

JULIANA SANTOS

**Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira:
a literatura como formação**

PORTO ALEGRE

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-
AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação

JULIANA SANTOS

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANA MARIA LISBOA DE MELLO

Tese de doutorado na área de Literatura Brasileira,
apresentada como requisito parcial para a obtenção do título
de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2012

CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Juliana

Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação / Juliana Santos. -- 2012. 235 f.

Orientadora: Ana Maria Lisboa de Mello.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Lucia Miguel Pereira. 2. romance psicológico. 3. Bildungsroman. 4. romance de 30. 5. crítica literária. I. Mello, Ana Maria Lisboa de, orient. II. Título.

Agradecimentos

À Ana, pela orientação, pelo incentivo em todos os momentos e por todo o apoio e oportunidades que me deu nesses anos de parceria.

À Vania, pela orientação, pelo carinho com que me recebeu em Lisboa e por todas as oportunidades que me ofereceu.

À CAPES, pelo imprescindível apoio financeiro durante esses anos de pesquisa e por possibilitar meu estágio de aperfeiçoamento em Lisboa.

À Biblioteca Nacional de Portugal, à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, à BSCSH da UFRGS, às Bibliotecas da USP, da UFRJ e da PUCRS, à Estante Virtual e à Biblioteca "particular" da Ana, fundamentais para os resultados deste trabalho e de tantos outros.

Aos colegas do grupo de pesquisa sobre o romance de introspecção, especialmente à Anna Faedrich Martins.

À professora Patrícia da Silva Cardoso, pelo incentivo e pelas informações acerca do espólio de Lucia Miguel Pereira.

Ao professor Ernesto Rodrigues e ao doutorando João Marques Lopes, da Universidade de Lisboa, pela atenção e pelas indicações fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa nos periódicos portugueses.

Ao professor Luís Bueno e à Cláudia Maria dos Santos Álvaro, que, indiretamente, com os resultados de suas pesquisas, auxiliaram a minha busca de materiais em Lisboa.

Às professoras Maria Eunice Moreira e Gínia Maria Gomes, pelas valiosas contribuições que deram para este estudo durante o exame de qualificação do trabalho, e às professoras Tânia Regina Oliveira Ramos, Maria Eunice Moreira e Márcia Ivana de Lima e Silva, pela leitura e apontamentos na versão final da tese.

À Beatriz Weigert, pelo carinho, pela amizade e pela inesquecível oportunidade que me ofereceu de dar aula para seus alunos na Universidade de Évora.

À Miúcha, ao Adriano, à Carla, à Lari e ao Dago, por serem a minha família em Lisboa e ainda me apresentarem tanta gente boa por lá.

À minha família e aos meus amigos, por acreditarem em mim e me acompanharem durante mais essa empreitada.

Ao Daniel, companheiro perfeito.

Não tenho qualquer interesse, qualquer, em escrever acerca de mulheres. Quero escrever acerca do género humano, mas verifica-se a eventualidade de cinquenta e um por cento da Humanidade ser do sexo feminino; e, como eu pertença a esse grupo, a maior parte dos meus protagonistas são mulheres, da mesma forma que os romancistas homens utilizam, regra geral, personagens principais masculinos. E já vai sendo tempo de os leitores masculinos se identificarem com as protagonistas femininas, da mesma forma que nós nos identificámos durante séculos com os protagonistas masculinos, que eram os nossos únicos modelos literários; porque essa permeabilidade, essa flexibilidade do olhar, tornar-nos-á a todos mais sábios e mais livres. (Rosa Montero, *A louca da casa*, p. 107-108)

Resumo

O trabalho tem como enfoque a produção ficcional de Lucia Miguel Pereira, figura de destaque entre os críticos literários brasileiros, principalmente pela autoria de textos célebres como a obra *Prosa de ficção* e as biografias de Machado de Assis e de Gonçalves Dias, mas que não obteve para sua criação o mesmo empenho crítico de sua produção historiográfica, ensaística e biográfica. O estudo analisa a obra ficcional de Lucia, principalmente os romances, *Maria Luísa (1933)*, *Em surdina (1933)*, *Amanhecer (1938)* e *Cabra-cega (1954)*, procurando destacar suas características e situar a autora no conjunto da produção ficcional brasileira do período (principalmente da década de 30).

O trabalho faz uma recuperação da trajetória intelectual de Lucia e destaca os seus principais posicionamentos críticos, de natureza estética e política, a partir da leitura de sua produção intelectual; com esse levantamento, são analisadas as obras ficcionais, tomando por base as concepções da autora e os fundamentos teóricos da narrativa, especialmente do romance de introspecção e do *Bildungsroman*.

A pesquisa promove uma visão sobre o conjunto de sua produção, tanto crítica quanto ficcional, recuperando alguns de seus posicionamentos e caracterizando, especialmente, a produção narrativa da autora, no que tange à sua proximidade com os pressupostos do romance psicológico e do romance de formação, lançando um novo olhar para a ficção produzida por Lucia Miguel Pereira.

Palavras-chave: Lucia Miguel Pereira; romance psicológico; *Bildungsroman*; romance de 30; crítica literária.

Résumé

Ce travail se penche sur la production fictionnelle de Lucia Miguel Pereira, critique littéraire brésilienne renommée et auteur d'ouvrages célèbres tels que: *Prosa de ficção* [Prose de fiction] ainsi que les biographies de Machado de Assis et de Gonçalves Dias. Ce nonobstant, sa création n'a pas obtenu le même intérêt critique que sa production historiographique, essayistique et biographique. L'étude procède à une analyse de l'œuvre fictionnelle de l'auteur en mettant l'accent sur les romans *Maria Luísa* (1933), *Em surdina* [En sourdine] (1933), *Amanhecer* [Aube] (1938) et *Cabra-cega* [Cache-cache] (1954). L'objectif est de dévoiler leurs caractéristiques et de situer l'auteur dans l'ensemble de la production fictionnelle brésilienne de l'époque (en particulier des années 1930).

Le travail évoque sa trajectoire intellectuelle et distingue ses principales prises de position critiques, de nature esthétique et politique, depuis la lecture de sa production intellectuelle; partant de là, les œuvres fictionnelles sont analysées sur la base des conceptions de la romancière et des fondements théoriques du récit, dont le roman d'introspection et le roman de formation (*Bildungsroman*).

La recherche promeut une vision d'ensemble de sa production, aussi bien critique que fictionnelle, en reprenant certaines de ses prises de positions. D'autre part, elle vise à caractériser sa production narrative en termes de proximité avec les présupposés du roman psychologique et du roman de formation, afin de jeter un nouveau regard sur la fiction produite par la romancière.

Mots-clés: Lucia Miguel Pereira; roman psychologique; *Bildungsroman*; roman des années 1930; critique littéraire.

Sumário

Introdução.....	8
1 A trajetória intelectual de Lucia Miguel Pereira.....	24
2 Concepções literárias – estéticas e políticas.....	52
3 O romance psicológico e o romance de formação (<i>Bildungsroman</i>) – Breve histórico e caracterização.....	75
4 A prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira.....	94
4.1 <i>Maria Luísa</i> (1933).....	102
4.2 <i>Em surdina</i> (1933).....	130
4.3 <i>Amanhecer</i> (1938).....	153
4.4 <i>Cabra-cega</i> (1954).....	177
Considerações finais.....	201
Referências	208
Bibliografia consultada.....	216
Anexos.....	235

Introdução

Lucia Miguel Pereira, que viveu e construiu sua carreira no Rio de Janeiro, ficou consagrada no mundo das letras principalmente pela biografia que escreveu sobre Machado de Assis, por quem tinha enorme admiração, e por sua obra, de caráter histórico-crítico, *Prosa de ficção*: de 1870 a 1920, consideradas como marcos em seus gêneros. Sua produção é bastante diversificada e conta com crítica literária, tradução, biografia, ensaio, história literária, romance, conto e narrativa infanto-juvenil.

Apesar do grande reconhecimento por sua produção crítica, não existem muitos estudos a esse respeito e menos ainda sobre sua ficção. Assim, a escassez de material e de bibliografia acerca das contribuições da autora e a dificuldade de acesso a eles, que se evidenciaram desde a preparação do projeto de estudo, estimularam o desenvolvimento da pesquisa e, por essas razões, o trabalho tomou como foco principal de análise os romances de Lucia Miguel, que foram reeditados em coletânea, na *Ficção reunida*, pela editora da UFPR, em 2006. Porém, ainda que o trabalho dê maior ênfase aos romances, estes são analisados à luz das concepções teórico-críticas da autora, no intuito de demonstrar em que medida a sua produção intelectual estabelece relações com a sua criação ficcional. Além disso, a análise da obra crítica da autora, além de servir como meio privilegiado para perceber suas concepções literárias, também fornece pistas a respeito dos diálogos que estabeleceu com diferentes autores e obras. O trabalho ainda faz referência a outras de suas produções, de caráter narrativo, biográfico e ensaístico, mostrando as diferentes faces de Lucia Miguel Pereira e também algumas convergências dentro da pluralidade de sua obra.

O interesse em desenvolver essa pesquisa surgiu com a edição da mencionada *Ficção reunida* (o que aponta a importância do resgate de obras e autores não-canônicos) e se fortaleceu com a participação junto ao grupo de pesquisa, coordenado pela professora Ana Maria Lisboa de Mello, acerca da literatura intimista brasileira, no projeto intitulado "Espaços circunscritos e subjetividade: estudo sobre a formação do romance de introspecção no Brasil (1888-1940)", que teve o apoio do CNPq¹. O objetivo do projeto era identificar a formação do romance de caráter intimista produzido no Brasil, no período que vai de 1888 a 1940, e, a

¹ O projeto de pesquisa teve início em 2006, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mas, em agosto de 2007, com a mudança de instituição da coordenadora do projeto, passou para a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

partir daí, também apontar as trajetórias dessa vertente narrativa, que privilegia questões de ordem íntima, filosófica, existencial, numa tendência mais universalizante de narrativa. Como *corpus* inicial dessa pesquisa, foram selecionados, primeiramente, os autores Machado de Assis (*Dom Casmurro*), Raul Pompéia (*O Ateneu*), Rocha Pombo (*No hospício*), Graça Aranha (*Canaã*), Albertina Bertha (*Exaltação*) e Andrade Muricy (*A festa inquieta*), com o intuito de, a partir deles, buscar afinidades com outros autores mais modernos e assim delinear as diferentes linhagens do romance brasileiro de tendência introspectiva. Isso começou a ser realizado, a partir do ano de 2010, na segunda etapa da pesquisa, com o projeto "Escritas do Eu: consolidação e perfis". Também coordenado por Ana Maria Lisboa de Mello, na PUCRS, e financiado pelo CNPq, o projeto tem como foco as narrativas intimistas produzidas entre 1940 e 1970.

A obra ficcional de Lucia Miguel Pereira se encontra justamente no período de encerramento desse estágio de formação do romance de caráter introspectivo e início do fértil percurso dessa vertente da prosa que se inicia na década de 1930. No conjunto da produção literária brasileira, o chamado romance de 30, profundamente marcado pela discussão de caráter social, é acompanhado dessa linhagem narrativa, menos explicitamente vinculada à realidade brasileira e mais afinada com questões filosóficas e universais, constituindo a chamada vertente intimista do romance brasileiro. Nesse rico ambiente literário é que surge a obra ficcional de Lucia Miguel Pereira, e é dentro desse cruzamento de tendências que procuro compreendê-la.

João Luiz Lafeté (1974, p. 17) sintetiza com clareza a crise política e social vivenciada no Brasil e em todo o mundo durante a década de 1930 e que encontraria na Literatura uma grande fonte de expressão:

O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes.

Nas palavras de Lafeté, vislumbramos as diversas correntes de pensamento e de conseqüente postura política em confronto neste período. Cidadãos, pensadores e artistas procuram assimilar essas idéias e encontrar seu espaço diante destas várias formas de conceber a vida e a sociedade. Não será mera coincidência que em 1922 ouçamos os

primeiros gritos de uma reação modernista na literatura e que, muito em breve, esta receba a contestação de uma outra corrente, conhecida como a segunda geração modernista, marcadamente ideológica, conforme nos declara Lafeté (1974, p. 17):

Um exame comparativo, superficial que seja, da "fase heróica" e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte).

Sem desconsiderarmos o importante papel político da primeira geração modernista, que tentou redescobrir e mostrar o nosso país, refletindo igualmente sobre o papel da arte, percebemos na segunda geração um recrudescimento nesta discussão ideológica e um profundo entrelaçamento entre o fazer literário e a postura política (e mesmo ética, como afirmam alguns) de seus criadores. Tanto é assim que Wilson Martins (1973, p. 106) chega a declarar que "nos últimos anos da década de 20 e durante toda a década de 30, as opções 'direita' e 'esquerda' pareceram imperativas à maior parte dos intelectuais". Somada a esta polaridade direita-esquerda, está a forte presença do catolicismo, normalmente associado aos partidários de direita, mas que se apresenta como um pensamento e uma postura política à parte.

No entanto, o que chama a atenção é que, no âmbito da crítica literária, enquanto a criação poética que dá enfoque aos regimes do Estado e às decisões relativas ao mercado é percebida enquanto discussão política e social, a criação centrada na problemática religiosa geralmente é vista como fuga a este debate. Porém, essa discussão de caráter religioso muitas vezes está alicerçada também em uma postura política e social e, juntamente com as demais, marcará presença na produção literária e artística. Contraditoriamente, vemos que é a própria percepção do fundamento religioso enquanto postura política (e não enquanto evasão) que acaba fomentando acirradas críticas literárias. No terreno da literatura de feição religiosa, a análise literária está impregnada de crítica moral e política.

Alceu Amoroso Lima² (1956, p. 144-145) nos fornece um retrato desse período de intenso debate religioso, afirmando que, já no final do século XIX, surgia na Europa uma enorme movimentação que viria repercutir em nosso meio. Personalidades, obras e conversões como as de Claudel, Léon Bloy, Péguy, Maritain, Massis, Bernanos, Mauriac, Rivière, Madaule, Du Bos, Daniel Rops e tantos outros na França; Chesterton e Belloc na

² Tristão de Athayde é o pseudônimo utilizado por Alceu de Amoroso Lima em suas críticas.

Inglaterra; Eucken, Haecker, Peter Wust, Edith Stein e Romano Guardini na Alemanha; Papini na Itália; Angel Herrera na Espanha; Leonardo Coimbra e António Sardinha em Portugal, para só falar nas figuras mais eminentes, às quais se juntariam, em breve, nos Estados Unidos, as de Fulton Sheen e Thomas Merton exprimiam a gradativa mudança de posição da mocidade de então, em face do problema religioso.

Segundo o autor, uma agitação desta ordem nas idéias e na literatura mundiais não passou despercebida em nosso país, e foi ainda em 1922 que vieram a público duas obras fundamentais para a renovação do pensamento católico no Brasil: *A Igreja, a Reforma e a Civilização*, de Leonel Franca, e *Pascal e a inquietação moderna*, de Jackson de Figueiredo. Foi ainda na década de 1920 que os escritores começaram a se posicionar diante do problema religioso. Enquanto Oswald de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda se afastaram, outros se aproximaram abertamente do debate e da conversão religiosa. É o caso de Hamilton Nogueira, Perillo Gomes, Durval de Moraes, Tasso da Silveira e Sobral Pinto (Cf. LIMA, 1956, p. 146).

Jackson de Figueiredo tornou-se figura fundamental da vertente católica que ganhava força neste período. Além de seus escritos, o pensador contribuiu decisivamente com a divulgação do movimento a partir da idealização e realização de importantes projetos como a Livraria católica, fundada em 1918; a revista *A Ordem*, lançada em 1921; e o Centro Dom Vital, criado em 1922. Tanto a revista quanto o Centro foram também dirigidos por Hamilton Nogueira, Durval de Moraes, José Vicente e Perillo Gomes e tiveram como objetivo expor as idéias do grupo e de outros simpatizantes do movimento, além de editar livros católicos em geral e de apologética e organizar dentro do Centro uma grande biblioteca católica (Cf. NOGUEIRA, 1976, p. 140/141). Tais motivações nos mostram a radicalidade do projeto e sua matriz profundamente ideológica.

Octavio de Faria, um dos principais nomes entre os apoiadores dessa renovação católica no Brasil, escreveu a *Tragédia Burguesa*, obra romanesca, composta de 13 volumes, escritos entre 1937 e 1977, em que dá vida a diversas personagens que vivenciam os conflitos espirituais e sociais da época e que fundamentam a sua crítica à ruína social e espiritual da burguesia. O romance revela a "tragédia burguesa", que "é o destino de toda a civilização ocidental expressa na tranqüilidade sem Deus das vidas burguesas ou das vidas voltadas para a santidade ou para o demoníaco" (Cf. REICHMANN, 1978, p. 192).

Os romances trazem muito de seu posicionamento político, na medida em que, para ele, a solução dos problemas do Brasil começava pela reforma do homem, a quem era preciso "atacar e cercear, dominar e corrigir, orientar, vigiar, para que depois o homem no Brasil possa ser honesto diante do Estado, útil à sociedade, capaz na sua vida de família, forte diante

de si mesmo" (FARIA apud REICHMANN, 1978, p. 87³). Essa postura ideológica marcou os seus escritos, teóricos e ficcionais, e também os de boa parte dos escritores que, na época, preocupavam-se especialmente com a constituição espiritual do homem, vendo essa discussão como um caminho para os impasses sociais do país. Entre os escritores da chamada vertente intimista, destacam-se alguns que dialogaram mais proximamente com a questão da religiosidade e da formação individual, como vemos em narrativas de Octavio de Faria, o seu principal representante, Lúcio Cardoso, Jorge de Lima, Lucia Miguel Pereira, entre outros.

Entre outubro de 2008 e fevereiro de 2009, realizei um estágio de pesquisa, junto à Universidade de Lisboa, sob o tema "Um estudo do romance brasileiro de introspecção: a presença da narrativa intimista brasileira de 1880 a 1940 na crítica portuguesa", que permitiu investigar como foi a recepção da obra de Lucia Miguel Pereira, e de outros autores de tendência intimista desse período, entre a crítica especializada. Com a pesquisa, também foi possível verificar a valorização do ambiente literário do Brasil da década de 1930, que deu origem a romances de diferentes tendências, voltados seja para perquirições de ordem íntima e filosófica, seja para o debate regionalista e social.

As pesquisas comprovaram que a autora foi reconhecida pela crítica portuguesa, ainda durante o seu processo de produção, tanto por sua obra ficcional como, principalmente, pela crítica. Quanto à recepção de seus romances, destacaram-se os artigos de Mário Dionísio, de março de 1939, sobre *Amanhecer*⁴, e de Manuel Anselmo, de julho de 1939, acerca das obras *Em surdina* e *Amanhecer*⁵.

Segundo apontou pesquisa realizada por Luís Bueno⁶, foi somente no final da década de 1930 que a literatura brasileira ganhou maior espaço entre os críticos portugueses, sendo os principais veículos nesse debate os periódicos *O Diabo*⁷, *Sol Nascente*⁸, *Revista de Portugal*⁹ e *Presença*¹⁰. Cláudia Maria dos Santos Álvaro, em sua dissertação de mestrado, intitulada

³ Posicionamento apresentado por Octavio de Faria em *Machiavel e o Brasil*, ensaio político publicado em 1931.

⁴ DIONÍSIO, Mário. *Amanhecer*, romance de Lucia Miguel Pereira. *O Diabo*. Lisboa, n. 234, 18 mar. 1939, p. 2.

⁵ ANSELMO, Manuel. *Em surdina* e *Amanhecer*, romances por Lucia Miguel-Pereira. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 8, jul. 1939, p. 576-578.

⁶ BUENO, Luís. Relatório de atividades referente ao estágio pós-doutoral realizado em Lisboa entre setembro de 2007 e fevereiro de 2008. [Tema da pesquisa: O romance brasileiro de 30 na imprensa periódica portuguesa]. Curitiba, 2008.

⁷ Periódico de Lisboa, dirigido por Artur Inez (BUENO, 2008, p. 28).

⁸ Periódico do Porto, sob a responsabilidade de uma Comissão directiva, formada por Carlos F. Barroso, Lobão Vital e J. Soares Lopes, e do editor e proprietário, Dilermando Marinho (BUENO, 2008, p. 58).

⁹ Publicada em Coimbra, sob a direção de Vitorino Nemésio (BUENO, 2008, p. 49).

¹⁰ Periódico de Coimbra. Foi dirigido até o número 27 por Branquinho da Fonseca, tendo sido substituído, em 1930, por João Gaspar Simões e José Régio. Adolfo Casais Monteiro passa a integrar a direção da revista a partir do número 34, referente a nov.-fev. 1932 (BUENO, 2008, p. 46-47).

*Leituras de autores brasileiros nas revistas literárias portuguesas dos anos 30*¹¹, aponta para a mesma direção, o que fez com que dirigíssemos a pesquisa principalmente a esses quatro periódicos. Além desses, também foi feito o levantamento do periódico *Ocidente*¹², em razão de ter sido mencionado no estudo de Cláudia Álvaro o recebimento por esse periódico da obra *Amanhecer*, de Lucia Miguel Pereira¹³.

Conforme já havia apontado Luís Bueno, em seu referido relatório, a crítica de Mário Dionísio já nos mostra que a produção da autora chegou tardiamente ao conhecimento dos críticos portugueses:

Não sabemos se os leitores conheciam já o nome de Lucia Miguel Pereira. Por nós, confessamos que não. Com este romance, *Amanhecer*, chega-nos pela primeira vez o seu nome e a sua existência literária. Não se trata, porém, duma estréia. Acompanham o livro algumas notas críticas sobre *Maria Luíza*, ao que parece, o seu primeiro livro. (1939, p. 2)¹⁴

Com isso, vê-se que Mário Dionísio, assim como a crítica portuguesa de modo geral, ainda não havia tomado conhecimento do primeiro romance da autora, *Maria Luísa* (1933), nem do segundo, *Em surdina* (1933), nem de sua saudada biografia de Machado de Assis (1936)¹⁵. Esse panorama logo começa a se modificar, já que, como vemos, ainda em julho de 1939, são publicadas na *Revista de Portugal* a referida resenha de Manuel Anselmo, que contempla os romances *Em surdina* e *Amanhecer*, e um artigo crítico de Lucia Miguel Pereira intitulado "Machado de Assis e Eça de Queiroz"¹⁶.

¹¹ ÁLVARO, Cláudia Maria dos Santos. *Leituras de autores brasileiros nas revistas literárias portuguesas dos anos 30*. Lisboa, 1988. 239p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

¹² Publicada em Lisboa, tendo como redator-gerente, proprietário e editor Álvaro Pinto e como diretor Manuel Múrias. (ÁLVARO, 1988, p. 222)

¹³ Cf. referência ao romance *Amanhecer*, de Lucia Miguel Pereira, em LIVROS recebidos. *Ocidente*. Lisboa, v. IV, n. 11, 1939, p. 521-522.

¹⁴ Mantive a grafia original de todos os materiais consultados e reproduzidos neste estudo.

¹⁵ Apesar de a obra de Lucia Miguel Pereira não ser de conhecimento amplo da crítica portuguesa, especialmente sua produção ficcional, foi possível localizar uma referência à produção crítica de Lucia Miguel anterior ao artigo de Mário Dionísio. Ainda em julho de 1938, Adolfo Casais Monteiro, em artigo da *Revista de Portugal*, intitulado "Manuel Bandeira (continuação)", faz referência ao estudo que Lucia Miguel Pereira apresenta na *Homenagem a Manuel Bandeira*, de 1936 (Cf. MONTEIRO, Adolfo Casais. Manuel Bandeira (continuação). *Revista de Portugal*. Coimbra, v. I, n. 4, jul. 1938, p. 597-608). Como vemos, a presença da autora na crítica portuguesa se dá ainda antes de 1939 e através de sua produção como crítica literária. Infelizmente, não foi possível encontrar outras referências anteriores que indicassem a sua presença no debate literário português, por isso, o artigo de Mário Dionísio ainda permanece como referência da "descoberta" da autora, principalmente no que diz respeito ao seu papel de ficcionista.

¹⁶ PEREIRA, Lucia Miguel. Machado de Assis e Eça de Queiroz. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 8, jul. 1939, p. 474-478.

Manuel Anselmo faz uma breve apresentação das principais produções da autora, provavelmente no intuito de informar os leitores portugueses, para então formular a sua apreciação à romancista:

Lúcia Miguel-Pereira, que se estreou com o romance *Maria Luiza* e com um estudo objectivamente crítico sobre Machado de Assis, revelou, com estes seus romances *Em Surdina* e *Amanhecer*, que tem em si predisposição natural para a averiguação dos problemas psicológicos da mulher e o estôfo de uma verdadeira romancista. (1939, p. 577)

A sua admiração pela obra ficcional de Lucia e a percepção de seu diferencial em relação a outros romancistas ficam evidentes quando afirma que,

se o seu nome passa, por enquanto, quasi despercebido entre os dos demais romancistas brasileiros seus contemporâneos, a verdade é que lhe pertence, dentre eles, a glória de ter sabido, como nenhum, levar a cabo a descoberta psicológica da verdadeira mulher. Nisso reside, desde já, o seu triunfo. (1939, p. 578)

A partir de diversos artigos portugueses tratando do intercâmbio cultural luso-brasileiro, publicados ao final da década de 1930, especialmente textos como "Sol Nascente no Brasil" (publicado na revista *Sol Nascente*, em 1938¹⁷) e "*Lanterna Verde, Revista do Brasil, Boletim de Ariel, Dom Casmurro* e outros periódicos" (publicado na *Revista de Portugal*, em 1939¹⁸) é possível verificar que é nesse período que se estabelece um ambiente rico de trocas culturais entre os dois países. Em 1939, o nome de Lucia Miguel Pereira circula na crítica portuguesa, e ela começa não só a ser citada por sua "boa colaboração" na revista *Lanterna Verde* como também contribui com o referido artigo "Machado de Assis e Eça de Queiroz" para a *Revista de Portugal*. O reconhecimento de Lucia Miguel pela crítica portuguesa pode ser percebido a partir da sua presença em diferentes obras de referência e dicionários, a exemplo de *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*¹⁹; *Dicionário de Literatura – Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega e Estilística Literária*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho²⁰; e o *Dicionário de Escritoras Brasileiras/Galegas e Portuguesas*, de A. Lopes de Oliveira²¹, e também pela organização, em parceria com Câmara Reis, de uma obra da importância do *Livro do centenário de Eça de*

¹⁷ *SOL Nascente* no Brasil. *Sol Nascente*. Porto, n. 24, 01 fev. 1938, p. 15.

¹⁸ *LANTERNA Verde, Revista do Brasil, Boletim de Ariel, Dom Casmurro* e outros periódicos. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 6, jan. 1939, p. 285-287.

¹⁹ *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. v. 4 (Pe-Sh). Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

²⁰ COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura – Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*. 3. ed. Porto: Livraria Figueirinhas, 1983. 5v.

²¹ OLIVEIRA, A. Lopes de. *Escritoras Brasileiras/Galegas e Portuguesas*. Braga: Tip. Silva Pereira, s.d.

*Queiroz*²² e por sua consistente presença em bibliotecas portuguesas, que contemplam desde produções ficcionais até obras de crítica e traduções.

Se, conforme destacamos, a produção ensaística da autora teve grande reconhecimento, a partir das críticas de Mário Dionísio e Manuel Anselmo, percebemos que as obras ficcionais de Lucia Miguel também foram muito bem recebidas. Os críticos reconhecem a autora como uma grande e nova descoberta dentro da literatura brasileira, ao lado de autores já consagrados entre a crítica portuguesa, como Lins do Rego, Graciliano Ramos ou Érico Veríssimo, ainda que tenham feito pequenas restrições às narrativas analisadas, como o pouco cuidado no tratamento do caráter de algumas personagens secundárias, segundo Mário Dionísio²³, e a forma seca, pouco lírica, da linguagem, conforme Manuel Anselmo²⁴. Mário Dionísio chega a declarar, ao fazer a apresentação da "estreada" Lucia Miguel:

Não merece a pena falar neste momento dos Gracilianos, dos Veríssimos, dos Lins do Rego. Esses são nomes feitos. São quase aquilo a que poderemos chamar, enobrecendo um pouco a palavra, consagrados. Referimo-nos, sim, ao aparecimento constante de escritores, de estreados, cujos livros são nítidas revelações. Isto mostra, naturalmente, além das boas vontades e dos valores individuais, a existência dum ambiente, dum meio estimulante. (1939, p. 2)

As palavras de Mário Dionísio já expressam a consolidação de alguns autores brasileiros e a valorização do ambiente literário do Brasil da década de 1930. Além disso, Dionísio também faz críticas à "feira de vaidades" do ambiente literário português e fala da opção por "lançar os olhos para os países onde realmente se constrói qualquer coisa".

No decorrer do estudo foi possível verificar que, ainda que a obra ficcional de Lucia Miguel Pereira e a de outros autores de tendência intimista tivessem recebido uma boa acolhida entre a crítica portuguesa, obras mais voltadas para o debate social e regionalista, como as de Jorge Amado, Lins do Rego e Graciliano Ramos, que se afirmaram como os principais nomes do chamado "Romance de 30", já haviam se instalado em meio ao debate das novas tendências da produção literária portuguesa, por vezes servindo de modelo aos novos escritores, e, assim, conquistado um lugar privilegiado nos veículos de comunicação.

²² PEREIRA, Lucia Miguel; REYS, Luís da Câmara (Orgs.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos Portugal-Brasil, 1945.

²³ Segundo Mário Dionísio: "Tam bem nos parece tratada a figura de Aparecida, centro do livro, como pouco cuidadas as figuras de Sónia e de António. Se não é arriscar muito, julgamo-las um tanto convencionais, o que sobressai bastante em face da correção do tratamento da heroína." (1939, p. 2)

Em artigo de 31 de dezembro de 1938, o crítico português Jorge Domingues apresenta a sua "Nota sobre o romance brasileiro", onde afirma:

Não temos necessidade de repetir que o moderno romance brasileiro veio esbugalhar os olhos a muita gente. Não sentimos, também, necessidade de repetir que o moderno romance brasileiro foi um grande passo em profundidade no caminho dessa arte social que prende e encadeia o artista de hoje. O importante a fixar, porém, é que os romancistas contemporâneos do Brasil, elevaram o romance moderno a uma fórmula eminentemente combativa, dando-lhe características diferenciadas do intelectualíssimo romance europeu e do poderosíssimo, mas por vezes frio, romance norte-americano. (1938, p. 8)

O material levantado revela que o entusiasmo na recepção desses autores está intimamente ligado ao surgimento de obras que compunham o chamado Neo-Realismo português, defendido em periódicos como *O Diabo* e *Sol Nascente*, mas também foram discutidos, juntamente com outros autores brasileiros, nas páginas de *Presença*²⁵, ocasionando um caloroso debate intelectual entre os colaboradores desta revista e os defensores do Neo-Realismo, que então se firmava. Com isso, as narrativas de discussão das injustiças sociais, de retrato de populações marginalizadas, também acabaram recebendo maior destaque entre os portugueses e se fixando como o paradigma do romance brasileiro de 30.

Um dos fatores que pode ter contribuído para o pouco destaque dos romances de Lucia no Brasil (e mesmo em Portugal) é o fato de terem sido publicados em meio a uma grande valorização de obras que se propunham a denunciar os problemas e a injustiça na estrutura social, focalizando principalmente as condições de vida miseráveis, seja nos grandes centros urbanos, seja nos confins do Brasil. Assim, uma narrativa que tematizava os conflitos íntimos e familiares vivenciados no interior de famílias burguesas do Rio de Janeiro não se enquadrava bem nessas tendências, o que acabou lançando os seus romances na sombra, ainda

²⁴ Segundo Manuel Anselmo: "Uma romancista da dor. Pena é que não possua uma linguagem opulenta, aqui e além tocada de estremecimentos líricos, como as de um Jorge Amado e de um Erico Veríssimo. Pelo contrário Lúcia Miguel-Pereira chega, em alguns passos, a maçar o leitor, com um estilo árido, sêco." (1939, p. 577)

²⁵ Segundo Luís Bueno, no já referido Relatório de pesquisa, "em literatura – e especialmente na forma que a literatura, enquanto interação com os processos sociais, era compreendida pelos neo-realistas – não é possível teorizar no vazio, sem obras com que lidar. O romance brasileiro, àquela altura muito vigoroso, constituiu ao mesmo tempo estímulo e tema para o debate. Mais do que as influências diretas, sempre difíceis de precisar, este parece ter sido o papel fundamental do romance brasileiro de 30 em Portugal – e não é coincidência que a partir de 1940 as resenhas passem a ser cada vez mais raras. Mas não se pode encerrar a questão por aqui. Essa relação e o volumoso material produzido pelo grupo neo-realista contribuíram para nublar a visão sobre o papel que o grupo de *Presença* – ou ao menos alguns de seus representantes – exerceu na divulgação e popularização da literatura brasileira em Portugal naquele momento. A própria revista *Presença*, que, até o número 32 nunca havia tratado de autores brasileiros ou os publicou, muda de postura a partir do momento em que Casais Monteiro assume sua direção ao lado de Régio e João Gaspar Simões. Ainda em 1934, foi na *Presença* que se publicou, em cima da hora, resenha sobre *O anjo*, e, no ano seguinte, sobre *Calunga*, ambos romances de Jorge de Lima. Em junho de 1937, Alberto de Serpa publica poema dedicado a Jorge Amado e, em novembro de 1938, João Meneses de Campo faz o mesmo, com um poema chamado 'Mar vivo'" (2008, p. 15).

que também sejam bastante voltados para questões sociais, como a discussão acerca do espaço social da mulher ou o confronto entre ideais conservadores ou de esquerda. Também parece decisivo para essa questão o posicionamento ideológico de Lucia, que, no momento de produção de seus primeiros romances, encontrava-se bastante próxima de ideais católicos e conservadores, em oposição a novos valores trazidos pelo comunismo e pelo existencialismo, por exemplo. Além disso, deve ser considerada a opção da autora por desenvolver romances protagonizados por mulheres e focalizados em questões relativas à sua falta de perspectivas no quadro social e à sua vivência íntima, o que também parece ter relevância no apagamento crítico de suas narrativas. O grande reconhecimento que Lucia Miguel Pereira teve por sua produção crítica, bastante valorizada até os dias de hoje, na medida em que continua sendo citada com frequência em obras de referência, especialmente naquelas em que são abordadas questões sobre as quais pesquisou e discutiu com maior aprofundamento, também pode ter contribuído para o pouco destaque de seus romances. Marlene Bilenky, em sua dissertação intitulada *O claro olhar: análise da personagem feminina na ficção de Lúcia Miguel Pereira*, de 1986, chega a dizer que a própria autora pode ter contribuído para o seu apagamento enquanto ficcionista, "preferi[ndo] aparecer mais na função de crítica literária, o que fez com extremo refinamento crítico, do que concorrer junto aos ficcionistas aplaudidos" (1986, p. 8). Ainda segundo Bilenky, "exercer a crítica literária a privilegiava pelo extremo discernimento de suas análises. A ficcionista, talvez, escondeu-se por modéstia, para que os outros a avaliassem" (1986, p. 8).

No Brasil, a sua produção como crítica literária teve e tem um merecido reconhecimento, como é possível confirmar vendo o aproveitamento que muitos críticos e historiadores fizeram de sua produção. Podemos tomar como exemplos Nelson Werneck Sodré, que recorreu seguidamente às análises de Lucia para fundamentar a sua *História da Literatura brasileira* (1938), ou ainda Sérgio Milliet, que, no seu *Diário crítico*, organizado em 10 volumes, compreendendo suas reflexões de 1940 a 1956²⁶, destaca e comenta a ensaísta em diversas passagens. Porém, não são casos isolados, praticamente todos os trabalhos de caráter historiográfico e analítico da literatura brasileira recorrem às contribuições críticas de Lucia Miguel, especialmente às suas análises em *Prosa de ficção* e nas biografias de Machado de Assis e de Gonçalves Dias.

Wilson Martins, em *A crítica literária no Brasil*, apresentada em 2 volumes no ano de 1952, parece incluir Lucia entre os críticos da linhagem histórica, já que insere as obras de

²⁶ A edição do *Diário* foi distribuída da seguinte forma: v. 1 – 1940-1943; v. 2 – 1944; v. 3 – 1945; v. 4 – 1946; v. 5 – 1947; v. 6 – 1948-1949; v. 7 – 1949-1950; v. 8 – 1950-1951; v. 9 – 1953-1954; v. 10 – 1955-1956.

Lucia (*Prosa de ficção, Machado de Assis, A vida de Gonçalves Dias, 50 anos de literatura e Ensaio de interpretação da literatura norte-americana*) nessa linhagem ao final do seu estudo. Conceitua essa tendência da crítica como aquela que se caracteriza e distingue pelo fato de

seus membros encararem a literatura não tanto como fenômeno essencialmente estético, desligado, por consequência, em certa medida, do tempo, mas, ao contrário, como um problema de história, que ao tempo deve o seu caráter e nele encontra a sua explicação. São os críticos do gênero descritivo e também do gênero documental, duas categorias que podem trazer contribuição importantíssima à crítica, se forem completadas pela interpretação estética sem a qual seus esforços perdem totalmente o sentido (1983, p. 91-92).

Porém, em seu *Diário crítico*, Sérgio Milliet aponta que a ensaísta é incluída, segundo Wilson Martins²⁷, na linhagem estética,

porque seus representantes 'adotam padrões de apreciação preferentemente estéticos e aspiram a fazer da crítica a filosofia da literatura'. A linhagem teria seu chefe em José Veríssimo e viria em linha reta até Barreto Filho, passando por Tristão de Ataíde, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Lúcia Miguel Pereira, Eugênio Gomes, Afonso Arinos de Melo Franco e Álvaro Lins. (MILLIET, 1981, p. 16)²⁸,

o que demonstra a sua valorização para o crítico, já que, "em sua opinião, 'somente os críticos da família estética se aproximam do que seria teoricamente a crítica literária, em suas aspirações mais altas e também em sua natureza mais rigorosamente depurada'" (MILLIET, 1981, p. 16)

Para Sergio Milliet, as análises de Lucia revelam o seu pendor crítico a se destacar frente ao histórico:

Embora seja intenção da autora adotar 'um ponto de vista mais marcadamente histórico' [na obra *Prosa de ficção*], o que se verifica na realidade é o contrário. Em Lucia Miguel Pereira predomina o crítico. E até um crítico apaixonado, com preferências que levam senão ao tom polemico, pelo menos a uma argumentação cheia de entusiasmo. (MILLIET, 1981, p. 195)²⁹

Como ficcionista, também tem boa acolhida no Brasil, embora sejam pouco numerosos e curtos os ensaios que tratam de sua obra no momento de recepção dessas produções, como os artigos de Gastão Cruls, Augusto Frederico Schmidt, Jorge Amado (que a

²⁷ A obra de Wilson Martins registrada no *Diário* de Milliet é "*A crítica literária no Brasil*, que recebeu o prêmio do Departamento de Cultura em 1952".

²⁸ Esse registro e também o seguinte foram extraídos do volume 9, do ano de 1953.

²⁹ Registro extraído do volume 7, do ano de 1949.

reconhece como "um dos melhores escritores novos do país", ainda que a critique duramente por suas opções políticas), entre outros. Marlene Bilenky, em sua dissertação, também faz referência a essa boa acolhida e destaca os "comentários que, embora rápidos, já sentiam o seu valor", escritos por "Graciliano Ramos, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Plínio Barreto, Nelson Werneck Sodré, Jorge de Lima, Tasso da Silveira, Otávio de Faria" (p. 8). É preciso destacar que os defensores do catolicismo se sobressaem nessa lista.

Além disso, a sua produção como ficcionista também figura em textos de caráter historiográfico produzidos num período próximo ao da publicação de seus romances. Na *Breve história da literatura brasileira* de Erico Verissimo, de 1945, é destacada entre os romancistas que vivem no Rio e em São Paulo, mas que apresentam obras que "não têm muito a ver com suas cidades. Sua ênfase recai mais na caracterização e problemas psicológicos universais" (1996, p. 149). Entre o grupo, Erico destaca Gastão Cruis; "Lúcia Miguel-Pereira, autora de *Amanhecer*"; José Geraldo Vieira; Octávio de Faria; entre outros.

Alceu Amoroso Lima, no seu *Quadro sintético da literatura brasileira*, de 1956, inclui a escritora dentro do período modernista. O crítico salienta as suas contribuições na área da ficção, "romancista em *Amanhecer*, *Maria Luísa* e *Em surdina*", e também por suas "duas biografias excelentes de Machado de Assis e Gonçalves Dias e um volume de história literária que a revelaram como polígrafa de excepcional valor" (1956, p. 86). Lucia figura ao lado de outras escritoras do período e também, nas "considerações finais" da obra, como um dos exemplos do "aparecimento crescente de figuras femininas de primeira plana, tanto em poesia como em prosa, tanto na obra de ficção como de pensamento", desde a segunda geração modernista, e que não "representam apenas figuras de proa ou de literatura amadorística. São autênticas escritoras, algumas já de renome internacional, como Raquel de Queirós, Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queirós, Carolina Nabuco, Lúcia Miguel Pereira, Adalgisa Neri, Lúcia Benedetti, ou Clarice Lispector" (1956, p. 152-153).

Afrânio Coutinho, em sua *Introdução à literatura no Brasil*, de 1959, situa a autora entre a "corrente subjetivista e introspectiva ou psicológica" da ficção modernista, não a incluindo, porém, entre os casos em que "à sondagem psicológica soma-se a indagação religiosa e metafísica, superando a realidade tangível em procura das essências e dos valores supremos da vida espiritual, num tom de tragédia clássica", como "Cornélio Pena, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Gustavo Corção" (2001, p. 302-303).³⁰

³⁰ Volta a situá-la na mesma corrente em *A literatura no Brasil*, em 6 volumes, que organiza junto com Eduardo Coutinho.

Em histórias literárias mais recentes, Lucia não tem seu nome registrado entre os ficcionistas, ainda que seja referida constantemente pelos historiadores ao tratarem de autores estudados por Lucia, especialmente em trabalhos de maior fôlego como o seu *Prosa de ficção*, ou as biografias de Gonçalves Dias e Machado de Assis. Alfredo Bosi, ainda que cite diversas vezes a obra crítica e biográfica da autora em sua *História concisa da literatura brasileira*, de 1970, sequer menciona o seu nome como um dos ficcionistas do Modernismo. O mesmo faz Luciana Stegagno Picchio em sua *História da literatura brasileira*, publicada em italiano no ano de 1972 e em português em 1997, ainda que registre a atuação de "romancista" ao descrever o perfil de Lucia entre os críticos brasileiros (1997, p. 697).

Luiz Ruffato, em *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004), faz uma apresentação das autoras que estão produzindo na atualidade, mas, em estudo que abre o volume, faz uma recuperação de diversas escritoras brasileiras. Ruffato cita passagens de *Prosa de ficção*, em que Lucia destaca apenas duas autoras, Júlia Lopes de Almeida e Carmen Dolores, na produção brasileira entre 1870 e 1920, mas não registra o nome de Lucia entre sua extensa lista de autoras brasileiras, o que poderia representar um sinal da perda de referência de Lucia como escritora, ainda que sua *Ficção reunida* tenha sido lançada em 2006. A recente e extensa *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade* (2007), de Carlos Nejar, não inclui a autora entre os ficcionistas, nem registra o seu nome na lista de referências críticas.

Essas ausências poderiam significar o auge de um percurso de apagamento de sua trajetória como autora, mas outros trabalhos mostram que o interesse pela obra de Lucia Miguel, tanto de caráter histórico-crítico como ficcional, não se extinguiu nas últimas décadas e que voltou a crescer. Alguns historiadores mais recentes ainda mantiveram o nome de Lucia entre os ficcionistas. Temístocles Linhares, que havia feito diversas referências à sua produção crítica, geralmente endossando suas análises, em trabalhos como *Introdução ao mundo do romance* (1953) e *Diálogos sobre o romance brasileiro* (1978), apresenta, em 1987, um detido estudo da sua obra ficcional na *História crítica do romance brasileiro* (1987, p. 400-411). Massaud Moisés, em 1989, no quinto volume de sua *História da literatura brasileira*, que trata do Modernismo, inclui Lucia na seção sobre a "Prosa introspectiva", entre "outros nomes [que] se destacaram nessa família de escritores voltados para a perquirição do mundo interior das personagens" (1996, p. 245-246). José Aderaldo Castello, em *A literatura brasileira - Origens e unidade*, de 1999, cita Lucia como um dos ficcionistas da década de 30, e que também tinha recebido uma primeira publicação pelas edições de Schmidt, revelador de uma série de escritores que vieram a ter destaque desde então.

Desde a década de 1980, estudos mais específicos sobre sua obra ficcional e crítica vêm surgindo e fortalecendo a sua inserção dentro da história da literatura brasileira. Entre esses estudos, destacam-se: a dissertação *O claro olhar: análise da personagem feminina na ficção de Lúcia Miguel Pereira* (1986), de Marlene Bilenky; a tese *Lúcia Miguel-Pereira: crítica literária e pensamento católico no Brasil* (1987), de Márcia Cavendish Wanderley; o estudo sobre *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), de Cristina Ferreira Pinto; as coletâneas dos ensaios de Lucia, reunidos, por Luciana Viégas (de Medeiros), em dois volumes, *A leitora e seus personagens* (1992) e *Escritos da maturidade* (1994); e a obra *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias* (1996), de Maria Helena Werneck. Nos anos 2000, apareceram muitos estudos de menor fôlego abarcando a crítica e a ficção de Lucia, como os artigos de Antonio Candido ("Lucia", 2004³¹) e Luiz Roncari ("Lúcia/Miguel: romance e crítica", 2010), e por vezes fazendo uma aproximação com outras mulheres, escritoras e/ou intelectuais, como os artigos de Maria José Somerlate Barbosa ("O mergulho na matéria da palavra: Clarice Lispector e suas precursoras brasileiras", 2007), Heloisa Pontes ("Crítica de cultura no feminino", 2008) e Nádía Battella Gotlib ("A literatura feita por mulheres no Brasil", 2009). Quanto aos estudos de maior porte, destacam-se, em 2005, a dissertação de Luciana Viégas de Medeiros, *Lições de pesquisa literária: o legado crítico de Lucia Miguel Pereira*, em que apresenta um estudo do material que reuniu na década de 1990; em 2006, as reflexões de Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, em que apresenta uma crítica alentada sobre a ficção de Lucia, reinserida no contexto do romance daquele período³²; e em 2010, a tese de Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, *Reinventando a realidade: estratégias de composição da ficção de Lúcia Miguel Pereira*, que resultou no livro, publicado em 2011, intitulado *O legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira: escritos da tradição*³³. Nesse ano, tivemos ainda mais um sinal de que o interesse pela autora vai continuar a crescer, com a disponibilização ao público do *site*

³¹ Reprodução do artigo de mesmo título, publicado no Suplemento Idéias-Livros do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1993.

³² É preciso destacar que Luís Bueno, ao apresentar as diretrizes que orientaram a concepção dessa obra, preocupada em partir de análises diretas dos livros publicados no período estudado, faz referência à perspectiva assumida por Lucia Miguel Pereira em *Prosa de ficção*, apontando que a autora "terminou por indicar que o caminho [para a história literária] poderia também ser este: ao invés de tentar um amplo painel que desse conta da evolução de nossa literatura, o historiador poderia trabalhar mais extensivamente sobre um momento dessa evolução. Dessa maneira, 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 do seu tempo" (2006, p. 13).

³³ Infelizmente, só tive acesso aos estudos de Edwrigens Lopes de Almeida no período de conclusão deste trabalho, não permitindo que fizesse o aproveitamento adequado de suas considerações. A leitura de Edwrigens,

<<http://www.octavioelucia.com/>>, que contém os registros e a história da biblioteca que Lucia construiu com o marido durante toda a vida.

Essa retomada da produção ficcional da autora, e também da crítica, demonstra não só o interesse por sua obra, mas os estudos vêm apontando a relevância que Lucia tem dentro da história literária brasileira, principalmente se considerarmos as afinidades que apresenta com alguns de seus pares e ainda com outros autores que a sucedem, o que torna inadmissível o seu apagamento. Percebe-se, por exemplo, a sua proximidade com contemporâneos como Rachel de Queiroz e Lúcio Cardoso, ou ainda com autoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles³⁴, que recebem como herança a sustentação de uma obra que discute a condição feminina e os limites de atuação em sua vida íntima e social. Além disso, a obra de Lucia, ao discutir a formação de valores e a busca pela independência, em personagens cada vez mais jovens, revela grande afinidade com obras dedicadas à juventude, que hoje se apresentam, em sua melhor feição, nas narrativas de escritoras como Marina Colasanti ou Lygia Bojunga Nunes.

Considerando a importância de sua obra, os resultados deste trabalho devem somar-se aos estudos realizados nos projetos de pesquisa mencionados, que procuram recuperar e reavaliar o romance de introspecção produzido no Brasil e, assim, contribuir para a historiografia literária brasileira. Quanto aos métodos para a realização deste estudo, a investigação seguiu a metodologia proposta para o desenvolvimento dos projetos, que consiste no levantamento da obra e da fortuna crítica dos autores e em uma posterior análise desses materiais a partir dos fundamentos teóricos da narrativa e do intimismo. Além disso, com o desenvolvimento da pesquisa específica sobre a autora, revelou-se pertinente para a análise a ampliação de questões relacionadas ao romance de formação.

Se, para Lucia, conforme se verá a seguir, a função da crítica é a de esclarecer, divulgar a produção e incentivar a leitura, com a tese segui essa perspectiva, procurando (re)apresentar a autora a um público não mais familiarizado com sua trajetória, mostrar as suas concepções literárias, o seu desejo de promover a literatura nacional e o debate de idéias, o desejo de conquistar novos leitores e de contribuir para a sua formação. A ensaísta pertenceu a uma época em que a crítica falava diretamente ao grande público e não somente

que tem por base especialmente os estudos de gênero, discute as marcas de preservação de antigos valores e as de ruptura com a tradição presentes nos quatro romances de Lucia Miguel Pereira.

³⁴ Marlene Bilenky já havia apontado essa continuidade entre a obra de Lucia e as narrativas de Clarice e Lygia. Ao analisar o terceiro romance de Lucia Miguel, Bilenky afirma: "*Amanhecer* inicia uma literatura em que a mulher passa a se posicionar frente a sua tradição e em confronto com o homem. É a mulher que escreve por necessidade de se expor, de fazer refletir. É um tipo de literatura que dará início a uma nova escritura da linha de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles" (1990, p. 128).

aos especialistas, como costuma ocorrer com os debates críticos de maior profundidade desde a ampliação das universidades. Era também uma época de crescimento da imprensa e do mercado editorial, com amplo interesse em registrar todos os aspectos do país, momento em que surgiam, por exemplo, as coleções Brasiliana, da Companhia Editora Nacional, e Documentos Brasileiros, da Editora José Olympio.

Como ficcionista, Lucia vinha sendo vinculada à linhagem do romance de introspecção, e, em estudo de 1990, o seu romance *Amanhecer* foi incluído, por Cristina Ferreira Pinto, entre os exemplares brasileiros de *Bildungsroman* feminino³⁵. Essa percepção me pareceu produtiva ao pensar no conjunto da obra ficcional de Lucia, além de seus posicionamentos como ensaísta. Assim, procurei ver em que medida a autora apresentava traços do romance intimista, mas também do romance de formação, buscando comprovar a hipótese de que o *Bildungsroman* caracteriza o conjunto de sua obra e não apenas *Amanhecer*, o que me sugeriu a leitura de seus romances e também a constante presença da idéia de formação como papel fundamental da literatura que perpassa os seus conceitos críticos.

Por essas razões, o presente estudo foi estruturado da seguinte forma: o primeiro capítulo faz uma apresentação da trajetória intelectual de Lucia Miguel Pereira, com destaque para a sua produção e para os posicionamentos da crítica em relação à sua obra. O segundo foi dedicado a apresentar algumas das concepções da autora em relação ao fazer literário, tanto do ponto de vista ideológico quanto estético. O terceiro traz um breve histórico e conceitos do romance psicológico e do romance de formação, incluindo o chamado *Bildungsroman* feminino, apresentando os seus principais momentos e características. O quarto capítulo apresenta e analisa a prosa de ficção de Lucia, procurando demonstrar as características de sua produção ficcional, com base nos conceitos apresentados de romance psicológico e de *Bildungsroman* e também nas concepções literárias da autora. Essa seção inicia com uma apresentação geral sobre as características da prosa ficcional da autora e possui quatro subcapítulos, em que são analisados separadamente os quatro romances. O trabalho conta ainda com uma seção de anexos, em que são disponibilizados alguns textos de difícil acesso, que foram escritos pela autora ou sobre sua obra.

³⁵ São analisados os romances *Amanhecer* (1938), de Lucia Miguel Pereira; *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz; *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector; e *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles.

1. A trajetória intelectual de Lucia Miguel Pereira³⁶

Lucia Vera Miguel Pereira³⁷ nasceu em 12 de dezembro de 1901³⁸, em Barbacena, Minas Gerais, na cidade em que viviam seus avós paternos, mas viveu e produziu toda a sua obra no Rio de Janeiro. Filha de Miguel da Silva Pereira, renomado médico e professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, e de Maria Clara Tolentino Pereira, foi a segunda filha dentre seis irmãos. Seu pai ganhou notoriedade por ter participado ativamente nas campanhas de saneamento do Brasil³⁹, tendo ficado famoso o seu discurso, de outubro de 1916, onde afirma que "o Brasil é ainda um imenso hospital", fazendo referência às suas péssimas condições sanitárias. A mãe parece ter sido uma mulher bastante cuidadosa e dedicada à família, além de pessoa muito ilustrada. Os poucos registros sobre sua infância indicam que foi um período alegre, de estreito convívio familiar, de contato com a natureza e bastante aberto à leitura e à imaginação.

Seu pai, que adorava a vida no campo, costumava levar, durante os verões, toda a família para o convívio com a natureza, primeiro, para a casa de seus pais, em Barbacena, e, alguns anos mais tarde, para o seu próprio sítio, em Estiva, uma pequena cidade serrana do Rio de Janeiro, que acabou recebendo o nome de Miguel Pereira, em homenagem ao

³⁶ Para a construção da apresentação biobibliográfica da autora, em meio aos diversos materiais utilizados na pesquisa, seis fontes tiveram papel relevante: a entrevista concedida por Lucia Miguel Pereira a Homero Senna; o capítulo "Miguel Pereira visto por Lucia Miguel Pereira", da obra *Retratos de família*, de Francisco de Assis Barbosa; o artigo intitulado "Lucia", de Antonio Candido; a dissertação de Luciana Kühn Viégas de Medeiros, intitulada *Lições de pesquisa literária: o legado crítico de Lucia Miguel Pereira*; o prefácio de Bernardo de Mendonça à obra *A leitora e seus personagens*; e a "Nota da editora", contendo os "dados biobibliográficos da autora", que introduz a edição de *Prosa de ficção*, publicada em parceria pela editora Itatiaia e pela editora da USP.

³⁷ O nome da autora é grafado de diferentes formas ao longo das publicações, mas esta é a forma registrada pela autora em seu testamento (apresentado, em parte, na obra *A leitora e seus personagens*), razão porque adotamos essa grafia ao longo do trabalho, excluindo o seu segundo nome (Vera), que não faz parte da assinatura usual da autora.

³⁸ O registro do ano de nascimento da autora, assim como o de outras datas relativas à sua vida e obra, apresenta muitas divergências nos documentos pesquisados. Em *Ensaístas brasileiras* (1993), de Heloisa Buarque de Hollanda e Lucia Nascimento Araújo; no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), de Nelly Novaes Coelho; e na *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno Picchio, o ano de nascimento da autora foi registrado como 1903. Além disso, no dicionário de *Escritoras brasileiras/ galegas e portuguesas*, de A. Lopes de Oliveira, o autor aponta as duas possibilidades para o ano de nascimento. No entanto, Fabio de Sousa Coutinho registra o ano de 1901 na biografia que redigiu para o *site* da Biblioteca de Lucia e Octavio (<www.octavioelucia.com>), concebido pelo neto de Octavio, que foi criado como filho pelo casal, além de diversas outras referências indicarem o ano de 1901, motivo pelo qual adoto este ano.

³⁹ No prefácio de Bernardo de Mendonça à obra *A leitora e seus personagens* e na dissertação de Luciana Kühn Viégas de Medeiros, são atribuídas a Miguel Pereira as funções de sanitarista e de membro da equipe de Oswaldo Cruz. No entanto, Antonio Candido esclarece que, apesar de ter participado ativamente das campanhas de saneamento, "não foi sanitarista nem membro da equipe de Oswaldo Cruz" (2004, p. 128).

renomado médico e maior propagandista da região ("O melhor clima do mundo!", costumava dizer Miguel Pereira a seus clientes).

A própria Lucia fala do amor que o pai tinha pela vida no campo e de suas vivências no sítio da família:

Todo fim-de-semana, meu pai ia para a Estiva. Como êle queria bem àquele sítio! Fazia madrugada, trabalhava tanto durante o dia que à noite estava morto de cansado e só pensava em dormir. Era êle mesmo quem ia tirar berne de boi, quem raspava os cavalos. Mamãe costumava dizer que papai, na Estiva, brincava de fazendeiro. Mandou vir um trole de Piracicaba de quatro cavalos. Matava porco, montava a cavalo. Na Estiva vivia sempre contente. O clima da Estiva era o melhor do mundo. Aconselhava todos os clientes a irem para lá. (PEREIRA apud BARBOSA, 1968, p. 25)⁴⁰

Mas não só o pai experimentava com prazer as vivências do campo. São ainda mais perceptíveis as marcas dessa intensa convivência com a natureza e também da harmonia familiar na vida da autora em relatos como o que se segue:

Papai e mamãe formavam um casal felicíssimo. Os dois se adoravam. [Quando mamãe adoeceu,] fomos todos pra Bocaina. Que viagem estupenda! Subimos a serra de trole e de carro de boi. Ficamos na casa de um amigo da nossa família, Joãozinho Airoso, num lugar chamado Lajeado. Mamãe melhorou depressa. E papai caiu na caçada. Quando se apanhava na fazenda, parecia um menino. (PEREIRA apud BARBOSA, 1968, p. 20)

Outro elemento importante na formação de Lucia também é revelado pela própria autora, quando relata um pouco dos seus primeiros contatos, ainda na infância, com a escrita e o exercício da imaginação:

Desde que aprendi a escrever que faço literatura. Em criança vivia com o lápis na mão, e aos oito anos compus uma comédia. Em casa de minha mãe ainda hoje existem diversos romances que arquitetei e passei para o papel na adolescência. [...] [Esses romances eram] literatura de menina. Não podem ter valor algum e só mesmo o carinho materno os preservaria da destruição. Aliás jamais pensei em publicá-los. Coisa que nesse tempo não passava por minha cabeça era tornar-me escritora. Escrevia para me distrair e para dar liberdade a um mundo de personagens que a minha imaginação criava e que desde então passavam a viver comigo. Queria ver como agiam, que jeito tomavam a partir do instante em que eu os transpunha para o papel, e esse jogo interessava-me. (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 13)

⁴⁰ Os depoimentos de Lucia acerca do pai foram retirados do capítulo intitulado "Miguel Pereira visto por Lucia Miguel Pereira", que compõe a obra *Retratos de família*, de Francisco de Assis Barbosa. Em nota no decorrer do capítulo, o autor faz referência a um artigo de Lucia Miguel, intitulado "Miguel Pereira", saído na *Revista do Brasil* (3ª fase, n. 8, Rio de Janeiro, fev. 1939), indicando que as declarações apresentadas pela autora tratam-se de material diverso daquele publicado na *Revista do Brasil*, o que pudemos conferir em pesquisa realizada na

Essa necessidade criativa era alimentada por uma família que tinha uma formação de leitura e que a exercitava em seu cotidiano. Antonio Candido, primo em segundo grau de Lucia⁴¹, no artigo dedicado a ela e publicado em *O albatroz e o chinês*, chama a atenção para o contexto cultural em que se formou:

Lucia tinha dezessete anos [quando o pai morreu] e já sofrera de maneira profunda no caráter e na concepção de vida a influência do pai, homem de grande cultura e personalidade forte. Em mais de um escrito ela evocou de maneira sobriamente calorosa a sua figura de alto relevo.

Além disso, teve na formação outro elemento importante: o fato de pertencer pelo lado materno a uma família de mulheres cultas. Sua mãe e sua avó eram grandes leitoras, assim como (coisa rara no século XIX brasileiro) suas duas bisavós. Não lhe faltou portanto um pano de fundo propício, sem contar que desde menina manifestou muita capacidade fabulativa, criando um personagem, a princesa Rosa Violeta, protagonista das histórias que inventava para as irmãs e apareceria mais tarde nos seus belos contos infantis. (CANDIDO, 2004, p. 129)

As memórias que Lucia evoca na tentativa de recuperar a figura de seu pai, presentes em artigo dedicado a ele, falam do costume que o pai tinha de ler todas as noites, e então relembra com carinho um período em que passou a ler para ela em voz alta antes de dormir. Nessa recordação, surge mais um flagrante do papel que o pai exerceu em sua formação de leitora:

Quando minha irmã adoeceu, mamãe ficou muito preocupada e fê-la dormir no seu quarto. Papai passou para o meu. Eu ficava acordada às vezes, até meia-noite, esperando-o. Ele vinha, repreendia-me, mas no fundo ficava todo *flatté*. Papai se deitava na cama de minha irmã e se punha a ler em voz alta. Trechos de Renan e de Anatole France. Trechos de livros que não caíam nas minhas mãos de menina de catorze anos. (PEREIRA apud BARBOSA, 1968, p. 24)

O que consta ainda a respeito de sua juventude é o choque pela morte prematura do pai, quando Lucia tinha apenas 17 anos, e que acaba fazendo com que ela ajude sua mãe na educação dos irmãos mais novos, e também a sua formação em um colégio para moças, o Notre Dame de Sion, para onde o pai a levava todos os dias, juntamente com as irmãs:

Não sei como papai dava jeito para nos levar ao Sion. O fato é que todos os dias, às dez horas, o seu automóvel Lancia estava na porta. Papai nunca deixou de levar as filhas ao colégio. E ia muito alegre, conversando conosco, perguntando coisas,

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Porém, o material (PEREIRA, 1939a, p. 1-6) não traz muitas informações novas além das que são reproduzidas na obra de Francisco Barbosa.

⁴¹ Cf. PONTES, 2008. Luciana Viégas de Medeiros (2005, p. 18) registra o parentesco de Candido como sobrinho da autora. Luiz Roncari (2010, p. 35), ainda que não dê certeza sobre o parentesco entre eles, fornece a possível origem comum: "a mãe da autora, Maria Clara, tinha também o sobrenome Tolentino, como a mãe do crítico, Clarisse Tolentino de Mello e Souza".

demonstrando um grande interesse pelos nossos estudos. (PEREIRA apud BARBOSA, 1968, p. 21)

A realização dos estudos em uma instituição como o Sion marcou profundamente sua formação católica e também literária, na medida em que lhe proporcionou grande domínio sobre a língua francesa, já que, na época, todas as disciplinas da escola eram ministradas em francês. Também encaminhou sua estréia no campo da literatura, com a participação, junto a suas colegas de Sion, na revista *Elo* (1927-1929), "experiência de um grupo feminino que se organiz[ou] como um reflexo da nova liderança do Centro Dom Vital, quando Alceu Amoroso Lima assum[iu] a presidência, sucedendo a Jackson de Figueiredo". (PEREIRA, 1988, p. 11⁴²). A vinculação com os pressupostos católicos e sua militância tornaram-se evidentes nesse período. Além de participar da edição da revista, passou a lecionar na Missão da Cruz e na escola mantida pelo Colégio Sion para crianças pobres.

Essa participação inicial no debate literário, de certa forma desprezada nas apresentações que se tem feito da autora, é bastante valorizada por Homero Senna, em sua *República das Letras*. O crítico, em nota à entrevista dada por Lucia, destaca várias informações acerca da revista, como o período de circulação e os nomes das redatoras e colaboradoras da revista:

Por gentileza de D. Lúcia Magalhães, pudemos consultar a coleção de *Elo*, que ela guardava carinhosamente. São ao todo 20 números, aparecidos de julho de 1927 a maio de 1929. A partir do 2º número, a revista passa a circular sob a responsabilidade de uma Comissão de Redação em que se reuniam três Lúcias: Lúcia Magalhães, Lúcia Miguel-Pereira e Lúcia Lobo. Trazendo como subtítulo "revista das 'antigas' de Sion", em suas páginas colaboravam, além das redatoras e de Lia Correia Dutra, citada pela entrevistada, as seguintes ex-alunas: Stela de Faro, Heloísa Alberto Torres, Laurita Pessoa Raja Gabaglia e várias outras. (SENNA, 1996, p. 13-14)

O crítico destaca a importância desse material na construção do pensamento da autora, na medida em que, já nessas primeiras incursões, apresentava seus pontos de vista e preocupações com a literatura e outras questões nacionais:

O *Elo* não era uma revista fútil. Ao contrário, as colaborações, além de traduzirem preocupação literária e cultural, debatiam, freqüentemente, temas brasileiros. Exemplo disso é o estudo de Lucia Miguel-Pereira sobre Euclides da Cunha. Além desse, a futura biógrafa de Machado de Assis publicou ali vários artigos, já denunciadores da notável ensaísta que viria a ser mais tarde. Sua colaboração para o *Elo* não poderá ser esquecida, quando amanhã se fizer o levantamento bibliográfico de sua produção esparsa por jornais e revistas. Parte dessa produção foi resgatada pela Graphia Editorial, no volume, recentemente publicado, *A Leitora e seus*

⁴² Informação extraída da "Nota da editora", que abre o volume de *Prosa de ficção*.

Personagens (Rio de Janeiro, 1992), ao qual, segundo se anuncia, outros se seguirão.⁴³ (SENNA, 1996, p. 14)

Um outro fato que atesta o valor dessas primeiras colaborações para *Elo* é que esses artigos, algum tempo depois, foram reproduzidos em jornais de grande circulação.⁴⁴ É a própria autora quem nos revela a sua surpresa e alegria quando viu seus primeiros artigos para *Elo* sendo publicados em veículos de maior alcance:

Qual não foi [...] minha surpresa quando verifiquei que as desprezíveis colaborações que estampava naquela revista de circulação limitadíssima estavam sendo transcritas em jornais de grande tiragem! Disso, por gentileza, se incumbiam amigos diletos, como Roquete Pinto, Oton Leonardos e o saudoso Tristão da Cunha. Inclusive no O Jornal foram transcritos alguns trabalhos meus dessa época, para alegria minha e escândalo de minha mãe, que não achava próprio de uma moça andar escrevendo em jornais... (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 13-14)

Com isso, Lucia começa a tornar-se uma figura pública dentro do universo da crítica e daí seguem outras contribuições, com destaque para os artigos publicados no *Boletim de Ariel* (1931-1938)⁴⁵, em que contribuía os mais importantes nomes da intelectualidade brasileira, e, segundo Lucia Miguel, revista em que teve sua primeira participação consciente do papel que estava desempenhando:

Datam, porém, da fundação do *Boletim de Ariel*, a excelente revista dirigida por Gastão Cruls e Agripino Grieco, que infelizmente deixou de circular, meus primeiros artigos para uma publicação especializada. Só então comecei a tomar a sério o que fosse escrever, a ganhar consciência de que me estava tornando escritora de verdade. (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 14)

⁴³ Infelizmente, a recuperação dos textos de Lucia Miguel pela Graphia editorial não contempla os artigos produzidos para *Elo*, escritos, como se disse, de 1927 a 1929, já que na coletânea são reunidos apenas os textos escritos a partir de 1931, quando inicia sua participação no *Boletim de Ariel*, até 1943. Luciana Kühn Viégas de Medeiros, organizadora da coletânea, informa, em sua dissertação, intitulada *Lições de pesquisa literária: o legado crítico de Lucia Miguel Pereira*, que os trabalhos para *Elo* foram excluídos da pesquisa em razão da dificuldade de localização do material (2005, p. 9). Durante pesquisa na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, constatei a presença apenas de um volume da 2ª fase da publicação, quando Lucia já não contribuía com o periódico. Porém, além dessa lacuna, há outras produções que não entraram na coletânea, artigos que constam no levantamento de Luciana Viégas, mas que não entraram na seleção, principalmente do período correspondente ao segundo volume, *Escritos da Maturidade* (1994), que vai de 1944 até sua morte, em 1959.

⁴⁴ Luciana Kühn Viégas de Medeiros, em sua dissertação (2005, p. 9-10), destaca que a data da primeira matéria de Lucia para a grande imprensa não é ainda conhecida, mas informa como primeiro registro, guardado no arquivo familiar, a publicação de um artigo, de 1929, intitulado "Um bandeirante" no jornal *O Imparcial*, "ilustrada pelo então desenhista Cornélio Pena". Porém, cabe destacar que esse artigo, sobre *Os sertões*, de Euclides da Cunha, já havia sido publicado em setembro de 1927, no 3º número da revista *Elo*, conforme informação de Homero Senna (1996, p. 13).

⁴⁵ O período de participação de Lucia Miguel Pereira nos diversos jornais e revistas em que atuou ao longo da vida foram estabelecidos a partir da consulta de diversos materiais pesquisados e referidos ao final desse trabalho, de onde destacam-se as duas coletâneas de ensaios críticos da autora editados pela Graphia Editorial.

Luciana Viéguas de Medeiros destaca que, nessa primeira participação numa revista cultural, principiada em novembro de 1931, Lucia "redigiu não somente resenhas propriamente literárias mas, também, artigos sobre as contradições de seu tempo, quase sempre estampados na primeira página". Além disso, após um ano, a autora "já integrava o conselho consultivo, ao lado de Gilberto Amado, Miranda Reis, Miguel Osório de Almeida e Octávio de Faria" (2005, p. 10).

No começo da década de 1930, Lucia também deu início à sua participação no debate literário em diversos outros jornais e revistas, tendo colaborado para a revista católica *A Ordem* (1933-1939), assinando uma seção intitulada "Crônica feminina"; para a coluna "Livros" da *Gazeta de Notícias* (1934-1935); para a *Lanterna Verde* (1936-1943)⁴⁶, que era o boletim anual da Sociedade Felipe d'Oliveira, ligada ao Ministério da Educação e Cultura e responsável pela atribuição do prêmio literário mais importante da época⁴⁷, e ainda para a *Revista do Brasil* (1938-1943), em sua terceira fase, dirigida por Octavio Tarquinio de Sousa, que viria a ser seu marido, contribuindo com a seção de "Letras portuguesas" e ainda com traduções de contos estrangeiros⁴⁸ e ensaios esporádicos.

Além disso, nesse período, a ensaísta ainda deu contribuições para *O Jornal*⁴⁹ e publicou um conto, intitulado "Uma santa", em 5 de julho de 1933, no primeiro número da revista carioca *Literatura*, dirigida por seus amigos Augusto Frederico Schmidt e Manuel Bandeira.⁵⁰ Lucia frequentava a Livraria José Olympio e circulava entre os intelectuais da

No entanto, como muitos dados são imprecisos, não é possível informar com exatidão o período de participação em alguns dos periódicos para os quais contribuiu.

⁴⁶ Contribuiu com artigos para cinco dos oito números do boletim, editado entre 1934 e 1944, sob a coordenação conjunta de João Daudt de Oliveira, Octavio Tarquinio de Sousa e Rodrigo Octavio Filho (Cf. MEDEIROS, 2005, p. 11).

⁴⁷ Cf. PONTES, 2008.

⁴⁸ Os contos traduzidos para a seção "O conto estrangeiro", da *Revista do Brasil* foram: "A árvore de natal de Cristo", de Dostoiévski (traduzido do francês, da edição "Journal d'un écrivain"); "Escola de reis", de Jules Lemaitre (original em francês); "A noiva chega a *Yellow Sky*", de Stephen Crane (tradução do original em inglês); e "Chacais e árabes", de Kafka (Traduzido da versão francesa de Alexandre Vialatte), conforme informações que constam junto às traduções. (Cf. referência completa na seção final de bibliografia da autora).

⁴⁹ A informação de que Lucia colaborou para *O Jornal* é mencionada em duas obras de consulta, o dicionário de *Ensaístas Brasileiras*, de Heloísa Buarque de Hollanda e Lucia Nascimento Araújo, e o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho. No entanto, nesses materiais não são indicadas referências específicas sobre artigos publicados, o que poderia levar a crer que essas colaborações para *O Jornal* possam ser apenas as reproduções dos artigos publicados em *Elo*, que tanto surpreenderam a autora, conforme sua declaração a Homero Senna. No entanto, Luís Bueno indica, em *Uma história do romance de 30*, uma contribuição de Lucia para *O Jornal*, intitulada "Maleita", de 9 de setembro de 1934. Bernardo de Mendonça, em seu prefácio à obra *A leitora e seus personagens*, também faz referência a contribuições de Lucia para *O Jornal* no período que vai de 1943 a 1959, porém, essas contribuições não aparecem em *Escritos da maturidade*, nem foram localizados até o momento.

⁵⁰ Informação destacada na "Nota editorial" que abre a *Ficção reunida* da autora, onde foi incluído também esse conto. A história gira em torno de tia Genoveva, uma senhora solteirona que havia cuidado de seus sobrinhos como filhos. Era considerada por todos como "uma santa", mas, à beira da morte, numa espécie de delírio, relata suas pequenas vinganças às irmãs, mais bonitas do que ela e que tinham conseguido constituir família. Todos

época, na maioria homens, mas era acompanhada também por outras mulheres, como Adalgysa Nery e Rachel de Queiroz. O perfil de Lucia e a amizade que estabeleceu com a autora de *As três Marias* ficam registrados em artigo da escritora cearense para *O cruzeiro*:

Foi êle, então Schmidt-Editor, estabelecido na Rua Sachet que me apresentou a Lucia Miguel Pereira, como me apresentou a Octavio Tarquínio de Souza. Isso foi lá pelo ano de 1931. E Lucia, então como sempre, me apareceu como a realização do que eu mais valorizava, porque mais inacessível para mim: a segurança intelectual, o discernimento literário, o acúmulo de leituras excelentes, a capacidade de juízo crítico. Junto ao amontoado de intuições e aquisições malfeitas que é o nosso acervo de autodidatas, aquela extrema civilização intelectual dela fazia com que me sentisse ainda mais rústica, como uma índia diante de uma doutôra. Apesar disso, ou por causa disso, ficamos amigas. Boa amizade segura de duas mulheres, que não são rivais em nada e em que pelo menos uma das duas - era eu - admira profundamente a outra. Amizade que durou quase trinta anos, e que se acresceu quando Octavio Tarquínio entrou na vida de Lucia, companheiro amado e inseparável; êle que, vindo de outra geração e de outro plano de cultura, a gente antes olhava de longe, - como soube criar intimidade fraternal - como era bom ouvi-los, como era bom conviver com êles, com êles falar da vida e do mundo! (QUEIROZ, 1960)

O perfil erudito e crítico de Lucia Miguel Pereira, delineado por Rachel de Queiroz, fica evidente com a leitura de seus artigos, onde demonstra grande interesse não só pelas questões específicas do campo cultural e literário mas também pelo debate acerca dos problemas políticos brasileiros. Os artigos publicados em *A Ordem*, na seção "Crônica feminina", por exemplo, expressam o posicionamento conservador da autora mas também de uma corrente católica que marcou a época, e, assim, esses textos são discutidos pela crítica a partir do que eles trazem sobre o pensamento católico, sobre a mudança de posicionamento da autora acerca do catolicismo, quando comparados a textos que produziu na maturidade, e ainda no que eles trazem de contraposição aos ideais feministas que se fortaleciam no período⁵¹. No entanto, esses textos também estão permeados por ambigüidades, contradições, que refletem o seu "feminismo conflituado entre a necessidade de conquista do mercado de trabalho pela mulher e a de cumprir suas atribuições maternas"⁵² (Cf. MEDEIROS, 2005, p. 11).

No âmbito literário, têm destaque em suas críticas a divulgação e o debate acerca de diversos autores brasileiros e estrangeiros, especialmente os franceses, e ainda os portugueses,

ficam chocados com as revelações, mas, logo que começa o velório e chegam os convidados, enaltecendo as virtudes da morta, os sobrinhos começam a duvidar das revelações feitas no leito de morte até que também tornam a chamá-la de santa. (PEREIRA, 2006, p. 493-495)

⁵¹ Essas questões aparecem nos trabalhos de Márcia Cavendish Wanderley, principalmente, Ana Maria Bandeira de Mello Magaldi, Heloísa Pontes, entre outros.

⁵² Infelizmente, os artigos publicados na seção "Crônica feminina", em *A Ordem*, não constam na coletânea de ensaios da autora, e acabam sendo divulgados apenas parcialmente em artigos que, em geral, tendem a destacar as afirmações mais conservadoras do texto, o que condiciona a leitura que deles se faz.

visto que, na *Revista do Brasil*, Lucia escreve, durante a década de 30, na seção "Letras portuguesas", "40 artigos, em que analisa a produção de escritores e poetas portugueses desse tempo, [e] resenha obras críticas e títulos comemorativos do centenário de Antero de Quental", conforme assinala Maria Helena Werneck (2001, p. 50).

Com a leitura desse material, fica clara a grande contribuição dada por Lucia para a crítica literária brasileira, contribuições de uma intelectual independente, autodidata, que dedicou a vida ao debate de idéias e à escrita. Conforme salienta Bernardo de Mendonça, a autora,

ao contrário de muitos intelectuais de sua geração que tiveram no emprego público a salvaguarda financeira ou social para o trabalho literário, há registros só de uma rápida passagem na direção da biblioteca estadual. Tampouco se ligou à então incipiente universidade brasileira, que, autodidata, não freqüentou sequer como aluna.

Excluindo esporádicas conferências, apenas escreveu (MENDONÇA, 1992, p. XVIII).

Dessa forma, vê-se que Lucia não construiu sua carreira de crítica literária vinculada a qualquer instituição. No decorrer de sua trajetória, bastante voltada para a escrita, também apresentou algumas conferências esparsas e foi chefe da Biblioteca Central de Educação (atual Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro), em 1939, em substituição a Gastão Cruis, que se havia aposentado. Além disso, foi subchefe de gabinete do Secretário-Geral de Educação e Cultura da antiga Prefeitura do Distrito Federal (na época, Rio de Janeiro), entre os anos de 1937 e 1939, o que mostra que, além de contribuir com a discussão de idéias e com a divulgação de autores por meio dos mais variados veículos de comunicação, a autora também dá outras contribuições nesse campo, tornando ainda mais ampla a sua participação no ambiente cultural de sua época.

Também data do início da década de 1930 a publicação de sua primeira obra ficcional. Após algum tempo de sua atuação na esfera da crítica literária é que foi lançado o romance *Maria Luísa*⁵³ (1933)⁵⁴. O livro, que trata de uma profunda crise de valores vivenciada pela personagem central do romance, desencadeada a partir do momento em que vive uma paixão proibida, é publicado pela Schmidt Editora, dirigida por seu grande amigo Augusto Frederico

⁵³ O romance foi grafado originalmente como *Maria Luiza*, mas adotei a forma *Maria Luísa*, por ter sido a utilizada na *Ficção reunida* da autora, na qual me baseei para este trabalho.

⁵⁴ Marlene Bilenky, em sua tese *O claro olhar: análise da personagem feminina na ficção de Lucia Miguel Pereira* (1986, p. 21), faz referência a um romance de Lucia anterior a *Maria Luísa*, escrito em francês, que havia sido inutilizado pela autora. Até o momento, não obtivemos informação que esclareça melhor o assunto ou que confirme a existência desse romance, mas é provável que faça parte dos escritos que a autora diz ter produzido na adolescência, sem nenhuma intenção de publicar, e que tenha sido destruído, conforme orientação testamentária da autora, após sua morte, juntamente com todos os seus inéditos.

Schmidt, que, apesar de ter forte vinculação com o Centro Dom Vital e ser defensor de ideais católicos, é, na época, o responsável pelo lançamento de autores das mais variadas tendências literárias e políticas, tendo publicado obras como *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Maquiavel e o Brasil*, de Octavio de Faria, ou ainda *Cacau*, de Jorge Amado, e *O caminho para a distância*, de Vinicius de Moraes.

Quanto a essa obra de estréia, cujos originais estavam em posse do seu editor desde 1931, ainda que tenha sido lançada somente em maio de 1933⁵⁵, sabemos que, se teve boa acolhida, também não despertou a atenção de críticos e leitores, já que se apresentava como uma "tentativa de romance introspectivo destoante do momento de grande inquietação política e vibração intelectual", momento de "clímax do romance nordestino e do ensaio inspirado na realidade brasileira"⁵⁶. Além disso, a própria autora questiona o valor de seu primeiro romance: "Eu não estava em absoluto convencida do valor do livro, e hoje acho-o francamente ruim, mas devo a esses dois amigos [Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt], e a alguns mais, o ter aparecido em volume." (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 15)

Para Luís Bueno (2006, p. 303-304), *Maria Luísa* "é, por todos os títulos, um romance surpreendente" e acredita que, "no conjunto do que se publicou àquela altura, é injusto dizer de *Maria Luíza* ser 'francamente ruim'", embora perceba que "a evolução de Lucia Miguel Pereira durante a década [tenha sido] notável". Temístocles Linhares (1987, p. 401) também não parece concordar com o rigor de análise com que a autora julgou a própria obra, salientando que, mesmo com a sua avaliação, o romance se esgotou, e acabou virando obra rara, por não ter se interessado a autora em fazer uma segunda edição revista, como aconteceu com *Em surdina*.

O segundo romance de Lucia, *Em surdina*, que trata dos conflitos familiares e íntimos de uma jovem dividida entre o casamento e a busca da independência profissional, foi publicado ainda no mesmo ano do primeiro, em dezembro de 1933, desta vez editado por Gastão Cruls e Agrippino Grieco, pela Ariel Editora. Os dois escritores, como vimos, dirigiam o *Boletim de Ariel*, veículo em que a autora tinha ampla participação como crítica literária, desde 1931 até 1937.

Ainda que *Em surdina* tenha sido muito bem recebido e serem muitos os méritos das contribuições dadas por Lucia no campo da crítica e da ficção (além da tradução, já que seu

⁵⁵ Informação oferecida por Jorge Amado (apud BUENO, 2006, p. 315).

⁵⁶ Conforme apresentação biobibliográfica da autora que abre o volume de *Prosa de ficção*. (PEREIRA, 1988, p. 12, "Nota da editora")

primeiro trabalho como tradutora, com *América*, de Hendrik van Loon, surge ainda em 1935, editado pela Livraria do Globo), é com o gênero biográfico que a autora conquista definitivamente seu lugar no universo das letras. Com a biografia de Machado de Assis, que recebeu o prêmio Felipe de Oliveira, em 1936, e que foi "considerado pelo Círculo Literário do Brasil como a melhor e mais completa biografia do grande romancista brasileiro" (HOLLANDA; ARAÚJO, 1993, p. 172), Lucia inscreve seu nome entre os principais pensadores da literatura brasileira. Mas não apenas isso, em seu *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* (1936), a ensaísta não só ganha o seu reconhecimento como inaugura uma nova forma de escrever biografias. Para Maria Helena Werneck (2001, p. 51), que, em sua tese, avaliou diferentes biografias escritas sobre Machado de Assis, o trabalho de Lucia é "um dos textos decisivos para a guinada interpretativa de base psicológica que renovou a recepção da obra de Machado de Assis, e até hoje é considerado um dos clássicos da fortuna crítica do romancista". Quanto a esse novo gênero praticado por Lucia, Werneck destaca ainda que "para a biografia, paralelamente à actuação militante de L.M.P. na imprensa, confluem o gosto pela pesquisa histórica e a capacidade de fabulação da romancista". A biografia de Machado revela mesmo não só a enorme admiração que Lucia tinha pelo autor e o desejo de aproximar-se o mais possível da história vivida por esse homem que tanto buscou a discricção, mas também a sua enorme capacidade de narradora, de construir uma subjetividade em meio a uma cuidadosa seleção de fatos e anedotas. A partir do texto, revela-se o gosto da autora pela análise profunda do caráter e da psicologia de certos personagens, pela reflexão acerca dos conflitos que se impõem a cada um em meio ao seu contexto social e histórico.

E é após essa conceituada biografia que Lucia iria apresentar o seu terceiro romance, *Amanhecer* (1938), editado pela José Olympio e considerado por muitos críticos, entre os quais me incluo, como a melhor realização ficcional da autora ("uma pequena obra-prima", nos termos de Luís Bueno). *Amanhecer* vem a público ainda no período de intensa produção do chamado romance de 30, mas dessa vez a obra parece ter se colocado em maior sintonia com a produção do período. Apesar de ainda guardar muitas semelhanças em relação aos romances anteriores, já que mantém o foco sobre as escolhas e os conflitos na formação de uma jovem, encontra-se mais afinado com as produções do momento, pelo modo estreito como se unem o contexto ideológico da década de 30 e a formação do caráter da personagem central do romance. A obra é um bom exemplo para justificar a constatação de Bernardo de Mendonça quando fala da "rara habilidade que [Lucia] demonstra em situar o indivíduo no campo social sem prejuízo de sua complexidade psicológica" (1992, p. XVII).

O romance, que dá nova feição ao tema da jovem em busca de autonomia e em conflito com seus valores conservadores, atinge maior qualidade estética e alcança um nível mais profundo de diálogo acerca de várias questões que já vinham aparecendo nos romances anteriores, como a discussão sobre a condição feminina, sobre o papel dos valores conservadores e da fé, o conflito entre classes e gerações, o desejo de mudança, entre outros.

Após esse terceiro romance, Lucia dá início a uma nova incursão pela ficção, agora no universo voltado ao público infanto-juvenil. Em 1939, é lançada, pela editora Globo, de Porto Alegre, a obra *A fada menina*⁵⁷, que conta a história de Dora, uma menina que se transforma à noite na Princesa Rosa Violeta, fada das bonecas e das pedras preciosas, onde conquista uma autonomia que não tem na sua vida cotidiana, subordinada aos pais e aos adultos em geral. Com seus "poderes", ela acaba ajudando João a se esconder e a provar sua inocência, pois o menino estava sendo acusado injustamente de roubo (PEREIRA, 1944).

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1988, p. 82) colocam *A fada menina* ao lado de *Cazuza*, de Viriato Correia, e *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos, para ressaltar uma característica que as aproxima: os protagonistas experimentam mudanças mais substanciais em sua personalidade, o que faz com que as obras não apresentem uma continuação, se encerrando com a modificação interior vivida pelo herói. Um outro aspecto levantado por Lajolo e Zilberman é que, nas obras de Graciliano e de Lucia, "o imaginário se mescla ao ideal a que almejam os heróis; mas, como sua realização implica luta, ele acaba por configurar um projeto político" (1988, p. 66). A partir dessa leitura, percebe-se que o processo de formação da personagem também é matéria privilegiada por Lucia em suas narrativas para a infância, assim como o enfrentamento de condições sociais que limitam a atuação das pessoas.

Vale destacar que, conforme salientou Antonio Candido, no depoimento reproduzido anteriormente, a princesa Rosa Violeta já havia sido criada por Lucia como protagonista das histórias que inventava para as irmãs. Sabe-se ainda que essa primeira narrativa dedicada à infância foi muito bem recebida, tendo obtido inclusive o Prêmio Literatura Infantil do Ministério da Educação, em 1939 (Cf. HOLLANDA; ARAÚJO, 1993, p. 172), e que recebeu uma segunda edição, no ano de 1944.

A importância dessa narrativa ainda pode ser avaliada a partir da informação colhida no artigo de 24 de março de 2009, do *site* do Senado, onde foi noticiado o relançamento, ainda para o ano de 2009, da obra *A fada menina* na coleção Obras Raras do projeto Senado

⁵⁷ Obra registrada em alguns documentos como *Fada menina*, em razão de o título ter sido grafado de forma diferente na capa e na folha de rosto da primeira edição.

Cultural.⁵⁸ Além disso, em 12 de outubro de 2009, outro artigo havia anunciado que, em homenagem ao Dia da Criança e como parte de uma série de exposições de livros raros organizadas pelo Senado Cultural, estava à disposição do público *Fada menina*, pertencente à coleção de José Mindlin e gentilmente cedida por ele para a exposição⁵⁹.

É também de 1939 a primeira colaboração de Lucia, de que se tem notícia, para a imprensa portuguesa. A ensaísta brasileira, que já havia sido referida, sem maiores apresentações, por Adolfo Casais Monteiro, em artigo de julho de 1938⁶⁰, começava a circular entre a crítica portuguesa, sendo citada por sua "boa colaboração" na revista *Lanterna Verde*⁶¹ e também contribuindo, para a *Revista de Portugal*, com o artigo "Machado de Assis e Eça de Queiroz"⁶².

Em 1940, Lucia casou-se com Octavio Tarquinio de Sousa. Os dois se conheceram no início dos anos 30, na Livraria José Olympio, o 110 da rua do Ouvidor, quando foram apresentados por um amigo em comum, o poeta Augusto Frederico Schmidt, segundo informação de Gabriel Fonseca, neto de Octavio, que, aos oito anos, em 1946, foi adotado como filho pelo casal⁶³. A cerimônia de casamento foi realizada no Uruguai, já que Octavio era desquitado e o Uruguai, na época, era um dos poucos países que reconheciam o divórcio e permitiam a oficialização de um novo casamento. Lucia já era uma mulher madura, com 39 anos, 12 menos que Octavio.⁶⁴ Bernardo de Mendonça (1992, p. XIX) chama a atenção sobre a mudança que se operava nas convicções de Lucia ao se casar em tais condições, na medida em que, até então, era bastante vinculada a valores conservadores: "Após os anos 30, a influência católica já se reduzira, tanto no plano doutrinário quanto na vida pessoal – de divorcista, que se uniu a um homem desquitado, múltipla heresia para os padrões de época – até se esvanecer no final da vida."

⁵⁸ Conforme notícia da Agência Senado, de 24 de março de 2009. Até o momento, porém, não obtive informações a respeito do relançamento da obra.

⁵⁹ Conferir notícia da Agência Senado, de 12 de outubro de 2009.

⁶⁰ Cf. MONTEIRO, Adolfo Casais. Manuel Bandeira (continuação). *Revista de Portugal*. Coimbra, v. I, n. 4, jul. 1938, p. 597-608. O crítico refere o estudo, intitulado "A simplicidade em Manuel Bandeira", que Lucia Miguel Pereira havia apresentado entre as páginas 111 e 115 da edição de *Homenagem a Manuel Bandeira*, publicada no Rio de Janeiro, pela tipografia Jornal do Comércio, em 1936.

⁶¹ Cf. o artigo *LANTERNA Verde*, *Revista do Brasil*, *Boletim de Ariel*, *Dom Casmurro* e outros periódicos. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 6, jan. 1939, p. 285-287.

⁶² PEREIRA, Lucia Miguel. Machado de Assis e Eça de Queiroz. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 8, jul. 1939b, p. 474-478.

⁶³ Conforme Gabriel Fonseca em entrevista concedida ao programa Espaço Aberto Literatura, do canal Globo News. FONSECA, Gabriel. Biblioteca Octavio Tarquinio de Sousa e Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro, 17 jun. 2011. Programa Espaço Aberto Literatura – *Globo News*. Entrevista concedida a Claufe Rodrigues. Disponível em: <http://g1.globo.com/videos/globo-news/espaco-aberto-literatura/v/biblioteca-guita-e-jose-mindlin-ganha-nova-sede-na-usp/1539807/#/Todos%20os%20v%C3%ADdeos/page/1>. Acesso em: 22 jun. 2011.

⁶⁴ Cf. PONTES, 2008.

O casal, que mantinha relações com os mais importantes escritores e intelectuais da primeira metade do século XX, manteve aberto o seu apartamento, no bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro⁶⁵, e

acolheu, nas décadas de 40 e 50, as mais variadas correntes da inteligência brasileira: poetas como Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Murilo Mendes; romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz; ensaístas como Álvaro Lins, Antonio Candido, Gilberto Freyre e Otto Maria Carpeaux – para citar apenas alguns dos que deixaram, num álbum de autógrafos do neto de Octavio Tarquinio⁶⁶, em versos, bilhetes e desenhos, vestígios de presença. (MENDONÇA, 1992, p. XII)

A agitação da vida social e intelectual de Lucia e Octavio pode ser dimensionada ainda através do depoimento de Antonio Candido, apresentado no prefácio à sua obra *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos, quando revela seu entusiasmo pelo primeiro encontro com o autor de *São Bernardo*, em 1947, proporcionado por Lucia e Octavio, em um jantar no famoso apartamento do casal, promovido especialmente para apresentá-los (Cf. CANDIDO, 1992, p. 9).

Porém, a par da agitação social, o casal também mantinha uma vida sossegada, dedicada aos estudos e à família. Gabriel Fonseca nos fornece um retrato da convivência diária do casal:

Nesse apartamento, com Octavio já aposentado como ministro do Tribunal de Contas, as manhãs eram dedicadas à leitura de livros e aos muitos jornais existentes: *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias*, *O Jornal* e o então vespertino *O Globo*. Dia após dia, trabalhavam de maneira metódica na sala da biblioteca até as cinco horas da tarde, quando invariavelmente tomavam um chá, quase sempre do Ceilão (Sri Lanka).

Tal rotina só se interrompia quando iam à editora José Olympio, onde se reuniam políticos a falar de literatura e literatos a falar de política.

[...]

Lucia e Octavio formavam um casal perfeito, muita inteligência, grandes em espírito, total entendimento mútuo e amor insuperável. Jamais vi, em todos os anos de nossa convivência, a menor discordância, a menor discussão, a menor rusga. Quando isso acontecia, era comigo. Passeavam todos os dias de mãos dadas pelo jardim do apartamento. Éramos uma família feliz.⁶⁷

⁶⁵ O apartamento ficava na rua Gago Coutinho, "uma bela cobertura no recém-inaugurado e moderníssimo conjunto do Parque Guinle, projetado por Lúcio Costa". Antes de se mudarem para o apartamento, em 1948, o casal viveu "numa casa no nº 160 da Rua Inglez de Souza, no alto do tranquilo bairro carioca do Jardim Botânico". Cf. COUTINHO, Fabio de Sousa. Biografia resumida de Lucia Miguel Pereira. Disponível em: <http://www.octavioelucia.com/otavio-tarquinio-de-sousa/lucia-miguel-pereira/>. Acesso em: 09 jun. 2011.

⁶⁶ Conforme Luciana Viégas de Medeiros (2005, p. 8), o neto a que se refere Bernardo de Mendonça é Antônio Gabriel de Paula Fonseca Júnior, a quem o casal criou como filho, conforme já referido, e os autógrafos foram recolhidos por ele quando menino, entre 1950 e 1956.

⁶⁷ FONSECA Jr., Antônio Gabriel de Paula. História resumida da Biblioteca Octavio Tarquinio de Sousa/Lucia Miguel Pereira. Disponível em: <http://www.octavioelucia.com/pequena-historia/>. Acesso em: 09 jun. 2011.

Gabriel também fala de sua admiração pelos pais e da relação que mantinha com eles:

Pra mim Lucia foi a mulher perfeita que eu conheci. Sabia falar alemão, francês, inglês, conhecia literatura brasileira total, conhecia literatura inglesa, americana... Lucia era uma mulher perfeita mesmo porque, a par disso, naquela época a gente jogava vôlei e ela sabia tecer rede pra gente jogar vôlei, pescava siri (outrora tinha siri aqui na curva da amendoeira), eu ia pescar siri e ela tecia, fazia burçá, pra gente pescar siri. Quer dizer, ela jogava nas 11, como se dizia. Lucia era isso. E Octavio numa cultura também extraordinária. E me apoiava muito... [...] Ele pegava um trocinho que eu fazia bem feito e... me dava aquela... aquele alento todo que... entendeu? São pessoas...⁶⁸

Ainda no ano em que se casou, em 1940, Lucia trazia a público mais uma de suas traduções, dessa vez, *A vida trágica de Van Gogh*, de Irving Stone, editado pela José Olympio, e, em 1943, quatro anos após o lançamento de *A fada menina*, surgiam mais três narrativas infanto-juvenis, às quais, infelizmente, não conseguimos ter acesso até o momento⁶⁹. Conforme registros encontrados, as narrativas, intituladas *Na floresta mágica*, *Maria e seus bonecos* e *A filha do rio verde*, foram publicadas pelas edições O Cruzeiro⁷⁰.

O ano de 1943 seria marcado ainda por várias outras importantes contribuições da autora, com destaque para aquele que seria o seu segundo trabalho de caráter biográfico, *A vida de Gonçalves Dias*, que trazia ainda o diário inédito da viagem que o poeta realizou pelo Rio Negro. Maria Helena Werneck (2001, p. 51), responsável pelo estudo, já citado, sobre as biografias de Machado de Assis, destaca mais uma característica acerca do modelo de biografia privilegiado pela autora. Para ela,

⁶⁸ Transcrição minha a partir da entrevista de Gabriel Fonseca, já referida neste trabalho, para o programa Espaço Aberto Literatura do canal *Globo News*.

⁶⁹ Uma das narrativas, *Na floresta mágica*, finalmente foi recuperada, através do *site* da Estante Virtual, que, aliás, vem revolucionando as pesquisas no Brasil, mas infelizmente o exemplar só chegou em minhas mãos no dia em que fiz a entrega deste trabalho à banca examinadora.

⁷⁰ Marlene Bilenky, em sua dissertação, indica que as três narrativas foram publicadas pelas edições O Cruzeiro, sendo que transcreve passagens de *A filha do rio verde* (1986, p. 13). Além disso, acabo de confirmar que a obra *Na floresta mágica* também é uma edição de O Cruzeiro, o que fortalece a informação de Bilenky. Luciana Viégas de Medeiros havia feito a indicação da editora José Olympio como responsável pelas narrativas, na coletânea de ensaios de Lucia Miguel Pereira e também em sua dissertação. Também indicou a mesma editora como responsável pela publicação de *A fada menina*, editada e reeditada pela editora Globo, o que enfraquece as suas informações. Com os poucos fragmentos de *A filha do rio verde*, selecionados por Marlene Bilenky, podemos perceber que, assim como *A fada menina*, essa outra narrativa também destaca a vivência da criança no meio natural (não dá para esquecer da experiência da própria autora junto aos pais na Estiva), atribuindo inclusive o caráter de padrinhos ou protetores a elementos da natureza, como é o caso do pessegueiro, em *A fada menina*. Além disso, fica evidente a sua preocupação em discutir as diferenças sociais, a relação entre crianças e adultos e a capacidade de imaginação na infância. *Na floresta mágica*, agora recuperada, também revela essas mesmas tendências da autora. A narrativa conta a história de três irmãos que fogem de um internato na tentativa de encontrarem seu pai, que havia desaparecido após ter saído para caçar. Os três chegam a uma "floresta mágica, onde nunca nenhum homem entrara, onde não se conhecia o mal", onde "todos os bichos viviam em paz, sem se comerem uns aos outros" (1943, p. 14), e lá, mais tarde, reencontram o pai, que estava como refém de um grupo de bandidos. Com a ajuda dos bichos da floresta, a família consegue fugir, o pai retoma a sua vida e os

[L.M.P.] elege como a melhor concepção de biografia a desenvolvida por Lytton Strachey, quando o escritor inglês se dedica à revisão das grandes figuras da era vitoriana, introduzindo a concepção do historiador que faz da biografia ao mesmo tempo uma arte e um documento humano. Mas além de defender o equilíbrio entre verdade histórica e valor literário como uma prerrogativa do gênero, a ensaísta não deixa de considerar o papel da biografia no contexto brasileiro, pensando-a como uma alternativa para os estudos de história literária e história do Brasil. (2001, p. 51)

Esse caráter de biografia percebido por Maria Helena Werneck fica ainda mais evidente quando nos deparamos com o trabalho de recuperação que Lucia fez do diário inédito de Gonçalves Dias acerca de sua viagem pelo Rio Negro, no período de 15 de agosto a 5 de outubro de 1861. Abaixo, transcrevo a nota que introduz o diário, onde fica claro o empenho de preservação do material e o cuidado com o registro desses originais ao torná-los públicos:

O mau estado deste diário, escrito a lápis, de modo quase ilegível, não permitiu que fosse todo decifrado. Cerca de três meses de trabalho, lentes de aumento e muita paciência não bastaram para entendê-lo completamente. As palavras duvidosas vão assinaladas por pontos de interrogação entre colchetes; as que estão entre parênteses são de Gonçalves Dias.

Exigiria este diário anotações de um especialista; não o sendo, limitou-se a Autora a procurar o significado dos termos desconhecidos, e a marcar certas denominações que noutros livros vêm de modo diverso. A maioria não pôde, porém, ser identificada. (PEREIRA, 1943b, p. 383)

No entanto, essa segunda incursão de Lucia pelo gênero biográfico não apresenta a mesma fluidez nem o encantamento percebidos no seu primeiro estudo biográfico, em razão de certo excesso na intenção documental. Álvaro Lins, em *Filosofia, história e crítica na literatura brasileira* (1968, p. 100) reconhece o imenso valor dessa obra ("uma biografia completa. Sobre a sua documentação muitos ensaios e estudos críticos, de agora em diante, haverão de ser escritos"), mas também destaca o excesso de citações:

A orientação de técnica biográfica que a Sra. Lúcia Miguel Pereira seguiu neste volume foi a de expor a figura de Gonçalves Dias através dos seus próprios documentos: cartas, poesias, trechos de prosa; extrair sobretudo da sua correspondência os elementos de documentação. E acredito que nesta orientação houve certo excesso que determinou um defeito grave do livro, embora não decisivo. Parece-me que a obra ganharia em movimento, em dramaticidade, se a autora houvesse reduzido as citações, as transcrições das cartas de Gonçalves Dias, como também do diário da sua última viagem à Europa. [...] Ao lado das citações que poderiam ser evitadas ou transformadas, há outras rigorosamente necessárias. O seu trabalho de pesquisas e estudo de documentos foi severo, paciente e amplo. (1968, p. 100)

meninos voltam para o colégio, "mas dessa vez eram externos e, não tendo planos de fuga para distraí-los, estudaram direito" (1943, p. 41).

Na nota introdutória à obra *Prosa de ficção* publicada pela editora Itatiaia, em convênio com a Edusp, onde aparece um detalhado perfil biobibliográfico de Lucia, é mencionado ainda mais um projeto de biografia da autora: "Pretendia também escrever *A vida de José de Alencar*, embora se dedicasse nos últimos anos à preparação de um ensaio – que também não chegou a escrever – sobre a situação da mulher brasileira da Colônia à República." (PEREIRA, 1988, p. 12)

No entanto, Lucia, em entrevista a Homero Senna, em 1944, havia negado os comentários de que estaria preparando a biografia de José de Alencar:

Sei que corre por aí essa. Mas pode desmenti-la. É boato. Pensei, de fato, há tempos, em aproveitar o autor de *O Guarani* para assunto de um livro, mas isso não passou de projeto vagamente esboçado. Considero, porém, sua figura ótima para um trabalho desse gênero e é pena que não tenha encontrado ainda o biógrafo que merece. Recomendo-a à atenção dos escritores novos do Brasil. (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 20)

Porém, apesar da declaração, não é possível descartar completamente a hipótese, já que a autora poderia ter modificado seus projetos após a entrevista, concedida ainda em 1944, principalmente se levamos em consideração seu apreço pelo autor e também pelo gênero biográfico. Rachel de Queiroz, em entrevista concedida a Luciana Viégas de Medeiros, também revela mais uma possível incursão de Lucia nesse gênero, quando afirma que ela acalentava o projeto de escrever a biografia de Oliveira Paiva (Cf. MEDEIROS, 2005, p. 17-18). Porém, infelizmente, nenhum dos trabalhos foi realizado, nem se tem indícios de seu planejamento.

O que se sabe é que, ainda em 1943, trouxe a público o seu *Ensaio de interpretação da literatura norte-americana*, publicado em brochura pela Sociedade Felipe d'Oliveira, e que foi resultado de conferências apresentadas pela ensaísta, em 1942, na Faculdade Nacional de Filosofia, a convite do seu diretor, o professor San Tiago Dantas. Nessas conferências, Lucia havia traçado "um amplo painel comparativo da influência calvinista anglicana e da católica ibérica nas literaturas ianque e brasileira" (MEDEIROS, 2005, p. 14), que daria origem à publicação no ano seguinte. Felizmente, em 1992, o ensaio, de pequena circulação, foi editado novamente, junto à coletânea *A leitora e seus personagens*.

Outro trabalho importante realizado no ano de 1943 foi a recuperação de *Casa velha*, novela esquecida de Machado de Assis, apresentada por prefácio da autora. A novela havia sido publicada inicialmente, de janeiro de 1885 a fevereiro de 1886, na *Estação*, jornal de

modas para o qual Machado escrevera durante mais de 20 anos, ainda que com interrupções, e onde também lançou obras da grandeza de *Quincas Borba* ou *O alienista*, segundo destacou a própria Lucia no texto de apresentação da obra (Cf. ASSIS, 1955, p. 7). A autora destacou ainda que *Casa velha*, "escrito certamente antes de *Iaiá Garcia*", insere-se ao lado de outras obras de Machado que apresentam caráter autobiográfico, como *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, em que as personagens Guiomar, Helena e Estela, assim como Lalau, de *Casa velha*, "vão encarnar o autor, discutir os direitos da ambição, lutar contra a hierarquia social" (PEREIRA, 1955, p. 156). Porém, notou uma diferença relevante em relação aos outros romances publicados: "O que causa estranheza é a conclusão, oposta à dos outros romances, o apego ao passado vencendo o desejo de subir de classe. Mas o longo debate interior de Machado de Assis há de ter constado de muita hesitação, de muita tergiversação." (PEREIRA, 1955, p. 160-161)⁷¹

Em 1945, vem a público o *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, editado pelas Edições Dois Mundos, com sedes em Lisboa e no Rio de Janeiro. Nesta obra, Lucia havia ficado responsável pela organização da parte brasileira, a convite de Jayme Cortezão, e Câmara Reis pelas colaborações portuguesas. Além da organização do volume, Lucia ainda assinou o prefácio do livro, em que, além de tratar das dificuldades e méritos da publicação, discutiu a influência de Eça de Queirós na literatura brasileira, e ainda publicou um estudo sobre o autor, intitulado "Eça de Queirós visto através de suas cartas". Além disso, em 1946, Lucia havia revisado e também escrito o prefácio para as *Cartas de Inglaterra*, de Rui Barbosa, publicadas no volume XXIII, tomo I, das *Obras completas de Rui Barbosa*, editadas pelo Ministério da Educação e Saúde.

Mesmo com essa intensa carga de trabalho, envolvendo pesquisas que requeriam enorme dedicação e aprofundamento, as colaborações de Lucia para a imprensa não foram interrompidas. Durante a década de 1940, ainda colaborou intensamente no suplemento literário do *Correio da Manhã* (1944-1947) e ainda escreveu algumas vezes para a *Literatura* (1946). Durante a década seguinte, terá destaque a sua colaboração para *O Estado de S. Paulo* (1956-1959).

Bernardo de Mendonça, prefaciador da coletânea de ensaios de Lucia Miguel no período inicial de suas contribuições à imprensa literária, indica ainda que a produção da

⁷¹ Note-se que essa constatação da diferença de conclusão dada à novela *Casa velha* é inserida pela autora em nota ao seu *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, visto que a autora, quando publicada a primeira edição de seu estudo, "só conhe[cia] parte da novela" e, na época, "inclinou-se [...] a pensar que não se incluía entre os livros autobiográficos" (PEREIRA, 1955, p. 160). Com isso, fica mais clara a importância da recuperação dessa obra.

ensaísta ganhou espaço também, de 1943 a 1959, em outros veículos, alguns de diferentes estados brasileiros, e ainda recomenda a reunião desse material numa segunda fase de pesquisa:

a extensão da obra esparsa, em quantidade e qualidade, recomenda o planejamento de um segundo volume, reunindo o que ela produziu, de 1943 a 1959, para jornais de pelo menos quatro estados brasileiros: Rio de Janeiro (*O Jornal e Correio da Manhã*), São Paulo (*O Estado de São Paulo*), Minas Gerais (*O Estado de Minas*) e Pernambuco (*Diário de Pernambuco*). (1992, p. XVII)

No entanto, no volume saído em 1994, são reunidos somente artigos extraídos do *Correio da Manhã*, de 1944 a 1947, do Suplemento Literário do *O Estado de São Paulo*, de 1956 a 1959, e dois textos publicados na revista carioca *Literatura*, de 1946. É a própria responsável pela pesquisa, Luciana Viégas, quem destaca, no prefácio ao volume dos *Escritos da maturidade*, que a edição excluiu artigos que não tratavam de crítica literária, como crônicas e artigos circunstanciais, e enfatizou a necessidade de se dar continuidade à pesquisa, na medida em que afirma "mere[cer] novas buscas a atividade da ensaísta no período entre 1947 e 1956" (1994, p. XIV). A partir dessas informações e também da observação de artigos bastante relevantes produzidos por Lucia Miguel que não constam nas seleções editadas na década de 90, percebe-se a necessidade de dar prosseguimento à pesquisa sobre a produção da ensaísta, disponibilizando-a da forma mais completa possível ao público leitor e à crítica especializada. Chama a atenção a falta de uma série de artigos listados ao final dos volumes que não estão entre os artigos reproduzidos no livro, além da falta de textos não incluídos na seleção e que sequer estão listados, como os artigos para a revista *Elo* ou outros textos dispersos da autora, dos quais se destacam o artigo "As mulheres na literatura brasileira", publicado na revista *Anhembi*, em 1954, ou "A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre", publicado em coletânea de artigos sobre Gilberto Freyre, em 1962⁷². Além disso, outros documentos importantes, como a entrevista concedida, em 1944, a Homero Senna e o artigo que dedica a seu pai (*Revista do Brasil*, 1939), também trariam muitas contribuições ao serem contemplados numa edição completa de sua fortuna crítica.

Entre os temas que discutiu durante a sua trajetória, muitos recuperados nas coletâneas da Graphia editorial, há uma grande lacuna no que diz respeito aos textos em que a autora apresenta as suas reflexões acerca da condição feminina. Já em seus primeiros artigos para a

⁷² A coletânea de ensaios sobre Gilberto Freyre foi feita em razão do 25º aniversário de *Casa-grande & senzala* (1933), comemorado em 1958. O artigo apresentado por Lucia, escrito já num período próximo ao de sua morte, revela o interesse da ensaísta pelo tema da "situação da mulher brasileira da Colônia à República", pesquisa a que a autora vinha se dedicando antes de sua morte, conforme já referido anteriormente.

revista *Elo*, que não aparecem em *A leitora e seus personagens*, a autora havia refletido sobre o tema. Antonio Candido (2004, p. 129) faz referência ao artigo "O problema feminino", publicado pela autora em outubro de 1927, no número 4 da revista *Elo*, em que

aborda um assunto que a preocupou durante toda a vida. 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. Lucia 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.

É curioso que essa proposta não encaminharia a mulher para a igualdade profissional com o homem, pois importava em estabelecer uma singular formação paralela. Mas, seja como for, serve para mostrar como foi precoce o interesse por um dos temas centrais da sua reflexão⁷³.

No artigo "As mulheres na literatura brasileira", publicado na revista *Anhembi*, em dezembro de 1954, Lucia inicia sua reflexão dizendo que, "ao [lhe] ser sugerido êste tema, uma dúvida [lhe] assaltou: deveria tratar de escritoras, ou de personagens femininas de ficção?" e, inicialmente, diz que "pareciam-[lhe] contrárias as duas interpretações do título proposto, devendo a escolha de uma implicar o afastamento da outra". No entanto, logo consegue perceber "certas afinidades, certas analogias entre as heroínas literárias, as figuras históricas e as criaturas de carne e osso que na literatura labutam" e diz que

onde vislumbrou parencas e contactos foi apenas nas circunstâncias exteriores, no estatuto social feminino, a refletir-se igualmente na ficção e na existência de todos os dias, nas intrigas dos romances e no lugar às mulheres concedido na sociedade, nos anseios das personagens fictícias e no destino das moças de verdade, principalmente as de outrora. (PEREIRA, 1954a, p. 17-18)

Lucia então mostra o número quase insignificante de mulheres que atuaram no terreno das letras brasileiras nos séculos anteriores e o quanto eram limitadas as suas oportunidades e, mais ainda, a divulgação de suas produções. Acaba mostrando também o quanto as mulheres de gerações passadas, que apresentavam muitas semelhanças com as personagens representadas na produção ficcional de sua época, estavam distantes das mulheres, e das autoras, "numerosas e de valor", de sua geração, que surgiam num momento em que "ninguém acredita mais na inferioridade intelectual da mulher" (PEREIRA, 1954a, p. 24-25).

⁷³ Marlene Bilenky, em sua dissertação, também registra algumas passagens do artigo publicado em *Elo* sobre "O problema feminino".

Em seu ensaio para a coletânea comemorativa dos 25 anos de *Casa-grande & senzala*, intitulado "A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre", Lucia retoma muitas considerações de Freyre acerca da importância da mulher no estabelecimento das relações e na formação da sociedade brasileira. Em momento relevante de apresentação das idéias do sociólogo, diz a ensaísta:

A contribuição cultural da índia e da negra, assim como a sua função democratizadora, não me consta hajam sido devidamente avaliadas e valorizadas antes de *Casa-Grande & Senzala*. Antes dêsse livro, que foi realmente um divisor de águas dos estudos sociais entre nós, já se falava muito – em regra para lamentá-la – na miscigenação praticada pelos portugueses; mas não sei se haverá ocorrido a alguém que só assim se "corrigiu a distância social que doutro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala [...]. A índia e negra-mina a princípio, depois a mulata, a cabrocha, a quadrarona, a oitavona, tornando-se caseiras, concubinas e até espôsas legítimas dos senhores brancos, agiram poderosamente no sentido da democratização social do Brasil". (PEREIRA, 1962, p. 353)

Quanto ao papel desempenhado pela mulher branca, Lucia destaca que "terá tido antes um cunho aristocrático, não só porque conhecia um nível de vida mais alto, como também porque se tentaria instintivamente diferenciar de suas concorrentes coloridas" (PEREIRA, 1962, p. 353-354) e, em seguida, recupera o parecer do sociólogo, apresentado em *Sobrados e mocambos*, quanto a essa questão:

Às primeiras senhoras de engenho, mulheres vindas de Portugal, deve-se uma série de comodidades de habitação e de vida, de assimilações e de adaptações felizes de valores de culturas ancilares à imperial. Assimilações, adaptações e combinações de valores que logo distinguiram as zonas de colonização por gente casada daquelas em que os portugueses se estabeleceram sòzinhos, solteiros ou quase sem mulher branca. (FREYRE apud PEREIRA, 1962, p. 354)

Esses artigos, e também outros textos da autora, como os publicados na "Crônica feminina" da revista *A Ordem*, que não constam nas coletâneas de sua produção crítica⁷⁴, dão mostras do interesse de Lucia pela questão da mulher e dos diferentes ângulos de visão sobre o assunto, tanto no plano político-social quanto no de sua representação histórica e literária, indicando a importância dessa questão na produção da autora.

Ainda quanto à questão das contribuições de Lucia enquanto crítica literária, é provável que o período entre 1947 e 1956, referido anteriormente por Luciana Viégas como período que exige novas investigações acerca da colaboração de Lucia à imprensa, apresente

⁷⁴ Quatro dessas crônicas estão disponibilizadas na seção de anexos deste trabalho.

mesmo uma menor quantidade de textos, visto que nesse período, especialmente na década de 1950, surgiram muitos trabalhos com maior porte, produzidos pela autora.

Entre as produções relevantes dessa década, destacou-se a sua contribuição para o projeto coletivo de *História da Literatura Brasileira*, organizado por Álvaro Lins, intitulado *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*, publicado em 1950. O volume, que deu enorme prestígio a Lucia e que teve uma segunda edição ainda durante a vida da autora (1957) e inúmeras outras até os dias de hoje, tornou-se material obrigatório quando se trata da literatura produzida no período, especialmente no que diz respeito à obras de tendência naturalista ou ainda às análises apresentadas acerca de Machado de Assis e Lima Barreto, vistas com profundidade e grande detalhamento pela autora.

Na introdução ao volume, Lucia expôs seu posicionamento e critérios para a apresentação dos autores e obras do período pesquisado:

Adstrita a levar em consideração elementos estranhos ao conteúdo artístico – e neste se incluem tanto o sentido estético quanto o ético – corre a história literária o risco de dar apreço excessivo a livros que só valem como documentos, pelas informações que encerram, e a se desviar do seu fim: estudar os sucessos literários, isto é, as obras que por si mesmas ou pela repercussão que tiveram significam alguma coisa. Fica assim entre a crítica, que lhe permite a avaliação, e a história social, que a ajuda a discriminar as relações entre a vida e a literatura, particularmente importantes quando os livros mencionados representam sobretudo sintomas da evolução espiritual e social de um povo. Não será essa a posição ideal, mas é a única possível na nossa situação, já que, se poucos escritores de grande mérito possuímos, muitos temos a exigir atenção pelas tendências que refletem. (PEREIRA, 1988, p. 18)

Na composição dessa história literária, Lucia demonstra um grande envolvimento com o material analisado e expressa os seus juízos críticos sempre tentando captar o contexto de cada criação, os diálogos que cada autor e obra estabeleciam com seus pares e ainda a sua percepção como leitora. Assim, seus juízos ganham um tom bastante franco e mesmo apaixonado, ainda que também se apresentem com grande ponderação. Além disso, o trabalho reflete um grande empenho como pesquisadora de fontes, que procura "tornar o mais informativo possível, tudo tentando para descobrir velhos livros, para reunir dados sobre escritores mais ou menos esquecidos, para ler nas bibliotecas antigos jornais e revistas" (PEREIRA, 1988, p. 15⁷⁵).

Na entrevista que a autora concedeu a Homero Senna, em 1944, temos ainda uma outra perspectiva sobre a produção de *Prosa de ficção*. Lucia falou, com certo bom-humor, de uma das dificuldades que enfrentava para a construção de um trabalho desse porte:

⁷⁵ Prefácio de Lucia à segunda edição de *Prosa de ficção*.

Atualmente estou escrevendo a parte que me coube no plano geral da grande *História da Literatura Brasileira*, em 14 volumes, que a Livraria José Olímpio pretende editar, sob a direção de Álvaro Lins⁷⁶. Nessa obra devo estudar a ficção em geral (romance, teatro e conto) no período que vai de 1870 a 1920. Já iniciei o trabalho, e o que lhe posso dizer é que tenho lido livro ruim que não acaba mais, embora fazendo, também, umas poucas descobertas muito boas. (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 20)

Uma das felizes descobertas da autora, durante as pesquisas para o seu *Prosa de ficção*, foi a novela inédita de Manuel de Oliveira Paiva, *Dona Guidinha do Poço*, publicada em 1952 pela editora Saraiva, acompanhada de uma apresentação de Lucia, de junho de 1951, e também de um posfácio e um glossário de Américo Facó. Em sua apresentação, Lucia narra toda a trajetória da novela, que havia sido publicada apenas parcialmente na *Revista Brasileira*, em função do fechamento inesperado do periódico, tendo ainda passado por diversos percalços até que fosse inteiramente publicada. Lucia, em sua apresentação, não esconde a emoção que lhe despertou o romance nem o sentimento de dever para com o autor e com a literatura brasileira:

Comecei a percorrer-lhe a novela na "Revista Brasileira" por dever de ofício, sem nenhuma predisposição especial à simpatia, antes com o enfado que causam as leituras impostas. E logo às primeiras frases percebi que estava frente a frente com um escritor – com um grande escritor. Não me esquecerei nunca da emoção experimentada, aquela sensação de frio no plexo-solar que constituía, para D. H. Lawrence, o mais seguro sinal do valor de uma obra, ou mesmo de um argumento. [...] Nós [...], pobres espíritos presos à lógica, só de raro em raro sentimos êsse choque revelador. Mas não o desprezemos quando nos vem, que seguramente o confirmará o mais cauto e hábil raciocínio. O conselho que ora dou, segui-o de instinto no momento: a história da fazenda do Poço da Moita e de seus habitantes absorveu-me tôda, dominou-me, subjugou-me, com sua frescura um pouco ácida de fruta verde, com suas arestas vivas, quase agressivas, com suas côres nítidas e quentes. Ver que não chegava ao final foi-me uma decepção. Fiquei suspensa, sem saber o que sucedera àquela gente que de repente ressuscitara e se pusera diante de mim a mover-se, a falar, a amar, a odiar.

Mas não me podia entregar a lamentações de leitora embevecida. Se colaborava numa história literária, e mormente se me incubia precisamente o período em que vivera Oliveira Paiva, tinha o dever de informar-me a seu respeito, de tentar incorporá-lo ao nosso patrimônio cultural. (PAIVA, s.d., p. 10-11)

E foi o que fez a pesquisadora, não só com a publicação dessa novela, mas ainda, alguns anos mais tarde, com a recuperação de outra narrativa de Manuel de Oliveira Paiva, *A afilhada*, tendo entregue os originais para publicação apenas cinco dias antes de sua morte, em 1959. Porém, a obra, que só foi publicada pela Anhembi em 1961, também não foi,

⁷⁶ Dos 14 volumes pretendidos, apenas o 6º e o 12º foram publicados, o primeiro escrito por Luís da Câmara Cascudo acerca da "Literatura Oral" e o segundo por Lucia sobre a prosa de ficção entre 1870 e 1920. (Cf. SENNA, 1996, p. 40)

naquela ocasião, devidamente distribuída para o mercado, em razão do encerramento das atividades da editora, e acaba chegando ao público somente através da publicação da *Obra completa* do autor, em 1993, pela Graphia editorial.⁷⁷

Além dos prefácios para a publicação das obras de Manuel de Oliveira Paiva, Lucia assinou, durante a década de 1950, outros textos de apresentação, como os que introduziram obras de Lima Barreto (*Histórias e sonhos*, 1956a), José de Alencar (*Senhora*, 1959), José Lins do Rego (*Pureza*, 1956b), entre outros, cabendo destacar que alguns desses textos foram extraídos de *Prosa de ficção* ou de outros artigos publicados pela autora na imprensa literária.

Ainda no mesmo ano da publicação de *Dona Guidinha do Poço*, em 1952, foi lançada, pelas edições O Cruzeiro, uma obra coletiva sobre *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)*⁷⁸, em que a autora contribuiu com o artigo intitulado "Três romancistas regionais: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olímpio", e, principalmente, foi também em 1952 que veio a público a sua obra *Cinqüenta anos de literatura*, editada nos Cadernos de Cultura do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde⁷⁹. As linhas desse trabalho são apresentadas logo ao princípio do panorama:

Dois riscos entre muitos outros [...] corre um retrospecto da natureza dêste, destinado a rever os últimos cinqüenta anos de atividade literária: o de, levado pelo desejo de ser informativo, minucioso, citar, senão todos – o que seria impossível – mas a maioria dos nomes, transformando-se em fastidioso arrolamento; e o de, seduzido pela tentação de fazer crítica individual, julgadora, conferir quase inevitavelmente maior realce aos escritores contemporâneos, caindo em erros grosseiros de perspectiva. [...]

Por tudo isso procurará êste trabalho, para não ser nem relatório nem exaltação do presente, fugir tanto quanto lhe fôr lícito às enumerações e aos julgamentos de valor, fazendo da inquirição das tendências a sua base, e da isenção a sua norma. Os nomes, citados quando constituírem prova de alguma asserção ou apóio a alguma hipótese, não serão, nem deixarão de ser, obrigatoriamente, os mais ilustres – mas os que melhor servem de exemplo. (PEREIRA, 1952, p. 3-4)

Nessa obra, de 38 páginas, em que apresenta um panorama bastante rico da produção literária brasileira durante a primeira metade do século XX, Lucia permite-nos visualizar como percebe os escritores de sua própria geração, os chamados romancistas de 30:

Logo à primeira vista, um contraste desperta a atenção: o que se observa entre o ritmo acelerado, alerta, vitorioso da produção e o tom melancólico, pessimista dos livros. O vencido, o fracassado ressurgue como herói predileto, o que faz pensar num neo-realismo. Ao mesmo tempo, porém, os toques de poesia, de lirismo, nas

⁷⁷ Cf. nota à edição da *Obra completa* de Oliveira Paiva, assinada por Luciana Viégas (PAIVA, 1993, p. XII).

⁷⁸ ATHAYDE, Tristão de. [et al.] *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1952a. Obra sem indicação de organizador.

⁷⁹ Felizmente, em 1992, esse importante ensaio sobre a história literária brasileira foi reunido à coletânea *A leitora e seus personagens*.

narrativas permitem aproximá-las das obras românticas. As duas correntes opostas como que se fundem para dar, ainda não a interpretação definitiva do homem brasileiro – só possível quando se estratificar mais profundamente nosso povo – mas um retrato mais fiel, traduzindo do mesmo passo as condições precárias da existência e o feito antes sonhador e bonachão. (PEREIRA, 1952, p. 28-29)

Mas não foram somente os grandes trabalhos de teor histórico-crítico que marcaram a produção de Lucia Miguel durante os anos 50. Em 1954, fez uma nova incursão pela narrativa ficcional, com o romance (ou novela)⁸⁰ *Cabra-cega*.

A obra, que praticamente não apresenta apreciação crítica, mantinha-se dentro da linha de criação que a autora apresentou durante a década de 30, na medida em que também focalizava o processo de formação de uma personagem feminina. É a narrativa da trajetória de uma adolescente, que enfrenta muitos conflitos e mistérios familiares e, em meio a essa condição, procura definir seus valores e trilhar um caminho de independência.

Ainda no mesmo ano de 1954, surgia outro trabalho, de gênero híbrido, mas com predominância de traços narrativos. Trata-se do *Comentário da misteriosa Cruzada das bravas Mulheres de Gênova no A. D. 1301, com as epístolas de Bonifácio VIII* (1954c), impresso no Rio de Janeiro, na oficina particular de seu amigo e bibliômano Sílvio da Cunha, chamada A prensa gótica. O texto, que é considerado, em alguns momentos, como artigo⁸¹ e, em outros, como novela histórica (Cf. HOLLANDA; ARAÚJO, 1993, p.173), constitui-se como mais um dos trabalhos dispersos da autora que merecem uma recuperação.

O seu *Comentário* conta a história de um grupo de mulheres genovesas que partem em cruzada, no ano de 1301, possivelmente comovidas pelas palavras de Bonifácio VIII, com o intuito de lutar contra os "turcos infiéis" pela libertação da Terra Santa. O texto, além de recuperar o contexto histórico do evento e discutir as possíveis razões para tal acontecimento, também traz elementos que põem em dúvida a realização da histórica expedição. No decorrer do texto, ficam evidentes, mais uma vez, a sua sensibilidade como narradora, o interesse por discutir a questão do espaço social da mulher e também o seu gosto pela pesquisa histórica, perceptível inclusive pela presença das epístolas de Bonifácio VIII após o seu *Comentário*.

A produção de Lucia na década de 50 também foi marcada por novos trabalhos de tradução. Nesse período vêm a público, em 1955, *Maria Madalena*, escrito pelo frade dominicano R. L. Bruckberger e editado pela José Olympio; em 1956, pela editora Globo, *O tempo redescoberto*, sétimo e último volume de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, autor

⁸⁰Estranhamente, tivemos acesso a duas edições diferentes de *Cabra-cega* editadas em 1954 pela José Olympio, em que uma diz tratar-se de um romance e outra, de novela. Discutiremos a questão no capítulo dedicado a *Cabra-cega*.

⁸¹ Conforme "Nota da editora" que apresenta o perfil de Lucia em *Prosa de ficção* (PEREIRA, 1988, p. 13).

do qual foi "uma das maiores leitoras" no seu tempo; e, em 1957, pela coleção Rubáiyát da editora José Olympio, *Meditações*, do imperador romano Marco Aurélio, trabalho considerado como uma "pequena obra-prima" e acompanhado de um "ensaio do maior interesse"⁸² (Cf. PEREIRA, 1988, p. 12).

Como grande admiradora e, principalmente, pesquisadora da obra de Machado, participou ainda, de 1957 a 1959, da Comissão Machado de Assis, criada pelo governo de Juscelino Kubitschek, em que uma equipe de especialistas estava organizando edições críticas para a publicação das obras do autor pelo Instituto Nacional do Livro. E, ainda nesse período, escreveu um relevante prefácio para a coletânea de *Ensaístas ingleses*, publicada pela editora Jackson, em 1958, e organizou o volume *Adolfo Caminha*: trechos escolhidos por Lucia Miguel Pereira, publicado somente em 1960, após sua morte, pela editora Agir.

Lucia morreu ainda em plena atuação intelectual, vítima de um desastre de avião quando ela e o marido voltavam de São Paulo para o Rio no dia 22 de dezembro de 1959⁸³. Luciana Viégas de Medeiros, que teve contato com amigos e familiares de Lucia e Octavio, relata o trágico acidente:

Na manhã de 22 de dezembro de 1959, o avião em que Lucia e Octavio vinham de São Paulo chocou-se com um monomotor da Força Aérea Brasileira nos arredores do antigo aeroporto do Galeão, provocando incêndio imediato e a queda sobre uma casa no bairro de Ramos. O editor e amigo do casal, José Olympio, só pôde encontrar as mãos enlaçadas, identificadas pelas alianças destes, que, na recordação de Alceu Amoroso Lima, eram como "Abelardo e Heloísa das nossas letras modernas". (MEDEIROS, 2005, p. 17)

Raquel de Queiroz também registra seu pesar pela morte dos amigos e nos oferece a imagem do casal unido e feliz que Lucia e Octavio formavam:

⁸² Não constam informações sobre o idioma das obras que deram origem à tradução no expediente dos livros; porém, só temos notícia de que suas traduções partam de textos originais em francês ou inglês.

⁸³ As informações quanto à morte do casal também são bastante divergentes. Em "Lucia Miguel Pereira: do conservadorismo ao liberalismo", Márcia Cavendish Wanderley, contrariando todos os registros encontrados, indica o ano de morte como 1957, informando que Lucia teria morrido aos 50 anos (1999, p. 84). Em *Escritos da maturidade*, Luciana Viégas (de Medeiros) registra o dia 23 de dezembro como data da morte do casal (Cf. PEREIRA, 1994, p. XIV), em oposição ao que registra em sua dissertação (a data de 22 de dezembro) e ao que aparece em outras obras pesquisadas. Fábio de Souza Andrade, em "Lucia Miguel Pereira e a militância crítica", informa que Lucia e o marido estavam num vôo do Rio para São Paulo. No entanto, em nota ao prefácio de Lucia Miguel para a edição de *A afilhada*, pela Anhembi, ficou registrada a tristeza do editor Paulo Duarte e seus colegas e o encontro que tiveram com a autora apenas cinco dias antes de sua morte: "Lucia Miguel Pereira [entregou] êste trabalho a ANHEMBI, no dia 17 de dezembro, quer dizer cinco dias antes de sua morte! Acabava de chegar a S. Paulo, de onde iniciaria sua última e trágica viagem. [...] Antes de publicar o livro, oferecemos êste talvez último trabalho da grande escritora aos leitores de ANHEMBI e, dando-o nestas páginas, queremos ainda prestar uma derradeira homenagem à grande colaboradora morta trágicamente no dia 22 de dezembro e

Como protestou Manuel Bandeira – morrerem tão ao contrário da discreção, da quase tórre de marfim em que viviam – morrerem em manchete. Mas morreram juntos, e morreram no apogeu. Octavio triunfante com o extraordinário êxito dos seus Fundadores do Império, Lucia na tranqüila trajetória ascendente da sua obra. Morreram unidos, talvez assustados, mas felizes. (QUEIROZ, 1960)

E, por fim, um depoimento de 2011, em que Gabriel Fonseca, filho do casal, reflete sobre a morte de seus pais:

Agora eles morrerem juntos é uma coisa que hoje eu penso que valeu. Porque eles morreram no auge da sua intelectualidade. Eu não veria hoje um sem o outro. Eles eram tão unidos, tão juntos, era um casal que eu nunca vi discutir, nem discordar. Não é discutir, não, é nem discordar, o que um falava o outro tava sempre concordando, parece que eles tinham uma... assim um entrosamento perfeito.⁸⁴

Em testamento público, de 29 de agosto de 1952, a autora deixou registrado seu desejo em relação ao destino de toda sua produção não-publicada: "Nenhum inédito meu será publicado após a minha morte, senão por Octavio Tarquinio de Sousa, que disporá de todos os meus manuscritos. Na sua falta, deverão meus herdeiros queimar todos os papéis, assim literários como íntimos que encontrarem."⁸⁵

Segundo Bernardo de Mendonça (1992, p. XII), "a determinação foi rigorosamente cumprida pela família, depois do acidente [...]. Queimaram-se todos os seus manuscritos no mesmo apartamento de cobertura – no bairro das Laranjeiras, zona sul carioca – em que o casal vivia".⁸⁶

É curioso o fato de que Lucia tenha acabado por dar a seus inéditos o mesmo destino que deram duas figuras marcantes em sua vida: Machado de Assis, que mandou queimar suas cartas e documentos, e o pai de Lucia, que, ele próprio, destruiu seu *Tratado de Clínica Médica*, "por saber que a morte não lhe permitiria realizar uma última revisão" (Cf. MEDEIROS, 2005, p. 17). Miguel Pereira, ao final da vida, já bastante debilitado por uma doença de difícil diagnóstico, pôs fogo no trabalho a que vinha se dedicando durante muitos anos. Francisco Barbosa nos oferece um relato desse dramático acontecimento:

cuja perda consideramos irreparável. Para ANHEMBI e para o Brasil. (DUARTE apud PEREIRA, 1961, p. 1) Gabriel Fonseca, filho do casal, também registra a data de 22 de dezembro de 1959.

⁸⁴ Mais uma transcrição minha a partir da entrevista de Gabriel Fonseca, já referida neste trabalho, para o programa Espaço Aberto Literatura.

⁸⁵ Cf. transcrição do testamento público da autora, publicado em PEREIRA, 1992, p. 339.

⁸⁶ Luciana Viégas de Medeiros (2005, p. 17) acrescenta ainda que o material foi queimado na varanda do apartamento em que o casal viveu. Patrícia da Silva Cardoso, autora do prefácio da *Ficção reunida* e que teve acesso ao apartamento do casal, também confirmou a informação, através de e-mail enviado em 25 de outubro de 2009, de que os inéditos foram queimados e ainda informou que a biblioteca da autora, que se encontrava no apartamento em que ela e Octavio moravam no Rio, é composta em sua maioria por livros do marido, não sendo, por isso, material de grande relevância para a pesquisa sobre a autora.

Dias antes de morrer, Miguel Pereira chama a espôsa e pede que lhe dê os originais do seu *Tratado de Clínica Médica*. Trabalhara muitos anos nesse livro. Estava quase pronto para a tipografia. Já combinara a edição e só não entregara ainda os originais, porque pretendia fazer uns últimos retoques.

D. Maria Clara traz o livro. Miguel Pereira senta-se na cama com esforço. Enche de álcool uma bacia, onde mergulha o manuscrito. Acende um fósforo. Tudo foi tão rápido que não se pôde evitar. (BARBOSA, 1967, p. 27)

Lucia, ao declarar o seu desejo de que, na falta de seu marido, todos os seus inéditos e documentos pessoais fossem queimados, acaba por nos privar desse material, que, por certo, traria outros elementos para a leitura de sua obra e também para a recuperação da pessoa que foi. No entanto, em "O perigo dos fundos de gaveta", artigo publicado no *Boletim de Ariel*, em janeiro de 1934, Lucia alerta para o que acredita ser um perigo: "A obra póstuma é quase sempre uma diminuição, e, não raro, uma traição." (PEREIRA, 1992, p. 247) Assim, a preservação da discrição acerca de sua intimidade, de seus sonhos e projetos, parece ter sido mesmo o desejo de alguém que pouco se preocupou com a divulgação de sua própria biografia⁸⁷, que acreditava que "só a fisionomia artística nos deve importar" e temia o olhar, por vezes indiscreto, distorcido, sobre esses "fundos de gaveta" (PEREIRA, 1992, p. 248). Mas essa constatação não diminui o sentimento de perda, irreparável, pela destruição de, por exemplo, seus primeiros escritos para o longo estudo que estava desenvolvendo "sobre a influência feminina na formação da cultura brasileira" (MEDEIROS, 2005, p. 18)⁸⁸, material que, mesmo incompleto e passível de falhas, ainda permitiria trilhar as descobertas e interpretações dessa grande e apaixonada pesquisadora⁸⁹, dessa romancista que buscou penetrar nos mistérios e na complexidade da vida.

As pesquisas sobre Lucia Miguel Pereira agora ganham um novo percurso. A biblioteca de Lucia e de Octavio, que os dois construíram durante uma vida conjunta de estudos, finalmente foi disponibilizada ao público. O acervo, que conta com mais de 8.000 volumes, foi doado em 2010 para a Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro, localizada na rua do Carmo, 27, centro do Rio. Em artigo de 1 de abril de 2011, Roberta Pennafort informou que a visitação pública ao acervo seria liberada nos próximos meses e que

⁸⁷ Luciana Viégas de Medeiros (2005, p. 8) destaca o fato de nenhum dos seus livros publicados em vida apresentarem informações pessoais e, além disso, o fato de a família não dispor sequer de uma cronologia sumária da obra.

⁸⁸ Antonio Candido (2004, p. 129) também faz referência a esses estudos: "Quando morreu [Lucia] estava preparando, com o afinco e a probidade que punha em todos os seus trabalhos, um livro alentado sobre a condição feminina no Brasil, em perspectiva histórica."

⁸⁹ Luciana Viégas de Medeiros (2005, p. 18) registra ainda que, conforme declaração de Lucia a Antonio Candido, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda havia lhe emprestado revistas e jornais do período colonial, que lhe serviriam para essa pesquisa. Porém, o material também desapareceu, entre os destroços do acidente.

a consulta ao material já era possível pelo *site* da biblioteca (<<http://www.octavioelucia.com/>>).⁹⁰ O acervo é referido, em artigo de Edmundo Leite, como a maior biblioteca sobre o primeiro reinado⁹¹ – Octavio foi um dos maiores especialistas no assunto e publicou 10 volumes com a "História dos Fundadores do Império do Brasil". Gabriel Fonseca, herdeiro da biblioteca, que a preservou durante as últimas décadas e que cuidou para que se mantivesse no Brasil, no Rio de Janeiro, "una, com o nome deles e acessível" (FONSECA apud PENNAFORT, 2001), chama a atenção para o fato de que "cerca de um quarto dos livros possui dedicatória a Lucia, a Octavio ou aos dois" (FONSECA Jr., 2001) e que a análise dessas dedicatórias renderia um dos possíveis e interessantes estudos sobre o material.

O acervo foi organizado nos moldes da antiga biblioteca do apartamento de Laranjeiras. Gabriel procurou uma "instituição que dispusesse de uma sala exclusiva, com configuração semelhante à original" e, para a transferência, fez "uma conferência geral do acervo e da posição das obras nas estantes" (FONSECA Jr., 2001). Na nova sede também se encontra a "mesa de trabalho usada por Lucia, na qual ela frequentemente datilografava em sua velha Remington, mais tarde substituída por uma Olivetti, que ainda se encontra no acervo da biblioteca" (FONSECA Jr., 2001). Com esse novo espaço, abrem-se muitas outras possibilidades de leitura para a vida e a obra de Lucia e Octavio.

⁹⁰ PENNAFORT, Roberta. 8,3 mil obras de história e afeto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 abr. 2011. Disponível em: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20110401/not_imp700203.0.php. Acesso em: 09 jun. 2011.

⁹¹ LEITE, Edmundo. Biblioteca privada focada no primeiro reinado é aberta ao público. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/arquivo/2011/04/01/biblioteca-privada-focada-no-primeiro-reinado-e-aberta-ao-publico/>. Acesso em: 09 jun. 2011.

2. Concepções literárias – estéticas e políticas

Extenso e vário é o repertório de leituras que Lucia Miguel Pereira construiu durante a vida, e que podemos depreender ao nos depararmos com seus inúmeros ensaios e com os depoimentos que concedeu em vida. Com artigos que discutem a prosa e a poesia, o teatro e o ensaio, a biografia e o estudo sociológico, a filosofia e a história, a tradução e o discurso político, Lucia percorre diferentes gêneros, diferentes épocas, diferentes culturas, com um olhar bastante atento para o seu próprio tempo e para a literatura brasileira. Como ensaísta, Lucia se apresenta como alguém ávido por respostas, uma leitora que se compraz no jogo da escrita e no desvendamento do humano, estabelecendo um diálogo próximo e honesto com os escritores, o que por vezes resulta em crítica dura, irônica, mas sem cair no desrespeito, no descaso, porque Lucia escrevia com paixão pelo diálogo e não esperava menos daqueles que elegia como interlocutores em suas análises. Seus textos, por vezes provocativos, deixam espaços para o debate, para a controvérsia e transmitem a necessidade pungente que tinha a autora de compreensão dos fenômenos culturais e políticos, das relações humanas, da literatura, a brasileira de seu tempo e para além desses limites. Mesmo tendo passado por uma formação que valorizava a literatura francesa, de onde se vê a extensa lista de autores para os quais dirigia seus ensaios, como Mauriac, Malraux, Bernanos, Maritain, Proust, entre outros, Lucia não participava do grupo que, por valorizar os franceses, via com desconfiança a literatura norte-americana, que ganhava terreno no Brasil. Pelo contrário, para ela, era

preciso, de início, derribar preconceitos, destruir idéias falsas, desmanchar juízos errôneos.

O primeiro julgamento preconcebido a atacar é o suposto antagonismo entre a América inglesa e a Europa, e, portanto, entre aquela e a América ibérica, tributária da cultura européia.

Nada mais comum do que ouvir-se, na geração que passou dos trinta anos, pessoas cheias de inocência intelectual – a única forma desagradável da inocência – gabarem-se de não entender os americanos porque se habituaram aos livros franceses, porque acreditam no sentimento e não se resignam a encarar a vida só pelo lado prático, porque querem lirismo e não dólares, porque preferem as casas antigas aos arranha-céus, porque prezam mais o belo do que o cômodo, porque, enfim, entre o quantitativismo americano e o qualitativismo europeu, são decididamente pelo último.

Pelas mesmas razões, tomadas em sentido inverso, os de menos de trinta anos se debatem pelos Estados Unidos contra uma Europa que supõem caduca, inatural. [...]

Ora, nem só a América inglesa não é esse monótono e desumano paraíso da standardização, como representa, do mesmo modo que a espanhola ou a portuguesa, uma adaptação da cultura européia às condições de vida do Novo Mundo.

Em matéria literária – como em tudo o mais – a antítese Europa – América do Norte não existe.

Como os nossos, os escritores americanos se formaram à sombra da Europa, ao calor da Europa [...]. A diferenciação só se completou, lá como aqui, no nosso século [...]. Independência relativa, que não exclui influências bastante marcadas, e que, se o fizera, representaria antes regresso do que progresso, o isolacionismo, no plano intelectual como nos demais, sendo uma perigosa e ridícula utopia. (PEREIRA, 1992, p. 293-294)

Como vemos, Lucia não acreditava no isolacionismo político nem no literário, o que permite que discuta, e por vezes aproxime, obras de diferentes origens e perspectivas políticas, vai dos russos aos portugueses, dos americanos aos franceses, dos brasileiros de direita aos de esquerda, dos autores do Norte aos do Sul.

Luiz Roncari salienta que Lucia foi uma "digna representante" de uma geração que produziu a "nossa melhor crítica literária, ao menos no sentido mais comum do termo, de intermediária importante entre o autor e o leitor" (2010, p. 34). O crítico chama a atenção para a geração de críticos que produziu entre os anos 30 e o final dos 60, que,

além do julgamento das obras, tinha em vista também *a formação e o desenvolvimento* de ambos [autores e leitores]: de corrigir os descaminhos, apontar as carências e reprovar os excessos dos autores; e estimular a leitura e fornecer as mediações necessárias aos leitores. Ao mesmo tempo, a melhor crítica aprendia também com eles, se esforçava tanto para entender os primeiros como para ser entendida pelos segundos. (2010, p. 34, grifo meu)

E chega a lamentar a mudança que se operou no campo da crítica:

Depois, essa espécie de crítica literária minguou e o que a substituiu foram, por um lado, as resenhas jornalísticas pouco cuidadas e com finalidades propagandísticas, e, por outro, os estudos acadêmicos densos e feitos por e para especialistas. Com isso, perdeu-se em boa parte o diálogo que havia entre os três atores: autor, crítico e leitor, infelizmente, penso eu, e para prejuízo de todos. (2010, p. 34)

Os (escassos) depoimentos pessoais de Lucia Miguel e sua produção crítica, que promoveu ativamente esse intenso diálogo com autores e leitores, fomentando a sua formação e seu desenvolvimento, nos fornecem elementos importantes para a compreensão de seus posicionamentos em relação à literatura, ao fazer literário, ampliando o olhar crítico sobre a sua própria criação ficcional e ainda sobre o contexto em que produziu, especialmente sobre a década de 1930. Em depoimento concedido a Homero Senna, em 1944, Lucia declara que suas tendências sempre foram para a ficção e o ensaio literário e isso se comprova ao acompanharmos toda sua produção, que oscila entre essas duas tendências desde os primeiros escritos, nas histórias que inventava para os irmãos e nos primeiros ensaios para a revista *Elo*.

Em artigo intitulado "Serva orgulhosa", de 1957, Lucia faz uma análise muito elucidativa sobre o seu ponto de vista em relação às atividades de criação e de crítica. Para ela,

a obra sofre legitimamente interpretações diversas da do autor, já que da colaboração entre este e o leitor e com maior razão o crítico, o leitor por excelência – decorre o seu verdadeiro sentido. Mas se o criador não é o único intérprete autorizado de uma obra, muito menos o será cada crítico, que embora procure escrupulosamente a objetividade, raro se consegue livrar dos elementos subjetivos. [...] Nesse sentido, é criadora a crítica, como o é qualquer atividade intelectual. (1994, p. 272)

Porém, Lucia apresenta claramente a distinção entre essas duas atividades e destaca a dependência, e, portanto, o papel menos importante, que tem a crítica em relação à criação:

Se todavia por um instante se irmanam e confundem, como por vezes se interpenetram inteligência e sensibilidade, nem por isso, como gêneros literários, deixam de se separar nitidamente criação e crítica. E esta, apesar de exigir maior cultura, dons mais apurados de penetração, em muitos casos maior esforço, maior aplicação, não se pode comparar e muito menos igualar àquela. E talvez uma das subversões de nosso tempo seja a importância excessiva que vem adquirindo, esquecida de que, por sua própria natureza, é menos importante e até mesmo rigorosamente, parasitária. (1994, p. 273)

Assim, embora tenha conquistado grande reconhecimento por seu trabalho crítico, a autora reconhece essa atividade como dependente da criação, e faz um alerta para que a crítica não se esqueça de seu papel de "serva".

Como crítica literária, Lucia demonstra ser, antes de tudo, leitora entusiasmada – "leitora por excelência" – ao construir suas apreciações críticas, mostrando ainda a sua paixão pela ficção e o seu elevado grau de erudição. O espírito questionador e atuante que teve o seu pai também se faz sentir na sua participação no mundo das letras e nas preocupações literárias da autora. Para ela, a literatura cumpre um papel fundamental, o de discutir a fundo todas as questões que perpassam a vida das pessoas, e, assim, em suas obras ficcionais, procura representar a existência humana a partir de uma gama complexa de possibilidades, de questões a serem consideradas. Segundo a autora,

o que nos persegue não é só a dúvida metafísica. [...] Não perguntamos só por que e para que viver, mas também como viver. As relações do homem, já não só com o universo, mas com o seu semelhante, com sua família, com o seu meio, são hoje ensombradas de dúvida. As incógnitas se multiplicam, e o romance é, assim, uma equação, uma tentativa para resolvê-las.

Por isso se restringe menos ao episódio, ao caso romanesco, amoroso, e estuda de preferência uma vida em todos os seus aspectos. Muitas vezes é apenas um trecho de biografia, sem epílogo, sem conclusões. (1992, p. 30)⁹²

As narrativas de sua autoria se afinam com essa espécie de romance, preocupado em construir uma vida em todos os seus aspectos e carregando um certo inacabamento, próprio daquilo que busca pela verdade, sem um caminho já trilhado para seguir. Esse é o modo de ser que, segundo a autora, caracteriza o romancista moderno, na medida em que, para ela,

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. Por isso, o romance deixou de ser um fim de carreira, para ser um início. Ele pode, com a mudança, ter perdido em perfeição, em acabamento. Mas adquiriu um sentido dramático, uma sinceridade nua e dolorosa, que fazem esquecer todos os seus defeitos. (1992, p. 30-31)

Essas qualidades que a ensaísta apontou, em 1934, para o romance moderno se afinam com o conceito que, em 1920, Lukács apresentou em *A teoria do romance*, traduzido para o português somente em 1965⁹³, para caracterizar um modelo de romance que tem por tema "a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta", mas em que essa "reconciliação não pode nem deve ser uma acomodação ou uma harmonia existente desde o início", "tipo humano e estrutura da ação [...] são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática mas possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada" (2000, p. 138). O célebre romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, é visto como um modelo dessa tentativa de síntese entre "o idealismo abstrato" e "o romantismo da desilusão":

Aqui, se busca também um caminho intermediário entre o exclusivo orientar-se pela ação do idealismo abstrato e a ação puramente interna, feita contemplação, do Romantismo. A humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele. Chamou-se essa forma de romance de educação. Com acerto, pois a sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação. [...] Não

⁹² Artigo de 1934.

⁹³ A obra *Die Theorie des Romans* foi escrita entre 1914 e 1915. Sua publicação inicial foi em periódico, no ano de 1916, tendo saído em forma de livro somente em 1920. (LUKÁCS, 2000, p. 7) A primeira tradução em português de *A teoria do romance* foi publicada somente em 1965, pela editora Presença de Lisboa.

se trata da tranqüilidade apriorística de um mundo rematado; é a vontade de formação, consciente e segura de seu fim. (2000, p. 141-142)

Essa "vontade de formação", essa necessidade de quem "quer aprender a viver", nos termos de Lúcia, apresentada pelo romancista moderno pode ser complementada com outra qualidade defendida pela ensaísta, a noção de que o escritor deve buscar verdades e não provar uma tese estabelecida *a priori*. Essa posição, esse modo de conceber o texto ficcional, deu origem a um acalorado debate com o escritor Jorge Amado acerca do fazer literário e do papel do romancista, criando-se o que Maria Helena Werneck chamou de uma "elegante polêmica sobre a relação entre literatura e idéias políticas"⁹⁴, veiculada através de periódicos como o *Boletim de Ariel* ou a *Gazeta de Notícias*.⁹⁵ A argumentação de Lucia Miguel Pereira, que vem a propósito da defesa do romance *Maleita*, de Lúcio Cardoso, é no sentido de criticar o então novo "romance intencional":

As palavras passam muito mais depressa do que as idéias... do velho, enfadonho romance de tese, irremissivelmente condenado, apenas o nome morreu de vez, e ele vai agora ressurgindo disfarçado sob a etiqueta de romance intencional. Com esse rótulo, vai conseguindo ser aceito.

A urgência de escolher, de tomar partido, que é o drama da inteligência moderna, colocou de novo o romancista diante de um dilema: criar apenas ou dirigir? Dar liberdade inteira às criaturas, ou servir-se delas para provar a superioridade das próprias convicções?

[...] Se for necessário o romancista influir para que o sentido do livro corrobore o das doutrinas, então é que estas não assentam na realidade total. É uma confissão de fraqueza.

É o que não parece querer compreender a viva inteligência de Jorge Amado que reclama para o romance uma finalidade, que quer subordiná-lo aos interesses de uma causa. (PEREIRA, 1992, p. 74-75)⁹⁶

Ao refutar a crítica que Jorge Amado havia feito a *Maleita*, Lucia permite que vislumbremos as suas próprias posições, literárias e também políticas:

Gostaria de saber porque será *Maleita* um "romance catolicizante". Se é por estar dentro da ordem social burguesa, a etiqueta de Jorge Amado pressupõe entre a burguesia e o catolicismo uma comunhão que não existe.

[...] *Maleita* mostra a profunda miséria do homem sem Deus, abandonado a uma existência semi-bestial, mas mostra-o sem o querer. Mostra-o porque ela existe, na realidade.

[...] Quem parece estar desperdiçando admiráveis dotes de romancista com essa mania de provar, de visar um alvo, é o próprio Jorge Amado.

Aliás, há um ilogismo na sua atitude.

⁹⁴ Conferir verbete "Lucia Vera Miguel Pereira" apresentado em *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. v. 4 (Pe-Sh). Lisboa: Editorial Verbo, 2001. p. 50.

⁹⁵ Augusto Frederico Schmidt também se envolve no debate, assinando um artigo em defesa de Lucia. Cf. SCHMIDT, Augusto Frederico. Romance e política. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1934. p. 2.

⁹⁶ Trechos extraídos do artigo intitulado "Romance de tese e individualidade". Originalmente o artigo foi apresentado sem título pela autora na coluna "Livros" da *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 out. 1934, p. 16.

Os seus livros, nitidamente parciais, livros de propaganda, esses sim, é que se destinam aos "leitores gordos e ricos", não para diverti-los, mas para os convencer. Para os seus correligionários é que não haveria de escrever romances intencionais; não se prega a convertidos... (PEREIRA, 1992, p. 76)

Lucia, que no decorrer do artigo dirige as críticas especificamente ao romance *Cacau*, deixa clara a sua discordância em relação ao romance intencional⁹⁷ (e também aos ideais políticos do autor) e nos permite ver o ímpeto com que combate o rótulo de "romance catolicizante", dado ao romance de estréia de Lúcio Cardoso. A sua posição de romancista pertencente a uma elite cultural e de valores católicos perpassa a sua crítica e, no decorrer do debate, essa posição é observada e registrada por seu debatedor: "Importa, sim, saber que a chamada arte pela arte, a arte sem finalidade política não existe para mim nem para Lucia Miguel Pereira. Apenas os nossos campos estão opostos. Mas são dois partidos políticos: o revolucionário e o católico..."⁹⁸ O debate acalorado entre os escritores não impede que reconheçam reciprocamente valores em suas obras (como fez Jorge Amado em relação a *Maria Luísa* e Lucia com relação a *Jubiabá*⁹⁹) nem que realizem a autocrítica em relação a suas produções. Nas observações a seguir, Lucia dá mostras do seu gosto pelo debate franco e faz ressalvas à sua própria criação:

Quanto às objeções que o meu contendor – termo, para mim, sinônimo de amigo, porque só discuto com quem aprecio – formula aos meus livros, declaro que sou a primeira a reconhecer neles gravíssimos defeitos de técnica. Mas não lhes vejo parcialidade a não ser a que decorra da simples escolha dos temas. Se houvesse, nem Maria Luiza, católica praticante, teria enganado o marido nem teria Cecília, de uma bondade puramente humana, vivendo sem Deus, achado sozinha o caminho que lhe é apontado no final. (PEREIRA, 1992, p. 78)¹⁰⁰

O comentário pode parecer, num primeiro momento, apenas uma forma de amenizar o tom da discussão e, com a autocrítica, defender-se de ataques mais duros, mas a crítica honesta, ainda que bastante rigorosa, sempre foi praticada e defendida por Lucia. As suas

⁹⁷ Ainda que Lucia questione o modelo de romance intencional proposto pelo autor baiano, nega que faça parte do grupo que defende uma arte isenta de intencionalidade: "Jorge Amado fez-me o prazer de refutar objeções por mim formuladas nesta seção aos romances intencionais em geral, e particularmente aos seus. Pelo teor da resposta percebi que ele tomou a minha crítica como uma defesa da arte pela arte. Entretanto, não foi isso que afirmei; como talvez não me tenha feito entender claramente, devo-lhe uma explicação. As classificações não são assim tão simples, os escritores não se dividem apenas em impassíveis, puramente literários e intencionais de finalidade imediata e preconcebida. São estes os dois marcos extremos, entre os quais passa uma larga estrada" (PEREIRA, 1992, p. 78). Artigo de 4 de novembro de 1934.

⁹⁸ O artigo de Jorge Amado, intitulado erroneamente "Sobre romance internacional" (em vez de "intencional"), foi publicado na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 out. 1934, p. 2.

⁹⁹ Refiro-me ao artigo intitulado "*Jubiabá*, de Jorge Amado: um sopro de vida", reproduzido em PEREIRA, 1992, p. 113-115, originalmente intitulado "*Jubiabá*" e apresentado no *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano V, n. 2, nov. 1935, p. 29-30.

observações procuram elucidar o seu ponto de vista, reforçando a idéia de que, ainda que o autor tenha as suas convicções, elas não devem estar previamente lançadas na construção da obra literária. O desenrolar dos fatos e a constituição psicológica das personagens é que deve dirigir o curso da narrativa. Os romances referidos pela autora, *Maria Luísa* e *Em surdina*, estão perpassados por discussões de âmbito religioso, porém, conforme aponta a autora, não procuram defender a sua "causa". As personagens vivenciam seus conflitos, que são de diversas ordens, na medida em que se lhes vão apresentando, e suas convicções parecem mesmo se formar com o decorrer dos acontecimentos, sem apresentar uma solução, um "fim de linha" com o encerramento da narrativa. Nesse ponto, cabe lembrar o modo como a autora descreve as suas primeiras experiências ficcionais: "Escrevia para [...] dar liberdade a um mundo de personagens que a minha imaginação criava [...]. Queria ver como agiam, que jeito tomavam a partir do instante em que eu os transpunha para o papel, e esse jogo interessava-me." (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 13) Também em seus romances tudo parece se desenvolver como nessas primeiras narrativas, de forma natural, buscando o caminho e sem conclusões definitivas, tanto para suas personagens como para o leitor que as acompanha.

Maria Luísa, a primeira protagonista de Lucia Miguel, é uma típica religiosa "de fachada", uma mulher de meia-idade, freqüentadora de missas e defensora rígida de preceitos morais católicos, mas que não tem uma fé verdadeira. Ao se envolver com o amigo do marido e vivenciar uma profunda crise de valores, passa a experimentar pela primeira vez questionamentos verdadeiros a respeito de condutas morais e de Deus. A personagem transforma-se muito, a ponto de não mais se encaixar plenamente na vida familiar e não conseguir mais se reconhecer, e, com isso, as suas dúvidas se ampliam e o perdão divino não se mostra como solução. Cecília, a protagonista de *Em surdina*, é uma moça que não sabe como conduzir a sua vida em meio ao desejo de ter uma profissão e ao caminho "natural" do casamento. Os fatos vão se desenrolando sem que ela consiga ter certeza sobre o que realmente deseja, e a narrativa se encerra com uma situação que, embora aceita e até desejada pela protagonista, não a satisfaz plenamente e também dá margem a pensar que pode não ser definitiva.

Na conclusão dos romances de Lucia Miguel Pereira não se apresentam resoluções em defesa das crenças da autora, porém as discussões acerca da fé, dos princípios morais e da situação da mulher na sociedade, que são claramente preocupações da autora, conduzem as suas narrativas, e Lucia mostra-se consciente de que os interesses e vivências de um escritor é

¹⁰⁰ O artigo de Lucia, intitulado "Romance intencional", foi publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 04 nov. 1934, p. 8, coluna "Livros".

que darão sustentação às suas obras, ainda que não se possa identificar todas as forças que se infiltram na concepção de um romance:

Um crítico inglês, que é também – e sobretudo – um grande romancista, E. M. Forster, confessou-se embaraçado ante a tarefa de definir o romance, "massa formidável e tão amorfa... uma das mais úmidas áreas da literatura, irrigada por uma centena de regatos e às vezes degenerando em pântano". Esses regatos, nascidos de todas as fontes de emoções e conflitos do homem, que do mesmo passo alimentam o romance e lhe dissolvem os contornos, mostram como se acha intimamente ligado à vida, sem perder a sua natureza de obra de arte. Ainda que, pelos aspectos artísticos, transcenda o seu tempo, pelos humanos se lhe vincula indissolivelmente. (PEREIRA, 1992, p. 18)

A partir dessa definição, ficam claras algumas de suas convicções, como a íntima relação entre o romance e a vida, o que resulta na quase impossibilidade de lhe definir os contornos, a noção de que o escritor não tem um domínio completo sobre sua obra, já que é irrigada pelas emoções e os conflitos que vivencia e, portanto, não é plenamente controlada. Conseqüentemente, se uma obra está tão vinculada a seu criador, da mesma forma prende-se ao seu tempo, ainda que consiga permanecer eternamente como obra de arte. Mas, ainda que Lucia entenda que um romancista não tem pleno controle da obra, porque imbricada na vida, ela reconhece a importância de uma tomada de posição do autor em relação ao que cria. Para ela,

mais do que qualquer outro escritor, precisa o romancista de padrões morais e estéticos resistentes, aos quais possa prender os conflitos que põe em cena. Seja como for que o entendam, o romance tem que lidar com os elementos essenciais da vida – a posição do homem em face de Deus, da natureza, dos outros homens e de si mesmo, do amor, da honra, do dinheiro –, não da vida de modo geral e abstrato, mas tal como se revela através de determinado grupo humano. (PEREIRA, 1992, p. 19-20)

A autora, ainda que critique uma defesa *a priori* de convicções morais ou políticas através do romance, sabe que as crenças de um autor não escaparão a qualquer criação, nem acha desejável que isso aconteça, visto que acredita na importância da presença do artista em sua obra:

No dia em que o artista não for mais individualista, a arte será letra morta. E justamente por isso, justamente porque a obra está intimamente, indissolivelmente ligada à pessoa do artista, é que, embora renegando todo e qualquer moralismo, a posição deste é de grandes responsabilidades. (PEREIRA, 1992, p. 24-25)¹⁰¹

¹⁰¹ Artigo de 1940.

Assim, chama a atenção para o papel que cada autor assume na formação de seus leitores. Um romancista, ainda que falando de si, sem ditar posicionamentos, tem grandes responsabilidades para com o público. É preciso que cada autor conheça a si mesmo, a suas próprias idéias, para então construir a sua obra. A preocupação que a ensaísta demonstra com as responsabilidades assumidas pelo romancista, visto que acredita no seu papel de formador, já dá mostras de que os leitores são peça fundamental em suas concepções artísticas¹⁰². Essa participação do leitor está no horizonte de expectativas da autora. Para ela, é desejável que o romance proporcione um espaço para a criação, a imaginação do leitor:

Uma das grandes vitórias da arte do romance está em deixar que as personagens continuem a viver além dos limites do livro. Em não esgotar-lhes, nos episódios narrados, a capacidade vital. Em não colocá-las diante de um único caminho, em conservar-lhes a imprevisibilidade que é um dos maiores encantos das criaturas, quer reais, quer imaginárias.

[...] O leitor tem sempre muito prazer em colaborar com o autor; em fechar o livro e ficar imaginando, indagando de si para si: *que será de fulano?* Gosta de idear um final a seu jeito, negro ou róseo segundo a sua natureza. As mais das vezes, porém, há de ser incolor, como quase todos os caracteres, e quase todas as existências. (PEREIRA, 1992, p. 79)¹⁰³

Tal noção, a de que o romance deve manter vivos os seus personagens para além da trama construída, com questões sempre a surgir e a serem solucionadas, mostra a sua concepção acerca do papel formador do romance e de sua permanência no mundo simbólico do leitor. Outra crença da autora que aqui é apresentada é a sua percepção de que a vida prossegue, "as mais das vezes", incolor, sem grandes dramas ou fortunas, como numa seqüência sempre renovada de momentos cotidianos. Se é certo que suas obras não terminam com grandes dramas, também é certo que os três primeiros romances terminam de uma forma um tanto frustrada, tendendo para o fracasso das personagens, para a falta de saída de suas questões centrais, especialmente em *Amanhecer*. No terceiro romance de Lucia temos mais uma jovem tentando buscar novas alternativas para o seu futuro, mas que se vê presa em uma condição infeliz, resultado de seus próprios valores, como o desejo de liberdade, de uma profissão e de não prender-se ao casamento, mas que acaba resultando numa situação de instabilidade e de insatisfação.

¹⁰² O leitor está presente mesmo nas sua preocupação com a forma de sua escrita: "a clareza não é apenas a melhor qualidade do estilo, a luminosa irmã da harmonia. É também uma forma de polidez com o leitor. Escrever bem é, afinal, uma questão de boa educação. A ética e a estética encontram-se, por vezes..." (PEREIRA, 1992, p. 45) Artigo de 1935.

¹⁰³ Artigo de 1939.

Essa condição de fracasso experimentada por suas personagens está em sintonia com outras narrativas do período. Uma das características observadas pela ensaísta no que tange ao romance produzido durante a década de 1930 é "o tom melancólico, pessimista dos livros" e destaca o fato de "o vencido, o fracassado ressurg[ir] como herói predileto, [fazendo] pensar num neo-realismo"¹⁰⁴.

Porém, não é apenas o fracasso de suas heroínas que aproxima a obra de Lucia à "estética" dos outros romancistas de 30. Lucia reconhecia o valor dessa geração que se beneficiou do fim da "literatice", mudança promovida pelos mentores da Semana de 22¹⁰⁵, e estava plenamente inserida no caráter ideológico dessa produção em que "as convicções políticas, os credos religiosos ou sociais repon[tam] nos romances, até nos poemas" (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 26).

Como crítica literária, e mesmo como romancista, Lucia parece ter herdado uma das características que observou a respeito de seu pai. Segundo a autora, Miguel Pereira "se comprometia em tudo. Nunca foi neutro. Sentia como que uma necessidade imperiosa de definir-se. Se visse dois moleques brigando na rua, tomava logo o partido de um deles" (PEREIRA apud BARBOSA, 1968, p. 18). Também Lucia apresentava um claro sentimento de compromisso social, uma necessidade de posicionar-se a respeito das coisas. Porém seus posicionamentos não eram apressados nem aderiam plenamente a qualquer corrente.

No artigo, de 1935, em que analisa a obra *A quarta humanidade*, de Plínio Salgado, chefe da Ação Integralista, Lucia critica a obra, no que diz respeito à doutrina, e se coloca como mais um dos que estão em busca de respostas:

Como quase todas as obras do gênero, a parte crítica é, para tristeza de todos os que procuramos um rumo para a nossa inquietação social, superior à de doutrina. Todo o início em que analisa a evolução da humanidade revela um agudo senso da história. O autor viu no ritmo da gravitação do homem três etapas: adição, fusão e desagregação. Esses movimentos correspondem, segundo ele, às três humanidades que nos precederam e preparam o advento da quarta, que é a nossa. (1992, p. 230)

Adiante na argumentação, Lucia ainda descrê dessa "humanidade sintética", declarando que "ai de nós – nem todos possuímos os sentidos apurados do sr. Plínio Salgado para ouvir o tropel salvador dessa bem-aventurada Quarta Humanidade... Os seus sentido apurados ou o seu otimismo" (1992, p. 231)

¹⁰⁴ PEREIRA, Lucia Miguel. *Cinqüenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952b. (Os Cadernos de Cultura, Serviço de Documentação, Departamento de Imprensa Nacional). p. 28-29.

¹⁰⁵ "Quanto aos benefícios que o Modernismo nos trouxe, citarei apenas um, que a meu ver é o maior de todos: livrou-nos da literatice." (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 18-19)

Antonio Candido, no artigo "Lúcia", em que analisa a coletânea do primeiros ensaios da autora, organizada por Luciana Viégas, chama a atenção para o seu peculiar perfil de intelectual:

O empenho na análise dos problemas contemporâneos e o valor atribuído ao ato de optar não levaram Lúcia a uma posição política configurada. Francamente hostil aos aspectos materialistas do socialismo, era todavia simpática a certos aspectos da Rússia soviética [...]. E se aborda com objetividade (no outro pólo) escritores integralistas, se inclusive 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 antifascista e não aceita o centralismo autoritário, convencida de que no Brasil só a democracia federativa, atenta à diversidade do país, pode funcionar bem. (2004, p. 131)¹⁰⁶

Com isso, vemos que as críticas produzidas por Lucia revelam a força de suas convicções no decorrer da história política e literária do país, ao ponto de ser possível perceber muitos impasses brasileiros sendo pontuados em seus textos, assim como a modificação de suas crenças com o passar dos anos. Por essa razão, Bernardo de Mendonça, em seu prefácio à coletânea de ensaios de Lucia Miguel, intitulada *A leitora e seus personagens*, faz a seguinte declaração a respeito da autora:

Entre o ser e o não ser, existem espaços de crise – de divergências com teístas, espiritualistas, cristãos, católicos e conservadores, e de convergências com ateus, materialistas e marxistas – que, associados às convicções firmes e honestas e à inteligência emocionada, fazem o fascínio do trabalho intelectual de Lucia Miguel Pereira. (MENDONÇA, 1992, p. XIX-XX).

Em 1934, a ensaísta, a ficcionista já marcava essa sua posição, a necessidade de posicionar-se, de fazer pensar:

A literatura já não é, já não pode ser um passatempo.
O escritor é julgado menos pelo seu estilo do que pelo que tem a dizer. Não se espera dele apenas que distraia o espírito, mas sobretudo que o faça pensar. O pensamento é que vale, da sua sinceridade dependerá quase totalmente o valor da obra.
Sem dúvida é mister não esquecer de que literatura é arte, deve provocar uma emoção estética; mas esta emoção está cada vez menos ligada, para nós, à velha noção formalista de beleza; de melhor foi esta que evoluiu, e se libertou do enfeite; é produzida pelo equilíbrio entre o fundo e a forma; vem do conjunto, da harmonia global, e não do vocábulo retumbante e sonoro. Respeitamos demais a palavra, a expressão da idéia, para vê-la desperdiçada, arredondando períodos. (PEREIRA, 1992, p. 66)¹⁰⁷

¹⁰⁶ Como fundamento de sua análise, Antonio Candido chega a referir os artigos em que Lúcia se refere à obra *A condição humana*, de André Malraux (nas páginas 29 a 32 da coletânea de ensaios) e em que analisa o livro *Formação brasileira*, de Hélio Viana (apresentado nas páginas 218 a 223). Porém, o posicionamento político da ensaísta, as suas restrições e adesões aos pensamentos da época, se espalham por todos os artigos.

¹⁰⁷ Artigo de 1934.

A caracterização da forma que elegeu para a sua escrita é aqui indicada como aquela em que se prescinde de "vocábulos retumbantes e sonoros", buscando simplesmente o "equilíbrio entre o fundo e a forma", em sintonia com o estilo adotado pelos romancistas de 1930. Na entrevista concedida a Homero Senna, explicita essas convicções:

Simplicidade e correção são, para mim, as principais qualidades de um estilo. Felizmente já nos vamos libertando daquele nefasto preconceito acadêmico, segundo o qual escrever bem era escrever bonito. [...] Num escritor devemos, de preferência, buscar pensamentos, conceitos, orientação, e não frases sonoras. [...] Prefiro a linguagem simples, direta, aquela em que forma e fundo constituem um todo harmonioso. (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 18)

Essa opção por um estilo simples, correto e direto encontra ressonância na obra daquele que foi "uma de suas maiores admirações literárias": Machado de Assis¹⁰⁸. No entanto, a sua opção estética não se explica a partir de uma noção simplista de influência, especialmente quando se trata de uma romancista que percebe as complexas relações que se estabelecem para a criação literária:

Autor brasileiro que sempre li, que não me cansei jamais de reler, foi Machado de Assis. Dos estrangeiros, nenhum me impressionou tanto, na mocidade, como Dostoiévski. Dos quinze aos vinte e poucos anos fui uma leitora desenfreada do grande russo. Infatigável devoradora de livros, poderia enumerar tanta gente que admiro... Mas influência é coisa muito difícil de discernir e que se renova e modifica diariamente. (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 15)

Conforme seu próprio relato, a romancista foi uma grande leitora e mostra em sua produção crítica a enorme variedade de autores que passaram por suas mãos, construindo os seus referenciais. Com leituras que vão dos clássicos aos modernos, da poesia ao teatro, do documento histórico ao tratado filosófico, constituiu o seu vasto repertório de leitura e também acabou percebendo que "cem por cento original não existe literatura alguma, nem é mesmo desejável que exista" (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 17). A autora manteve-se aberta ao diálogo com diversos autores e intelectuais, não temendo as mudanças e o correr do tempo, e isso se reflete em suas idéias críticas, em sua obra ficcional e nas suas convicções de mundo.

¹⁰⁸ "Inteiramente satisfeita não fiquei com nenhum de meus livros. [...] Não obstante isso, o livro meu de que mais gosto é o *Machado de Assis*, preferência que talvez se explique pelo assunto, pois o velho Joaquim Maria foi e continua a ser uma de minhas maiores admirações literárias." (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 19)

O pensamento que defende em artigos para *A Ordem*, revista que tinha como papel central divulgar idéias católicas, é bastante conservador, mas também é fruto de uma época de debate forte entre as correntes do pensamento que disputavam espaço nos anos 30, momento em que se buscava construir um futuro para o Brasil a partir dessas diferentes perspectivas políticas¹⁰⁹. Lucia, que recebeu uma formação religiosa no colégio Sion e que apresentava uma tendência conservadora, contribuiu com alguns artigos para a revista, na coluna "Chronica feminina"¹¹⁰, defendendo idéias conservadoras que eram o propósito do periódico e que também encontravam ressonância no pensamento da autora. Porém, antes de tudo, foi alguém que buscava construir suas verdades, buscando compreender as diversas nuances do pensamento de sua época e por isso muitas vezes acaba tratando dos temas a partir de suas dúvidas, das contradições que encontra nas diferentes correntes do pensamento daquela época. Em uma de suas contribuições para *A Ordem*, a última pelo que se tem registro, de 1939, ela mostra seu perfil questionador, que busca encontrar um pensamento próprio. A autora, que hesita "entre tantos caminhos desconhecidos", declara não se enquadrar inteiramente "na ordem que esta revista defende, por muito que ela represente para mim". (PEREIRA, 1992, p. 283)

Márcia Cavendish Wanderley, em sua tese *Lucia Miguel-Pereira: crítica literária e pensamento católico no Brasil*¹¹¹, faz um levantamento dos artigos de Lucia e mostra a sua afinidade com as correntes do pensamento católico que vigoravam na época, com defensores como Jackson de Figueiredo e Tristão de Athayde. Porém, na tese, a meu ver, a pesquisadora se equivoca na forma como estabelece comparações entre os ensaios de Lucia, escritos na década de 1930, em um contexto de produção voltada a um público-leitor mais amplo, a estudos de, por exemplo, Antonio Candido e Roberto Schwarz, desenvolvidos no âmbito acadêmico, durante a década de 1970, o que acaba por diminuir o trabalho ensaístico de

¹⁰⁹ Em artigo de 1939, Lucia retoma considerações de Antônio de Alcântara Machado para definir a atitude intelectual de sua geração: "Vai para mais de dez anos, num artigo que já não me lembra onde li nem como se chamava, Antônio de Alcântara Machado dizia que a atitude da nossa geração em face da vida só podia ser a da revolta, isto é, a do não-conformismo, do livre exame de todos os valores [...] O importante, para a dignidade do espírito, é menos chegar às soluções do que tentar encontrá-las, num esforço honesto e sem subterfúgios. O drama primordial do homem é saber que não é a medida de todas as coisas, que precisa sair de si para atingir a verdade – e não atinar com o caminho a seguir" (1994, p. 290).

¹¹⁰ Na primeira coletânea de ensaios de Lucia, organizada por Luciana Viégas, são listadas sete contribuições para *A Ordem*, em que seis são datadas entre janeiro de 1933 e setembro de 1934 e uma é publicada somente em junho de 1939, aliás, artigo em que Lucia registra a sua afinidade apenas parcial com a revista (1992, p. 283). Através da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, tive acesso às quatro primeiras contribuições de Lucia e, por meio da coletânea de Viégas, ao último texto publicado em *A Ordem*. Ana Maria Magaldi, em estudo sobre a "Crônica feminina", registra como sendo seis as contribuições de Lucia para a revista, publicadas entre dezembro de 1932 e janeiro de 1934, o que não confere com o material encontrado.

¹¹¹ WANDERLEY, Márcia Cavendish. *Lucia Miguel-Pereira: crítica literária e pensamento católico no Brasil*. 1987. 237f. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras, PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ.

Lucia,¹¹² ainda que não seja a intenção expressa pela pesquisadora. Além disso, acredito que acaba privilegiando momentos em que o discurso de Lucia mostra-se afinado com ideais católicos e não considera o contexto amplo dos textos, quando Lucia revela, ainda que com idéias conservadoras, um forte espírito crítico, buscando respostas para os problemas enfrentados pelas mudanças desordenadas da sociedade, por exemplo, com relação à guerra e aos novos direitos das mulheres, mas que ainda não estavam bem assimilados pela sociedade.¹¹³ Não podemos esquecer também que é especialmente a leitoras de formação católica que os textos publicados em *A Ordem* são dirigidos e é com essas leitoras que Lucia dialoga.

Em um desses textos, Lucia questiona até que ponto o ingresso da mulher no mercado de trabalho é compatível com a maternidade, em como o voltar-se para a vida pessoal poderia causar dificuldades para a mulher em abdicar de si no momento de exercer a função de mãe. Afirma a ensaísta:

A sua grande função [da mulher] foi e será sempre a transmissão da vida, missão alta entre todas, mas fatalidade biológica que a obriga a restringir a sua actividade. A ser apenas mãe – e isso é muito – durante a gestação e a primeira infancia dos filhos. A sua libertação económica não estará intimamente ligada á libertação da maternidade, vindo desta e a agravando? Não será um erro, já não só no plano moral, mas também social, permittir-lhe fugir ao seu mais sagrado dever quando mais rígidas as fazem as exigencias da sociedade? (PEREIRA, 1933c, p. 433)

O discurso, bastante conservador, é seguido pelo tom reflexivo e questionador que lhe é típico:

Sem duvida, é uma utopia querer voltar aos velhos moldes, não o devemos, nem o podemos tentar; a vida não é um phenomeno reversivel, e além disso, as condições da existencia não são as mesmas da epoca das nossas avós. Mas o caminho adoptado será o verdadeiro? Estarão as novas gerações femininas sendo condicionadas a uma sociedade cada vez mais exigente das suas prerrogativas? (PEREIRA, 1933c, p. 433)

¹¹² Márcia Cavendish Wanderley compara a análise de Lucia Miguel sobre *O cortiço* com estudos sobre a mesma obra de Affonso Romano de Sant'Anna e de Antonio Candido e afirma: "Os dois estudiosos [...] aqui nos interessam em especial por desenvolverem sofisticadamente aspectos deste romance que foram divisados, de maneira incipiente, pela nossa autora, que não esteve entretanto errada em sua avaliação geral do realismo/naturalismo. O paradoxo da coexistência de um clima de idéias liberais e uma literatura existencialmente negativista é por exemplo aceito contemporaneamente por Bosi" (1987, p. 155). Adiante, faz também comparação com os estudos que Schwarz desenvolveu sobre a obra de Machado de Assis: "Ao descobrir o ciclo da ambição, Lúcia Miguel-Pereira arranhou a superfície do terreno escavado densamente, mais tarde, por Schwarz: o universo do favor e das tensões familiares não declaradas, dentro do qual o agregado representa o seu papel de devedor obsequiado" (1987, p. 160).

¹¹³ É preciso destacar, por outro lado, o contexto em que se insere a tese de Márcia Cavendish Wanderley, voltada particularmente para a pesquisa do pensamento católico no Brasil e sua repercussão na obra de Lucia.

As preocupações exploradas por Lucia certamente correspondiam ao pensamento de muitas mulheres da época, ainda arraigadas aos antigos valores e temerosas sobre o futuro de suas filhas. Na "Chronica" de setembro/outubro de 1933, Lucia defende que "a maior liberdade de movimentos, de leituras, de conversas, não é, em si, um mal. A menina de hoje, cedo instruída das cousas da vida, cedo responsável pelos seus actos, pode – e com maior merecimento – se manter digna, tão pura como a antiga" (1933d, p. 763). A preocupação com a "honra" das moças em meio a uma sociedade muito mais aberta às mulheres aqui é evidente. Mas, se hoje isso parece tão retrógrado, podemos dizer que, neste começo de século XXI, já conseguimos nos libertar de preocupações e críticas semelhantes em relação às experiências sexuais das moças? Ainda hoje a vida sexual e amorosa de homens e mulheres não são avaliadas por diferentes medidas e impregnadas de julgamentos morais? E o que falar então das críticas (e agressões) aos jovens (e adultos) que se assumem como homossexuais? O mundo mudou bastante desde 1930, mas não o suficiente para que não reconheçamos essa preocupação moral pairando sobre as relações humanas.

Na sua "Chronica feminina" de janeiro de 1933, Lucia apresenta o seu conceito do que representa ser cristão:

Sem duvida, não podemos acreditar na ascensão continua da alma humana, nem imaginar homens nascendo mais proximos de Deus por terem tido avós piedosos. Seria negar a força do mal, a grande tragedia e a grande lição da nossa existencia. Seria negar o sentido real, fecundo e doloroso do peccado. O drama da vida do christão está justamente nisso, em ser um individuo sempre em luta. Em quem recomeça, a todo momento, o misterio da Redempção. Em não ter nada de adquirido, de definitivo. Em se sentir sempre á beira de um abysmo que ameaça traga-lo para toda a eternidade.

Mas a sua nobreza está em saber de tudo isso e não desanimar. (1933a, p. 41-42)

Nesse fragmento, destacam-se a consciência da força do mal como fundamento do Cristianismo e a imagem de que o homem vive constantemente em luta para vencer aos apelos de suas próprias fraquezas, das corrupções e assim conquistar, sempre provisoriamente, a sua liberdade e a sua integridade. Para tanto, aponta que "não devemos, é verdade, contar com uma melhoria do genero humano; mas devemos contar com a acção sobre o individuo. A educação não póde tudo, mas póde muito" (1933a, p. 42). O artigo volta-se ao papel do Christianismo em tempos de guerra, em como a sua "mensagem de paz" poderia ser ouvida num mundo em crise e envolto em violência. Para que se possa enfrentar os apelos da guerra, Lucia acredita que

Além disso, o estudo, tendo sido escrito na década de 1980, certamente não teve as mesmas condições de acesso à produção de Lucia que temos hoje.

a doutrina consegue menos, nesse ponto, do que a lenta formação das mentalidades, no recesso dos lares. Á mulher, a educadora natural, compete a maior parte da delicada tarefa. Criar o instinto de paz, não nas gerações futuras [...], mas em cada criança, fazer com que se veja na guerra um crime eis a sua grande, sublime missão. (1933a, p. 42)

Para Lucia, "os unicos freios realmente fortes, realmente seguros são os interiores. Só a alma existe, em ultima analyse" (1933a, p. 42).

Aqui destacam-se a visão do papel da mulher enquanto mãe e educadora e também a crença na formação moral das pessoas, num sentido amplo de respeito à vida e de negação da violência. A formação do indivíduo surge como resposta à violência da luta armada.

No artigo "Só para mulheres", Lucia parte de uma questão aparentemente banal, fútil, falando de sua dificuldade em encontrar uma cozinheira, para discutir diversos ângulos que envolvem a questão, como as diferenças de classe entre empregadas domésticas e patroas no Brasil em comparação com outros países, a sobrecarga de trabalho realizado em casa pela mulher norte-americana e suas consequências para a estruturação familiar, entre outros. Lucia inicia o artigo prevenindo que "só mulheres entenderão completamente os problemas que me atormentam, abrirão às minhas queixas um coração compassivo" (1947, p. 1), o que mostra a sua percepção de que tais problemas domésticos (assim como muitos outros) atingem de maneira diversa a homens e mulheres. A dificuldade em conseguir contratar uma cozinheira, fazendo com que "a vida doméstica, exorbitando, sa[ísse] da sua habitual rotina, absorve[ndo] tudo, transforma[ndo-se], de doce e pacífica, em mostro insaciavel" (1947, p. 1), dá sustento à sua reflexão sobre as transformações por que passava a sociedade:

O facto é que o serviço doméstico tende a desaparecer e que, sem êle, a vida familiar terá que ser modificada em suas bases. Ainda com todos os aperfeiçoamentos modernos, não será possível manter cozinhas particulares nem criar os filhos no lar. E como parece triste a perspectiva dessa existência coletiva e descentrada! (1947, p. 1)

Nesse último fragmento, é retomada sutilmente a sua posição conservadora em relação ao ideal de família nuclear e da importância do desempenho da maternidade nos antigos moldes.

Em "Casamento e carreira", Lucia discute a influência da guerra sobre a situação das mulheres em relação a seus relacionamentos e ao seu ingresso no mundo do trabalho. A autora acredita que, com o grande número de mortes, chegávamos a um grave problema, pois "milhões de jovens, belas e sadias, meigas e sentimentais, se verão condenadas ao celibato –

ou à degradante situação de terceiras nos casais [...] contentando-se com migalhas" (1945a, p. 1). Ela alerta para o fato de que "sempre houve solteironas", mas que "êsse não é o caminho moral", e "o que choca na situação presente é que a exceção se deva generalizar" (1945a, p. 1). Para ela,

Na sociedade moderna, onde, felizmente, já tôdas as profissões se abrem às mulheres, onde o trabalho feminino é não só aceito como indispensável, essas moças terão o seu lugar, verão preenchidas as suas necessidades econômicas e intelectuais. Mas as sentimentais? E as sexuais? Como cidadãs gozarão de todos os direitos, mas como criaturas humanas, para quem a vida íntima é sempre a mais importante, sofrerão duras restrições. (1945a, p. 1)

A carreira, aberta e indispensável às mulheres naquele momento, não poderia, para Lucia, suprir a necessidade de casamento, "a comunhão de interesses [...] com alguém a quem se estime, em quem se confie", "a melhor oportunidade de existência feliz e digna" (1945a, p. 1). Mas essa oportunidade estava sendo eliminada para muitas mulheres pela guerra.

Rachel de Queiroz, em crônica para *O Jornal*¹¹⁴, estranha o artigo de Lucia, por sua preocupação com as mulheres da Europa, "uma vez que a falta de marido tem sido o eterno problema da nossa mulher de província" (QUEIROZ apud PEREIRA, 1945b, p. 1)¹¹⁵. Mas Lucia retoma a discussão para estabelecer diferenças entre a mulher solteira de antes e a de depois da guerra:

Não passará sequer pela cabeça de nenhuma das solteiras de guerra levar a existência inteira arrimada nos parentes, e muito menos pela dêstes se disporem a recolhê-la: terá que contar apenas consigo, com o seu trabalho. E não é necessário ser-se marxista, nem mesmo materialista, para perceber que a independência econômica lhe assegurará a liberdade de dispor de si, de rejeitar tutorias amesquinhantes. Não gastará horas a se enfeitar, na esperança de ver surgir um noivo quase impossível, [...] não aceitará ficar à margem da vida. E fará muito bem. Lúcida, consciente, sabendo-se tão apta a viver como qualquer outra, sofrerá muito mais – ou reagirá. Nessa possibilidade de reação é que está o aspecto novo do problema. Por ela é que diverge totalmente a solteirona, isto é, a criatura que, devido a não se ter casado, conserva hábitos, a mentalidade de adolescente, permanece a bem dizer em estado embrionário, e a celibatária. Isto é, a mulher sob todos os pontos de vista adulta e responsável, para quem a falta do marido representará uma privação íntima, mas nunca uma inferioridade efetiva.

O trecho é longo, mas mostra que, ainda que Lucia mantivesse ideais conservadores em relação ao casamento, à fidelidade, ao papel da mulher na preservação da família, ela

¹¹⁴ Não tivemos acesso à crônica de Rachel de Queiroz, mas o teor do texto e o periódico em que foi publicado são deduzíveis a partir do artigo de Lucia, que responde à crônica. (Cf. PEREIRA, 1945b)

¹¹⁵ O artigo com que Lucia responde a Rachel de Queiroz intitula-se "Solteironas e celibatárias" e foi publicado no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1945b. Segunda Seção, p. 1.

estava consciente das mudanças por que passavam a mulher e a sociedade, dos benefícios que o trabalho feminino tinha na constituição do caráter e da independência feminina. Apenas questionava, muito e de diversos ângulos, os rumos que as mulheres, as relações e a sociedade tomavam e que ainda representavam grandes incógnitas no que diz respeito ao futuro que construía homens e mulheres daqueles tempos, na esfera íntima e também social, e não era necessário ser "marxista, nem mesmo materialista," para perceber valor nos processos de mudança. Essas questões são centrais na produção de Lucia, de caráter histórico-crítico e também ficcional.

Porém, o seu olhar sobre a questão do feminismo e sobre a situação das mulheres de sua geração não se enquadra perfeitamente nos moldes de uma atitude de luta pelos direitos da mulher. A ensaísta parece vincular essa discussão a outras que lhe são complementares, como as reflexões em torno das diferenças sociais, da busca pelas liberdades individuais, entre outras. Lucia, que acompanhou e muito admirou a obra de Virgínia Woolf, avaliou sua obra sempre tentando desvincular-se de uma avaliação feminista. Levantou muitas dúvidas em relação à nova condição da mulher após algumas conquistas feministas, como vimos em artigos escritos para *A Ordem* e outros periódicos, e, em 1944, ao falar da obra *Um teto todo seu*, de Woolf, mostra a sua posição quanto a isso:

Quer me parecer que a autora de *A Room of One's Own* [*Um teto todo seu*] confundiu duas coisas bem distintas, duas questões diversas, uma psicológica e outra social: feminilidade e feminismo, aquela, como demonstrou pela sua argumentação, e sobretudo pelo seu exemplo, indispensável às escritoras, este inteiramente alheio às atividades de espírito. As condições que estabelece como as únicas indispensáveis ao trabalho intelectual feminino – liberdade de pensamento e um mínimo de bem estar material – não pertencem às chamadas conquistas feministas. São direitos essenciais da pessoa humana, homem ou mulher, artista ou operário. (PEREIRA, 1994, p. 101)

Ela considera as reivindicações feministas como direitos humanos de uma forma geral, direitos de liberdade e de sobrevivência material, fugindo do debate feminista mais direto. Em artigo também de 1944, ainda que Lucia não assuma uma defesa da luta feminista, ela ironiza claramente o ponto de vista de algumas mulheres que não percebem o valor dessas conquistas e que defendem os antigos moldes de vida da mulher:

Ouvi há dias duas moças se queixarem amargamente da mudança da situação das mulheres nestes últimos anos, tudo lhes parecia errado: não se conformavam com a obrigação de trabalhar, com a necessidade de sair diariamente, viajando de pé nos ônibus e nos bondes, ao lado de homens bem refestelados; o feminismo era para elas um verdadeiro antifeminismo, e a chamada igualdade dos sexos – tremei manos de

Mrs. Pankurst!¹¹⁶ – uma burla, que, sob capa de ampará-las, só as viera prejudicar. Saudosas de uma época que não conheceram, e por isso mesmo poetizavam, sonhavam com a volta aos velhos hábitos, com a proteção masculina a se estender a todas as circunstâncias da vida feminina, desde a subsistência até o auxílio para andar na rua; queriam ser tratadas como criaturinhas frágeis e tímidas, a que se devem poupar fadigas e asperezas; não disseram se gostariam de corar e desfalecer à menor emoção, mas creio que não desprezariam tão evidentes sinais de feminilidade. Sem dúvida, esse quadro que imaginavam nunca existiu; as avós, que invejavam, cuja existência se lhes afigurava tão graciosa e idílica, escoando-se sem cuidados entre os doces afazeres domésticos e as festas a que iam pelos braços dos maridos, foram em regra, ao contrário, cansadas e atormentadas mães de teorias de filhos; se não trabalhavam fora de casa, se não cogitavam de ganhar dinheiro para ajudar no sustento da família, é que a maternidade era para elas a mais absorvente das ocupações, a exigir completa dedicação, sacrifícios que não raro tocavam ao heroísmo. Mas, ignorando tudo isso, as minhas interlocutoras pensavam que as mulheres de outrora haviam sido privilegiadas. (1994, p. 106)

Porém, ainda que a autora valorize as mudanças promovidas pelo movimento feminista, mesmo em 1954, depois de publicados os seus quatro romances, protagonizados por mulheres e problematizadores de sua condição social, ela não se assume como uma defensora da causa. Lucia muda a perspectiva de seu olhar sobre o movimento, reconhece as suas reivindicações e êxitos, o preconceito com que ainda lidavam as mulheres, mesmo as intelectuais, mas, ainda assim, não se reconhece como defensora das lutas pelos direitos das mulheres:

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" [*Um teto todo seu*], reputava o mundo da cultura um mundo masculino, do qual se viam excluídas as mulheres. [...] 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, 1954a, p. 24)

O argumento expressa uma realidade vivenciada pela própria autora, que, em muitos momentos, recebeu esse tipo de "elogio". É possível verificarmos isso, por exemplo, numa avaliação de Agrippino Grieco, em *Evolução da prosa brasileira*, quando caracteriza a ensaísta em meio a um conjunto de críticos brasileiros: "Lucia Miguel Pereira, que pensa como um homem e como um homem inteligentíssimo" (1947, p. 175), ou de Mário de Andrade, quando aplaude a sua "firmeza de escritura bem macha"¹¹⁷. A erudição de Lucia e a forma direta de expressar suas idéias e convicções, assumindo um diálogo em pé de igualdade

¹¹⁶ Emmeline Pankurst (1858-1928) foi uma das fundadoras do movimento britânico pelo direito de voto para as mulheres.

¹¹⁷ Em nota a uma resenha crítica de Lúcia Miguel Pereira sobre o livro *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*, de Mário de Andrade, Luciana Viégas faz a seguinte observação: "Mário de Andrade em carta a Murilo Miranda datada de 2/8/35, comenta esta resenha crítica: 'Gostei da Lucia, como ela está com uma firmeza de escritura bem macha, não?'" (PEREIRA, 1992, p. 235)

com seus pares, parecem ser razões para a forma como foi avaliada enquanto crítica. O próprio fato de ser a única mulher a figurar na lista de Agrippino dá mostras do ineditismo dessa presença e explica o desconforto e a forma como é feita a sua apreciação.

O "elogio" recebido por Lucia também foi destinado à sua grande amiga e companheira de letras, Rachel de Queiroz. A dificuldade em se lidar com uma obra de autoria feminina em meio a um universo quase que exclusivamente masculino também marca a trajetória de Rachel. A autora, que, juntamente com Lucia Miguel e Adalgisa Nery, participava dos debates literários na Livraria José Olympio, causava desconforto à crítica por apresentar uma ficção que se inseria de igual para igual no universo literário da época, protagonizado até aquele momento quase que exclusivamente por homens, já que a produção feminina, mais restrita e associada ao gênero poético e sentimental, não circulava nos grandes debates culturais. Graciliano Ramos (1970b, p. 167) chega a declarar publicamente a sua surpresa e incredulidade ao descobrir que *O quinze* era obra de mulher, "e de mulher nova":

O quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:
 – Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.
 Depois conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural.¹¹⁸

O fato é que, com *O quinze*, Rachel de Queiroz se apresenta inteiramente afinada com a produção ficcional da época e surpreende os *homens de letras*. Além disso, outros fatores contribuem para a recepção da obra, por exemplo, a forma como a autora faz a denúncia de um grave problema social, a seca, lançando um olhar crítico sobre a questão, ou a construção de uma narrativa norteadas por personagens rudes ou imbuídas de grande capacidade intelectual. Já a narrativa produzida por Lucia não conhece a mesma apreciação. Se, como ensaísta, é equiparada aos homens de letras, como romancista, é enfatizada a sua condição de mulher. Isso acontece, acredito, porque a autora, além de focalizar personagens femininas, discute abertamente questões ligadas à introspecção e à formação moral dessas personagens, ainda que também revele muitos aspectos da realidade brasileira. Roncari também levanta esta questão, em seu artigo "Lúcia/Miguel: romance e crítica" e faz essa aproximação entre a face

¹¹⁸ O depoimento de Graciliano Ramos encontra-se no artigo intitulado "Caminho de pedras", publicado em RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas* (obra póstuma). 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970. p. 167-169.

masculina da crítica e a feminina da ficcionista, com base em artigo da própria Lúcia tratando da obra de Woolf. Roncari destaca que a autora, em um "dentre os vários artigos que escreveu sobre Virgínia Woolf, discorreu sobre a dualidade da escritora inglesa como romancista e ensaísta: 'inquieta por se sentir, intelectualmente, andrógina, fadada a pensar ora como homem, ora como mulher'" (2010, p. 35) E destaca o ponto de vista de Lúcia Miguel sobre Virgínia e sobre essa questão:

Segundo Lúcia, essas atividades requeriam aptidões distintas, que poderiam ser próprias de cada um dos sexos. Ela fala : "Dizem – estará mesmo certo? – que o espírito racionalista pertence mais aos homens, e a sensibilidade às mulheres. Virgínia possuiu um e outra no mais alto grau, mas não os confundiu: com aquele fez crítica, com esta romances. Toda graça, às vezes até um pouco maneirosa, toda suavidade e meiguice se mostra nas novelas; toda clareza, ousadia e penetração, aparece nos ensaios." (RONCARI, 2010, p. 35)

Essa divisão dos gêneros feminino e masculino entre os gêneros textuais também aparece em outra crítica de Lúcia, quando, ao abordar um livro de Adolfo Casais Monteiro, em que o crítico português analisa a produção romanesca de seu país, também se utiliza desse embate entre os gêneros:

Os escritores lusitanos parecem ter passado da contemplação à ação. E ação, no sentido intelectual, é raciocínio, é projeção do intelecto sobre a vida, é o predomínio do estado de espírito que predispõe à crítica mais do que à criação. O romancista – que nisso se assemelha ao poeta, embora divirjam as reações – precisa receber a vida, deixar-se penetrar por ela, numa passividade propícia à gestação. Há alguma coisa de feminino na sua atitude, e de másculo na do crítico. A impotência para o romance, notada em Portugal pelo sr. Adolfo Casais Monteiro, virá assim da virilidade mental a manifestar-se inequivocamente num logicismo rigoroso e discriminador que garroteia a imaginação. (PEREIRA, 1992, p. 126-127)¹¹⁹

Assim, a própria ensaísta acaba criando a condição para esse tratamento, o de ser elogiada pela comparação com homens, indicando um possível motivo para a constante avaliação de sua produção crítica como dotada de qualidades "viris". A lucidez, o destemor, a erudição, enfim, a postura atuante e crítica que Lucia demonstra em sua produção ensaística acabaram sendo associadas a características masculinas.

Porém, ainda que Lúcia relacione os gêneros feminino e masculino aos gêneros textuais (ficção e crítica), desconfia de que haja diferenças formais na escrita de homens e mulheres dentro de um mesmo gênero. Isso se depreende da avaliação que faz da produção de Virgínia Woolf, quando entende que a autora dispõe de qualidades formais que seriam

¹¹⁹ Artigo de 1940.

consideradas próprias do feminino e do masculino, e fica ainda mais evidente quando faz a avaliação de outra escritora inglesa, Dorothy Richardson. Lucia põe em dúvida as considerações da autora em relação ao estilo feminino de sua escrita:

No prefácio da edição completa de seu romance [...] [Dorothy Richardson] formula a questão do estilo feminino, propensa a crer que deve ser diferente do masculino, sobretudo no que se refere à pontuação. Parece-lhe que a prosa feminina dispensa os sinais gráficos que separam as frases, e nelas ajudam tão eficientemente a valorização das palavras. Confesso não entender o porquê, e ainda menos as vantagens da sua inovação, que de resto não pode ser apreciada pelos leitores, pois um amigo providencial lhe distribuiu pontos e vírgulas pelo manuscrito. Estilo terá sexo? Ponho as minhas dúvidas, mas, enfim, é coisa que se pode discutir. O que parece inaceitável é que exista alguma misteriosa ligação entre mulheres e a falta de pontuação. (1994, p. 183-184)

Lucia não defende uma forma peculiar à escrita feminina, o que não discutiu diretamente e que parece ter visto com desconfiança. Sua percepção parece ser a de que a literatura é feita das experiências que cada autor tem dos fatos da vida:

Todos os romances de qualquer autor moderno – dos melhores, de Morgan e Kafka, de Mauriac e Rosamond Lehman, de Bernanos e Sigrid Undset, de Gide e Malraux – são, em rigor, um único livro, com muitos enxertos. E um livro que tem por título o velhíssimo preceito sempre novo: "conhece-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. 24)¹²⁰

Nesse sentido, a sua experiência, a relação que estabelece com o mundo, assim como outras escritoras, é permeada pela condição de ser mulher, mas que está intimamente ligada a outros condicionamentos de sua existência:

O homem não se separa nunca do escritor, e, assim, sua concepção da vida há de fatalmente marcar-lhe os livros, embora não caia na literatura de combate; o leitor poderá não lhe descobrir propriamente as tendências políticas, mas sente-lhe sempre a atitude moral, sabe se é materialista ou espiritualista, apaixonado ou indiferente, se compreende a vida como um dever ou como um deleite. Quem escreve, queira ou não queira, se define e se confessa, e nessas definições e confissões estará muitas vezes o maior interesse da obra, cujo conteúdo estético se realça pelo depoimento humano. (1992, p. 186)¹²¹

¹²⁰ Artigo de 1940.

¹²¹ Artigo de 1946.

O que parece defender, com empenho, é que "o romance tem que penetrar fundo nos mistérios da vida, ter um sentido de busca, de tentativa de compreensão" e que, "sem isso, nada vale, seja embora bem realizado como obra de arte (PEREIRA, 1992, p. 126)¹²²

¹²² Artigo de 1940.

3. O romance psicológico e o romance de formação (*Bildungsroman*) – Breve histórico e caracterização

Conceituar o chamado romance psicológico parece ser, em princípio, tarefa sem grande dificuldade, visto que o termo é comumente utilizado para estabelecer um contraste com o romance de problemática social. No entanto, o que entendemos por romance psicológico, um tipo de narrativa que tem como foco a representação do universo mental e sentimental das personagens, tem seu surgimento imbricado no próprio surgimento do romance enquanto gênero literário, o que mostra a complexidade do conceito. Segundo Roland Bourneuf e Réal Ouellet, em *O universo do romance*,

quer se queira "discurso sobre as paixões", quer se interesse pelos traços de carácter, pelas "paixões da alma", pelo inconsciente ou pelo comportamento, a psicologia pode aparecer de duas maneiras num romance: sugerir a vida interior ou analisá-la. Se é difícil situar com precisão, na evolução do género, o nascimento do romance inteiramente consagrado à sugestão da vida psicológica, pode-se afirmar que a análise psicológica é tão velha como o romance. Mesmo em obras anteriores às de Chrétien de Troyes, como *L'Enéas* e *Le Roman de Troie*, que concedem largo espaço às aventuras de toda espécie, podemos discernir aqui e além um cuidado de analisar a psicologia das personagens principais. De *L'Astrée* e *La Célie* a *La Jalousie* e *La Modification*, passando por *Princesse de Clèves*, *Le Rouge et le Noir* e *A la recherche du temps perdu*, a maioria das obras francesas importantes é constituída por romances de análise. (1976, p. 229)

Porém, ainda que a análise psicológica seja "tão velha como o romance" e que se apresente em grande parte das obras, um romance será percebido como de carácter psicológico a partir do grau de destaque concedido à análise psicológica das personagens e da forma como isso estiver representado, indicando, desse modo, as linhas desse tipo de romance com tendência psicológica. Já na Alemanha do século XVIII surge a figura central de Goethe, responsável pela criação de personagens como Werther [*Os sofrimentos do jovem Werther*, 1774] e Wilhelm Meister [*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, 1795-1796, e *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, 1829], construídas com grande profundidade psicológica e capacidade de análise sobre si mesmas, ainda que impregnadas de idealismo e de sentimentos exacerbados, próprios da escola romântica. Segundo Sonia Brayner, em *Labirinto do espaço romanesco*,

a tradição lírica da ficção remonta ao Romantismo, sobretudo, alemão. O protagonista é o receptáculo da experiência do mundo externo e, simultaneamente, seu agente simbólico ao espiritualizar a interação através da arte. [...] A mente do

herói é o espelho em que se acham refletidas as imagens. *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, *Wilhelm Meister* de Goethe, são duas das mais altas expressões românticas dos padrões poéticos da ficção. (BRAYNER, 1979, p. 242)

Na França, durante o século XIX, destaca-se inicialmente a obra de Stendhal, especialmente *Le rouge et le noir* [*O vermelho e o negro*, 1830]. Seus romances, de caráter psicológico e sentimental, revelam o mundo interior das personagens, suas emoções, seu estado de alma ao se defrontarem com a realidade exterior. Belinda Cannone, em *Narrations de la vie intérieure* [*Narrações da vida interior*], caracteriza a narrativa de Stendhal por oposição à de Balzac:

Para esse romancista [Stendhal], inversamente a Balzac, para quem a paixão é sempre anacrônica e provocadora de perturbações (em relação ao objetivo primordial do herói, que é a integração social), a ordem afetiva está em primeiro lugar. Julien Sorel começa por buscar o poder social e acaba por conceder a primazia à sua vida afetiva, à sua autonomia em relação à sociedade. Porque, no romance stendhaliano, a vida interior é rival da vida social: trata-se, para o herói, de saber quem ele é em relação ao teatro do mundo, já que sua verdade não é resumida nem explicada por sua natureza de ser social. Nessa busca de sua verdade, o acento é colocado então sobre a vida interior do personagem e seu olhar torna-se a única ótica possível. (2001, p. 17)¹²³

Outro nome de destaque durante o século XIX é Gustave Flaubert, autor de *Madame Bovary* (1856/1857) e *L'éducation sentimentale* [*A educação sentimental*, 1869]. O autor também apresentará personagens de grande complexidade psicológica, porém construídas como resultado de determinações exteriores. Ainda que o autor revele todos os anseios, toda a subjetividade de Emma Bovary, o caráter da personagem está intimamente ligado à sua condição, uma moça de origem provinciana e bastante sonhadora, deixando-se levar pelo desejo de viver como nos livros sentimentais que lia. Dessa forma, o caráter da personagem fica condicionado ao contexto do qual se origina e acaba funcionando como representante de todo o seu grupo social, de uma pequena burguesia imbuída de valores românticos. Além disso, "contrariamente ao herói stendhaliano, ela não tem consciência crítica sobre ela mesma"¹²⁴ (CANNONE, 2001, p. 19), enquanto a personagem de Stendhal, além de possuir

¹²³ Tradução minha. No original: "Chez ce romancier, à l'inverse de Balzac chez qui la passion est toujours anachronique et faultrice de trouble (par rapport à l'objectif primordial du héros qui est l'intégration sociale), l'ordre affectif est premier. Julien Sorel commence par rechercher le pouvoir social et finit par accorder la primauté à sa vie affective, à son autonomie par rapport à la société. Car, dans le roman stendhalien, la vie intérieure est rivale de la vie sociale: il s'agit pour le héros de savoir qui il est par rapport au théâtre du monde, puisque sa vérité n'est pas résumée ni expliquée par sa nature d'être social. Dans cette quête de sa vérité, l'accent est donc mis sur la vie intérieure du personnage et son regard devient la seule optique possible." (CANNONE, 2001, p. 17)

¹²⁴ Tradução minha. No original: "Contrairement au héros stendhalien, elle n'a pas de conscience critique d'elle-même." (CANNONE, 2001, p. 19)

uma postura auto-crítica, representa uma personalidade que se pretende livre das determinações de seu meio.

Porém, a subjetividade de Emma, a sua percepção particular dos fatos e, inclusive, seu limitado grau de consciência crítica podem ser visualizados a partir da técnica utilizada por Flaubert na construção do romance e de sua marcante personagem. Ao utilizar em sua narrativa o recurso do discurso indireto livre, Flaubert nos aproxima ao máximo de sua Emma Bovary, e assim participamos de todo o seu processo psicológico no decorrer dos acontecimentos. Ana Maria Lisboa de Mello, no ensaio "A formação do romance de introspecção no Brasil", já havia destacado a importância da utilização desse recurso para a construção do romance de caráter introspectivo:

Do ponto de vista da renovação do discurso, destaca-se, inicialmente, *Mme Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, que aproxima, através do discurso indireto livre, o narrador onisciente e a protagonista [...]. [Esse procedimento] permite narrar diretamente os processos mentais da personagem, descrever sua intimidade e colocar o leitor no centro da sua subjetividade. (2009, p. 241)

Se o discurso indireto livre permitiu um grande avanço na apresentação dos processos psicológicos das personagens, maior ainda foi a renovação promovida pelo uso da técnica de representação do fluxo de consciência, que permite ao leitor não apenas acessar o universo íntimo das personagens, acompanhando o desenrolar de seus sentimentos e reflexões, mas permite ainda adentrar o seu universo inconsciente.

Esse tipo de aprofundamento no universo psíquico da personagem surge inicialmente com *Les lauriers sont coupés* [*Os loureiros estão cortados*, 1887], de Édouard Dujardin.¹²⁵ Nessa narrativa, acompanhamos todo o fluir dos pensamentos de Daniel Prince durante algumas horas de sua vida, desde os momentos que antecedem seu encontro com Léa D'Arsay até a hora em que se despede da moça. Durante esse período conhecemos de perto todas as percepções do protagonista, tudo o que ele vê e ouve, as sensações e pensamentos que lhe ocorrem, ainda que não tenham sido totalmente elaborados, racionalizados por ele. Assim, com a técnica do fluxo de consciência, o universo mental da personagem é expresso de forma fragmentada, parcial, pré-racional e se constitui como uma nova perspectiva de representação do espaço psíquico, uma nova forma de apreensão da realidade.

¹²⁵ Ana Maria Lisboa de Mello, no ensaio referido sobre "A formação do romance de introspecção no Brasil", destaca ainda a obra *À rebours* [*Às avessas*, 1884], de J.-K. Huysmans, como representativa dessa tendência de narrativa introspectiva com maior ruptura em relação aos moldes tradicionais, produzidas durante o período simbolista da literatura francesa, porém, conforme mostra o ensaio, a obra não se utiliza da técnica de representação do fluxo da consciência. (Cf. MELLO, 2009, p. 242).

Porém, a novela *Os loureiros estão cortados* não obteve grande reconhecimento e expressão ao ser publicada, em 1887, em quatro capítulos, na *Révue Indépendante*, revista dirigida pelo próprio Dujardin. Foi somente com a edição definitiva, lançada em 1925, revisada por Dujardin e prefaciada por Valéry Larbaud, que o autor obteve algum reconhecimento. Larbaud, que nomeia a forma narrativa inaugurada por Dujardin como "monólogo interior", havia tomado conhecimento da obra através de James Joyce. O criador de *Finnegans Wake* [*Finnicius Revém*, na tradução de Donaldo Schüler], muitas vezes reconhecido como o inaugurador da técnica de apresentação dos processos inconscientes das personagens, havia recomendado a leitura de *Os loureiros* e reconhecia ter se inspirado nessa obra para compor o longo fluxo de consciência de Molly Bloom, em *Ulisses*, de 1922.¹²⁶

Mas, na primeira metade do século XX, não é somente a obra de Joyce que vai conquistar o reconhecimento pela densidade narrativa e pelo mergulho no inconsciente. Também a ficção produzida por Virgínia Woolf terá grande repercussão. Obras como *Mrs. Dalloway* (1925) e *To the lighthouse* [*Rumo ao farol*] (1927) representarão um novo modo de aproximação da subjetividade das personagens, ainda que a autora também focalize processos inconscientes e faça uso de um recurso já conhecido, o discurso indireto livre. Belinda Cannone (2001, p. 39) chama a atenção para o modo particular com que a autora constrói os processos mentais das personagens, "passando constantemente de um nível de consciência a outro sem jamais atingir o nível pré-verbal"¹²⁷, produzindo, assim,

um romance de fluxo de consciência em que o monólogo interior não seria fundado sobre o irracional, mas, ao contrário, tiraria todo seu sentido da tensão entre um esforço permanente de racionalização e o esforço inverso do espírito que procura recalcar a verdade que se apresenta a ele. Aqui o monólogo interior não exprimiria mais a coexistência dos diferentes níveis de consciência sucessivamente e sem lógica, mas seria posto em cena um conflito intrapsíquico entre consciência e inconsciente.¹²⁸ (2001, p. 39)

A partir dessa análise de Cannone, é perceptível a complexidade dessas formas narrativas que têm como foco a representação dos processos introspectivos das personagens e,

¹²⁶ Consultar o prefácio de Hilda Pedrollo à edição de *Os loureiros estão cortados* para obter maiores informações a respeito da trajetória de publicação e de divulgação dessa narrativa. DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Tradução de Hilda Pedrollo. Textos de apresentação de Donaldo Schüler e Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.

¹²⁷ Tradução minha. No original: "Virginia Woolf, qui pianote constamment d'un niveau de conscience à un autre sans jamais atteindre le niveau pré-verbal" (CANNONE, 2001, p. 39).

¹²⁸ Tradução minha. No original: "Un roman du courant de conscience où le monologue intérieur ne serait pas fondé sur l'irrationnel, mais, au contraire, tirerait tout son sens de la tension entre un effort permanent de rationalisation et l'effort inverse de l'esprit qui cherche à refouler la vérité qui se présente à lui. Ici Le monologue intérieur n'exprimerait plus la coexistence des différents niveaux de conscience successivement et

ainda, a dificuldade de tornar preciso o emprego da nomenclatura dessas técnicas utilizadas na construção da literatura moderna, especialmente no que diz respeito aos termos "fluxo de consciência" e "monólogo interior".

Ligia Chiappini Moraes Leite apresenta a distinção, feita por Bowling, entre "análise mental", "monólogo interior" e "fluxo de consciência", onde "os dois últimos representam, respectivamente, a maneira mais articulada e a menos articulada de expressar diretamente estados internos" e "a primeira, a maneira onisciente indireta". (2005, p. 66) Porém, a autora parte dessa diferenciação para mostrar que nem sempre é tão clara quanto parece. Enquanto a "análise mental" se apresenta de maneira mais distinta, já que se trata de um aprofundamento nos processos mentais das personagens, mas feito de forma indireta, o monólogo interior e o fluxo de consciência apresentam divergências em suas definições, fazendo com que os termos sejam empregados por vezes como sinônimos pela crítica. Para ela, o monólogo interior "implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século [XX]" e a "radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos", ocasionando o "deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência", que é "a expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a seqüência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente" (LEITE, 2005, p. 67-68).

Roland Bourneuf e Réal Ouellet apresentam uma outra conceituação. Segundo os teóricos, "certos críticos da língua inglesa empregam indiferentemente as expressões *internal monologue* [monólogo interior] e *stream of consciousness* [fluxo de consciência] para falar do monólogo interior, enquanto que vários outros falam de *stream of consciousness technique* [técnica do fluxo de consciência]". Porém, acreditam que melhor seria "distinguir claramente as duas expressões, como sugerem, aliás, Scholes e Kellogg. Chamar-se-á corrente da consciência (*courant de la conscience* ou *stream of consciousness*) ao fenómeno psíquico em si mesmo e monólogo interior (*monologue intérieur* ou *internal monologue*) à verbalização desse fenómeno" (1976, p. 252).

A partir dessas definições, já ficam evidentes as divergências para o uso do termo. Édouard Dujardin, inaugurador da técnica, em seu ensaio intitulado *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* [*O monólogo interior, sua aparição, suas origens, seu lugar na obra de James Joyce e no romance contemporâneo*] (1931), nomeia como "monólogo interior" o seu novo

sans logique, mais il serait mise en scène d'un conflit intrapsychique entre conscience et inconscient." (CANNONE, 2001, p. 39)

processo de escrita, inaugurado com *Os loureiros estão cortados*, que tem como base a descrição do fluxo da consciência. No entanto, não esqueçamos que foi Valéry Larbaud quem primeiro utilizou essa nomenclatura para a técnica narrativa utilizada por Dujardin no prefácio à edição de *Os loureiros* de 1925.

Para Édouard Dujardin, a técnica do monólogo interior consistia em construir um

discurso sem interlocutor e não pronunciado através do qual um personagem exprime[is] seus pensamentos mais íntimos, mais próximos do inconsciente, anteriores a qualquer organização lógica, isto é, no seu estado original, por meio de frases diretas reduzidas à sintaxe mínima, de maneira a dar a impressão de não terem sido elaborados. (DUJARDIN apud PEDROLLO, 2005, p. 12)

O autor, que, segundo Cannone, "é subrepticamente erigido guardião da pureza do gênero", ainda afirma a sua concepção da nova técnica de forma a distingui-la das formas de expressão utilizadas por outros autores que enfatizavam a subjetividade. Ele "protesta contra a idéia de Gide de que Dostoievski e Browning teriam escrito esse tipo de romance", e defende que a novidade está no fato de construir um romance que "tem por objeto o fluxo ininterrupto dos pensamentos que atravessam a alma do personagem, à medida que eles nascem e na ordem em que eles nascem, sem explicar o seu encadeamento lógico" (Cf. CANNONE, 2001, p. 37-38)¹²⁹.

Segundo Belinda Cannone (2001, p. 43), "quando Dujardin define as três características do monólogo interior, ele sublinha que se trata: 1/ de um discurso do personagem (e não de um narrador); 2/ de um discurso sem ouvinte; e 3/ de um discurso não pronunciado"¹³⁰. Destaca ainda que Dujardin "não indica que o monólogo interior deva ser necessariamente um enunciado em primeira pessoa. Pode ser escrito em segunda ou em terceira pessoa, 'com a condição todavia de que o romancista se interdite toda intervenção pessoal'"¹³¹ (2001, p. 43).

¹²⁹ No original: "Dujardin – qui s'est subrepticement érigé en gardien de la pureté du genre – proteste contre l'idée de Gide qui prétend que Dostoïevski ou Browning auraient écrit de tels romans. Certes, on a souvent représenté, dans les romans, des monologues. Mais la nouveauté qu'a apporté le roman en monologue intérieur tient à ce 'qu'il a pour objet le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage, au fur et à mesure qu'elles naissent et dans l'ordre où elles naissent, sans en expliquer l'enchaînement logique". O fragmento referido pela autora foi extraído do ensaio *Le monologue intérieur*, de Dujardin.

¹³⁰ Tradução minha. No original: "Lorsque Dujardin définit les trois caractéristiques du monologue intérieur, il souligne qu'il s'agit: 1/ d'un discours du personnage (et non d'un narrateur) ; 2/ d'un discours sans auditeur ; et 3/ d'un discours non prononcé." (CANNONE, 2001, p. 43)

¹³¹ Tradução minha. No original: "Il n'indique pas que le monologue intérieur doive nécessairement être un énoncé à la première personne. Il peut être écrit à la deuxième ou à la troisième personne, 'à la condition toutefois que le romancier s'interdise toute intervention personnelle'" (CANNONE, 2001, p. 43). Nesse fragmento, a autora recupera mais um trecho da argumentação apresentada por Dujardin em seu ensaio *Le monologue intérieur*.

Cannone, ao desenvolver o seu estudo sobre as diferentes "narrações da vida interior", adotará o termo e o conceito de monólogo interior apresentado por Dujardin, porém irá estabelecer uma nova distinção:

Na França, desde Dujardin, designa-se o "tipo" tanto quanto a *técnica* narrativa pela expressão de "monólogo interior". Para maior clareza, e porque aplicada a certos romances a expressão torna-se particularmente inadaptada, eu reservarei o nome somente para a técnica narrativa e chamarei "romance em monólogo interior" o tipo.¹³² (2001, p. 27)

Assim vemos que são muitas as nuances na utilização desses termos e conceitos pela crítica, visto que cada autor, cada obra apresenta as suas peculiaridades em relação à técnica empregada e ao modo de apresentação das subjetividades, dificultando, assim, o enquadramento fechado nas categorias estabelecidas.

Também quanto ao conteúdo, ao tema desenvolvido nas obras, buscou-se distingui-las em diferentes categoriais. Roland Bourneuf e Réal Ouellet chamam a atenção para

certos críticos [que] quiseram distinguir as intrigas de acção, as intrigas psicológicas, as intrigas filosóficas (*plots of action, plots of character, plots of thought*) de acordo com o predomínio de um ou de outro desses elementos. No primeiro caso, a mudança (*change*) produz-se na situação da personagem, conduzida pelo seu carácter e pelo seu modo de pensar; no segundo, é o seu carácter moral que se transforma sob a influência da acção; ou a sua maneira de pensar e os seus sentimentos são modificados pelo carácter e pela acção. R. S. Crane cita como exemplos, respectivamente, *Os irmãos Karamazov*, *Um retrato de mulher*, de Henry James, e *Marius, o epicurista*, de Walter Pater. (1976, p. 51-52)

Porém, os teóricos destacam as dificuldades de se fazer enquadramentos dessa ordem, visto que, mesmo sendo possível "inventar todas as espécies de classificações nas quais se misturam as distinções de quadro (rústico, urbano, exótico), de conteúdo (ideias, costumes, psicologia), de técnica (cartas, diário íntimo, confissão)", "no limite, todo o romance um pouco complexo constitui uma espécie em si" (1976, p. 35). Desse modo, salientam que "o importante não é fazer entrar obras, à força, em quadros pré-estabelecidos, mas apreender afinidades e constantes, orientações divergentes, ver como o romancista conseguiu levar a sua obra a produzir o timbre que a distingue de qualquer outra" (1976, p. 36).

Por outro lado, ainda que a variedade da produção romanesca e a constante mobilidade do gênero estejam sempre lembrando o crítico das dificuldades em se fazer enquadramentos

¹³² Tradução minha. No original: "En France, depuis Dujardin, on désigne le 'type' aussi bien que la *technique* narrative, par l'expression de 'monologue intérieur'. Pour plus de clarté, et parce qu'appliquée à certains romans l'expression devient particulièrement inadaptée, je réserverai le nom pour la seule technique narrative et j'appellerai 'roman en monologue intérieur' le type." (CANNONE, 2001, p. 27)

dessa ordem, visto que em cada narrativa encontramos, com maior ou menor ênfase, elementos que dizem respeito a problemas de caráter social, íntimo e filosófico, classificações como essas nos ajudam a perceber as diferentes perspectivas adotadas pelos romancistas. A partir da observação do gênero romanesco no decorrer de seu desenvolvimento, teóricos e historiadores da literatura estabeleceram semelhanças e contrastes entre as obras produzidas e, assim, classificaram-nas a partir de diferentes tendências, como a ênfase da injustiça social, do conflito amoroso ou ainda do sentimento de desarticulação do sujeito na rede social. Outra das tendências observadas diz respeito a um conjunto de obras que enfatiza a representação do processo de amadurecimento ou de constituição de valores das personagens, dando origem a uma linhagem narrativa voltada para o conceito de formação. Essa espécie de narrativa, bastante próxima do romance de caráter psicológico, ficou conhecida como *Bildungsroman*, ou romance de formação.

Foi ainda em meio à produção do século XVIII, durante o Romantismo, que surgiu essa modalidade de romance que tem como característica não só a representação dos estados emocionais das personagens, mas principalmente a representação do processo em que se dá a construção de sua consciência, a formação de seu código moral, a partir de valores individuais e coletivos. A obra que deu origem ao conceito de *Bildungsroman* foi o já citado romance de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796), traduzido para o português como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, que teve ainda continuidade com romance intitulado *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister [Wilhelm Meisters Wanderjahre]* (1829) (MAAS, 2000).

Esses romances, que, conforme apresentei anteriormente, enfatizam a representação das reflexões e dos estados emocionais da personagem, também se concentram em sua formação moral e amadurecimento psíquico. Assim, a trajetória de Wilhelm Meister se apresenta, a um só tempo, como romance psicológico e como romance de formação, visto que, segundo François Jost, em *La tradition du Bildungsroman*,

um título dado pode figurar a uma só vez em diversas listas, a dos romances de tese e dos romances sociais, [...] dos romances góticos e dos romances psicológicos, dos romances pessoais e dos romances epistolares. E, por acréscimo, a obra pode ser um *Bildungsroman*. A arte do romance contemporâneo é a arte das hibridizações infinitas [...]. O *Bildungsroman* não constitui de nenhuma forma uma categoria isolada.¹³³ (1969, p. 98)

¹³³ Tradução minha. No original: "Un titre donné peut figurer à la fois dans plusieurs listes, celle des romans à thèse et des romans sociaux, [...] des romans gothiques et des romans psychologiques, des romans personnels et des romans épistolaires. Et, par surcroît, l'oeuvre peut être un *Bildungsroman*. L'art du roman contemporain est l'art des hybridations infinies [...]. Le *Bildungsroman* ne constitue en aucune façon une catégorie isolée." (JOST, 1969, p. 98)

Para estabelecer o conceito de *Bildungsroman*, inicialmente Jost esclarece a significação do termo *Bildung*, "sinônimo, até o século XVIII, de *Bild*, de *imago*, de retrato". E afirma que "*Bildung* (formação), no sentido pedagógico, por assim dizer, do termo, é o processo pelo qual o ser humano torna-se a imagem do agente, se identifica com seu modelo, com seu criador"¹³⁴. (1969, p. 98-99) Como forma de explicitar seu conceito de *Bildungsroman*, Jost afirma ainda que, desde o nascimento do romance de aprendizagem, "o princípio formador não deve ser buscado em uma doutrina, em uma escola, em um livro ou em uma biblioteca. Desde *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96), o protótipo reconhecido do *Bildungsroman*, [o agente formador] é a experiência do mundo"¹³⁵. (1969, p. 99) Assim, "no romance de aventuras, os acontecimentos afetam e envelhecem o herói", enquanto, "no romance de aprendizagem, eles o marcam, o formam de uma maneira definitiva, cristalizam seu caráter"¹³⁶ (1969, p. 99).

Jost também alerta para a distinção entre termos que, comumente, em manuais de literatura, são utilizados, de forma errônea, como sinônimos de *Bildungsroman*. Para ele, "romance de desenvolvimento" (*Entwicklungsroman*) diz mais que *Bildungsroman*, e "romance de educação" (*Erziehungsroman*) diz menos, já que quase todos os romances são de desenvolvimento (com exceção dos picarescos, em que o herói é estático), sendo então um conceito mais abrangente que o do *Bildungsroman*, e o romance de educação supõe uma formação dirigida por alguém ou alguma instituição, o que o torna menos abrangente que o romance de formação, já que nesta categoria de romance "o herói, estando em seu meio natural – social e profissional – combate por um objetivo que ele entrevê ou que ele mesmo estabeleceu para si e, fazendo isso, se forma".¹³⁷ (Cf. 1969, p. 100-101)

¹³⁴ Tradução minha. No original: "Il faut s'arrêter d'abord au terme. On pourrait, on devrait même rappeler le sens premier de *Bildung*, synonyme, jusqu'au dix-huitième siècle, de *Bild*, d'*imago*, de portrait. *Bildung* (formation) , au sens pédagogique, pour ainsi dire, du terme, est le processus par lequel l'être humain devient l'image de l'agent, s'identifie avec son modèle, avec son créateur." (1969, p. 98-99)

¹³⁵ Tradução minha. No original: "Quel est, depuis la naissance même du roman d'apprentissage, cet agent, le potier modelant son argile? Le principe formateur n'est pas à chercher dans une doctrine, dans une école, dans un livre ou dans une bibliothèque. Depuis *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96), le prototype reconnu du *Bildungsroman*, c'est l'expérience du monde." (1969, p. 99)

¹³⁶ Tradução minha. No original: "Dans le roman d'aventures les événements éprouvent et vieillissent le héros, dans le roman d'apprentissage ils le marquent, le forment d'une façon définitive, cristallisent son caractère." (1969, p. 99)

¹³⁷ No original: "Les manuels de littérature, trop souvent, hélas, donnent comme synonymes de notre espèce, le roman de développement (*Entwicklungsroman*) et le roman d'éducation (*Erziehungsroman*). De ces deux expressions, la première dit plus que *Bildungsroman*, la seconde dit moins. En effet, rares sont les oeuvres présentant un héros qui ne se développe point, un héros psychologiquement paresseux, statique, pour ainsi dire. Le roman picaresque (*Schelmenroman*) [...] est aux antipodes de l'espèce que nous étudions. En outre, *éducation* suppose qu'il s'agit d'une formation dirigée. Nous sommes dans le domaine de la pédagogie au sens technique du

A partir da caracterização apresentada por François Jost, é possível perceber a importância da experiência no mundo social como agente formador da consciência e, com isso, a íntima relação que se estabelece entre o sujeito e seu meio na construção dessa modalidade de narrativa. Porém, "o objetivo da formação reside no 'conhece-te a ti mesmo'. Compreender o mundo nos é dado por acréscimo"¹³⁸ (JOST, 1969, p. 105). Assim, o papel desse confronto do protagonista com o mundo adquire uma função diferente no *Bildungsroman*:

O mundo não é mais o arsenal de golpes do destino; é uma arena, um terreno de exercício onde o homem se fortalece contra os reveses da fortuna, os riscos da vida. Em vez de sofrer seu destino, o herói se prepara para o afrontar. Em um sentido, o *Bildungsroman* é então apenas uma espécie de pré-romance, de preâmbulo. De fato, ao final da obra, o herói aparece armado para a existência, prestes a viver seu romance.¹³⁹ (JOST, 1969, p. 99)

Ao lado desse caráter de "pré-romance", de "preâmbulo", outras características do romance de formação serão destacadas por Jost. Entre elas, destaca-se a tendência a se retratar a adolescência ou o início da maturidade do homem, "época, precisamente, durante a qual o homem se forma"¹⁴⁰, e, ainda, a presença constante de um "desenlace feliz ou, ao menos, não implicando, em si, irreparáveis desgraças", de forma que jamais a morte se apresentaria para o protagonista, já que isso o impediria fatalmente de alcançar o seu objetivo de formação, e o romance perderia a sua razão de ser.¹⁴¹ (Cf. JOST, 1969, p. 99-100)

Arelada a essa característica, há a tendência de se apresentar como uma narrativa de "final aberto", na medida em que, com a conclusão do romance, uma nova existência se

mot. [...] Dans le Bildungsroman, le héros, tout en demeurant dans son milieu naturel – social et professionnel – combat pour un but qu'il entrevoit ou qu'il s'est lui-même donné et, ce faisant, se forme. [...]" (1969, p. 100-101)

¹³⁸ Tradução minha. No original: "Le but de la formation demeure le 'connais-toi toi-même'. Comprendre le monde nous est donné par surcroît." (JOST, 1969, p. 99)

¹³⁹ Tradução minha. No original: "Le monde n'est plus l'arsenal des foudres du destin; c'est une arène, un terrain d'exercice où l'homme se fortifie contre les revers de la fortune, les aléas de la vie. Au lieu de subir sa destinée, le héros se prépare à l'affronter. Dans un sens le *Bildungsroman* n'est donc qu'une sorte de pré-roman, de préambule. En fait, à la fin de l'oeuvre le héros nous apparaît armé pour l'existence, prêt à vivre son roman." (1969, p. 99)

¹⁴⁰ No original: "[Le *Bildungsroman* présent] systématiquement des aspects, des tranches de la vie humaine [...]. Quelles tranches de vie? L'adolescence, les débuts de l'âge d'homme, l'époque, précisément, durant laquelle l'homme se forme". (JOST, 1969, p. 103)

¹⁴¹ No original: "Dénouement heureux ou, du moins, n'implicant point, en soi, d'irréparables malheurs. La mort peut surgir dans le récit, frapper tel personnage, jamais, pourtant, le héros principal, qui manquerait ainsi fatalement son *Bildungsziel*, et le roman, sa raison d'être." (JOST, 1969, p. 99-100)

abriria ao protagonista, o que aproxima esse gênero de narrativa da autobiografia, real ou fictícia, que também não apresenta uma conclusão¹⁴² (Cf. JOST, 1969, p. 99-100).

Entre as obras representativas desse tipo de narrativa, Jost destaca, inicialmente, *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis; *Hyperion*, de Hölderlin; *Der Zauberberg*, de Thomas Mann; entre outras. E a lista se estende para, por exemplo, *David Copperfield* e *Great Expectations*, de Dickens; *Sons and Lovers*, de David Herbert Lawrence; *Of Human Bondage*, de Somerset Maugham; *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de Joyce; *Emile*, de Rousseau; *Vie de Henri Brulard*, de Stendhal; entre muitos outros.

Nas concepções de Bakhtin sobre o *Bildungsroman*, também é valorizada essa aproximação entre construção da consciência e embates com a estrutura social. Para apresentar seu conceito de romance de formação, Bakhtin inicialmente expõe as características do que considera o tipo predominante de romance para só então caracterizar essa outra espécie de narrativa:

Na maioria dos casos, o romance (e as variantes romanescas) conhece apenas a imagem *preestabelecida* do herói. A dinâmica do romance, os acontecimentos e episódios nele representados, consiste em movimentar o herói no espaço, na hierarquia social [...]. O herói ora se aproxima, ora se afasta de seu objetivo – da noiva, da vitória, da riqueza, etc. Os acontecimentos modificam-lhe o destino, a situação na vida e na sociedade, ao passo que ele permanece inalterado, sempre igual a si mesmo. [...] O próprio caráter do homem, suas modificações e sua evolução não se transformam em enredo romanesco. Este é o tipo predominante de romance. Ao lado desse tipo predominante e muito difundido, há outro tipo de romance, muito mais raro, que apresenta a imagem do homem em devir. A imagem do herói já não é uma *unidade estática* mas, pelo contrário, uma *unidade dinâmica*. [...] As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de *romance de formação* do homem. (BAKHTIN, 1992, p. 236-237, grifos do autor)

Porém, Bakhtin também alerta para o fato de que "a formação (a transformação) do homem varia [...] muito conforme o grau de assimilação do tempo histórico real" (1992, p. 238) e, a partir daí, estabelece cinco tipos de romance de formação. O primeiro tipo é o romance cíclico de tipo puro, em que, por exemplo, no idílio, "o tempo se presta a uma representação do desenrolar da vida humana [...] e a uma representação das modificações internas do caráter e da mentalidade, que se realizam no homem à medida que vão passando os anos. É um tipo de evolução cíclica que cada vida reproduz". Para Bakhtin, os elementos constitutivos desse tipo de romance "abundam no idílio do século XVIII e entre os

¹⁴² No original: "Il est un autre genre qui exclut la mort comme solution de la trame: l'autobiographie. Réelle ou fictive, elle n'appelle pas de conclusion; tout comme le roman d'apprentissage elle peut, elle doit même présenter

representantes do regionalismo e do *Heimatkunst* do século XIX". O segundo tipo, também de temporalidade cíclica, "consiste em representar um certo modo de desenvolvimento típico, repetitivo, que transforma o adolescente idealista e sonhador num adulto sóbrio e prático – uma trajetória que, no final, é acompanhada de graus variáveis de cepticismo e resignação"; esse tipo compreende "o romance clássico de formação da segunda metade do século XVIII, acima de tudo [...] Wieland e Wetzel". O terceiro "é representado pelo tipo biográfico (e autobiográfico). Nele está ausente o elemento cíclico. A transformação se insere no tempo biográfico, atravessa fases individuais não generalizáveis" e é representado por romances como *Tom Jones*, de Fielding, e *David Copperfield*, de Dickens. O quarto tipo é o "romance didático-pedagógico", que se fundamenta "numa idéia pedagógica determinada, concebida com maior ou menor amplitude", como é o caso de *Emílio*, de Rousseau. O quinto "é o mais importante. Nele a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica". Se, nos quatro tipos anteriores, "era o homem que se formava e não o mundo", ou seja, o mundo "servia de ponto de referência para o homem em desenvolvimento", no quinto tipo, verifica-se que "a formação do homem apresenta-se de modo diferente. Já não é um assunto particular. O homem se forma *ao mesmo tempo que* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. [...] São justamente os *fundamentos* da vida que estão mudando e compete ao homem mudar junto com eles". (1992, p. 238-240)

A importância que Bakhtin atribui a esse quinto tipo, a que chamou de "romance realista de formação", deve-se ao fato de que, nele,

os problemas [são] expostos em toda a sua envergadura, pois que se trata da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, da iniciativa criadora. A imagem do homem em devir perde seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca numa esfera totalmente diferente, na esfera espaçosa da existência histórica. (1992, p. 240)

O quinto tipo de romance é exemplificado por Bakhtin com os romances *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais; *Simplicissimus* [*O aventureiro Simplicissimus*], de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, e *Wilhelm Meister*, de Goethe. Essas obras, em que tem grande importância a estrutura histórica e social no processo de formação do homem, levam a crer no distanciamento do terreno de investigação da subjetividade, porém o conceito acaba por mostrar que é a partir dessas relações que o romance de formação ganha em profundidade.

Cíntia Schwantes, em sua tese *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*, que trata de romances de formação femininos, também

apresenta essa noção de confluência entre as mudanças na estrutura histórica e social e a formação do indivíduo:

Ao desenvolver a trajetória (paradigmática) de um indivíduo, da infância ao ingresso na vida adulta, o *Bildungsroman* se configura como um romance de afirmação da identidade. Em sua origem, ele afirmava uma identidade de classe: a do burguês, crescendo e conquistando seu lugar na sociedade, nas brechas da velha ordem aristocrática. Assim sendo, ele pressupõe a possibilidade de mobilidade social, e estabelece um elenco de convenções narrativas que expressam a necessidade e a viabilidade das transformações das quais ele é, ao mesmo tempo, arauto e prova material.

Não por acaso, as mulheres escritoras produzirão um número considerável de *Bildungsromane* femininos, desde o século XIX e mesmo antes, e se dedicarão a esse gênero narrativo no nosso século com ainda maior insistência. Isso porque o romance de formação oferece um espaço narrativo privilegiado para a (re)definição da identidade feminina ao longo de um século no qual aconteceram duas guerras mundiais. As mudanças radicais nos sistemas econômico e produtivo decorrentes delas e períodos de agitação feminista em prol dos direitos civis da mulher alteraram não só a imagem social da mulher mas também seu próprio senso de identidade. Assim, como sua contraparte masculina, o *Bildungsroman* feminino também afirma uma identidade – nesse caso de gênero, e não de classe – nas brechas da ordem patriarcal. (1997, p. 12-13)

A pesquisadora também aponta para a quase impossibilidade de delimitação do gênero *Bildungsroman*, já que cada teórico apresenta diferentes definições mesmo para o que seja considerado *Bildung* e também para as obras que poderiam entrar dentro dessa linhagem de romance (1997, p. 24). Acaba por adotar a concepção de Jeffrey L. Sammons¹⁴³, que desvincula o *Bildungsroman* da literatura alemã e vincula-o ao conceito de *Bildung*, entendendo o romance de formação como uma categoria temática de romance e que não encontra especificidade formal no seu desenvolvimento. Conclui a autora que "o *Bildungsroman* é um sub-gênero do gênero romance, podendo portanto ser delimitado pelo critério do tema, uma vez que suas marcas formais, como o hibridismo, por exemplo, se confundem com as do próprio romance; sua realização é a mais das vezes imperfeita, de um ponto de vista estritamente formal, e sua grande importância, atualmente, como durante o Romantismo, reside no fato de que, sem ser um romance de tese, o *Bildungsroman* é um espaço privilegiado de discussão dos flutuantes valores de suas épocas, da modificação dos papéis sexuais (masculino e feminino), da culturalidade (ou não) do nosso gênero, nossa identidade, nossa humanidade. (1997, p. 37)

Outra característica destacada por Schwantes é a valorização do *Bildungsroman* por sua atuação direta na própria formação do leitor: "Uma idéia central no *Bildungsroman* do

¹⁴³ Apresentada no ensaio "The Bildungsroman for Non Specialists: an Attempt at a Clarification" In: HARDIN, James (Ed.) *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia: University of South Carolina Press, 1991.

século XVIII é de que ele propicia a *Bildung* do leitor, funcionando assim como um agente de educação informal – normalmente a única ao alcance das moças de classe média." (1997, p. 33-34) Essa característica torna-se ainda mais importante para as mulheres no que diz respeito a *Bildungsromane* femininos, já que eles "têm a função de prover as mulheres leitoras de imagens mais completas e coerentes da experiência feminina, onde os seus sentimentos e a sua experiência não sejam negados, mas expressos de forma reconhecível" (1997, p. 63-64).

Cristina Ferreira Pinto, em seu trabalho intitulado *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, parte das "características que convencionalmente definem o gênero" para depois apresentar algumas especificidades quando se trata do *Bildungsroman* feminino. Quanto a essas características, partindo das concepções de Jerome Buckley e Esther Labovitz¹⁴⁴, ela destaca:

infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior ("the larger society"), auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente. (Cf. PINTO, 1990, p. 14)

Quanto ao romance de formação feminino, afirma que "nos últimos dez anos", ou seja, desde a década de 1980, "têm surgido novos trabalhos que procuram estabelecer a existência de uma tradição feminina do 'Bildungsroman' e propõem uma redefinição do gênero", entre os quais se destacam o trabalho de "Annis Pratt (1981), a coleção de ensaios publicados no volume *The Voyage In* (1983) e o estudo mais recente de Labovitz (1986)" (PINTO, 1990, p. 14)¹⁴⁵.

A autora destaca os modelos narrativos registrados por Annis Pratt, "o romance de desenvolvimento" ou "*Bildungsroman* propriamente dito" e o "romance de renascimento e transformação" ("*rebirth and transformation*"), para destacar uma importante diferença entre o modelo de *Bildungsroman* protagonizado por personagens masculinas e o modelo protagonizado por mulheres. Enquanto "o romance de desenvolvimento" ou "*Bildungsroman* propriamente dito" retrata o "período de formação da personagem que começa na infância ou adolescência", no "romance de renascimento e transformação" aparece como protagonista

¹⁴⁴ Os trabalhos de Buckley e de Labovitz referidos pela autora são: BUCKLEY, Jerome Hamilton. *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Mass.:Harvard UP, 1974 e LABOVITZ, Esther Kleinboard. *The Myth of the Heroine: the Female "Bildungsroman" in the Twentieth Century*. New York: Peter Lang, 1986.

¹⁴⁵ A ensaísta refere-se aos seguintes trabalhos: PRATT, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1981; ABEL, Elizabeth; HIRSCH, Marianne; LANGLAND, Elizabeth (Eds.). *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover, NH: UP of New England for Dartmouth College, 1983; e o já citado trabalho de Esther Labovitz.

"uma mulher mais velha, com mais de trinta anos ou já de meia-idade, em busca da auto-realização" (Cf. PINTO, 1990, p. 15). E dois aspectos importantes vão diferenciar esses modelos de romance de formação feminina:

Primeiramente, o "Bildungsroman [propriamente dito]" seria um tipo de narrativa em que se dá a busca da integração *social* da personagem, enquanto no outro modelo [no "romance de renascimento e transformação"] o objetivo seria a integração *espiritual*¹⁴⁶. A segunda distinção entre o "Bildungsroman" e o "novel of rebirth" está relacionada a essa primeira: no "romance de renascimento e transformação" existe a possibilidade de um final positivo para a protagonista, ou seja, há um sentido de vitória pessoal, de realização das aspirações individuais da personagem. No "Bildungsroman", entretanto, essa possibilidade é quase sempre nula, porque a integração social da mulher tradicionalmente exclui qualquer chance de auto-integração e realização. (PINTO, 1990, p. 15-16).

Assim, Cristina Ferreira Pinto mostra que "ao nível de revisão do gênero, o 'romance de aprendizagem' feminino distancia-se do modelo masculino principalmente quanto ao desfecho da narrativa" (1990, p. 27):

Enquanto em "Bildungsromane" masculinos – mesmo em exemplos modernos – o protagonista alcança integração social e um certo nível de coerência, o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a *não* integração da personagem no seu grupo social. (PINTO, 1990, p. 27)

Cíntia Schwantes, assim como Cristina Ferreira Pinto, recorre a estudos feministas para tratar do *Bildungsroman* feminino, especialmente aos estudos, já referidos, de Annis Pratt e Esther k. Labovitz. Schwantes destaca o fato de que o processo feminino de *Bildung* é diferente do masculino na medida em que a formação do protagonista masculino implica o seu amadurecimento e também a ocupação de seu espaço no grupo social, enquanto a personagem feminina não encontra lugar para agir neste sistema. (SCHWANTES, 1997, p. 41). Além disso, ressalta, na esteira de Labovitz, que a protagonista fica "dividida não apenas entre o desejo de ser aprovada e o desejo de ser autêntica, mas entre dois grupos antagônicos,

¹⁴⁶ Nesse ponto, é importante destacar que o "romance de renascimento e transformação", que pressupõe uma condição mais madura da personagem e a busca por sua integração espiritual, aproxima-se do conceito jungiano de individuação, processo entendido "como 'tornar-se si-mesmo' (*Verselbstung*) ou 'o realizar-se do si-mesmo' (*Selbstverwirklichung*)" (JUNG, 1984, p. 49). Conforme teoriza Jung, "os processos interiores autônomos, que culminam numa transformação da personalidade, [...] têm a particularidade de ser inicialmente subliminais, isto é, inconscientes, só alcançando a consciência de modo gradual. O momento da irrupção pode, entretanto, ser repentino, de maneira que a consciência é como que inundada instantaneamente por conteúdos estranhos e inesperados. Os leigos e os que são atingidos pelo fenômeno assim poderão julgar; mas não o perito, que sabe não existirem tais transformações repentinas. Na realidade, a irrupção preparou-se através de muitos anos, às vezes durante a metade da vida" (JUNG, 1984, p. 51).

um dominante e um dominado, o que confere ao *Bildungsroman* feminino um caráter muito mais político". (SCHWANTES, 1997, p. 53-54)

Para a pesquisadora,

o percurso da protagonista de *Bildungsroman* é o questionamento das regras impostas pela divisão entre os gêneros (masculino e feminino), em busca de sua identidade. Isso a leva ao isolamento, quando ela aprende a conhecer e dominar sua identidade, e, de posse deste conhecimento, ela busca reintegrar-se a sua comunidade. Esse é um passo perigoso, uma vez que a protagonista pode acabar derrotada pela imposição de preconceitos sobre ela, o que à levaria de volta à condição marginal do início da busca. (1997, p. 55)

Aliada a essa propensão ao fracasso na sua tentativa de reintegração, outras características do processo de formação de personagens femininas são destacadas por Schwantes. Conclui a autora:

muitas vezes, como resultado das dificuldades socialmente impostas ao desenvolvimento feminino, a protagonista precisa estender seu aprendizado muito além do tempo necessário para sua contraparte masculina. Não linear e mais extenso, o processo de aprendizagem feminina pode ter, também, um ponto de partida diferente do masculino, e iniciar apenas quando a protagonista já cumpriu parte de sua formação "feminina" (já casou, já teve filhos, ou está no limiar da meia idade). (1997, p. 66)

Quer tratemos de obras de tendência psicológica, especialmente as que enfatizam a representação de processos inconscientes, quer tratemos de obras voltadas para a formação de valores das personagens, é tardio o seu surgimento no Brasil, se comparamos com a produção européia. O primeiro romance a ser considerado pela crítica como de caráter predominantemente psicológico foi *O Ateneu*, ainda que tenha sido considerado, no princípio, como naturalista. Lucia teve um papel relevante nessa mudança de interpretação da obra quando colocou o seu autor ao lado de Machado de Assis em *Prosa de ficção*, na categoria que chamou de "Pesquisas psicológicas". Até então críticos como Sílvio Romero, Araripe Júnior ou José Veríssimo, ainda que percebessem o caráter híbrido da obra, classificavam o romance como naturalista¹⁴⁷. Lucia reconhece que a obra "parecia um *roman à clef*, caricatura de um colégio famoso na época, o Colégio Abílio, uma crítica aos internatos, à sua ação

¹⁴⁷ Cf. ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. [1888] 3. ed. aument. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. tomo V; ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica de Araripe Júnior*. v. II – 1888-1894. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Ministério da Educação e Cultura, 1960; VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. [1916] 4. ed. Brasília: Ed. da UnB, 1963.

desmoralizadora"¹⁴⁸, mas defende que, "na essência, porém, nada mais era do que o drama da solidão" (PEREIRA, 1988, p. 108). Para a analista,

[as] baldadas e repetidas tentativas de sair de si, de se completar pela compreensão – o drama de Sérgio – formam, como a homossexualidade que se insinua nas relações entre adolescentes, o tema substantivo do livro; a crítica ao sistema educativo do colégio – os castigos infligidos aos alunos, o regime de espionagem, de hipocrisia instituído por Aristarco, a impostura deste – será o tema adjetivo. Assim, o acento tônico recai sobre problemas psicológicos, puramente psicológicos, que, entretanto, não obrigam o autor a longas análises.

Onde justamente se revela em toda a sua força o romancista que foi Raul Pompéia é na prova difícil que venceu, de fazer um livro de interpretação, construindo-o com descrições. Trabalhou quase como um artista plástico. (PEREIRA, 1988, p. 115).

O romance acabou sendo classificado também como impressionista¹⁴⁹, passando a figurar como caso isolado dentro da produção brasileira¹⁵⁰. No entanto, outros autores que produziram entre o final do século XIX e início do XX também apresentaram obras de caráter introspectivo e filosófico, mas que ficaram igualmente isoladas em sua apreciação e enquadramento histórico, em meio a um período considerado como de tendência realista, até a consolidação do que chamamos movimento modernista.

Sonia Brayner destaca que o aparecimento das primeiras tentativas brasileiras de incursão pela tradição lírica do romance acontecem no período que vai do final do século XIX até a década de 1920, indicando que é a partir das narrativas produzidas nesse período que "a relação entre o Eu e o mundo começa a se esfacelar e a aristotélica *imitação* da realidade deixa aos poucos de ter vigência, sendo substituída por uma *expressão* dessa mesma realidade", fazendo com que "a subjetividade ganha[sse] terreno e se [impusesse] como eixo

¹⁴⁸ A obra se apresenta, nesse sentido, como um romance de "deformação", na medida em que o ideal da instituição de formar, de educar os jovens acaba resultando em uma formação que ensina o delito, a corrupção, a violência. Adrien Roig, em estudo intitulado "*O Ateneu* de Raul Pompéia ou o *huis clos* no romance", destaca a disparidade entre "a glorificação do internato", construída na publicidade da escola, e "o inverso do cenário", que Sérgio descobre logo nos primeiros dias como interno. Roig destaca aspectos que vão da precária alimentação, da "merenda de conselhos", até o fracasso da moralidade e da formação religiosa. (Cf. ROIG, Adrien. *O Ateneu* de Raul Pompéia ou o *huis clos* no romance. In: _____. *Modernismo e Realismo*: Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Raul Pompeia. Rio de Janeiro: Presença, 1981. p. 21-28)

¹⁴⁹ Em *Prosa de ficção*, Lucia também destaca o caráter impressionista da obra, ao afirmar que Sérgio, o protagonista de *O Ateneu*, "aparece indiretamente, reconstituído pelas sensações que cada episódio lhe despertara. De realistas, os quadros se fazem impressionistas, já que seu verdadeiro sentido provém, não de si mesmos, das minúcias que os compõem, mas das reações que provocam no adolescente. A personalidade de Sérgio, que nenhuma análise decompõe, se vai assim fixando aos poucos, como se os leitores o vissem viver" (1988, p. 115). Afrânio Coutinho, em *Introdução à Literatura no Brasil*, de 1959, é um dos historiadores que classificam a obra como impressionista: "No Brasil, a primeira grande repercussão do Impressionismo é em Raul Pompéia. Discípulo dos Goncourt, adepto da "écriture artiste", e da prosa poética, depois de formar o espírito na doutrina do Naturalismo, recebeu a influência da estética simbolista e só encontrou plena e satisfatória expressão dentro dos cânones do Impressionismo" (2001, p. 228).

¹⁵⁰ Afrânio Coutinho (2001, p. 228) ainda aponta outros casos de aproximação com o Impressionismo, mas que não costumam ser tratados como tal, como Machado de Assis, ou que recebem pouca atenção, como Graça Aranha, Coelho Neto, Afrânio Peixoto e Adelino Magalhães.

modulador das experiências" (BRAYNER, 1979, p. 243-244). Como representantes dessa tendência, cita o volume de contos *Horto de mágoas* (1914) e o romance *Mocidade morta* (1899), de Gonzaga Duque, e o "inusitado" *No hospício* (1905), de Rocha Pombo, afirmando que são "os mais representativos exemplos de uma visão ora impressiva ora transfigurada que se instala na ficção simbolista" (BRAYNER, 1979, p. 244).

Ana Maria Lisboa de Mello, no ensaio já referido, também procura delinear a linhagem de romances com tendência introspectiva surgidos no Brasil, demarcando o seu período de formação e apontando alguns autores que deram continuidade a esse perfil narrativo de tendência psicológica. Para a autora, os romances *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia; *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; *No hospício* (1905), de Rocha Pombo; e *Canaã* (1902), de Graça Aranha, "publicados no espaço de quinze anos, constituem-se tentativas iniciais de formação do romance de introspecção no Brasil", na medida em que empregaram "técnicas narrativas como fluxo de consciência e tempo psicológico" (2009, p. 244).

Durante a década de 1930, também o Brasil viu se fortalecer uma série de obras que procuravam enfatizar a psicologia das personagens. Segundo Alfredo Bosi (1994, p. 386), o "romance introspectivo, raro em nossas letras desde Machado e Raul Pompéia", estava, durante a década de 30, "afirmando-se lenta, mas seguramente", e cita como representantes dessa tendência os autores Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, José Geraldo Vieira e Cyro dos Anjos.

Afrânio Coutinho também destaca o grande número de autores surgidos nesse período com a tendência à "indagação interior, em torno dos problemas da alma, do destino, da consciência, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens", e refere um grande número de representantes dessa tendência. Além dos autores mencionados por Bosi, Coutinho indica Jorge de Lima, Lucia Miguel Pereira, Josué Montelo, Andrade Murici, Barreto Filho, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Fernando Sabino, Murilo Rubião e Waldomiro Autran Dourado, além de Graciliano Ramos e Adonias Filho, incluídos na lista "por um aspecto de sua[s] obra[s]", que "alia[m] a introspecção e o monólogo interior ao documentário social e à análise do destino humano" (Cf. COUTINHO, 2001, p. 302-303).

Com a análise de Coutinho, percebe-se novamente o imbricamento possível, especialmente em momentos de grande debate ideológico, como foi a década de 1930, entre o caráter da personagem, a representação de sua psicologia, e o contexto social em que está inserida. A produção de Lucia Miguel Pereira, conforme veremos com maior detalhamento a

seguir, encontra-se nessa intersecção, onde a tendência de expressão da psicologia das personagens está fortemente alicerçada no questionamento de aspectos e valores do enquadramento social em que se inserem. Assim, a sua narrativa, que focaliza os estados psicológicos de suas personagens, a partir de formas mais tradicionais de narrativa, pouco abertas à tendência lírica de narração, vai apresentar profundas vinculações com a realidade social, visto que a formação do caráter de suas heroínas será o resultado da interação que irão estabelecer com o seu meio.

4. A prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira

Os romances de Lucia Miguel Pereira apresentam características que os colocam entre os romances de introspecção e também os de formação. A autora explora com profundidade a percepção íntima de cada protagonista e faz com que o leitor acompanhe especialmente os movimentos de sua sensibilidade, da formação de sua consciência. Temístocles Linhares já havia salientado, ao apreciar a obra ficcional da autora, as suas "qualidades de analista da alma humana e sobretudo da sensibilidade feminina" (1987, p. 400), chegando a enunciar o seu diferencial ao revelar as experiências e vivências das protagonistas a partir de uma perspectiva feminina:

A alma feminina, tão complexa e vária, alcançou com ela [Lucia] nível bastante alto e que só o romance psicológico dos grandes autores tem conseguido atingir. Com ela, a mulher já surgia no mesmo plano de igualdade que o homem, num movimento de compreensão nascido de uma melhor consciência de sua natureza, de suas vivências e experiências, de seus gostos, independente de qualquer literatura artificiosa, ou seja de uma visão bem feminina e cuja capacidade de apreensão e penetração já libertas de convencionalismos e todo o cortejo de artifícios, preconceitos e futilidades que a acompanhavam. (1987, p. 400-401)

Impregnadas pelos valores de seu tempo (a disputa entre velhos e novos paradigmas), as personagens refletem e questionam esses valores, as suas implicações, na tentativa de um posicionamento crítico, de uma definição de seu lugar em meio a tantas possibilidades e do futuro que terão de construir a partir de suas escolhas. Como vimos, o recrudescimento de disputas ideológicas do período está na base da criação dos autores de 1930, e Lucia também participa ficcionalmente desse momento de mudanças e de definição de valores.

As protagonistas da autora, e também seus personagens secundários, revelam aspectos de época, como questionamentos ao modelo liberal, à guerra, aos valores católicos e ao aumento das liberdades femininas, entre outras questões que marcaram e revolucionaram o período. Acompanhamos de perto, nesses romances, como tais questões passam pela consciência das personagens e vão, ao longo do percurso narrado, sendo assimiladas e refutadas pelas protagonistas, como determinadas experiências vão construindo o seu caráter e moldando suas perspectivas para um futuro que é apenas prenunciado. Uma consciência em mudança (ou em tentativa de mudança) para uma sociedade em igual condição, o que, de certa

forma, aproxima essas narrativas do quinto tipo de *Bildungsroman* segundo a classificação de Bakhtin, a que chamou de "romance realista de formação".

Novas tentativas, novas experiências serão necessárias para dar continuidade ao processo que o leitor acompanha apenas pelo tempo em que essa definição de valores é mais pungente, mas que representa um momento delimitado dentro da trajetória de cada protagonista. Assim, o leitor acaba por vivenciar uma experiência que o incita também à reflexão, à tomada de consciência e à construção de seus valores, numa perspectiva de formação também do público ao qual são dirigidas as narrativas.

Os romances apresentam um final aberto, ainda que com uma resolução impregnada de resignação e de pessimismo, com exceção do último romance, *Cabra-cega*, publicado já na década de 1950, que apresenta um certo grau de rebeldia e de libertação. Maria Luísa, a primeira protagonista de Lucia Miguel, após vivenciar uma grande crise de valores, transforma-se muito, mas ainda não encontra uma solução definitiva para seus conflitos. Cecília, a protagonista de *Em surdina*, também parece não se satisfazer completamente com o destino que parecia ser o seu, e Aparecida, de *Amanhecer*, sente-se presa a uma condição infeliz, por entender que estava ligada a um destino do qual não poderia escapar. O último romance, *Cabra-cega*, traz alguns elementos na trama que o diferenciam das outras narrativas e que indiciam a sua concepção num momento posterior. Ângela se depara com um comportamento aparentemente mais liberal de sua mãe, que vive entre jovens e tem um amante; de sua irmã, que mantém uma relação homossexual; e das colegas, que apresentam mais liberdades em suas relações amorosas. Ela inicialmente se espanta com esses comportamentos, mas, numa atitude de rebeldia, acaba também se permitindo uma atitude mais liberal.

Como vimos, Lucia, ao analisar a história da literatura brasileira na primeira metade do século XX, destaca a figura do fracassado e o pessimismo como características das obras escritas em 30 (ainda que, elegantemente, não se inclua no grupo). Além disso, a experiência fracassada, como nos alertaram Cristina Ferreira Pinto e Cíntia Schwantes, é uma constante em *Bildungsromane* femininos, já que mostram a impossibilidade de uma liberdade no nível social. No início do século XX, a mulher faz algumas conquistas importantes, como o direito ao voto (no Brasil, somente a partir de 1934) e o acesso ao mercado de trabalho e a uma educação mais ampla, e, com isso, ganha maior liberdade, mas ainda acaba sofrendo limitações e precisando optar entre uma integração social (que implica restrições individuais) e uma integração espiritual (o que significa, de forma geral, uma ruptura com a estrutura social). Na década de 1950, período de maior liberalidade, para homens e mulheres, Lucia

apresenta o seu quarto romance, em sintonia com esse contexto, assim como outros escritores. A análise de Cristina Ferreira Pinto sobre o *Bildungsroman* brasileiro mostra que o romance *Ciranda de Pedra*, publicado em 1954 por Lygia Fagundes Telles, apresenta um futuro mais promissor e de maior liberdade para a protagonista, o que, de certa forma, também acontece em *Cabra-cega*, ainda que a resolução da protagonista seja bastante provisória e esteja permeada de riscos e de revolta. Além disso, essa última protagonista é a mais jovem das personagens criadas por Lucia, o que gera uma expectativa em relação a um futuro mais promissor, já que se trata de alguém que ainda está nos seus primeiros embates com a vida adulta.

As protagonistas da autora vão surgindo mais jovens a cada romance, sem contar as meninas de suas narrativas infanto-juvenis, que apareceram em 1939 e 1943. A sua primeira protagonista já estava na maturidade (o que aproxima a obra do modelo de "romance de renascimento e transformação") e as outras representam estágios diferentes da juventude (romances de formação), sendo a quarta protagonista uma representação dos primeiros momentos da adolescência, de saída da infância para ingresso na juventude. Talvez a visão da ensaísta de que havia escassos exemplos de obras brasileiras dedicadas à adolescência, defendida em artigo de 1934, explique esse seu interesse e a aproximação de personagens cada vez mais jovens. Afirma em sua crítica:

A adolescencia, a adolescencia brasileira, espera ainda o seu romance. Desse periodo importantissimo, não temos ainda um estudo completo. Raul Pompéa, José Lins do Rego e Enéas Ferraz focalizaram-lhe aspectos, faces lateraes, mas não o exprimiram totalmente. [...] O Atheneu é sobretudo o quadro de um determinado collegio, desdenha um pouco os dramas de cada alumno: é narrativa mais do que romance. Carlos de Mello, sendo um schizoide, imprime ao Doidinho o seu cunho morbido: como ligação entre Menino de Engenho e Banguê, o livro é perfeito; considerado em si, como um romance independente, não tem a mesma significação. E Innocente, rolando ao Deus dará, ficou homem cedo demais, não sentiu aquella oppressão, aquella impaciencia, aquella tumultuar de forças ainda confusas e inapplicadas que é, afinal, a adolescencia. [...] Falta-lhes alguma coisa, talvez aquella ambiente de sonho, de imprecisão, que torna o mundo dos adolescentes diverso do dos adultos, a um tempo maior e mais vago; aquella alcance inesperado dos factos aparentemente sem importancia, aquellas resonancias excessivas que fazem o encanto e a verdade profunda de **Rosamond Lehmann** em **Dusty Answer** e do maravilhoso **Le Grand Meaulnes** que celebrizou **Alain Fournier**. (PEREIRA, 1934, p. 7, grifos da autora)

A autora também dedicou artigos voltados à análise de obras infanto-juvenis e à infância, além de ter discutido questões relativas a esses estágios da vida em diversas passagens de sua obra ficcional. Em "Literatura infantil", de 1945, Lucia fala sobre a questão da moralidade e da educação nas narrativas voltadas à infância:

O problema do moralismo assume nos livros infantis feição particularmente grave. De certo modo, toda obra de ficção é moralista, já que, patenteando uma concepção da vida, encerra forçosamente uma concepção moral; por isenta, por pouco concludente que seja, revela, mesmo a despeito do autor, uma orientação tanto mais sugestiva e convincente quanto mais involuntária e espontânea.

[...] Quer queira quer não, quem escreve para esse público especial exerce uma função educativa cujo alcance é mais profundo precisamente por não se apresentar com caráter formal. Para um adulto, um livro pode ser mera distração, pode ser simples documento, pode ser aceito parcialmente ou parcialmente rejeitado: para um menino, que está sempre, inconscientemente, aprendendo e assimilando, é muito mais do que isso: é um contato com a existência, é uma experiência nova, é uma abertura para o mundo, é alguma coisa de vivo que se incorpora à sua sensibilidade. (1994, p. 52)

Porém, a ensaísta também alerta para o "preconceito, de se julgar que as crianças são completamente disponíveis, passivamente receptivas. Disponíveis e receptivas elas são, mas não passivas" (1994, p. 52).

Seus romances apresentam a trajetória de personagens em diferentes graus de maturidade, vendo o mundo e construindo seus valores a partir das perspectivas e questões próprias de sua situação social e idade. É interessante notar que, na medida em que as narrativas vão se apresentando e a idade das protagonistas vai diminuindo, a autora explora questões compatíveis com diferentes faixas etárias, com as nuances das perspectivas diferenciadas sobre problemas parecidos, que dizem respeito à formação de valores e à busca pela construção de seu espaço, às escolhas que se apresentam, chegando inclusive até discussões pertinentes ao estágio de desligamento da infância.

Conforme alertaram Cristina Ferreira Pinto e Cíntia Schwantes, as características dos *Bildungsromane*, tradicionalmente protagonizados por homens, sofrem algumas mudanças ao focalizarem a trajetória de formação feminina, em razão do grau mais limitado de atuação da mulher em sociedade. A experiência feminina revela outras formas de desenvolvimento da sua individualidade, já que experiências como viagem, iniciação amorosa e mesmo relação com algum tipo de mestre, de mentor, apresentam especificidades próprias da condição social feminina.

As personagens não fazem viagens sozinhas, em que conseguem desenvolver um processo individual, como fez Wilhelm Meister, mas conseguem realizar uma mudança de perspectiva sobre as coisas e sobre si mesmas ao vivenciarem novas experiências em outros espaços, que podem ocorrer em um simples passeio e mesmo acompanhadas. Assim, ainda que não realizem uma viagem em sentido pleno, nem passem por provações que lhe

concedam alguma mudança de *status* social, a sua trajetória guarda traços de uma iniciação, se a entendermos como Marcel Brion:

Toda viagem que se opera no tempo ou no espaço, que leva o indivíduo ao ponto mais profundo dele mesmo ou que provoca magistralmente as mudanças mais impressionantes é, de maneiras numerosas e diversas, uma iniciação. O progresso da vida, este "progresso do peregrino" que instrui o homem a respeito da natureza do universo e da sua própria natureza, que o conduz ao centro de seu ser, ou o projeta a todos os pontos circundantes de seu futuro, adiciona conhecimento e experiência, modifica e metamorfoseia. (1977, p. 7)¹⁵¹

Nesse ponto, o processo das protagonistas poderia ser aproximado do conceito de individuação, proposto por Carl Gustav Jung: "Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por 'individualidade' entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo" (1984, p. 49). Paolo Francesco Pieri, em seus estudos sobre a obra de Jung, conceitua a individuação destacando o entrelaçamento fundamental entre o indivíduo e o grupo, o colocar-se em relação entre o eu e o outro, para a concretização do processo individuativo:

Conceito central da psicologia analítica com o qual se entende genericamente o devir da personalidade, e em particular o processo de transformação contínua de uma individualidade que vem psiquicamente a constituir-se em referência a uma substância comum ou coletiva. (2002, p. 255)

Esse conceito se mostra produtivo para pensar a trajetória das protagonistas na medida em que cada uma se reconhece em comparação com outras pessoas que a cercam (família, outras mulheres, amigos, pessoas de diferentes classes sociais) para perceber e formar a sua individualidade, os seus valores. Nas primeiras décadas do século XX, houve uma grande valorização de conceitos da Psicologia e da Psicanálise, especialmente dos postulados de Freud, como indica, ironicamente, um artigo de Lucia, de 1935, em que afirma:

Livramo-nos das flores de retórica, das imagens, dos *morceaux de bravoure*. Mas nem por isso nos contentamos em escrever simplesmente o que temos a dizer. E como a época é dos técnicos, pedimos emprestado a mecânica, a física, a geometria, a psicologia ou a psiquiatria os seus termos. Qualquer ensaio que se preze – sobretudo no ensaio é que a moda pegou – precisa ter aquele aspecto rebarbativo outrora reservado aos livros de ciência. Se não falar em ângulo, incidências,

¹⁵¹ Tradução minha. No original: "Tout voyage, qu'il opère dans le temps ou dans l'espace, qu'il ramène l'individu au point le plus profond de lui-même ou qu'il joue magistralement des dépaysements les plus éclatants est, de manières nombreuses et diverses, une initiation. Le progrès de la vie, ce 'progrès du pèlerin' qui instruit l'homme de la nature de l'univers et de sa propre nature, qui le conduit au centre de son être, ou le projette à tous les points circonférentiels de son devenir, additionne connaissance et expérience, modifie et métamorphose."

entropia, dinamismo, reflexão, esquizofrenia e recalques a coisa não fica com aparência profunda. (1992, p. 17)

É digno de nota ainda que alguns artigos em que é analisada a produção ficcional da autora, especialmente *Em surdina*, utilizam, como veremos, termos como "instinto", "recalque" ou "Id" para interpretar o comportamento da protagonista.

Um outro aspecto que diferencia o *Bildungsroman* feminino do masculino é a relação que as protagonistas estabelecem com os seus mentores, aqueles que, com sua orientação e exemplo, auxiliam no processo de formação das personagens. Segundo Cíntia Schwantes (1997, p. 60),

mentores são outro problema para a protagonista de *Bildungsroman*. As mães ou estão mortas ou são deficientes como modelo; qualquer aprendizado com um homem experiente pode tomar o caminho da sedução; outras personagens femininas às vezes ajudam a protagonista a achar um caminho de desenvolvimento. O mentor por excelência, entretanto, é o homem que a educa para ser a esposa dele e mãe de seus filhos. O que torna-se evidentemente problemático, porque essa é uma educação para servir, não para ser.

Nos romances de Lucia, esses problemas se confirmam. Maria Luísa se encanta com a perspectiva que Flávio tem sobre a vida, com os valores novos que ela lhe apresenta, e acaba tendo um envolvimento com seu mentor, mas ele surge na vida dela com a intenção de seduzir e não de instruir ou de colocar-se como modelo. A mãe da protagonista, sua cunhada e as amigas acabam não ajudando diretamente nesse processo, já que não tomam conhecimento da transformação por que passa a protagonista, mas servem como modelos do que Maria Luísa não quer para si.

A segunda protagonista, Cecília, não tem mãe e as outras mulheres de sua família, as tias e a avó, também não participam diretamente do seu processo de amadurecimento. A irmã mais velha de Cecília é quem mais discute com ela sobre as suas dúvidas e intimidades, mas é uma relação cheia de confronto, porque Cecília não aceita os valores da irmã. Paulo, amigo da protagonista, contribui para o processo de formação da jovem, mas também se confundem os sentimentos e os papéis ocupados na relação, e Paulo acaba querendo Cecília como esposa.

Aparecida também é seduzida por seu "professor" e vive uma relação "clandestina" e conturbada com ele. A mãe não lhe serve de modelo, mas a protagonista consegue estabelecer diálogo com uma outra moça, Sônia, muito diferente dela e que interfere no seu processo de amadurecimento. Aliás, Sônia também se encontra em plena trajetória de formação e conta com o apoio da nova amiga, Aparecida.

Em *Cabra-cega*, há muita divergência entre Ângela e sua família, especialmente com a mãe e a irmã. A adolescente oscila entre sentimentos de admiração e de repulsa por aqueles que estão mais próximos. Em seu processo de amadurecimento é auxiliada por um estranho, João, que também assume os papéis de mentor e de namorado.

Priorizando a trajetória de formação dessas quatro mulheres, é natural que Lucia apresente personagens complexas e bem marcantes. Segundo o crítico português Manuel Anselmo (1939, p. 577), "as suas personagens têm vida, sangue, inteligência, sensibilidade. [...] São criações que dificilmente se esquecem". E, para a representação dessas protagonistas, em que os movimentos introspectivos são da maior importância, Lúcia recorreu, especialmente, ao discurso indireto livre, em que a voz da protagonista se mistura seguidamente à narração. Em sua primeira narrativa, temos maior presença do narrador, que se distancia mais da protagonista e que constantemente a julga, mas, na segunda parte do romance, durante o processo de transformação de Maria Luísa, o narrador concede maior espaço para a personagem. Nos romances *Em surdina* e *Cabra-cega*, temos o mesmo recurso do discurso indireto livre, e o narrador abre espaço para que as protagonistas se expressem mais livremente, interferindo menos na apresentação dos processos introspectivos de Cecília e Ângela. Em *Amanhecer*, temos uma construção diferente, já que o romance é apresentado em primeira pessoa e é o resultado das anotações feitas pela protagonista a respeito do seu processo de mudança e de amadurecimento, que se deu nos últimos dois anos de sua vida.

Os textos, ainda que adentrem as subjetividades de suas protagonistas, não focalizam os seus processos inconscientes; a vida interior é retratada a partir de um profundo movimento de análise, de avaliação permanente de seus sentimentos e perspectivas sobre as coisas, o que dá uma margem muito estreita para a representação do fluxo de consciência ou de estados mais líricos de apreensão da realidade. Esse fato foi percebido e criticado por Manuel Anselmo (1939, p. 577), que se ressentiu de que "não possuía uma linguagem opulenta, aqui e além tocada de estremecimentos líricos". Para ele, a escritora é "sêca de linguagem, às vezes incômoda na sua prosa entremeada sempre de divagações intelectuais" (1939, p. 578), mas, por outro lado, afirma que "há que prestar justiça aos méritos do seu diálogo, da sua compreensão do verossímil, da sua técnica narrativa moderna e do seu respeito pela avaliação em bloco do pormenor humano" (1939, p. 577).

A romancista mantém estilo claro, mas permeado por digressões filosóficas e pela sondagem psicológica, o que traz densidade à narrativa, perpassada por reflexões e análises. Dessa forma, o tempo da narração acompanha essa perspectiva, presentificando os movimentos internos, o processo introspectivo das personagens. As narrativas se concentram

num período curto porém intenso da vida de cada uma delas, em que está sendo construído o seu espírito crítico em relação a si mesma e também em relação à sua família e à sociedade como um todo.

Em razão dessa priorização do processo introspectivo e também do fato de serem protagonistas mulheres, o espaço doméstico é privilegiado nas quatro narrativas, sendo o isolamento, geralmente no quarto, um recurso constante. Mas as histórias também recorrem aos espaços públicos, e aí vemos alguns bairros do Rio de Janeiro, como Copacabana, Laranjeiras, Catete, Santa Teresa, Gávea, ou menções a localidades próximas, como Niterói ou Petrópolis. As movimentações das protagonistas entre esses lugares, para passeios ou visitas, já lhes proporcionam situações de reflexão e de mudança, mas elas também passam por deslocamentos maiores. Maria Luísa e Cecília, de *Em surdina*, moram no Rio e viajam, respectivamente, para um hotel na serra e para uma fazenda no Lageado. Ângela, de *Cabra-cega*, vive a experiência da solidão em meio ao ambiente natural e do contato com pessoas estranhas ao círculo familiar sem sair de casa, na chácara que circunda o casarão da família. Em *Amanhecer*, o movimento de Aparecida é o oposto, já que a personagem vive no interior e aprofunda o seu amadurecimento quando sai de São José e enfrenta a cidade grande, o Rio de Janeiro.

Mesmo com algumas diferenças em relação ao *Bildungsroman* tradicional, essas narrativas focalizam o processo de formação, de construção da individualidade dessas quatro protagonistas. Percebe-se uma semelhança entre as obras, no que diz respeito a essa busca de valores e de modelos para a construção de sua vida, de seu destino. A autora constrói narrativas em que se evidencia o papel que a família, os amigos, a educação, as leituras, a religião, as experiências amorosas e a sociedade têm na formação das pessoas, mostrando a trajetória de suas personagens a partir dessas referências, como veremos na apresentação dos romances.

4.1. *Maria Luísa* (1933)

No primeiro romance de Lucia Miguel Pereira, a personagem central, Maria Luísa, que dá título à narrativa, passa por um doloroso processo de auto-conhecimento, que se desencadeia depois de uma discussão com o marido, Artur, e se agrava depois que o trai com o seu melhor amigo, Flávio. *Maria Luísa*, assim como *Dom Casmurro*, "pode ser interpretado como um episódio vulgar de adultério" (PEREIRA, 1988, p. 77), mas não o é. A apresentação do romance explora a questão de maneira muito mais ampla e profunda. O sentimento de culpa da protagonista pela atração que havia sentido por outro homem, o desconhecimento de si e da sua vulnerabilidade, a percepção de suas fraquezas e de sua falta de fé é que tomam corpo na narrativa, fazendo com que o ato da traição tome um papel secundário. A mudança de percepção e de valores da protagonista é que se desenha como questão central do texto. A apresentação da obra pelo *Boletim de Ariel*, em junho de 1933, induz a uma leitura simplificadora do romance, do processo de descoberta interior e de revelação por que passa Maria Luísa: "Hora de cegueira da protagonista, que se extravvia num lance banal de adultério, para afinal reencontrar-se no seu Deus tradicional." (LUCIA, 1933, p. 229) O perfil católico da autora colabora para essa leitura, mas as questões levantadas e as sutilezas da narrativa vão além da discussão de princípios morais do catolicismo.

Gastão Cruls apresenta o romance fazendo uma aproximação com a produção crítica da autora:

Ainda aqui [no romance, como nos ensaios], medida, tacto, finura, são as características essenciaes da escriptora. Nada de themas raros e lances abracadabrantés. As personagens, colhidas à mesmice da vida de todo o dia, não trazem a marca dos eleitos nem se impõem à nossa admiração ou à nossa repulsa por gestos estranhos ou pensamentos insolitos. Antes, fazem-se estimadas a pouco a pouco, a ellas nos affeiçoamos lentamente, à medida que melhor as conhecemos, pobres criaturas humanas... Mas a apparencia de "vida" e de "verdade" [...] é o que nunca foge ao rythmo dessas paginas de suave emoção e aguda sensibilidade. (1933, p. 264)

A humanidade dos personagens de Lucia é ressaltada por Gastão Cruls e também por outro artigo de divulgação da obra, que também aponta para o estilo simples de sua escrita e a ausência de ênfases dramáticas ou cômicas:

Maria Luiza é um desses livros que aumentam o prestígio da clareza, que nos tornam mais e mais fanáticos da simplicidade literária. Nenhuma contorsão syntáctica, nenhuma ênfase, nenhuma rebusca de efeitos de dramaticidade ou comicidade. Tudo correntio, tudo natural como na pobre vida que todos vivemos, que vivem todas as criaturas.

[Nesse] romance [há] qualquer coisa de delicado, de singelo, de crystallino que não é muito frequente em romancistas dos trópicos. (CRULS, 1933, p. 229)

Outro aspecto levantado é o diferencial de ser uma narrativa delicada e cristalina, a destoar da produção dos trópicos. A um só tempo, esse comentário a distancia do romance brasileiro de 1930 (ainda que saibamos que a autora está próxima de uma série de autores de tendência intimista do período) e a aproxima da literatura européia. É bem verdade que o romance de Lucia acaba estabelecendo diálogo, pelo tratamento dado à questão do adultério feminino, com obras produzidas no século XIX, como *Madame Bovary* ou *A mulher de 30 anos*, histórias de mulheres casadas que buscam realização em relações extra-conjugais mas que acabam fracassando. Porém, esse primeiro romance de Lucia encontra ainda mais afinidades com a obra de Machado de Assis, conforme veremos a seguir, especialmente com o romance *Dom Casmurro*, como sugerimos há pouco. Aliás, Machado, como sabemos, foi alvo de muitas críticas por não trazer marcas de sua nacionalidade...

Os romances de Lucia, especialmente *Maria Luísa*, apresentam uma série de reflexões que vão pontuando a narrativa e dialogando com o processo introspectivo de suas personagens. Essas reflexões vão se moldando ao texto e muito lhe acrescentam, mas, em alguns momentos, quebram a vivacidade do narrado ou se tornam excessivos para a compreensão do movimento interior apresentado pelas protagonistas. Mesmo essa característica, e as eventuais falhas dela decorrentes, na construção dos romances de Lucia Miguel, encontram semelhança com o procedimento machadiano, se considerarmos a análise que a autora apresenta sobre o romancista:

Por outro lado, porque era sobretudo contista e compunha seus romances como uma série de quadros, Machado empregava, para uni-los, capítulos intermediários, de reflexões e explicações, que comunicam à narrativa, uma certa caprichosa indecisão, ora sugestiva e bem-vinda, ora o seu tanto maçante. (PEREIRA, 1988, p. 100)

Ainda que Lucia não tenha o pendor de Machado de Assis para a narrativa curta, o recurso de entremear reflexões no decorrer das cenas narradas é semelhante, e o resultado também é ora bem-vindo, ora excessivo. A face maçante dessas reflexões na obra de Lucia, que, aliás, é "a primeira a reconhecer" em seus livros "gravíssimos defeitos de técnica" e a considerar essa primeira narrativa "francamente ruim", aparece nos momentos em que há uma excessiva interferência do narrador na avaliação da protagonista e dos outros personagens.

O primeiro romance da autora carrega essa falha especialmente na caracterização inicial de Maria Luísa, com o evidente julgamento por parte do narrador, o que soa um tanto artificial, pela forma direta com que apresenta os defeitos morais da personagem. Esse defeito de concepção e a sua proximidade com os procedimentos machadianos também não passam despercebidos por Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, quando aponta os possíveis motivos para a autora desgostar do romance e não encaminhar uma segunda edição:

Talvez [a autora] sentisse demasiada em Maria Luiza 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. Talvez seja um certo ar de artifício que se sente na caracterização da protagonista, especialmente no início do romance, uma certa pressa com que o narrador quer dar conta do perfil excessivamente rígido e formal de Maria Luiza, como se estivesse ansioso para cumprir essa etapa e poder se lançar à tarefa de tratar do episódio desencadeador da verdadeira transformação que se procederá em seu caráter, o que denuncia um certo desejo de conduzir a trama ao invés de deixá-la se desenvolver. (2006, p. 304)

O perfil da protagonista se desenha inicialmente pelo contraste entre o sossego do marido e a sua diligência. O hábito de freqüentar a missa também a caracteriza e logo vai se mostrar como uma religiosidade de fachada, sem vínculo com valores cristãos:

Domingo. Prazer de ler os jornais calmamente, entre o café e o banho, saboreando essa coisa admirável que é o primeiro cigarro do dia.
 Delícia de não ter pressa.
 Gozo profundo, inigualável. A corrida atrás do tempo é uma das torturas da vida moderna.
 Os gregos deviam ser homens que nunca tinham pressa. A pressa destrói a harmonia, na vida como nos gestos.
 Artur enterrava-se nesse prazer como numa poltrona macia.
 – Não vai à missa hoje? indagou, vendo a mulher se dirigir para o interior da casa. Já está na hora.
 Ele sabia que Maria Luísa nunca perdia a missa das dez na Matriz da Glória. Era um velho hábito, e ela uma senhora metódica.
 Respondeu que sim; iria, naturalmente; mas ainda tinha tempo, pois chegando antes da Elevação não se incorre em pecado. Usaria dessa licença, por motivo de força maior; tinha algumas ordens importantes a dar; esquecera-se de fazê-lo mais cedo, e não podia sair assim, sem deixar tudo determinado. Demorou-se algum tempo e quando voltou vinha com a fisionomia carregada.
 – Parece que foi de propósito, explicou ao marido; a cozinheira não contava mais comigo, a esta hora. Pilhei-a com a boca na botija, dando um embrulho de mantimentos a um molecote, seu filho, com certeza. Já está despedida... não quero nem que faça o jantar... um desaforo!
 E lá se foi para as suas devoções, de táxi, a fim de chegar exatamente no momento em que o atraso começaria a ser pecado... (PEREIRA, 2006, p. 13)¹⁵²

¹⁵² Todas as citações dos quatro romances da autora foram retiradas da sua *Ficção reunida*, publicada em 2006. A partir daqui, serão registradas apenas as páginas dessa edição.

O trecho selecionado ilustra bem a caracterização um tanto caricata de Maria Luísa e de seu marido, as digressões que se entrelaçam à narrativa (como a reflexão sobre a agitação da vida moderna em contraste com a harmonia grega) e o toque de ironia (na conclusão do narrador, ao apresentar os falsos valores cristãos da protagonista). Esse fragmento, que abre o romance, já nos remete ao universo ficcional de Machado de Assis, sensação que se fortalece logo a seguir, quando Artur passa a refletir sobre a esposa e a perceber que a considera melhor que ele:

Sentia, às vezes, como que um mal-estar inexplicável. [...] Seria uma inconsciente, uma obscura revolta contra a superioridade da mulher? Porque, sem ser ruim, era-lhe inferior e o reconhecia. Mas não, não podia ser. Não era vaidoso, nem invejava Maria Luísa; admirava-a, ao contrário, sinceramente, e dela se orgulhava. Que seria então?
Os pacatos e apatacados vendedores de fazendas, gulosos e satisfeitos, encerram em si abismos insondáveis. E insondados.
Com essa última qualidade é que se começam a diferenciar dos poetas.
O burguesismo nem sempre é visceral. Acaba, não raro, onde começa a introspecção... (p. 15)

Aqui temos duas linhas de aproximação com a obra machadiana: a semelhança do sentimento de inferioridade do marido em relação à mulher, trabalhado em *Dom Casmurro* ("uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem"¹⁵³), além do recurso à ironia ao caracterizar Artur como um "pacato e apatacado vendedor de fazendas", "guloso e satisfeito", tentando penetrar nos seus "abismos insondados".

Essa aproximação com o clássico casal de Machado, de sua personagem mais destacada e recriminada por um possível adultério, já no princípio da narrativa, acabam conduzindo a leitura dos fatos que virão a seguir. Diante de sua aproximação e de seu relacionamento com o amigo do marido, o leitor acaba acompanhando, dessa vez, a perspectiva feminina do adultério. Na primeira leitura do romance (provavelmente imbuída da crença de que Capitu não traiu Bentinho...), cheguei a pensar que o seu sentimento de culpa pela traição derivava do simples desejo que sentiu pelo amigo do marido e por todo o jogo de mentiras em que se viu envolvida para conseguir permanecer mais tempo ao seu lado. Flávio lhe apresentou um mundo novo, com novos valores e mais liberdade, o que, em si, já fazia dela uma nova mulher, com menos amarras e envolvida, seduzida, por um mundo pleno de novas possibilidades. A consumação sexual da traição me parecia possível, mas não plenamente confirmada pelo texto, nem central para o seu sentimento de culpa. A ausência de comentários específicos sobre o envolvimento sexual dos amantes até poderia ser um pudor

¹⁵³ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2009. p. 66-67.

da autora, da época ou da própria personagem, mas também a narrativa dava margem para pensar que o fundamental da discussão não era o fato em si, mas todo o processo que desencadeou, a consciência atormentada de Maria Luísa pelo pecado de amar e desejar um homem que não era o seu marido, a sua mudança de valores, a saída de seu egoísmo e de sua (in)consciência inabalável, e ainda o sofrimento, a dor por ter sido desprezada. A primeira percepção foi a de estar diante de uma narrativa que também apresentava a perspectiva de uma traição, uma traição não-comprovada, já que não temos a voz do amante nem provas, a não ser o discurso culpado da protagonista, mas acompanhamos o martírio de Maria Luísa, a sua culpa, o que já faz dela uma adúltera, uma traidora frente a si mesma, por seu rompimento com os laços de fidelidade ao marido.

A leitura que Lucia Miguel faz do romance machadiano também contribui para a percepção inicial que tive de *Maria Luísa*.¹⁵⁴ Ainda que em *Prosa de ficção*, de 1950, Lucia dê como certa a traição de Capitu –

Também Capitu pertence à mesma classe de voluntariosos, e para fazê-la malograr teve o romancista que recorrer, contra os seus hábitos, a uma circunstância fortuita: à semelhança de seu filho com o amigo do marido. Se tal não se desse, ela viveria tranqüila e respeitada, malgrado o adultério. (1988, p. 105) –

em 1936, na famosa biografia que fez de Machado, ela apresenta uma avaliação um pouco dúbia sobre o assunto, para depois concluir em favor da traição. Primeiro afirma que Machado "no *Dom Casmurro* vai mais uma vez, por meios muito diversos, abordar a questão da responsabilidade. Capitu, se traiu o marido, foi culpada – ou obedeceu a impulsos e hereditariedades ingovernáveis? é a pergunta que resume o livro" (PEREIRA, 1955, p. 237), mas, adiante na argumentação, parece abandonar o "se traiu" para dizer que "há a idéia central de saber se Capitu foi uma hipócrita, ou uma vítima de impulsos instintivos. Em outras palavras, se pode ser responsabilizada" (1955, p. 239), o que confirma a traição, ainda que questione a sua responsabilidade. Porém, a dúvida é que parece prevalecer na sua interpretação em estudo posterior, no artigo que publica em 1958 (ou seja, antes do inovador estudo de Helen Caldwell¹⁵⁵), no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, onde diz:

¹⁵⁴ Agradeço a Daniel Gomes da Fonseca, mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, pela troca de ideias quanto às diferentes leituras que Lucia fez da traição em *Dom Casmurro*. O debate teve início em julho de 2010, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, enquanto realizava minhas pesquisas sobre Lucia e Daniel Fonseca preparava o seu projeto de estudo sobre o relativismo e a objetividade em *Dom Casmurro*.

¹⁵⁵ CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* – um estudo de *Dom Casmurro*. [1960] Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Talvez o encontro, ou o desencontro, entre Bentinho e a velha morada de Matacavalos [...] encerre a decifração do enigma desse drama conjugal todo baseado em vagas conjeturas, em indícios fugidios. [...] Era ele mesmo [Bentinho] que se condenava através da casa, certamente por se sentir culpado sem a si mesmo confessar, tendo afastado por meras suspeitas a mulher e o filho. A casa lhe representava a consciência, e por isso a destruiu. (PEREIRA, 1994, p. 305).

Na segunda leitura de *Maria Luísa*, encontrei maiores evidências no discurso da protagonista de que a traição havia se concretizado, porém não se modificou a impressão de que o fato em si, não era o fundamental para a narrativa. Também não se apagou a sensação de que muito da obra machadiana percorre, e não muito discretamente, o romance, como vimos nesses primeiros apontamentos.

O caráter de Maria Luísa também é apresentado ao leitor a partir de seu contraste com o de outra personagem, a cunhada de seu marido, Lola. Enquanto a protagonista é comparável à rigidez da pedra, Lola aproxima-se da vaguidão dos estados vaporosos:

O ambiente de Lola era o da superficialidade risonha e despreocupada. Nele, as idéias desmanchavam-se, faziam-se imprecisas, e por isso mesmo amáveis. [...] Nunca o exército investigador dos porquês lhe demarcava os atos. Nem os sentimentos.

Maria Luísa era um silogismo vivo. E insofimável.

As palavras vaporosas de Lola solidificavam-se ao baterem na zona pétreia da cunhada, que lhes buscava um sentido preciso. E se reduziam a informes pedaços de gelo, como uma nuvem se desfaz em granizo.

Perdiam a única significação, que era justamente não terem nenhuma. (p. 17)

A condição social de Lola parece estar relacionada com o perfil um tanto superficial e escorregadio que é construído na narrativa. A cunhada de Artur era a viúva de seu irmão Alfredinho, "uma mulher cheia de vida e mocidade", para quem "não devia ser fácil guardar estrita fidelidade a um morto" (p. 14). "Ultimamente uns rumores andavam correndo, insidiosos, imprecisos ainda, sobre a conduta de Lola", mas, se, para Artur, "pouco impressionavam os boatos; afinal de contas, uma viúva era uma pessoa livre", para Maria Luísa, a situação era avaliada de outra forma. Para Artur,

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.

E Maria Luísa mais do que nenhuma outra. Para ela, uma mulher de quem se fala era uma mulher com quem não se fala. (p. 14)

Os rígidos valores de Maria Luísa fazem com que ela não aceite bem a presença de Lola, porém, ainda que Artur pareça alguém mais tolerante, isso não impede que ele mantenha uma preocupação com as aparências, com o nome do irmão.

Se Maria Luísa questiona (e reprova) muito o comportamento dos outros, e se preocupa com a própria conduta moral, ela não apresenta uma profunda reflexão sobre o que está por trás dessa conduta, sobre os desejos e as possibilidades de escolha que regem o comportamento. Não foi educada para a avaliação dos seus próprios sentimentos e valores e chegou à maturidade sem ter uma verdadeira consciência de si, de sua trajetória, o que é insinuado ao leitor a partir de uma reflexão do narrador sobre o processo de amadurecimento e de desligamento da infância:

A infância é a idade das certezas absolutas. Talvez seja esse o único segredo da sua felicidade. Mais tarde, a distância imensa entre o que é e o que podia ser cava um abismo onde, não raro, se perde a tranqüilidade. Mesmo a das existências mais calmas aparentemente.

[...]

As crianças desconhecem essa tortura. Parece-lhes natural que as coisas sejam como são. Não se preocupam com elas. [...]

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.

[...]

Quando se deu, para Maria Luísa e [sua irmã] Célia, essa dolorosa iniciação, ninguém o percebeu. Ninguém suspeitou dos sonhos ou das ambições escondidas pela fisionomia refletida de uma, pelos cismarentos olhos da outra.

Ninguém procurou perceber-lhes as impressões secretas dos primeiros contatos com a vida. (p. 25)

O processo de educação de Maria Luísa e de sua irmã se deu em casa, já que, para o pai, "meninas, antes querem-se pouco instruídas do que vagando a sós pelas ruas" (p. 26). Assim, não tiveram "o menor convívio com outras meninas. Nunca estiveram em colégio" (p. 26). O pai "escutava com prazer as próprias aulas", mas as meninas "se perdiam nas longas digressões do mestre improvisado, e apenas logravam apanhar uma noção aqui outra ali, muito embrulhada numa retórica exaustiva" (p. 26). A mãe e uma tia que morava com a família também contribuíram para a formação das meninas:

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.

As duas senhoras, muito rezadeiras, muito beatas, comunicavam às meninas a sua religião eivada de credices e superstições. E se horrorizavam porque Maria Luísa não mostrava muito fervor nas práticas piedosas.

É verdade que com isso ela crescia na estima do pai, livre pensador e ateu. (p. 26)

A formação das moças contou ainda com uma professora de francês e outra de piano e depois "terminou a sua educação. Já se podiam casar" (p. 26). Não é de estranhar que, com esse modelo de educação e com a falta de convivência com outras pessoas, Maria Luísa tenha

se constituído em uma mulher com uma vida interior bastante pobre, de valores maniqueístas e severos e pouco afeita à reflexão e à empatia. A sua religiosidade, promovida pela mãe, também não toma consistência, na medida em que estava baseada muito mais em regras de boa conduta do que propriamente no desenvolvimento da fé, sem contar que tinha como contra-exemplo o ateísmo do pai. Maria Luísa então "praticava corretamente, mas exteriormente, por assim dizer, [a sua religião]. Cumpria os preceitos, mas não os *sentia*. Seria religiosa, mas sem fé" (p. 56). Essa falsa religiosidade de Maria Luísa se assemelha a de muitas personagens criadas por Machado de Assis, "encarada sobretudo nos seus aspectos formais" (PEREIRA, 1988, p. 89), conforme aponta Lucia Miguel em análise à produção ficcional machadiana:

As indagações metafísicas nunca atormentaram as personagens de Machado de Assis; muitas delas, sendo católicas, aceitariam o sobrenatural, mas sem exame nem inquietação; seriam todas como o tio cônego de Brás Cubas, que não se preocupava com "a parte substancial da igreja; via o lado externo, a hierarquia, as preeminências, as sobrepelizes, as circunflexões. Vinha antes da sacristia que do altar" (1988, p. 89)

Essa religião "antes da sacristia que do altar" entra na narrativa de Lucia Miguel Pereira na caracterização da protagonista e serve para introduzir uma discussão a respeito dos verdadeiros dogmas do catolicismo, do significado de ser cristão. Em uma das reflexões que pontuam a narrativa, e que antecede a caracterização da (falta de) fé de Maria Luísa, lemos:

No mundo moderno, convulso e desorientado, 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 e acolhedora do Evangelho.

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

A autora parece interferir nesse comentário e revelar àqueles que atacam os defensores do catolicismo que a fé nada tem que ver com a intransigência, com a rigidez da doutrina, mas, sim, com o plano da misericórdia, da irmandade, da crença em um plano divino superior ao dos homens. Nesse sentido, devo concordar com Luís Bueno quando, ao analisar a polêmica entre a autora e Jorge Amado acerca do "romance intencional", compara o engajamento dos escritores e diz que "é o roto falando do esfarrapado. Ambos defendendo que o criador deve deixar suas criaturas livres para agirem tal como a necessidade da trama exige, ao invés de dirigi-los a partir de um *a priori* ideológico qualquer", porém, "a impressão

que se cria [...] é a de que esse imperativo só precisa ser seguido por aqueles que se encontram do outro lado da luta ideológica" (BUENO, 2006, p. 202).

Ainda que Lucia não coloque a religião como solução para os problemas de suas personagens, seus romances, assim como os que criticou de Jorge Amado, também abarcam reflexões na defesa de suas crenças político-religiosas, especialmente nessa primeira obra de ficção. A defesa de valores cristãos durante a década de 1930 representava mais do que uma escolha espiritual, era um posicionamento político. Se Jorge Amado defendia valores do comunismo, Lúcia defendia os valores católicos, associados, na época, ao movimento integralista. O interessante nessa discussão é que muitas vezes os "católicos de 30" são condenados por sua fuga ao debate político, mas eles foram condenados justamente porque representavam um posicionamento de caráter político (ainda que pessoalmente não houvesse vinculação com o movimento integralista).

Nesse primeiro romance, o processo de autoconsciência de Maria Luísa se dá no plano íntimo, moral e sentimental, mas tem laços profundos com o plano religioso, a partir do momento em que a protagonista consegue escapar de seus antigos valores e de seu egoísmo como resultado de uma compreensão em nível espiritual, quase místico.

A protagonista do romance só começa a tomar consciência de si e a romper com os valores que defendera até então quando tem uma primeira rusga com o marido, após "quase doze anos de convivência" (p. 15). A briga se desencadeou por um motivo aparentemente fútil, "uma travessura de Paulo [o filho mais novo] que o pai desculpara e a mãe resolvera punir" (p. 50), porém a reação de Artur mostrava que era antigo o seu ressentimento e que outros motivos contribuíram para o acesso de cólera:

Artur lançara-lhe em rosto, atabalhoadamente, uma torrente de recriminações, cada uma mais amarga e mais injusta do que a outra. Insultuosas, quase. Não a acusara de humilhá-lo diante dos filhos? De lhe fazer levar uma 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? (p. 50)

O desinteresse de Maria Luísa em receber o amigo do marido em sua casa surge em meio à discussão, quando ele a acusa de desrespeito e de humilhá-lo ao longo dos anos. Ela nunca suspeitara que o marido nutrisse tais sentimentos e vê que não o conhecia como pensava, o que a leva a refletir sobre si mesma:

Horrorizaram-na a voz branca e os gestos descompassados desse homem em quem não reconhecia o seu marido. E que parecia odiá-la.

Um estranho. Um inimigo.

Como se podia viver tantos anos ao lado de alguém e desconhecê-lo tão completamente?

[...]

Pela primeira vez, desde que se casara, sentiu que ela e Artur não eram as partes inseparáveis de um mesmo todo. Que podiam existir um sem o outro – pois, um ao lado do outro, haviam vivido separados. E desconhecidos.

[...]

O mundo ignorado descoberto no companheiro de tantos anos lhe veio trazer uma sensação horrível de dualidade. E da solidão. Era como se lhe houvessem arrancado uma parte dela mesma.

[...]

Por tê-lo visto sob um aspecto desconhecido, por ter sentido que nada havia de comum entre ela e esse homem novo, julgava-se independente dele. Não que encarasse a possibilidade de uma separação, ou de uma desavença mais séria. Não. Nem pensara nisso.

Era apenas o modo de sentir que mudara. Uma concepção. um ponto de vista todo íntimo. Adquirira em relação ao esposo, liberdade de espírito, porque o considerava agora como uma personalidade diferente da sua. (p. 50-51)

Com a briga, começa a se perceber como alguém independente do marido, a tomar consciência de sua solidão e de sua individualidade. E é em meio a esse novo estado de consciência que sai em férias com os filhos e o marido, dessa vez, hospedados em um "hotel perdido num recanto montanhoso do Estado do Rio" (p. 49), e não em uma casa alugada em Petrópolis, como faziam sempre. A mudança de planos era em decorrência de problemas financeiros enfrentados por Lola e que haviam impedido Artur de se afastar da cidade pelo tempo que convinha para fechar o aluguel da casa. Assim, têm que romper com os velhos hábitos, mudando o local das férias e também a permanência de Artur, que, após oito dias, passaria com a família apenas os finais de semana. Quando chegam ao hotel, Maria Luísa e o marido, em razão do desentendimento que tiveram, não estão à vontade na companhia um do outro, mas logo Artur volta para o Rio e a esposa fica sozinha. Com os filhos já crescidos, brincando livres pela propriedade, e sem nenhuma atividade doméstica que lhe tomasse o tempo, já que os serviços do hotel se encarregam de tudo, Maria Luísa vive momentos de ócio e de solidão. Ao cessarem as tarefas cotidianas com a casa e os filhos e também as atividades junto à igreja, a sua "vida exterior", desencadeia-se um movimento de introspecção, de autoconsciência, que a encaminhará a um questionamento de si e a uma sensação nova e um tanto desagradável:

A maior parte dos homens, quando postos bruscamente em face de si mesmos, pela cessação súbita da atividade exterior, pasmam ou se horrorizam porque não encontram nada. Ou, se alguma coisa encontram é só desordem e revolta. São os desmandos de tudo aquilo que havia recalcado, a reclamar, furiosamente, o seu quinhão de vida.

[...]

Maria Luísa estava na roça havia quinze dias.

[...] A longa monotonia desses dias todos iguais, todos inocuados, a desnorteava como uma coisa sem fim.

[...]

Muita coisa a inquietava nessa espécie de retiro que ia sendo a sua vilegiatura. A começar por si mesma. Nunca pensara que a abalasse tanto uma desavença com o marido. 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.

Não. Era nela, que alguma coisa morrera. Alguma coisa que era o arcabouço do seu ser. A sua certeza. 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. (p. 55-57)

Maria Luísa, assim como muitas personagens machadianas, parece ter vivido, até aquele momento, de uma "alma exterior", a da senhora diligente, honesta e bondosa, e que acaba se rompendo com a falta de atividade e de platéia. Ao analisar a obra de Machado, Lucia Miguel faz a sua apresentação ao que o autor chamou de "alma exterior":

Não são porém só os enigmas da vida e da morte que escapam à gente de Machado de Assis, como também o próprio eu. Criaturas sem unidade interior, várias e complexas, as suas como que têm medo de si, não conseguem entender os impulsos que as governam, e por isso só se sentem bem quando se apegam a alguma coisa de tangível. É o que chamou de alma exterior. (1988, p. 90)

A discussão de Maria Luísa com o marido cria uma fissura nessa imagem de boa senhora que criou para si e faz com que comece a adentrar em sua também "insondada" alma interior. Em meio a esse momento de vulnerabilidade, entra em cena Flávio, o sedutor amigo do marido, que surge repentinamente no hotel em que está hospedada e volta a lhe enaltecer os predicados de boa senhora, conhecidos através de Artur. Maria Luísa fica confortável na companhia de Flávio, o que não conseguia mais na presença de seu marido. A biógrafa e crítica de Machado novamente aqui nos dá as pistas para a leitura de seu primeiro romance, embuído de sutilezas nas relações humanas, como as representou o autor de *Memórias póstumas*. Em *Prosa de ficção*, Lucia chama a atenção para a proximidade entre a teoria da alma exterior e

a que Brás Cubas batizou de equivalência das janelas, isto é, a necessidade de compensar uma sensação desagradável, geradora de humilhação ou de remorsos, por outra que devolva ao indivíduo o contentamento de si. Assim é que o diretor de um banco, indo visitar o Palha, saboreia-lhe os cumprimentos de maneira toda especial, porque fora antes mal recebido por um ministro que procurara. (1988, p. 92)

A boa recepção à presença e às palavras de Flávio também passam pela compensação e bem-estar de ter novamente alguém a apreciar-lhe a companhia e a valorizar as suas

qualidades. O próprio Flávio também vivencia esta "equivalência das janelas" na comparação entre a recepção que tivera de antigos amigos e a de Artur, quando volta ao Rio depois de treze anos na Europa. Se, com os outros amigos, "passadas as primeiras efusões, muito derramadas, e a melancolia risonha das reminiscências, a conversa caía, bruscamente" (p. 60), com Artur, a situação era diferente:

só uma amizade se lhe conservava fiel, com a admiração submissa de sempre. A de Artur. Era tudo o que lhe restava da antiga corte.
 Não desdenhou essa única oportunidade de brilhar. Ao contrário.
 Cultivou-a com carinho. Quando voltou da roça o negociante [Artur] – na ocasião, justamente, em que começava a descrer do seu prestígio –, tomou conta dele e não o largou mais. (p. 61)

Flávio, assim como seduz Artur com suas histórias e convites a novas experiências (é preciso destacar que o marido da protagonista tem profunda admiração por seu velho amigo, assim como Bentinho tinha por Escobar...¹⁵⁶), entra na vida de Maria Luísa em um momento de grande vulnerabilidade ("O silogismo vivo já não alinhava premissas, nem conclusões, nem raciocínios. Ela, que sempre pensara o que sentia, estava agora a sentir o que pensava." p. 57), quando começava a questionar o casamento e a sua felicidade, e também a encanta. Após aproximar-se dela, por meio da bajulação e de uma falsa imagem de si mesmo, preparada a partir das informações que tinha a respeito dela, Flávio vai apresentando a Maria Luísa uma vida rica em experiências novas, de prazeres, e junto a isso, vai apresentando novos valores, que aos poucos ela vai assimilando e aceitando.

Quando se encontram pela primeira vez, Maria Luísa está em meio à penumbra, no silêncio do jardim, em um local afastado da casa principal do hotel, e Flávio surge repentinamente. Depois da surpresa e um certo desconforto, pela presença inoportuna do homem, que viera ao hotel por recomendação de Artur para curar-se de uma gripe, e pela notícia de que o marido não poderia ir naquele final-de-semana, a conversa logo "se fez fácil, espontânea, interessante – e muito diferente daquelas a que a habituara o seu meio" (p. 70). Enquanto conversavam,

Flávio contava-lhe costumes de terras longínquas, e os contava como um observador inteligente. Que soube tirar conclusões do que viu. Comparava a vida no Brasil e nos

¹⁵⁶ Além da proximidade com os amigos Bentinho e Escobar, os dois são comparados, pelo próprio Flávio, à Zé Fernandes e Jacinto, personagens de Eça de Queiroz, em *A cidade e as serras*. Flávio ironiza o amigo: "– É o meu Zé Fernandes, dizia tomando ares de Jacinto" (p. 45). É preciso destacar que o romance, além de dialogar diretamente com a obra de Machado e de Eça, faz referência diretas a diversos outros escritores, como Maeterlinck, Cervantes, Bourget, Graça Aranha, Mauriac, entre outros, procedimento que será menos utilizado nos outros romances.

países que visitara, elogiando ou criticando nossos costumes, mas sem o *parti-pris* dos cosmopolitas desdenhosos da pátria (p. 70).

As longas conversas prosseguem, e 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. Não julgava. Como o poderia fazer? Só conseguia ouvir" (p. 72).

O fascínio de Maria Luísa pelas palavras de Flávio se traduz em sedutoras imagens:

Flávio falava bem, pondo em valor a sonoridade das palavras, destacando-as. Parecia mordê-las, ao pronunciá-las, como se fossem frutos saborosos. Uma linguagem plástica, bem ajustada às recordações de viagem que evocava, às anedotas pessoais, em que se ia delineando o seu feito amoral e – para Maria Luísa – rico de originalidade.

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.

Como a detestava, por momentos, essa voz que não podia deixar de ouvir... essa voz que não se calava... não se calaria nunca... E confundia tudo, numa dança irreverente, bizarra, fantasmagórica.

Substituí a belo ao bem, e a alegria ao dever...

Às vezes, valentemente, queria reagir; tentava defender o seu universo, que lhe parecia um sacrilégio ouvir desrespeitar assim.

Mas logo se calava. Sentia-se ridícula...

[...]

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. (p. 72-73)

A primeira parte do livro se encerra no auge desse deslumbramento da protagonista e com a chegada de Artur, a quem ela não diz "a sua opinião sobre Flávio" (p. 74). A segunda metade da narrativa tem início com a imagem de balões de São João, que "subiam... subiam... voavam alto, muito alto... sempre mais alto", "irmanados na mesma ânsia de infinito", mas

de repente, uma das luzinhas vermelhas parecia perder a direção; começava a hesitar... cambaleava, como ébria. Desequilibrava-se. Tentava lutar, mas debalde... E o balão vinha caindo; descia rapidamente, aos boléus, desmandado, desamparado... vinha depressa, muito depressa, cada vez mais depressa.

Já se adivinhava o esqueleto, e os pobres restos lambidos pelo fogo... pelo mesmo fogo que o fizera subir. (p. 77)

Maria Luísa observa os balões e a noite de São João de sua janela, e as imagens parecem ilustrar a sua própria trajetória. Se o fascínio por Flávio acabou lhe apontando um caminho novo, feito de liberdade, de brilho, reacendendo a chama da vida, também a leva ao

desequilíbrio, ao desamparo, à destruição. À observação dos balões se seguem reflexões permeadas por imagens de liberdade e de infinito, mas logo substituídas pela queda:

Fechava-se dentro de si e do segredo que temia ver descoberto [...].
 [...]

Tinha horror de si mesma e dos anseios que sentia, do seu corpo de lama e da sua alma enlameada.
 Como a queimavam, essas lembranças quentes, vívidas, precisas... sufocavam-na...
 [...]

Curtos dias de ilusão e de loucura...
 Julgara estreitar em seus braços o amor, aquele amor perfeito e dominador que nunca sonhara, que entrara nela como uma revelação milagrosa.
 E destruíra tudo o que fora até então.
 Que a libertara de tudo, do seu eu mesquinho e calculista, da sua vida morna como as águas paradas.
 [...]

Curtas horas, na verdade... curtas na duração, infinitas na intensidade.
 Sentia a impressão absurda de as ter vivido verticalmente, elevando-se acima do plano ordinário, horizontal da sua existência.
 Quando de novo caíra nele – e com que dura queda! – achou-se no mesmo ponto de onde partira. Passaram tão fugazes esses momentos de evasão e de inconsciência, que não pareciam ter chegado a ocupar um lugar no tempo. Um entreato de sonho, entre o verão que acabava, e o inverno que começava... que era igual a todos os invernos. (p. 78)

As "recordações dolorosas e perturbadoras", o seu sentimento de culpa e uma certa decepção que teve com Flávio a fazem perceber a natureza de seus sentimentos e daquela relação:

Vira que cedera a um conquistador vulgar, em busca de emoções novas.
 Não fora senão isso... uma emoção nova para um blasé pervertido. Uma experiência sem valor depois de realizada.
 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.
 Apenas chegada ao Rio, percebeu isso tudo, e o fastio mal disfarçado de Flávio.
 E verificou – com horror de si mesma – que também ela não o amava. Nunca o amara. Quando o conhecera, tão diferente dela e de tudo o que a cercava, pareceu-lhe imenso, inquietante como as coisas sem fim. [...]

Depois, visto de perto, foi murchando, diminuindo, fazendo-se mesquinho e insignificante, reduzido às proporções de um homem comum – comuníssimo. (p. 79)

Ainda que Maria Luísa reconheça o desinteresse de Flávio e o seu próprio desencanto, em pouco tempo, ao recebê-lo para jantar em sua casa, à convite de Artur, percebe que ainda o desejava e renasce a esperança de viver mais da antiga experiência:

Muito correta, presidiu a refeição como dona de casa esmerada, mas sem olhar para Flávio, sem quase tomar parte na conversa.

Afivelara a máscara. Nada traía a emoção que a dominava, e subia de dentro de si, das profundezas onde se debatia essa intrusa inquieta e inquietante a que Flávio dera vida.

[...]

Obscuramente, Maria Luísa espreitava uma alusão, um gesto, um sinal enfim em que o rapaz mostrasse não os haver de todo esquecido, os minutos infinitos que viveram juntos... as palavras ardentes que lhe murmurara.

Apesar de tudo, parecia haver sofrido com a separação.

Não teria saudades?... Nada sentiria ao revê-la?...

Não saberia se o temia, ou se o desejava, esse indício... esperava-o.

E como o esperava! Com que alvoroçada avidez!

Mas a conversa ia e vinha, e nada percebia.

Em dado momento, falou-se de moléstias, o assunto predileto de D. Constança.

– Eu devo à doença uma das mais fortes recordações da minha vida, exclamou de repente Flávio. Ou melhor, à convalescença.

Maria Luísa sentiu que uma onda de sangue lhe subia à cabeça... o chão lhe faltou... tudo andou à roda.

Parecia-lhe – por quê? tudo estava acabado... – que vivia o momento decisivo de sua existência. (p. 84-85)

Porém Flávio conta uma história banal, sem nenhuma relação com a que viveram. Tão grande é a decepção com o amante que enterra definitivamente o desejo que sentia, deixando no lugar somente vergonha e remorso. Porém a decepção não fará com que retorne à condição inicial, pois não poderia mais seguir cegamente a antiga pessoa que foi. A primeira reação foi então a de culpar o marido:

Culpava-o [...] de tudo o que acontecera. Sentia que se ele fosse outro, se a tivesse compreendido, ela teria sido, apesar de tudo, sem mácula. Teria sido mais forte do que a sua natureza impura. Mais forte do que os outros. As mulheres inteiramente honestas só o eram certamente porque amavam os maridos. E o seu não soubera se fazer amar. Nem merecia a afeição que lhe quisera dar, ao se casar. Atirara-a ao erro. (p. 102)

O marido também se culpava pela crise de seu casamento, mas por outras razões e sequer desconfiava da fidelidade da esposa. Um dia, Maria Luísa chega em casa quando não era esperada e percebe que sua mãe está trocando confidências com Artur. Fica apavorada pensando que poderiam ter descoberto o seu segredo, mas, ao ouvir a conversa, percebe que a situação era outra: "o marido é que parecia temer havê-la melindrado. O nome de Flávio também foi pronunciado. Mas para explicar o procedimento de Artur e sua demora no Rio durante o verão." (p. 103)

Artur imagina que a frieza da esposa com ele se devia às suas saídas com Flávio durante as férias, enquanto a mulher e os filhos estavam no hotel. Ele pede à sogra para falar com Maria Luísa, "explicar-lhe tudo, pedir-lhe que [o] perdoe" e faz uma confissão: "Eu sei que andei muito mal. Ela é tão boa... por vezes, tenho a impressão de não merecê-la. Quando

a via conversando com Flávio, pensava que devia se ter casado com um homem assim. Eu não sei agradá-la, não sei dizer certas coisas..." (p. 104)

A cena traz grande impacto para o leitor, na medida em que vai sendo construída uma situação em que se evidenciam as diferentes percepções das pessoas sobre as situações, o desconhecimento de certas circunstâncias na vida de pessoas mesmo próximas, e mostra a falta de diálogo e de proximidade entre o casal. Maria Luísa, ao ouvir a confissão do marido,

descobria que Artur tivera uma vida secreta, de que nunca suspeitara.
Mas como isso era natural... e como lhe era indiferente...
E descobria que pensava, e a julgava, e confiava nela. A Maria Luísa antiga não morrera de todo, porque continuava a existir para ele.
[...]
E teve medo de si mesma.
A tragédia da confissão de Artur era obrigá-la a olhar para dentro de si. A recomençar as comparações. E as dúvidas.
A comparar-se ao que fora, a comparar-se ao marido, a esse Artur que que crera completamente desprezível. E a mergulhar no remorso e no desespero. (p. 104)

A confissão de Artur desencadeia um enorme sentimento de culpa, e a sua reavaliação, que se deu inicialmente pela comparação com seu antigo eu e com o marido, vai estender-se na comparação com outras mulheres que compunham o seu círculo. Maria Luísa parece empreender uma busca por novos valores, um novo caminho para a sua vida, já que não consegue mais se identificar com o que foi até então. Nesse percurso, se vê sozinha, já que não tem laços verdadeiros de amizade, a irmã, com quem teve maior proximidade, estava morta e o seu amante não lhe servia mais como referência. Passa então a observar as pessoas que a cercam como meio de comparação com a sua experiência, numa tentativa de encontrar saídas para a sua crise de consciência. Acaba analisando os valores e o comportamento de sua mãe, de Lola e também das outras senhoras com quem convivia nas suas atividades de caridade.

A observação da mãe não lhe oferece uma saída, porque

D. Constança era do tempo que os maridos – cabeças dos casais – eram temidos pelas mulheres, que os tratavam, pela vida em fora, como visitas de cerimônia. [...] Era daquela geração de moças que consideravam o casamento quase como um milagre [...].
Apareciam-lhes [os maridos] sob o aspecto de salvadores. E de fato as salvavam da ameaça de ficarem solteiras; de serem essas "tias" lamentáveis e um pouco ridículas que ajudam estoicamente as irmãs e primas a cuidarem dos filhos, vivendo ao lado dos outros, das migalhas de sua vida... (p. 42)

Os antigos valores da mãe fazem com que Maria Luísa veja nela apenas "uma criança envelhecida, que lhe falava da sua experiência, como se tivesse vivido. Dizia-lhe as coisas que

se dizem sempre, que parecem sensatas porque são superficiais e se aplicam a tudo." (p. 82). Para D. Constança, a preocupação maior era a filha "desgostar um esposo tão moço ainda e tão bom", que andaria exposto a "tentações de toda sorte" (p. 82). Além disso, apresenta uma formação que vê homens e mulheres como seres de natureza e de direitos diferenciados:

Em marido, era preciso confiar desconfiando. Mesmo nos melhores: os homens eram tão diferentes das mulheres, tinham tantas fraquezas incompreensíveis... Não era culpa deles, coitados, era a sua natureza. As mulheres não os podiam entender, felizmente para elas. Não tinham as mesmas tendências más – nem as mesmas atenuantes. E porque eram mais fortes, deviam guiar os maridos, sem que estes o percebessem. (p. 83)

O discurso da mãe não lhe serve nem conforta, já que ela é que havia caído em tentação e, como era mulher, não encontraria as mesmas "atenuantes". Talvez por isso "a necessidade que sentira, de repente, da presença de Lola" (p. 95) e de sua insistência para que comparece ao aniversário de Luís, seu filho mais velho. Lola era moça, com valores diferentes dos da mãe. Além disso, "era como se o erro as tivesse irmanado" (p. 96) e Maria Luísa tivesse a necessidade de "ver como se porta uma mulher sabidamente desonesta. De observar se não a trairiam a fisionomia ou as palavras" (p. 96). Porém, o encontro com Lola também é uma decepção, já que ela continuava a ser "a mesma boneca saltitante e risonha. Tinha a mesma aparência de calma e futilidade. A mesma candura um pouco espantada no olhar" (p. 96). Maria Luísa espanta-se ao ver que Lola, ao contrário dela, não sofre por "seu erro":

– Aconteceu-lhe a mesma coisa do que a mim, pior do que a mim, porque vive do seu erro. Não traiu o marido, é verdade, mas desfez um lar. Toda a gente afirma que o Dr. Santos [advogado que tratou de sua ruína financeira] se divorciou por sua causa. Além do mais, com a sua imprevidência, preparou a ruína da filha. A ruína e o descrédito, porque ninguém ignora a vida que leva. Entretanto, não sofre. Se sofresse, não teria essa despreocupação. Naturalmente, nem pensa no que faz. Uma inconsciente. Tem a felicidade de ser inconsciente. Por que essa injustiça?... Por que dar consciência a uns e não a outros?... (p. 96)

Maria Luísa não consegue aceitar que os valores de Lola sejam diferentes dos seus, daqueles que continua a defender, mesmo depois de tê-los desrespeitado, então atribui o comportamento de Lola à inconsciência, à futilidade.

A culpa também não permite que ela conviva naturalmente no seu antigo círculo. Quando vai a uma reunião da liga de senhoras de que fazia parte, percebe o quanto lhe "custava, agora, fazer as coisas que fazia outrora", mas também percebe "o receio egoísta e feroz de perder a consideração que a cercava" e o quanto "estava amarrada, apegada a essa sociedade que desprezava... o instinto de conservação..." (p. 98). O amparo que encontra entre

aquelas mulheres e entre seus antigos valores, inicialmente, lhe transmitem um enorme alívio, mas logo lhe trazem um grande mal-estar:

Vestiu a sua velha personalidade – a personalidade de vice-presidente austera, só ocupada em obras pias – e se sentiu bem dentro dela.
Ela ditava-lhe os gestos a fazer, as palavras a dizer.
A outra, a intrusa que Flávio despertara, que a atormentara primeiro com os seus anseios para o pecado e depois com a sua horrível necessidade de explicar tudo, de ir até o fundo de tudo, de reajustar as doutrinas aos fatos, calava-se, afinal. Se se calasse para sempre...
Mas não, não se resignaria a ficar quieta... sentia que estava à espreita... Durante algumas horas, teve a nítida impressão de um desdobramento de personalidade. Pareceu-lhe se ver agir.
Falava de coisas em que já não acreditava, como se cresse. De coisas mortas, que apodreciam dentro dela e a infectavam, como se fossem vivas e fluorescentes. (p. 99)

Maria Luísa não consegue mais se identificar com esses valores, mas ainda não encontrava um outro caminho a seguir, nem tinha forças para romper com o seu antigo eu e se apartar do seu meio. A assunção de sua infidelidade talvez lhe trouxesse uma possibilidade de recomeço para si, a liberdade de reconstruir sua vida sobre outras bases, outros valores, mas sabe que não teria o apoio de ninguém que a cercava, que a sua mudança, implicaria o rompimento com o mundo de que participava. Acaba cedendo a esses falsos princípios, porque percebe que "era boa e fácil a mentira" e também que ela "não seria seguramente uma exceção", vê a mentira como "o meio natural dos homens. O único ambiente em que podiam pôr de acordo atos e princípios, doutrinas e sentimentos. Em que podiam conseguir uma conexão. Apenas aparente" (p. 99). A sua provisória conformação vinha da compreensão de que "ninguém se governa" (p. 100) e de que as pessoas conciliavam uma "vida instintiva, natural" e outra "social, organizada" (p. 99). Essa constatação lhe traz algum conforto, mas é "uma tranqüilidade um pouco triste" (p. 101), porque teria que admitir que "a regra eram a fraqueza e o vício" e que o bem seria apenas "o manto usado pelos homens para disfarçar a nudez dura e feia da realidade a que chamavam mal. Uma convenção, um hábito de civilidade" (p. 101).

A sua farsa e o seu sofrimento com essa condição começam a tomar novo rumo quando Maria Luísa vislumbra a possibilidade de revelar à mãe e ao marido tudo o que se passou durante o verão e pondera entre o dever de ser leal e lhes dizer a verdade e o de calar, para não estragar-lhes a felicidade:

Num segundo, passou-lhe pela mente o sofrimento que podia desencadear. Pela primeira vez, ao imaginar a hora terrível do ajuste de contas – e quantas vezes já a

imaginara! – pensou menos na sua humilhação e no seu desespero do que na dor dos outros.

E sentiu que o seu dever estava em calar, em enterrar dentro de si o segredo cruciante. Em não deixar que fosse envenenar a outros, a outros que eram inocentes do seu erro. (p. 111)

Na sua dor, percebe o tanto de egoísmo que a cegava e passa a enxergar a sua família, os seus filhos. Passa a preocupar-se com o futuro dos meninos, caso confessasse tudo, e com os valores que deixaria para eles. Sempre fora uma mãe dedicada e exigente, mas agora passa a questionar o exemplo que daria para os filhos. Novamente a culpa entra em cena e faz com que pense ter feito

muito bem em se afastar dos meninos [nos últimos tempos]. Nunca, no tempo em que se dedicava quase exclusivamente a eles, haviam sido tão bons. Estavam mais obedientes, com maneiras mais bonitas, e Paulo mais aplicado.

Não precisavam dela. Estavam melhor com os outros. Muito melhor. Ninguém era necessário, neste mundo. Como isso era sábio. E previdente. Se morresse, não faria falta. Nenhuma. (p. 111)

Maria Luísa então, a partir daquele momento "aferrolhou o seu tormento no quarto escuro" e passou a dedicar-se inteiramente à família, pois entendia que o seu trabalho "era tudo quanto tinha direito de lhes dar..." (p. 111). Essa dedicação aos seus e a anulação de si se ligam, na narrativa, a outro sentimento de conexão com o próximo. Estoura a Revolução de 30 e as preocupações políticas absorvem a todos, fazendo com que a protagonista também substitua a sua dor pelo sofrimento em que todos se irmanavam:

Tinha-se a impressão de não respirar mais, a impressão de que a vida estava suspensa.

Escuridão. Ansiedade. Medo. Obsessão contínua, de todas as horas, de todos os minutos. Preocupação imensa que absorvia as demais. 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. (p. 115)

Esse fato faz com que a protagonista tome consciência de seu egoísmo e acorda nela o "interesse pela sua terra, pela sua gente" (p. 116). As notícias que recebia pelos jornais e pelos comentários das pessoas a tornam consciente de uma situação em que pessoas lutavam por um bem comum e isso faz com que um "grande desejo [...] de ser útil" (p. 116) também a invadisse. Porém, esses sentimentos não fazem com que tome partido ou que busque compreender a fundo o que se passava no país. Maria Luísa "não era legalista, nem revolucionária; não sabia de que lado estava a razão. Só sabia que todos sofriam. E sofriam por um país que era o seu, que era o de seus filhos" (p. 116).

Assim, o sentimento de pertencimento começa a criar raízes, e, quando termina a guerra, Maria Luísa sente a necessidade de novamente experimentar o conforto da comunhão. Ela volta a sofrer solitariamente a sua dor e então percebe todo o processo de sofrimento que vivera até ali, relembra todas as nuances de sua dor até perceber que precisa do conforto da piedade. O trecho a seguir, que é uma retomada das diversas nuances do sofrimento vivido por Maria Luísa, revela a grande sensibilidade com que o narrador adentra na intimidade da protagonista, expondo todos os seus movimentos interiores, mas também, a meu ver, a inserção dessa retomada acaba se constituindo como uma das falhas de concepção do romance, pelo excessivo controle que tenta exercer sobre a interpretação do leitor. Além disso, nessa espécie de resumo do que foi apresentado no decorrer da segunda parte da narrativa, é possível perceber um movimento contínuo de tensão na trajetória introspectiva da protagonista, pois, mesmo quando encontra algum alento, é porque passa a agir de forma falsa ou inconsciente:

Quantas dores cabem na mesma dor!...
 No início, fora o desespero, o desespero negro, caótico, em que tudo se perdera, até a noção do próprio eu... a nostalgia da lama¹⁵⁷ em que chafurdara. O uivar da fera insaciada. E insaciável.
 Depois, os primeiros albores do pensamento, a revolta pela ilusão em que vivera, o desprezo por si e pelos outros.
 Pelos outros mais do que por si, em seguida.
 A certeza da onipotência do mal. A impressão de ser uma coisa, uma pobre coisa sem leme e sem vontade, entregue às forças cegas do destino. E o pavor egoísta de ser descoberta. A melhor fase, a menos doída.
 A generosidade de Artur, a sua boa fé... o seu arrependimento por faltas ligeiras. O suplício de se comparar – e se condenar.
 Sozinha. A vergonha, a vergonha imensa. E a humilhação, pior do que tudo. A solidão no erro.
 A lucidez cada vez maior, mais cruciante. Com alternativas de inconsciência tão boas, entretanto.
 A luta entre a confissão – para ser leal – e o segredo – para ser generosa. O respeito pela felicidade alheia. A tentativa de se anular, de esquecer-se de si e dos seus padecimentos culpados.
 E agora, agora que se habituara a sofrer junto com os outros, a conhecer essa união poderosa e consoladora que é a dor carregada lado a lado, o medo de não se poder calar por mais tempo. De deixar extravasar sobre os outros o excesso da sua tristeza. A necessidade de falar, de gritar, de se confiar.
 O cansaço de carregar sozinha uma culpa tão grande. O desejo de se poder queixar, de lamentar-se e ser lamentada. Uma sede de piedade. (p. 118-119)

A percepção de que o seu sofrimento poderia ser abrandado se tivesse a quem se confiar a faz lembrar da irmã. Célia foi a única pessoa com quem Maria Luísa construiu uma

¹⁵⁷ O uso da expressão "nostalgia da lama" nos remete mais uma vez para o universo ficcional de Machado de Assis, quando, no conto "Singular ocorrência", recupera a expressão "*la nostalgie de la boue*", do dramaturgo francês Émile Augier, para justificar a traição cometida por uma antiga prostituta ao seu amante. Cf. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Singular ocorrência. In: _____. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1999.

relação de confiança e de intimidade, mas havia morrido ainda aos 22 anos e agora não poderia lhe ajudar. Resolve então procurar "nos livros um lenitivo à sua angústia. Talvez a encontrasse neles, a palavra amiga e salvadora" (p. 122).

A leitura não fizera parte de seu cotidiano até seu encontro com Flávio, quando se pôs a "ler e a achar prazer nisso, porque Flávio o fazia" (p. 122). Mas agora é que começava a "compreender o valor dos livros. Eram companhias discretas que a tiravam de si e não perguntavam nada" (p. 122). Mas o principal valor que vê nos livros não é a discrição ou o poder de desviar sua atenção de si, mas justamente o contrário. Os livros levavam Maria Luísa a remexer nos seus sentimentos e a tentar compreendê-los:

Interessavam-na particularmente as situações semelhantes à sua. Enpolgavam-na os longos romances de tese, rigorosamente encadeados. Conheceu Bordeaux e Bourget – o cúmulo de cultura na sua roda.

Mas nada a satisfazia inteiramente. Tanta lógica, tão ordenada urdidura não cabiam dentro da vida.

E, sobretudo, nenhum respondia às suas desesperadas interrogações, nenhum lhe acalmava as dúvidas. Ao contrário. Aumentavam-nas, por vezes.

[...]

Nenhum pensador lhe restituía a sua certeza perdida. Sentia, cada vez melhor, a beleza das obras que lia.

Mas a verdade, essa, não a encontrava. Nem a paz. (p. 122-123)

Ainda que a protagonista não encontre nos livros as respostas que procura, o papel da literatura na formação das pessoas é valorizado nessa passagem. Maria Luísa busca nos livros "situações semelhantes à sua" para melhor compreender as suas questões, mas não encontra respostas definidas, não encontra "a" verdade. As leituras fazem com que aumentem as suas interrogações. Além disso, a passagem destaca o fato de não encontrar obras que a satisfizessem inteiramente, porque, com tanta lógica, não cabiam dentro da vida, o que também sugere uma crítica à escassez de obras que correspondam às suas expectativas, às suas necessidades, que permitam a identificação de uma leitora que se depara com a profundidade de seus conflitos íntimos e morais, que vivencia esse tempo de mudanças, de transformação de valores e de papéis sociais.

O momento decisivo no processo de transformação de Maria Luísa se dá em meio a mais um de seus trabalhos de caridade. Nos últimos anos, Maria Luísa se encarregara de costurar, junto com a mãe e a tia, as roupas de crianças para a primeira comunhão, realizada num dispensário de que era sócia e apoiada pela associação de senhoras da qual era vice-presidente (p. 124). Maria Luísa inicia o seu trabalho, como o fazia todos os anos: ajudando financeiramente às crianças e costurando os seus vestidos, mas mantendo distância daquelas crianças que lhe pareciam sujas e hostis:

Uma verdadeira multidão de carinhas mal lavadas a espiava com um jeito a um tempo sonso e agressivo. O ar das crianças habituadas a apanhar. Fisionomias quase todas fechadas, sem frescura. O estigma dos maus tratos e da má nutrição.

O aspecto desconfiado, e um pouco duro, das criaturinhas que vêm a vida cedo demais. Que conhecem-na em suas cruezas e em suas perversidades antes de a poderem compreender.

Das crianças que não podem ser inocentes. Que não têm o direito de sê-lo...

Não as macula, a todas, esse precoce contato com as realidades grosseiras, tal é a força de pureza da infância. Só de roçá-las, porém, tolda-se a candura do seu olhar, e a espontânea confiança, tão natural nessa idade.

[...]

Tornam-se de um acesso difícil e espinhoso, essas almas novas que carregam uma desgraça velha. Só se dão a troco de uma dedicação contínua e incansável... e, ainda assim...

[...] Maria Luísa sentiu-se intrusa, malvinda entre aquela miuçalha irrequieta e bisonha. (p. 125)

O olhar que o narrador (ou a narradora, segundo Heloísa Pontes¹⁵⁸) lança sobre essas crianças é o da compaixão, percebendo o quanto é injusta a condição desses meninos que perdem prematuramente a pureza da infância¹⁵⁹. Já a percepção de Maria Luísa é a do desconforto e um certo desagrado pela aproximação com esse "povinho desconcertante" (p. 125). A caridade que praticava ali continuava a ser formal; ainda estava muito mais preocupada com a satisfação da própria vaidade do que com o bem-estar daqueles a quem ajudava:

Nunca pudera suportar a aproximação dos indigentes. Não os entendia, não sabia como lhes falar. Pobre, para ela, era gente a quem se dá esmola. Só. Era o único aspecto sob o qual a interessava. Quase chegava a acreditar que existia especialmente para isso, para dar aos ricos ocasião de exercerem os preceitos caridosos da religião. (p. 124)

Essa perspectiva vaidosa da caridade se afina com mais um dos temas explorados por Machado de Assis em sua obra. Lucia Miguel, em análise à produção ficcional de Machado, fala da teoria do benefício de Quincas Borba, em que o filósofo destaca a vaidade escondida na benevolência:

A teoria do benefício, exposta pelo filósofo Quincas Borba, estabelece que a memória do obséquio só perdura em quem o fez porque lhe dá, ao mesmo tempo, uma boa idéia de si e "uma convicção de superioridade sôbre outra criatura,

¹⁵⁸ Segundo a crítica, "o romance resente-se da presença ostensiva da narradora que, tentando marcar distância da protagonista, se intromete o tempo todo com longos e altivos comentários sobre a atitude dela e das demais personagens. Falho como composição, o livro interessa menos pelo valor literário duvidoso e mais pelo que revela sobre o distanciamento da autora em relação às mulheres de sua classe e geração que levavam uma vida insípida como a de Maria Luísa" (PONTES, 2008)

¹⁵⁹ Cabe lembrar aqui que a autora passou pela experiência de lecionar na Missão da Cruz e também em uma escola para crianças pobres mantida pelo Colégio Sion.

superioridade no estado e nos meios; e esta é uma das coisas mais legitimamente agradáveis, segundo as melhores opiniões, ao organismo humano". (1988, p. 94)

Porém, mesmo que Maria Luísa tenha oferecido apoio às crianças mais por vaidade e por hábito do que por solidariedade, no decorrer de seu envolvimento com a tarefa, acaba sendo tocada pela presença de uma menina cega¹⁶⁰. Mas não é por compaixão pela cegueira da criança que a sua ligação com Deus é estabelecida. A menina cega demonstra uma fé que Maria Luísa nunca havia conhecido. A expectativa da criança era a de que, com a primeira comunhão, ocorreria um milagre, e ela começaria a enxergar, assim como nas histórias de cura espalhadas pelo Evangelho. A esperança da menina acorda nela "a memória da existência do Desconhecido que a governava. Viera despertar, confusamente embora, o receio da Sua Justiça implacável... e também a esperança na Sua Misericórdia infinita..." (p. 127), e passa a sentir uma grande exaltação, "com a força das coisas que não se analisam" (p. 127). Maria Luísa acompanha a cerimônia da primeira comunhão para ver se o milagre chegaria para a menina (e, quem sabe, também para ela...). Mas, "naturalmente... quem poderia esperar o contrário?...", o milagre não vem. A mãe da menina fica arrasada, mas a criança a consola, dizendo: "– Não faz mal, Mamãe, não foi desta vez, mas há de ser de outra..." (p. 130) A serenidade e a fé da menina atordoam mas não acompanham Maria Luísa, que sai a esmo, percorrendo ruas desconhecidas e percebendo, pela primeira vez, a pobreza e o abandono em que viviam as pessoas:

O calçamento primitivo machucava-lhe os pés e o sol a tonteava um pouco.
Andou a esmo, sem reconhecer bem o caminho, à procura de um automóvel.
Sentia-se muito só, muito abandonada.

[...]

Pouco a pouco, a vida humilde e pululante que entrevia nos casebres onde a única coisa limpa era a roupa estendida nas cordas, a foi envolvendo.

Encheu-se de uma estranha simpatia, tão intensa que lhe parecia dilatar a alma, por todo o sofrimento que adivinhava.

[...]

E a sua dor, um pouco esquecida nos últimos dias, misturou-se às dores sem fim que pressentia.

Não havia consolo para ela – nem para os outros. (p. 130-131).

¹⁶⁰ Maria José Somerlate Barbosa, no artigo intitulado "'O mergulho na matéria da palavra': Clarice Lispector e suas precursoras brasileiras", faz uma aproximação entre aspectos dos romances de Lucia Miguel e de contos de Clarice Lispector, mostrando semelhanças entre as duas autoras. Compara alguns elementos de *Maria Luísa* com o conto "Amor" de Clarice e destaca a presença de uma pessoa cega como desencadeadora de um momento de epifania das duas protagonistas. O ensaio ainda estabelece relações entre os romances *Maria Luísa* e *Em surdina*, de Lucia, e os contos "A imitação da rosa", "A bela e a fera", "Laços de família" e "A fuga", de Clarice (2007, p. 168-172).

A compaixão que sente pela menina cega a faz sair de seu egoísmo e a enxergar o sofrimento que acompanha a todos. A atitude da menina, a sua esperança e a sua resignação, lhe transmitem uma lição de fé e também de sofrimento humano, criando nela a piedade pelo próximo, por essas pessoas que encontra abandonadas à própria sorte.

Quando volta para casa, Maria Luísa está transtornada e escandaliza a família ao expor a sua descrença na proteção divina. O pai comenta que havia escutado rumores de outro levante e que poderia haver uma continuidade da revolução, e sua tia Laura diz que "Deus há de ter pena de nós, e não há de permitir semelhante desgraça..." (p. 131). Maria Luísa então contesta, afirmando que "Deus não se importa com essas coisas", que "Ele não cuida do que se passa na terra... é melhor acreditar que não cuida... porque do contrário..." (p. 131).

Com a decepção, Maria Luísa bane novamente "para longe de si, para bem longe, a idéia de um Deus compassivo que por um instante a iluminara" (p. 132), e os seus dias voltam a oscilar entre a "inquietação" e a "acalmia" (p. 132), até que vai à costumeira missa de domingo na igreja do Largo do Machado e acaba sendo tomada pela idéia da confissão. Sente um enorme desejo "de se livrar, não da culpa – isso seria impossível... – mas do segredo" (p. 133), e percebe que não era um ato religioso o que estava procurando:

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...

Era uma simpatia humana, que procurava... a piedade de uma criatura igual a ela.

[...]

Não lhe importava o caráter religioso do que almejava praticar. Só sabia que poderia expandir-se, e que o sigilo seria guardado sobre as suas confidências. Não era um confessor que desejava – era um confidente. (p. 133)

Ainda que negue o caráter religioso de sua confissão, o sigilo do confessor aqui é importante para a solução que a protagonista encontra. O conforto espiritual acaba sendo possível somente naquele contexto, já que não encontrava ninguém a quem se confiar e que não colocasse em risco a sua vida em família e o respeito que tinha de seu círculo social. Não poderia abrir-se a qualquer um, nem receberia o perdão desejado das pessoas que lhe eram próximas.

Maria Luísa se compara a uma heroína de romance – a "adúltera arrependida e salva", mas aquilo que vivia

não era romance – era verdade.

Verdade, essa coisa incrível, essa coisa que a desnorreava, essa coisa que nunca esperara: a remissão de sua falta.

"Que lhe atire a primeira pedra quem estiver sem pecado".

Pela primeira vez, o realismo profundo da doutrina em que sempre crera – da doutrina em que julgara crer – lhe aparecia, forte e generoso. Da doutrina que se ajustava às condições da vida humana – de toda vida – de qualquer vida. Não eram orações as palavras incoerentes que balbuciava. Não podia rezar. Sentia demais. Era como se tudo o que estivesse na camada exterior do seu ser – na zona que age – descesse até o âmago – até a zona que sente. As idéias que aceitara – porque as recebera; as palavras que repetia – porque as ouvia – realizavam-se afinal em sentimentos. Um sopro de vida a fecundava. Toda ela se abria à luz divina. Não era uma oração a pujante alegria que a inundava. Vibrava demais para poder rezar. Procurara o alívio – e encontrara o perdão. E a paz. (p. 134)

A experiência, muito mais do que religiosa, tem um caráter de revelação, mas "não era uma exaltação mística que a arrebatava... não era a idéia de Deus que a deslumbrava... Era o sentido da vida, da vida terrena e da vida eterna – a mesma vida, no fundo – que começava a perceber" (p. 135). Tentava cumprir a penitência, mas não conseguia, pois "sabia que as palavras nada significavam" (p. 135). Só agora compreendia

tanta coisa cujo conhecimento a cegara.
O entrelaçamento misterioso do bem e do mal... a justiça que perdoa, e a bondade que permite o sofrimento... a relatividade da culpa e do mérito... a mesquinhez dos julgamentos humanos, e a vaidade infinita das virtudes humanas.
A força dos fracos porque se sabem fracos, e a fraqueza dos fortes porque se crêem fortes... a esterilidade dos que pensam em si, e a riqueza dos que cuidam dos outros.
A divina inconsequência... a caridade divina, e a humana inconsequência... a esperança humana.
Era o seu orgulho, que se abatia.
Era a humildade que a purificava.
Era o amor que entrava nela, e vencida tudo, o amor de Deus e o amor das suas criaturas. (p. 135)

Com essa torrente de reflexões, a revelação se concretiza em pensamentos e, finalmente, Maria Luísa parece superar a crise que vivenciara desde o último verão e também chegar a um estágio de transformação, de consciência de si do qual não conseguiria mais se desvencilhar.

Começa uma nova temporada de férias, e Maria Luísa alcança um momento de tranqüilidade com a família, conquistado com o seu silêncio e com o retorno aos velhos hábitos: os preparativos da viagem e as arrumações, a casa alugada em Petrópolis, os cuidados com os filhos, a companhia do marido. Só que, desta vez, os pais de Maria Luísa não poderiam passar as férias com eles, e ela tem a idéia de chamar Rosita, a filha de Lola, para ficar com os primos. Artur se espanta com a idéia e dispara os seus argumentos:

Um projeto absurdo!

Enquanto [a viúva de Alfredinho] mantivera aparências de honestidade, não lhe negara o seu auxílio. Fora até excessivamente condescendente. Mas agora, que vivia quase abertamente com esse tal Dr. Santos, não podia continuar a ignorar o seu procedimento.

[...] Era até um mal exemplo para os filhos. Era habituá-los a não dar valor à família. Tinha muita pena da sobrinha, mas não podia admitir a convivência com ela, porque não a poderia separar da mãe. E, de mais a mais, filho de peixe... (p. 138)

Maria Luísa reconhece, "um a um, os seus antigos argumentos" (p. 138) e percebe que "se erguia contra ela a mais grave talvez das conseqüências das suas idéias: a repercussão sobre os seus" (p. 138). Vê a má influência que teve sobre o caráter do marido e até dos filhos e se desanima ao pensar que teria de "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..." (p. 138). Teme, porém, que a sua mudança possa fazer o marido chegar aos motivos que a fizeram mudar tanto os seus posicionamentos, mas vê que não poderia se omitir, já que "as suas idéias a perseguiam, mais terrivelmente implacáveis do que seus atos... estes manchavam-na, a ela, mas aquelas, era aos outros que corrompiam" (p. 138). Não desiste de convidar a sobrinha; agora a sua preocupação com a menina e a sua compaixão tornam-se verdadeiras:

Ser salpicado pela lama para salvar a outrem não era porém mais nobre do que ser tangível e imaculado – e deixar debater-se e talvez perecer o seu semelhante?

[...]

Precisava salvar os filhos da intransigência egoísta e vaidosa.

Fazê-los compreenderem que a bondade e a generosidade só os poderiam, sempre, elevar. (p. 138-139)

O medo não a impede de tentar corrigir o mal que fizera à formação do marido e dos filhos, porém a defesa desses novos valores não implica a assunção de seu "erro" nem o rompimento com a imagem respeitável que teve até então, o que a transformaria provavelmente em alguém desprezado por seu círculo familiar e social. Nesse sentido, Maria Luísa, ainda que tenha passado por uma grande transformação e tenha se aberto a valores cristãos verdadeiros, conforme é retratado no romance, acha uma saída apenas provisória para a sua condição. Por isso, a narrativa se encerra com a mudança da protagonista, mas também com a indicação de que a infelicidade e o remorso não a tinham abandonado de todo. Os dias se seguem e

a nuvem tempestuosa, a nuvem de tristeza e remorso, de longe em longe se abatia sobre Maria Luísa.

Mas ela sabia que se desfaria na chuva fecundante das lágrimas resignadas...

E regaria os brotos tenros da esperança...
 O seu antigo eu, o seu eu calculista e vaidoso, também reaparecia, por vezes, e o egoísmo a dominava, então.
 Mas ela sabia que "a carne é fraca, é preciso orar e estar atenta".
 Nada mais a perturbava, nada...
 Desvendara o segredo da vida... entendera o sentido do pecado, e da dor.
 Cheia de confiança e cheia de humildade, repetia as palavras da ceguinha, as palavras que não compreendera:
 – Não faz mal... não foi desta vez, mas há de ser de outra... (p. 140)

A resignação de Maria Luísa e a percepção de que "é preciso orar e estar atenta" também revelam a sua adesão aos valores cristãos, a sua consciência da "força do mal, a grande tragédia e a grande lição da nossa existencia"¹⁶¹, e da necessidade de crer e de vigiar-se. Para a nova Maria Luísa, assim como defendeu Lucia em um dos seus ensaios, "o drama da vida do cristão está justamente nisso, em ser um individuo sempre em luta" (PEREIRA, 1933a).

Edwirgens Lopes de Almeida, em artigo de 2009, fala em uma contradição entre os princípios da autora e o perfil de católica da heroína: "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" (p. 234). Porém, é justamente para defender os valores religiosos em que a autora acredita que ela cria essa personagem, que sai de uma crença falsa para uma consciência, uma vida espiritual mais consistente, com valores cristãos verdadeiros. Ao final do romance, podemos depreender uma certa defesa de idéias como a compaixão, a tolerância, o respeito nas relações e a constante análise de consciência. E isso são os valores cristãos defendidos por Lucia.

Ainda que Maria Luísa tenha conseguido momentos de paz e que tenha voltado para o conforto da família, a mentira é mantida como forma de preservar a si mesma e aos seus. Assim, mesmo que a protagonista pareça satisfeita com a solução que arranjou, a sua consciência volta a acusá-la e só o perdão divino a conforta, já que não pode confessar-se aos que a cercam. Não consegue alcançar totalmente a sua liberdade pessoal (como acontece no "romance de renascimento e transformação" apresentado por Cristina Pinto), pois opta por preservar a sua integração social e familiar, ainda que às custas desse sofrimento que por vezes a machuca. Então resigna-se, e temos então mais um exemplo de formação, de transformação, permeada pelo fracasso. A reconciliação com a família (do ponto de vista da protagonista, porque, de fato, afora um certo mal-estar, nada aconteceu para os outros) também não significa um retorno às antigas concepções, mas uma falta de alternativa. A

busca por um novo destino não se coloca para ela, então apenas conta com a esperança, que sempre volta e novamente lhe concede momentos de paz.

¹⁶¹Conforme argumentação de Lucia Miguel Pereira em sua já referida "Chronica feminina" de janeiro de 1933.

4.2. *Em surdina* (1933)

O segundo romance de Lucia Miguel Pereira, *Em surdina*, também publicado em 1933, mantém o caráter introspectivo do primeiro e afina-se ainda mais com a linhagem do romance de formação, na medida em que apresenta uma personagem no princípio de sua trajetória de enfrentamento da vida. Conta a história de Cecília, uma jovem de 22 anos, que está em busca de si, que tenta posicionar-se e assumir o controle de seu destino. A história relata as suas primeiras tentativas de identificar os seus sonhos e desejos e de trilhar um caminho que a levasse à realização pessoal.

Muito cedo a protagonista perde sua mãe, D. Maricota, e acaba assumindo um papel central na família, tornando-se o ponto de apoio para o pai e os irmãos, ainda que a família conte com a presença de Marina, tia paterna que assumiu a criação dos sobrinhos, mas que não conquistou um lugar especial no afeto familiar. Dr. Vieira, que passa mais tempo a clinicar do que com a família, solicita a todo momento a companhia de Cecília e a coloca numa posição de intermediária na relação com os outros filhos; Heloísa, a filha mais velha, seguidamente deixa as crianças, Baby e Dick, aos cuidados da irmã para passear com o marido Décio e ainda a usa para encobrir seus casos amorosos; Cláudio, o filho mais velho, por quem Cecília tem maior afeto, está sempre a exigir atenção por seu temperamento ousado e um tanto irresponsável; os gêmeos Antônio e João, os caçulas, exigem da irmã cuidados típicos de mãe, como controlar seus estudos, emprestar algum dinheiro ou interceder por eles junto ao pai. A família ainda conta com a avó materna, Don'Ana, senhora vistosa e autoritária, que cedo enviuvou do coronel Joaquim Alves de Barros, acusado à boca pequena de "ter feito fortuna no tráfico clandestino de negros" (p. 155), e com seus filhos, Sinhazinha e Afonso. A filha de Don'Ana morava com a mãe, desde que abandonara, misteriosamente e no meio da noite, o marido. Afonso, com isso, ao deixar a mãe na companhia da irmã, fica livre para seguir a carreira desejada, a diplomacia, e acaba distanciando-se da família. Don'Ana e tia Sinhazinha, queixando-se de abandono por parte dos familiares, também solicitam constantemente a presença e o afeto de Cecília.

Aos poucos, *em surdina*, a protagonista conhece tudo o que se passa com o pai, a avó, as tias e os irmãos e passa a agir, interferir em suas vidas, procurando manter os elos familiares, proporcionar o bem-estar daqueles que ama. Porém, com isso, acaba dedicando-se pouco aos seus próprios desejos e interesses, que, por vezes, nem mesmo chega a definir. A

família, por sua vez, também não consegue compreender as escolhas e atitudes de Cecília, a sua opção (ou falta de opção) em não se casar. Mas o romance, que se vale do discurso indireto livre, acompanha a perspectiva da protagonista e acaba mostrando a sua trajetória de forma complexa: o leitor acompanha as situações que se apresentam a Cecília e a sua resistência em aceitar destinos que não correspondem aos seus sonhos e interesses ou que ferem os seus princípios, a sua dificuldade em conseguir assumir conscientemente as suas escolhas e ainda as suas limitações pessoais, familiares e sociais para que mude o rumo de sua vida.

Para Jorge Amado, que já havia dado boa acolhida a *Maria Luísa*¹⁶², esse segundo romance revelava um progresso notável da escritora, ainda que lhe reservasse algumas críticas. Ao avaliar *Em surdina*, o autor de *Cacau* deixa ver suas restrições à produção ficcional de Lucia Miguel Pereira:

Neste livro a senhorita Lucia Miguel Pereira continúa a mesma escriptora brilhante, realmente *um dos melhores escriptores novos* do paiz, agilissima. E como no primeiro romance, nesse segundo a escriptora, a ensaísta, continúa a fazer mal à romancista, se mettendo na vida desta, empatando que o romance saia sózinho sem explicações inúteis. São muito bonitas as explicações, muito certas às vezes, muito bem escriptas, mas não têm nada com o romance.

Além das personagens que aparecem no livro, ha outra escondida a dizer conceitos, a explicar, a atrapalhar tudo. (AMADO, 1934a, p. 97)¹⁶³

A crítica de Jorge Amado às "explicações inúteis" e à "influência" da ensaísta no trabalho da romancista, além de indicar sua oposição à concepção de romance apresentada pela autora, revela um aspecto das narrativas de Lucia Miguel, que é a focalização no conflito moral, no processo de formação da consciência, que se apresenta ao leitor a partir do próprio movimento interior da personagem ou ainda a partir do contraste entre as concepções do personagem e do narrador, um modelo de narrativa bastante diverso dos romances apresentados por Jorge Amado.

Raul de Azevedo, ao avaliar *Em surdina*, também o considera "melhor trabalhado que o outro [*Maria Luísa*]" e faz observações parecidas com as de Jorge Amado, ressaltando as mesmas características, porém aqui revestidas de admiração:

¹⁶² Informação obtida em *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno, onde o autor refere o artigo intitulado "Maria Luíza", em que Jorge Amado faz a crítica ao primeiro romance de Lucia Miguel, divulgada na revista *Literatura*, ano I, n. 1, 5 jul. 1933, p. 3. Infelizmente, o artigo não está mais sendo disponibilizado para consulta pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em razão do péssimo estado de conservação do periódico.

¹⁶³ O artigo de Jorge Amado, intitulado "Em surdina", foi publicado no *Boletim de Ariel*, ano III, n. 4, jan. 1934, p. 97.

Em Surdina é um romance introspectivo. Esta Autora singularisa-se por essa fórmula. Aliás, *Maria Luiza* era assim. Assim é *Em Surdina*. E na nossa litteratura de hoje, ella surge magnifica de talento, de sobriedade, de elegancia moral. Lucia Miguel Pereira tem attitudes fidalgas. O seu estylo é correntio. Ela desenha aqui, pinta, photographa, a vida duma familia mais burgueza do que aristocratica. Mas as personagens vivem, saltam às vezes das paginas, tão humanas são. Não será isso a maior victoria da romancista?¹⁶⁴ (AZEVEDO, 1934, p. 151)

As "explicações inúteis" de Amado são vistas como "uma duzia de observações lindas" por Raul de Azevedo, e a tendência burguesa e católica de Lucia, criticada pelo romancista baiano, parece ser exaltada por Azevedo quando destaca a "elegância moral" ou as "attitudes fidalgas" da escritora.

Outra questão que merece destaque na recepção desse segundo romance são as diferentes formas de tratamento utilizadas para se referir à autora. O fato de a narrativa centrar-se na trajetória de uma personagem que acaba não se casando, e de Lucia, na época, já contar 32 anos e continuar solteira, parece ter papel relevante nessa situação. Raul de Azevedo, no mesmo artigo, intitulado "Uma romancista", registra a sua opção para referir-se à autora:

As nossas romancistas de verdade são poucas, e esta chega logo victoriosa. É a senhorinha Lucia Miguel Pereira, que só conheço através de dois livros, os unicos que tem publicado. Se casada ou solteira a autora, não sei. E escolho a primeira formula para trata-la, de certo mais amavel, na duvida. (1934, p. 151)

O sentimento de desconforto ao abordar um romance escrito por mulher, especialmente tratando desse tema, é evidente nessa passagem, na medida em que o autor procura justificar-se pela forma de tratamento escolhida para a autora. O fato de ser casado ou solteiro, no caso de um escritor, não geraria tal explicação impressa no artigo. Luís Bueno chama a atenção para o fato de Jorge Amado não ter utilizado o termo "senhorita" em artigo sobre *Maria Luísa* e depois fazê-lo no texto em que analisa o romance *Em surdina*, visto que, "embora estritamente correto e verdadeiro para os padrões de tratamento da época, era bastante inusual na imprensa quando se tratava de alguma mulher intelectual" (2006, p. 327). Na época, em artigos de jornais e revistas, era "comum se ver o tratamento de senhora, uma espécie de feminino de senhor sem as implicações de estado civil" (2006, p. 327). Jorge Amado, que trava disputa com Lucia no debate acerca dos posicionamentos políticos em arte, faz críticas ao romance *Em surdina* bastante imbuído dessas divergências e *coincidentemente* usa reiteradamente o termo "senhorita" nesse texto, que aborda a trajetória de uma

¹⁶⁴ Lembre-se de que, para Lucia, essa era uma das qualidades do romance: fazer com que as personagens continuassem vivendo para o leitor mesmo depois de a história acabar.

personagem em situação semelhante a de Lucia, que estava "custando a casar" (PEREIRA, 2006, p. 225) (ainda hoje as mulheres, especialmente depois dos 30 anos, não são questionadas por não terem relacionamento estável com alguém? "Solteirona" não continua sendo um dos xingamentos preferidos para atingir mulheres, utilizado não apenas por homens?).

A cena que dá abertura à narrativa é a de uma moça no interior de um bonde, perturbada com lembranças de fatos recentemente vivenciados em família e que diziam respeito ao pedido de noivado feito por Jorge Reis, seu pretendente, ao irmão. Ao descer do bonde, Cecília passa por uma praça que logo desperta suas lembranças do passado, do caminho que percorria até a escola.¹⁶⁵ Vê o antigo colégio de freiras e percebe o quanto o tempo parecia ter corrido depressa, o quanto estava diferente da menina que havia sido:

A pequena praça estava com o aspecto antigo. O aspecto de quando diariamente a atravessava indo e vindo do colégio. Era um quê inexplicável, a luz, talvez, ou talvez o seu modo de olhar. Dobrou a esquina. Parecia-lhe estar indo para as aulas. Passava ali tantas vezes, para ir à costureira, e nunca se lembrara assim do passado. Por que ressurgia ele, tão nítido, inexplicavelmente? Julgava ver uma menina caminhando na sua frente. Uma figurinha magra, metida num feio uniforme de colegial. E foi ela, foi o seu próprio fantasma que se misturou desde esse momento às cenas do futuro.
[...]
Cecília sentiu-se, de repente, muito longe da infância e da adolescência. Pois se já se via uma senhora. Tão longe, que os seus 22 anos acharam prazer em evocar os 14 e os 16. (p. 146)

Quando volta para casa, no interior do seu quarto, chora e tem outro momento de reflexão a respeito de si, das mudanças por que passava:

Distraidamente, aproximou-se da penteadeira e ficou séria diante do espelho, olhando-se firmemente, nos olhos. Achou-se feia com um jeito estranho. Lembrou-se do que lhe dissera na véspera uma antiga colega encontrada na rua:
– Você tem a mesma carinha dos treze anos; não mudou nada.
Seria possível? Achava-se outra, por dentro ainda mais do que por fora.
Até a hora do jantar não saiu do quarto. Mas por que não sentia, nele, a tranqüilidade de sempre? Tinha, ordinariamente, a impressão de se isolar do mundo, dos aborrecimentos, das preocupações, de tudo, ao fechar a porta do seu aposento.
[...] Nesse dia não lhe foi muito generoso o habitual abrigo. A sua solidão estava povoada. E povoada por uma impertinente colegial. (p. 149)

Esse estranhamento e essa agitação parecem ser conseqüências de importantes mudanças que se colocavam em sua vida. O pedido de noivado, que a obriga a pensar com

¹⁶⁵ Maria José Somerlate Barbosa, no artigo já referido, "O mergulho na matéria da palavra": Clarice Lispector e suas precursoras brasileiras", também faz uma aproximação entre a cena inicial do romance *Em surdina* e o conto "Amor", de Clarice Lispector, mostrando semelhanças entre os dois textos.

seriedade no seu futuro, parece ter desencadeado um movimento de autoconsciência ainda não experimentado por Cecília, o que acaba gerando essa cisão. No decorrer da cena, Cecília recorda-se dos sonhos que povoaram a sua infância e das leituras que fazia nessa época:

Sempre tinha um sonho a lhe trabalhar a imaginação. Ideava existências heróicas, fabulosas, em que se via ora uma grande santa, ora guerreira, escritora célebre, política influente, milionária, esposa morganática mas todo-poderosa de um soberano. Depois, com a idade, foram vindo os romances de amor, muito inocentes. Foi a mulher fatal de negros vestidos e pecaminosos atrativos (em que consistiriam? não sabia, mas eram assim), ou a musa angélica de algum pobre e genial artista. (p. 147)

Os romances românticos que lia alimentavam ainda mais a imaginação da menina sonhadora. Essas leituras, que embalsamaram heroínas românticas e que causaram a ruína de Ema Bovary, também fizeram parte da vivência da autora. Lucia, em um dos raros momentos em que fala diretamente da sua experiência, declara:

Na minha adolescência, li muitos livros só para moças: há escritores, ou pseudo-escritores, que se dedicam a êsse gênero de literatura sentimental e adocicada em que o casamento acaba sempre premiando a virtude de donzelas tão pobres como belas. Nunca me tentou seguir-lhes o exemplo. (PEREIRA, 1947, p. 1)

Mas se Lucia foi capaz de cedo livrar-se desse tipo de ilusão, sua personagem não vai por idêntico caminho. Ao refazer o trajeto da escola, os antigos sonhos de Cecília são despertados, e ela não consegue conciliar o futuro que agora se apresentava, sob a forma do pedido de Jorge Reis, com as ilusões que sempre alimentara. Ela se surpreende com o pedido dele, pois nunca pensou que o "mudo namoro" "pudesse dar em casamento":

Engraçado, o Jorge! Não parecia rapaz moderno. Por que não lhe falara, a ela, diretamente? Estivera em sua casa, jogando pôquer, não havia oito dias. Bem lhe percebera a inclinação; mas só pelos olhares, muito compridos, e pelo aperto de mão, imperceptivelmente prolongado à saída e à entrada. Nunca lhe dissera uma palavra, nada que a fizesse desconfiar de suas intenções. Corresponhia ao mudo namoro, porque o achava bonito rapaz, e porque não tinha mais que fazer nas noites em que o pai reunia amigos para jogar. Mas nunca suspeitara que pudesse dar em casamento. Estava desorientada. (p. 146)

Ela acaba negando o pedido, por ver que ele não poderia corresponder aos seus "velhos sonhos quase esquecidos" (p. 152). Porém, apesar da recusa, a partir desse momento de definições, sente o peso de sua responsabilidade com relação à construção de seu próprio destino. Com a possibilidade concreta do casamento, Cecília parece ficar mais atenta ao destino de outras mulheres à sua volta, como que a analisar o que lhe reservaria o futuro caso

tomasse rumo semelhante. Vê sua irmã, Heloísa, que abandonava a filha a seus cuidados para poder passear com o marido, e uma antiga colega de colégio, Iolanda, que se ufanava da dedicação aos quatro filhos, e não consegue identificar-se com esses destinos, voltados ao casamento e à maternidade:

Vibrar pelo homem, como Heloísa, ou pela prole, como Iolanda... estaria nisso a vida feminina?

Enquanto se encaminhava para a casa da avó, aspirou alegremente o ar fresco do morro. Sentia-se alegre, porque era livre, porque não fora reduzida ainda a um instrumento de prazer ou de procriação. Alegria obscura, indefinida, e por isso mesmo completa.

"Eu penso demais, concluiu de si para si, quem pensa não casa... tia Marina diz que a culpa é de Paulo, e dos livros que ele me dá... Será mesmo?" (p. 176)

Paulo, sócio e amigo de seu irmão Cláudio, acaba se aproximando da família e causando um certo encantamento em Cecília. A aproximação entre eles ocorre de forma natural, já que "não via nele um noivo em potencial, como em quase todos os rapazes que encontrava" (p. 167). Paulo é descrito como alguém muito calado, bem mais velho do que ela, feio e um típico solteirão. Paulo mostrava-se como uma pessoa segura de si, um homem que falava com desenvoltura sobre suas leituras e experiências. Cecília então

aprendia com ele a falar em "sentimentos confortáveis", uma de suas expressões prediletas, a ser pacifista, com escândalo da família.

E sobretudo ia aprendendo a raciocinar, a procurar ter uma opinião própria, a "estar de acordo consigo mesma" (outra expressão de Paulo). (p. 168)

Aos poucos, ao ver em Paulo alguém tão ilustrado, "entrev[ê] assustada abismos de ignorância em si, e resolv[e] enchê-los o mais breve possível, com leituras, muitas leituras" (p. 168). Quer mostrar-se à altura da inteligência de Paulo e, nessa intenção, acaba caindo em uma armadilha. Ao ver o segundo parto de sua irmã, ocorre-lhe um pensamento que julga capaz de impressionar Paulo. Percebe que "a personalidade da irmã desmanchava-se, para dar lugar à figura simbólica da Mãe" (p. 169) e então reflete que "os sacrifícios sangrentos que são a base das religiões, os mitos da vida surgindo da morte e da dor, devem ter por origem a maternidade" (p. 169). Acha uma forma de repetir o pensamento a Paulo, mas ele a escuta seriamente e pergunta: "– Então não crê nos 'mitos religiosos', como diz?" (p. 170) Cecília então sente "toda a superioridade de ser um espírito livre. Ia poder brilhar" (p. 170), e então responde: "– Não; mas acho-os lindos... veja só... Osíris, Prometeu, o Cristo, todos sofrem pelos homens." (p. 170) E Paulo encerra o debate: "– Eu sou cristão – interrompeu

simplesmente o amigo. – E não sou literato para poder apreciar devidamente a sua frase bonita." (p. 170) Cecília fica

perplexa, sem jeito de continuar a conversa. Arrepend[e]-se de haver enumerado Cristo de mistura com os deuses pagãos; tanto mais que o fizera por bravata, pensando em ter o aplauso de Paulo. Simples atitude intelectual; no fundo, não estava muito certa de não crer em Deus. Mas não era isso o que mais a preocupava. Era uma vaga e desagradabilíssima sensação de ter sido ridícula. Desviava o olhar do de Paulo, contrafeita, como se alguma coisa vexatória se tivesse passado. (p. 170)

Com essa cena, temos uma amostra da mistura de sentimentos e de inquietações de Cecília, que são de ordem religiosa, intelectual e também no âmbito dos relacionamentos, já que Cecília tenta impressionar, seduzir intelectualmente, o seu interlocutor. Cecília não imaginou que o inteligente amigo pudesse se assumir como cristão e defender tais valores. Para ela, desde que seu pai a colocou num externato de freiras, dizendo que "para mulheres, um pouco de religião é indispensável", a "religião era só para gente ignorante" (p. 170). Além disso, a "incredulidade indiferente" do pai e "o materialismo fanático" de sua tia Marina "haviam dominado as idéias incutidas pelas freiras" (p. 169). Porém "o misticismo ficara, e a levava a procurar uma significação transcendente para os atos humanos" (p. 169). Cecília surpreende-se com a posição de Paulo, pois não esperava encontrar um intelectual com valores cristãos e, com isso, percebe que também não tem muita certeza sobre suas próprias crenças.

Com esse processo de afirmação e de descoberta de si, que empreende especialmente a partir de sua relação com Paulo, Cecília vivencia uma revolução em suas idéias, em seus valores. Ela começa a questionar suas crenças, a sua falta de leitura e de ocupação, os possíveis rumos que poderia dar à sua vida, o que acaba gerando uma grande crise, não apenas porque não consegue se identificar com o destino esperado por sua família, o do casamento e da maternidade, mas especialmente porque não consegue compreender seus próprios sentimentos. Acaba tomando consciência do medo enorme que a faz recuar em seus projetos, que tolhe qualquer movimento rumo a mudanças que planeja para sua vida:

Como era complicada a existência... por que se agitavam tanto as criaturas, tinham tantas necessidades desencontradas, tantas ambições? Por quê? Que lei as mantinha sempre em movimento, atirando-se umas sobre as outras, machucando-se, confundindo-se, atraindo-se e se repelindo?

Seria isso a vida? Não poderia ser levada suavemente, sem acontecimentos, sem nunca precisar resolver, escolher este ou aquele caminho?

Seria tão bom, viver docemente, dos pequenos fatos cotidianos; como vivia agora, entre a tia e a avó, sem pensar mais longe do que o dia seguinte. Mas seguramente, isso não era viver. Sentia em si, profundamente, uma obrigação de agitar-se também,

de tomar parte num acontecimento. A obrigação, mas não o desejo. Se pudesse ficar sempre no morro, alheia às lutas da planície. Por que não o poderia? Que instinto a forçaria a misturar-se, malgrado seu, ao incompreensível emaranhado lá debaixo? Tinha a impressão de estar caminhando num atalho fechado, protegido, sossegado, que a conduziria entretanto, fatalmente, a alguma intrincada encruzilhada de estradas repletas e perigosas. E ela, que tanto desejara viver, conhecer afinal o seu caminho, só queria poder diminuir os passos, retardar o momento do encontro com a vida. "Tenho medo – confessou a si própria –, não sei de que, mas tenho medo". (p. 188)

Esse sentimento de tensão, de vulnerabilidade começa a ceder quando encontra alguém que vivencia uma outra experiência e que parece responder melhor aos seus anseios, que, aos poucos, começam a se delinear:

Uma tarde, encontrou uma conhecida, que lhe disse estar trabalhando como datilógrafa na Light. [...] Isso foi um raio de luz para Cecília. Era do que precisava: trabalhar. [...] Seria independente. E sobretudo estaria ocupada. Teria um interesse. Falaria com o pai; tinha tantas relações, não lhe haveria de ser difícil arranjar um lugar. Ela falava francês e inglês, escrevia regularmente a máquina. Na Europa, na América, todas as moças trabalhavam... (p. 189)

Resolve consultar o pai sobre seus planos e pedir ajuda, mas logo surge a primeira dificuldade:

– 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! [...] Vão dizer que sou sovina, ou que estou perdendo a clínica. Você não vê que isso me prejudicaria, Cecília? [...] Isso é o resultado do que anda acontecendo pela Europa. Ainda uma consequência 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! (p. 189)

O discurso conservador do pai aproxima-se, de alguma forma, com o da própria autora em artigos que escreveu para a coluna "Crônica feminina" da revista católica *A Ordem*¹⁶⁶ ou ainda para o *Correio da Manhã*¹⁶⁷. Lucia, ainda que defenda as vantagens do trabalho feminino, questiona, nesses textos, se é mesmo indispensável que todas as mulheres trabalhem, ou apenas se houver necessidade, discute os efeitos nocivos da guerra, como o de privar muitas mulheres do casamento, e põe em dúvida se a carreira seria capaz de suprir todas as aspirações de uma mulher. Porém, essas não são preocupações que permeiam o pensamento de Cecília. A jovem se revolta com a atitude do Dr. Vieira:

¹⁶⁶ Especialmente em PEREIRA, Lucia Miguel. Chronica feminina. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 268-270, mar.-abr. 1933.

¹⁶⁷ PEREIRA, Lucia Miguel. Casamento e carreira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 out. 1945. Segunda Seção, p. 1.

O pai vira a si próprio, ao seu nome, quando ela lhe confessara que não se sentia feliz, que precisava trabalhar para encher o vazio de sua existência. A eterna vaidade dos homens, o egoísmo monstruoso dos pais... Com que direito tentava absorver-lhe a vida? [...] Não era uma coisa. Era uma pessoa livre. Inteiramente livre. Queria ser independente, fazer a sua carreira. Desbravar seu caminho. "Você quer uma ocupação? Arrume os meus livros!" Mas não era só uma ocupação que desejava, era um interesse, uma responsabilidade.¹⁶⁸

À medida que refletia, ia crescendo a mágoa. Uma cólera fria, raciocinada, saía de dentro de si, das regiões onde moram, nas melhores criaturas, a vaidade e o egoísmo. Do eu, do eu absorvente, que se queria afirmar e expandir. Do eu que vê um inimigo em cada obstáculo e em cada concorrente.

Não contou a ninguém a sua decepção, como a ninguém falara dos seus projetos. Ruminou-a sozinha, amargamente. (p. 190)

O fragmento da narrativa desnuda o movimento instrospectivo de Cecília e revela a força de um "eu" que se quer construir, que começa a perceber os seus desejos e necessidades e o inevitável enfrentamento para que se constitua como pessoa independente. Com a decepção e a mágoa, parecem crescer nela a mesma vaidade e egoísmo que via no pai, o que acaba impulsionado a sua reação, o seu enfrentamento diante desse primeiro obstáculo para prosseguir no seu projeto em busca da independência. Imagina que esse é o caminho para conquistar a sua realização e autonomia, e então lembra-se de Paulo, a quem via como modelo:

Espicada pela oposição do Dr. Vieira, a sua vontade de trabalhar cresceu, tornou-se necessidade imperiosa; era o único meio de criar sua personalidade, independente no núcleo familiar. Tinha a impressão de que começaria afinal a viver, no dia em que começasse a dedilhar na máquina ofícios ou cartas comerciais. Então entraria na posse de si mesma, e da existência. Escolheria os seus hábitos, as suas relações, o seu modo de vida. Inconscientemente, imaginava que seria uma réplica feminina de Paulo, que teria a sua liberdade em julgar pessoas e coisas. Misturava-o a essa vida futura; era mesmo, de todos quantos a rodeavam, o único que tomava parte saliente nesses planos; mas não como um marido possível. Ao contrário, desde que deixara de ver no casamento o seu único caminho, não o considerava desejável senão muito mais tarde, quando se sentisse forte, dona de si. (p. 192)

Surge para Cecília a perspectiva de que, com o trabalho, finalmente poderia encontrar o seu verdadeiro eu, perceber seus valores e escolhas, criar um caminho de independência e maturidade. Decide falar com Paulo, mas novamente não é compreendida, porque há um desencontro com os desejos dele, que está apaixonado por ela. Paulo já estava construindo

¹⁶⁸ O procedimento utilizado por Lucia nesse fragmento se assemelha bastante ao que encontramos nas obras de Dostoiévski, que serve de base para a teoria de Bakhtin sobre a polifonia e o dialogismo na linguagem. O romance polifônico "constrói-se a partir de uma teia complexa de relações dialógicas entre as várias consciências, pontos de vista e posições ideológicas que nele se confrontam" (REIS; LOPES, 2007, p. 333-334). Não esqueçamos, ainda, que a autora admite ter sido "uma leitora desenfredda do grande russo" em sua mocidade e que escreveu artigos sobre sua obra.

silenciosamente um projeto de vida que não correspondia ao estado atual das emoções de Cecília e não consegue sair de seu próprio egoísmo para ver as necessidades, os desejos da jovem. Ele se precipita, apesar de ouvir Cecília e tomar conhecimento dos problemas por que está passando e de seu desejo de independência, e põe um anel no seu dedo:

– Isso significa que o emprego que tenho pra você, o melhor, o que me encheria de felicidade se você o quisesse, é o de minha mulher. Para que andar por aí, exposta a encontrar gente de toda a sorte, num lugar subalterno, se pode ser rainha em sua casa... em nossa casa? Ser a razão e a recompensa da minha vida, não será uma ocupação melhor do que ser datilógrafa? Você é tudo para mim, Cecília. Eu não seria também alguma coisa para você? Não poderei, com muito carinho, encher esse vazio da sua existência? (p. 193)

Cecília fica perplexa e confusa, porque vê que Paulo também a queria egoisticamente como o pai, "oferecia-lhe um emprego de esposa, como o pai lhe oferecera de filha" (p. 193), e sente-se sozinha, porque percebe que Paulo, a quem imaginara como seu amigo e companheiro para a vida futura, não estaria mais presente nos seus planos, não poderia contar com "esse apoio fraternal e seguro" (p. 193). E foi ao amigo Paulo que resolveu queixar-se desse outro, desse que "voltara de São Paulo exigente e egoísta" (p. 193):

– Paulo, conversemos como amigos, como antigamente. Eu gosto muito de você, muito. Não quero, por hoje, dizer sim, nem não. Quero que você compreenda. Eu não sou uma criança; quando disse que queria viver por mim, não se tratava de um capricho; eu quero dar uma oportunidade à vida e a mim mesma, saber do que sou capaz. Tendo a impressão de que só serei eu mesma quando tiver realizado alguma coisa. Se eu me casasse agora com você, ficaria sempre com a sensação de tê-lo feito às cegas. E eu o estimo muito para fazer de você uma tentativa, talvez vã, para encher o vazio da minha existência. Deixe-me, Paulo, deixe-me experimentar se consigo viver, se descubro afinal para que estou neste mundo. Para isso, preciso alargar o círculo que me aperta. Mas para isso preciso também da sua amizade. Não me fale, por ora, em casamento. Esperemos. Quem sabe um dia, se você ainda me quiser, eu descobrirei que a vida, para mim, é você... (p. 193-194)

Mas Paulo acaba não compreendendo as razões de Cecília, imagina ser apenas uma desculpa para não dizer que não o quer, e os dois caem em discussão. Cecília defende o seu ponto de vista

ferozmente, como se fosse de fato muito importante, como se defendesse a si própria, e ao seu direito à existência. O seu egoísmo levantou-se em face do egoísmo de Paulo. Cada um via o seu eu – e o do outro como reflexo. Paulo queria-a para si, para o seu amor. Ela também o queria para si, para a sua amizade. E revoltava-se de o ver escapar. (p. 194)

No decorrer da discussão parece que Cecília vai aos poucos amadurecendo, no sentido de que toma consciência do que quer e tem atitudes mais objetivas para alcançar a sua liberdade, o seu projeto de independência. Porém, Paulo tenta aproximar-se e pega a sua mão; Cecília percebe que não sente nenhuma emoção com aquele gesto e "de repente, cristalina a princípio, depois nervosa, estridente, uma gargalhada ecoou na varanda" (p. 190). Em meio à crise, Cecília não consegue se explicar, Paulo sente-se humilhado, e os dois acabam se afastando.

Antes de Paulo declarar-se, Cecília chega a se relacionar, sem que o amigo soubesse, com Sérgio Veiga, irmão de duas amigas suas, mas o namoro nem chega a se concretizar. Ela sai algumas vezes com ele e as irmãs e, no teatro, ele pega na sua mão. Cecília perturba-se, mas fica feliz com a aproximação e até cogita a possibilidade de um casamento. Porém, quando ela tenta falar com ele, porque queria conhecê-lo melhor e também mudar a impressão que vinha dando, pois achava que não estava conseguindo ser natural e mostrar quem realmente era (p. 178), ele se afasta, pois acha que "ela tomou a sério a brincadeira, pensou que era pra casar" (p. 179). Cecília se entusiasmara pelo tenente Veiga, mas "no fundo, bem no fundo, sentia que a influência de Paulo combatia a de Sérgio – mas muito no fundo: não via no amigo de Cláudio um candidato possível. Temia apenas que o casamento interrompesse a intimidade intelectual, puramente intelectual" (p. 175).

Nesses dois relacionamentos está delineado um dos conflitos de Cecília. Sente-se atraída intelectualmente por Paulo, mas não o deseja fisicamente, e o inverso acontece com Veiga, por quem sente atração física, mas com quem não consegue estabelecer uma relação de intimidade, de amizade. Cecília parece superar com mais facilidade o afastamento de Veiga do que o de Paulo. Quando os dois se desentendem e ela nega o pedido de casamento, fica bastante abalada, fica-lhe "uma impressão esquisita, de ridículo, em que evitava pensar" (p. 196). Por algum tempo, Cecília passeia muito, por conta da visita de seu tio Afonso, e deixa-se

arrastar a essa existência trepidante. Não tinha tempo nem para pensar. [...] Ordinariamente, recolhia-se muito, pesando, analisando e catalogando as suas sensações. [...] Agora não; as sensações caíam umas sobre as outras, misturavam-se, e a maior parte ficava numa meia consciência imprecisa. E assim mesmo iam sendo assimiladas, quase à sua revelia. [...] E, com toda essa agitação, fugia de lembrar de Paulo, esperando talvez que também esse caso se arrumasse por si. (p. 196-197)

Eventualmente, se entristecia ao lembrar dos acontecimentos com Paulo, mas pensava que não tinha culpa de não gostar dele e que as coisas, com o tempo, voltariam a ser como

antes. Porém, Cecília e toda a família acabam adoecendo, e os acontecimentos acabam tomando outro rumo. Cecília fica quase um mês de cama, com pneumonia, e, quando se recupera, descobre que sua tia Marina havia falecido com a mesma doença e que João ainda estava em estado grave.

Ao mexer nos pertences da tia, vê que nada sabia dela, de sua história. Lê algumas cartas e percebe um pouco "da moça que a tia fora, um dia. Da moça ardente, cheia de sonhos e ambições, da moça que talvez tivesse sido mais ou menos o que ela era. Cuja vida fora murchando, murchando..." (p. 201). A triste identificação com a tia relaciona-se com a visão que a família tinha sobre essa mulher, que cuidara dos sobrinhos "sem carinho, mas com dedicação" (p. 200), que era vista pela família materna de Cecília como uma solteirona, uma "histórica", a quem o Dr. Vieira tinha entregue a criação dos filhos (p. 154). É importante ressaltar que a avó de Cecília e suas duas tias acabam funcionando como modelos femininos pouco "inspiradores" para a moça, já que Marina era vista como uma infeliz solteirona; tia Sinhazinha, uma mulher desquitada, dura e enigmática; e a avó materna, uma viúva autoritária, exigente de afeto e de admiração, que era fiel a um marido com quem foi feliz, mas durante o curto tempo em que viveu a seu lado. (p. 154)

Com a melhora de Cecília, Dr. Vieira acaba fazendo com que ela, a contragosto, acompanhe João até a fazenda de um amigo seu na serra, o Lageado¹⁶⁹. O irmão havia desenvolvido um princípio de tuberculose após a pneumonia, e o pai acha prudente que eles desfrutem de melhores ares para se restabelecerem. Lá, Cecília passa por novas experiências, vivendo entre gente mais simples e de hábitos e valores muito diferentes daqueles da cidade, o que acaba mudando a sua percepção inicial daquelas pessoas e até de Paulo, a quem via como diferente das pessoas de seu círculo. Durante esse período em que se afasta dele, acaba percebendo melhor os seus sentimentos, chega a reconhecer que o amava também:

A princípio, quando começou a sentir muito falta de Paulo, iludiu-se a si própria. Era a solidão. Tinha saudades do amigo, do companheiro tão bom. Mas depois, no isolamento, começou a ver claro em si. Gostava mesmo dele; não podia compreender a vida sem ele. Estava obcecada pela idéia de trabalhar, de ser independente, quando o recusara. Fizera uma loucura. Agora caía em si. Queria, era ser feliz, obscuramente, a seu lado. Viver dele, para ele. Tê-lo junto a si – e mais nada. (p. 215)

O desejo de independência se desfaz no momento em que Cecília descobre-se apaixonada por Paulo. Ela já não se importa de entregar-se totalmente a uma relação, de

colocar-se "obscuramente" ao lado do homem que escolheu. Porém, no momento em que toma consciência disso, o casamento já não se colocava como alternativa, pois Paulo, a pessoa mais importante para o seu processo de amadurecimento, para a sua formação, havia se casado com outra. Enquanto Cecília está no Lageado, Paulo sai em longa viagem de trabalho, por Goiás e Mato Grosso, e, durante o retorno, hospedado em São Paulo, conhece a noiva, Zélia, a filha da dona da pensão, já viúva e que cuida dele quando fica doente (p. 225). Paulo havia correspondido ao amor de Cecília, mas em um momento em que ela não estava consciente de seus próprios sentimentos e precisava trilhar o caminho da independência para poder entregar-se confiante ao casamento, a um projeto de vida que, até então, não a interessava. Cecília sofre muito com a notícia do casamento de Paulo ("Muito tempo, teve a sensação de boiar na vida, como um destroço. Não queria mais nada, não sonhava, não tinha ambições nem interesses. A sua existência estava acabada... acabada antes de haver começado.", p. 225), e é com essa notícia que Cecília parece entender de fato o quanto o amava e desejava casar-se com ele.

Até então a protagonista só havia desejado *faiblement* o casamento. Também quanto à maternidade, Cecília só ligeiramente a deseja ("Uma ligeira emoção a perturbou. [...] Pela primeira vez, desejou ter um filho. Havia qualquer coisa de comovente, nessa necessidade de amparo; mesmo dormindo, a criança [Baby] segurava-se a ela", p. 164), mas, nesse caso, para que sua vida tomasse o rumo da maternidade, a sua situação deveria ser outra, já que, apartada de uma estrutura familiar, a maternidade provavelmente não faria parte da idealização da jovem. O destino de Cecília, nesse sentido, é como o de todos nós, não depende apenas do seu desejo; algumas situações só se concretizam a partir de uma série de condições e nem sempre é possível construí-las ou abdicar delas para alcançar o que desejamos.

O amor por Paulo só chega a ganhar força quando já não se coloca como possibilidade e então Cecília volta a dedicar-se à família, a fazer a felicidade dos outros. Percebe o envelhecimento do pai, os sinais de que sua vida começa a perder o brilho e a extinguir-se, e se apieda disso:

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; que já não tinha a mesma arrogante confiança em si. [...] Era raro, agora, ele sair depois do jantar; e como não suportava a solidão, muitas vezes Cecília recusava convites dos irmãos para lhe fazer companhia. De todas as maneiras, procurava evitar-lhe novos dissabores. Com uma intuição mais de mulher do que de filha, percebera que a

¹⁶⁹ Mais uma coincidência com a vida pessoal da autora. Lembremos que Lucia, em seus depoimentos sobre a infância, faz referência a uma estada na fazenda de um amigo da família, "num lugar chamado Lajeado" (Cf. BARBOSA, 1968, p. 20).

clínica crescente do genro e auxiliar era-lhe penosa, embora talvez nem a si próprio o confessasse. E tratava de esconder-lhe os chamados para Décio, ao mesmo tempo que lhe pensava a malferida vaidade, com supostos elogios ouvidos a seu respeito. Eram mil pequenos nada, atenções imperceptíveis para os outros, e quem sabe, até mesmo para o alvo de tantos desvelos. Mas, consciente ou não da dedicação da filha, ele apreciava-lhe os resultados, e cada vez se chegava mais a ela. (p. 245)

Esses "mil pequenos nada" consumiam os dias de Cecília, já que não só com o pai ela agia constante e imperceptivelmente. Cecília intercede pelos irmãos junto a Dr. Vieira; dá dinheiro a João como se fosse do pai, para não criar problemas entre os dois; cuida dos sobrinhos para Heloísa; acompanha Antônio para que possa sair com a namorada. Apenas com Cláudio não age quando é preciso, ao descobrir que está metido em negócios arriscados, no intuito de não lhe ferir os brios, mas depois se arrepende, culpada por não ter agido enquanto ainda havia tempo.

Depois da temporada na fazenda, João vai tratar-se na Suíça, pois sua saúde ainda inspirava muitos cuidados. Volta da Europa bastante mudado, percebendo mudanças também no comportamento da família, e decide que não quer mais continuar carreira na engenharia. A permanência na Europa parece ter aberto os seus olhos para outros valores (agora "vivía falando no direito à vida, à vida integral para todos, clamando contra o burguesismo do meio", p. 240) e para outros caminhos. Então decide dar novo rumo à sua vida:

Quería ser escritor. Só as questões sociais o interessavam.

– Meu filho – objetou o Dr. Vieira –, no Brasil os literatos morrem de fome.

– Justamente porque são literatos. Mas Deus me livre ser literato! Eu disse que queria ser escritor. É totalmente diferente.

Dr. Vieira não percebeu logo a sutileza da diferença.

"Este menino está me saindo um esnobe!", pensou.

João explicou-se:

– Literato é um sujeito que vive para escrever; que vê tudo através da literatura. Um tipo arcaico, sem contato com o mundo. A guerra matou-o. O escritor escreve porque vive. O primeiro dever é viver. Quem tiver coragem, entre nós, de examinar os problemas de real interesse, não poderá deixar de ser lido. Estou justamente pensando numa série de artigos sobre as diretrizes da mentalidade contemporânea. (p. 240-241)

Ainda que o discurso de João assumia um tom bastante panfletário (uma marca da mudança do personagem, mas também característica do acirramento da disputa política na década de 1930), suas idéias se assemelham a concepções da própria autora. Lucia, por vezes em sua crítica, ressalta a importância das conquistas da Semana de 22 em matéria de libertação da linguagem literária e defende a importância da literatura na discussão de valores e de idéias. Para ela, como vimos, "a literatura já não é, já não pode ser um passatempo. O escritor é julgado menos pelo seu estilo do que pelo que tem a dizer. Não se espera dele

apenas que distraia o espírito, mas sobretudo que o faça pensar" (PEREIRA, 1992, p. 66). Nesse sentido, assim como Cecília traz semelhanças com o perfil e com alguns valores da autora, também João apresenta pontos de afinidade com o seu pensamento, com o seu perfil de escritora moderna, atuante na esfera literária e para além dela.

Porém, João, em pouco tempo, esmorece na defesa desses ideais e acaba transformando-se numa típica personagem machadiana, próxima da figura do medalhão:

[João] desanimado pelo insucesso [de recusas a artigos seus para jornais], foi-se habituando também à vadiagem [como habituou-se às mesadas do pai – dadas por Cecília]. Trabalhava no Ministério, era verdade, durante o dia. Mas o trabalho intelectual era nulo. Vagos projetos de um livro, sempre adiado. Entretanto, agora que não fazia nada, ia ganhando fama de inteligente. De tarde, nas conversas nos cafés e nas portas das livrarias, já começava a fazer figura de talento. Como tinha a palavra veemente e incisiva, ganhou fama de crítico. E levava a fazer frases espirituosas, esquecido dos planos de vida literária austera, formulados durante a doença. (p. 246)

Também um outro tipo de perfil apresentado no romance lembra a criação machadiana: o caráter fofoqueiro, maledicente de uma personagem e a falsidade das convenções sociais, apresentados na cena reproduzida a seguir. A cena faz parte de outro momento importante da narrativa, definitivo para o amadurecimento da protagonista, e que gira em torno do suicídio de seu irmão Cláudio. Envolvido em jogos e operações financeiras arriscadas, o irmão se desespera ao ver que estava coberto de dívidas e que tinha comprometido a firma da qual era sócio. Paulo havia alertado Cecília sobre as atividades arriscadas em que estava se metendo o seu irmão, mas ela hesitou em falar com o pai ou com o próprio Cláudio, e logo não houve mais tempo para tomar qualquer atitude. Na cena do enterro, Cecília percebe a falsidade das pessoas e das convenções sociais:

Ela sabia. Sabia da tragédia íntima que o abatera. Sabia que se matara. Por isso, devia chorá-lo mais amargamente. E não o podia fazer. Ficava aí à toa, escutando o que se dizia, reparando no feitio dos vestidos. Ouvia demais, via demais. Queria deixar de fazê-lo, e não podia. Quando o padre chegara, adivinhara quase o que D. Maria Luísa Pires segredara a uma vizinha, com ar de reprovação ao sacerdote:
– Mas não terá sido suicídio? (p. 250-251)

D. Maria Luísa Pires, a protagonista do primeiro romance de Lucia, é apresentada aqui em momento anterior à mudança de valores por que passou no decorrer da narrativa. A presença de alguém como ela (com os valores que tinha no princípio de sua trajetória) no enterro do irmão de Cecília, oferecendo pêsames à família enquanto maldiz o morto e a bênção oferecida pelo padre, cumpre a função de mostrar o quanto as pessoas vivem de

aparências. Isso se mostra especialmente naquele momento, porque Cecília também compactuava com o fingimento, pois sabia do suicídio e do verdadeiro motivo da morte do irmão, ainda que também estivesse ali participando da farsa. É no decorrer dessa cena que o leitor tem acesso a pensamentos bastante íntimos e pungentes de Cecília e que pode acompanhar o deslizar de seu pensamento para assuntos exteriores ao que se passa, mostrando uma espécie de fuga involuntária por parte de Cecília:

Ah! O martírio de se sentir tensa, vibrante a ressoar com todas essas tolices, surda à grande voz da dor. E do remorso. Sim, do remorso. Não soubera salvar Cláudio. Não o soubera auxiliar. Por egoísmo, ou por timidez, não cumprira a missão confiada por Paulo. Não duvidava um instante de que Cláudio se tivesse suicidado. E suicidado por dificuldades financeiras. Enquanto estava tão absurdamente calma, e como que anestesiada, via bem a situação. Se ao menos pudesse refletir, não se incomodar mais com a verruga de D. Ambrosina, nem com os desenhos do tapete. Esquisito, nunca notara aquela falha do lado direito, perto da flor azul. (p. 251)

Mas é em casa, depois do enterro, que Cecília sente a fundo a hipocrisia das relações sociais e até familiares. Ela percebe que o cerimonial do enterro não era suficiente para consolar da morte e vê a si mesma mentindo sobre a morte do irmão. Além disso, percebe que a família não era exatamente como pensava:

Não era possível que não houvesse mais nada a fazer. A morte de Cláudio não podia ser isso: uma balbúrdia, um entrar e sair de gente, um cheiro de igreja; e agora, esse vazio sem fim, gélido, soturno. [...] Mas foi mesmo só isso. Essa sensação de espera que não a deixava chorar o irmão. E as visitas de pêsames, nos dias seguintes. Hipocrisia terrível de fingir que acreditava em acidente. Repetia a todos, maquinalmente, as mesmas frases.

– Ele estava limpando o revólver, naturalmente havia uma bala engasgada...

Tinha a impressão de que tudo isso era uma comédia, uma horrível e ridícula comédia.

Mas mesmo a sós, a família continuava a representá-la.

Estariam os outros, talvez inconscientemente, afastando a hipótese do suicídio de Cláudio? Ou de boa-fé aceitavam a história do desastre? [...]

E Cecília espantava-se, e se revoltava também um pouco, de ver como se desconheciam as criaturas, mesmo aquelas que conviviam mais intimamente. Sobretudo aquelas, talvez... (p. 251-252)

Cecília percebe que o que ela pensava ser uma hipocrisia entre a própria família, talvez fosse ainda pior, um total desconhecimento a respeito de pessoas que ela julgava tão próximas. Essa situação é reforçada quando as dívidas de Cláudio aparecem, e Antônio surpreende-se de saber que o pai não tem condições de pagar. Cecília então acaba revelando-se como alguém privilegiado na estrutura familiar, por conhecer a fundo questões que todos desconhecem. Provavelmente era a única que conhecia a verdadeira situação de Cláudio e

agora mostra que também é a única a conhecer, em surdina, a verdadeira situação financeira da família e os problemas do pai:

A conversa se prolongara, sem que nenhuma resolução fosse tomada; às apólices, nem se aludiu, embora Antônio percebesse claras insinuações do pai.

E agora, com a sua pergunta, Cecília vinha de novo pôr em foco a questão.

– Como arranjar tanto dinheiro? – repetiu ela.

Antônio espantou-se; Cecília saberia que o pai não possuía nada?

Mas não o disse; permaneceu cabisbaixo, armazenando argumento, entricheirando-se para a defesa das suas apólices. (p. 253)

Cecília então lembra das apólices que ganharam de herança da mãe e sugere que sejam usadas para pagar as dívidas de Cláudio. Antônio, que contava com suas apólices para casar-se com Dulce, fica furioso e nega-se a dá-las:

Em batalhão cerrado, todos os argumentos de Antônio desfilaram diante da irmã atônita. E deixaram-na desarmada. Era verdade... Antônio tinha razão; nunca havia pensado nisso. Estava tão habituada à vida em comum. Nunca reparara, por exemplo, que Heloísa e João gastavam mais do que os outros, que uma tivera o enxoval e o outro a viagem à Europa. Antônio tinha razão sem dúvida; provava-o com números. Essas repartições, essas alegações... devia ser esse o direito, devia. Como era triste isso tudo, como era horrível! Estava certo o que Antônio dizia; era ela quem vivera iludida, pensando que a família seria sempre o que fora na sua meninice. Não via que o tempo passara, que cada um ia fazendo a sua vida, separada da dos outros; contra a dos outros, até, se fosse necessário. O meu e o teu lutavam contra o nosso. Adultos não podiam viver como crianças, numa comunhão de tudo. Fora ela que se atrasara. Mas que havia de fazer? Estava atrasada e não sabia viver de outro modo. (p. 253)

Cecília se modifica com o episódio, não apenas por ver que a família não é unida como pensava e que o irmão estava pensando só em si, mas também por compreender que o dinheiro acaba sendo um assunto delicado, difícil e que faz parte da vida familiar. Ela acaba abrindo mão de sua parte (por generosidade e, quem sabe, também por culpa pela morte do irmão – isso não é explicitado no texto), mas, mesmo percebendo que estava em desvantagem na partilha dos bens, não se importa.

Passados todos os acontecimentos em torno da morte de Cláudio, um dia, Cecília percebe, "espetado na cabeleira castanha, um fio branco" (p. 255). Já contava "quase 29 anos!" (p. 255), quando Antônio lhe dá uma notícia que novamente mudaria sua vida. Nos últimos tempos, acompanhava o irmão em passeios de automóvel para que ele pudesse estar junto de uma amiga sua, por quem estava interessado. Como "o luto lhe vedava o cinema" (p. 255), os passeios com o irmão e a antiga colega eram a sua maior distração nos últimos tempos. Porém, Antônio decide ficar noivo,

e mais uma vez a vida de Cecília mudou. Mais uma vez foi posta à margem. Acabaram-se os convites do irmão. Já não precisava da sua companhia, podia ir ver Dulce diariamente em casa. Sentiu-se isolada, quase abandonada. Não tanto pela falta dos divertimentos, como por ver como eles lhe haviam enchido a vida. Uma existência miserável, a de quem se contenta com tão pouco! Seria sempre só isso, a sua vida? A culpa era sua, só sua. Se não fosse tão complicada seria mais feliz. Não sabia que misteriosa força a retinha cada vez que uma ocasião se apresentava para mudar. Sempre recuava. Fora assim com Jorge Reis, assim com Paulo. À última hora, sentia-se incapaz de agir. Só não fora assim com o tenente Veiga... porque fora ele quem se arrependera. E agora sabia que seria a mesma coisa com Arnaldo Dias; ainda não fora, mas seria. (p. 255-256)

Cecília também andava, nos últimos tempos, saindo com Heloísa para encontrar com Arnaldo, um amigo que começava a frequentar a casa. Achava que a irmã estava tentando aproximá-la desse possível pretendente, mas na verdade o maior interesse de Heloísa era aproveitar-se da situação para encobrir seu caso amoroso com Pedro. Cecília até começa a se interessar por Arnaldo, mas logo desconfia das intenções da irmã ao perceber que o seu pretendente estava constantemente acompanhado de Pedro, rapaz com quem Heloísa demonstrava ter bastante intimidade. Cecília sabia que aquele era

um obstáculo talvez absurdo, mas intransponível. Porque não vinha de circunstâncias, mas do íntimo de Cecília. Da sua exagerada sensibilidade. Mesmo se eles se afastassem [Pedro e Arnaldo], se cortassem relações, de nada adiantaria. Por tê-los conhecido juntos, por sabê-los companheiros, sentia quase uma repulsa por Arnaldo. Era como se houvesse alguma coisa de turvo, de duvidoso nesse esboço de romance. Como se a lama em que se movia o outro [Pedro] respingasse sobre ele. E sobre ela também. [...] Não podia ser feliz um casamento assim, cujo começo se prendesse à desonra de Heloísa. (p. 256)

A irmã, porém, não entende nem aceita a recusa de Cecília. Para Heloísa, a vida, o casamento, a traição são vistos de outra perspectiva. Ela enfrenta a decisão de Cecília, argumentando que "uma mulher casada, mesmo mal casada, ainda é mais feliz do que uma solteirona. Ao menos tem mais liberdade" (p. 258), e quando Cecília a acusa de ter atrapalhado a sua relação com Arnaldo "com as suas leviandades", Heloísa calmamente responde: "– Você está sendo injusta, Cecília... não é uma leviandade. Já que você tocou nisso, deixe que eu me explique: gosto de Pedro... e tenho o direito de fazê-lo." (p. 259). Ela então fala à irmã de sua infelicidade conjugal, da decepção que tivera com a traição do marido e de como sofrera. "– Você não pode compreender, Cecília – terminou Heloísa –, porque nunca viveu integralmente. Mas eu não sou assim. Eu já vivi... e não posso me resignar à meia existência. Quero tudo... ou nada." (p. 259) E Cecília pergunta: "– Então você vai se divorciar?" A irmã espanta-se. "Divorciar? Que idéia... E a sua posição social? E os filhos? Não, não podia revoltar-se abertamente contra a sociedade. Seria uma loucura." (p. 259)

Enquanto Heloísa vivia o seu romance clandestino sem culpa, por entender que tinha direito à felicidade (ainda que não desse mostras de tê-la alcançado) e que não devia fidelidade a um marido infiel, Cecília não consegue se libertar dos valores conservadores com que sempre viveu. Até chega, por um momento, a dar razão à irmã,

mas fora só um momento. Agora sentia que, mesmo se a irmã tivesse a coragem de arrostar tudo por amor de Pedro, não estaria de acordo com seu procedimento. Não sabia por que, mas não estaria. Entretanto, quando raciocinava friamente achava-o plausível. Por que se haveria Heloísa de sacrificar a um marido indigno? Mas, intimamente, condenava a irmã. Por quê? Por que a horrorizava o que reconhecia humano? Teria o direito de exigir mais do que Heloísa podia dar? Em nome de quê? (p. 259-260)

A família acaba seguindo uma trajetória de decadência: Heloísa e o marido acabam envoltos nesse jogo de traições e de negligência com os filhos; Cláudio se suicida; João, que havia escolhido ter uma vida como escritor, não leva sua carreira muito a sério e fica na dependência financeira do pai; Antônio entra num percurso de acumulação de bens e de sovinice que parece prejudicar até mesmo seu casamento; Dr. Vieira, envelhecido, sem recursos, vê escassearem os pacientes.

Segundo Dante Costa, em artigo de 1934¹⁷⁰, a ruína da família é a representação de uma sociedade em mudança depois da guerra, e esse seria um dos méritos da obra:

Elle [Dr. Vieira] foi o ultimo personagem, e por isso a sua vida e da sua familia, contada no romance amplamente, tem esse interesse especial: vale por um recuo àqueles primeiros annos do seculo, àqueles dias repletos de *un bonheur presque insolent*, como falou Duhamel, e mostram tambem, em symbolo, o fim daquella sociedade, a desorganização, a desordem, a ruina que veio depois. *Em surdina*, o romance de que falo, que Lucia Miguel Pereira acaba de publicar, é apenas isso: um alto documento da sociedade contemporanea, revelador expressivo da paz familiar de antes da guerra, denunciador do abalo moral e material que depois o mundo ganhou. (1934, p. 180)

Raul de Azevedo também destaca a ruína familiar, mas atribui a derrocada à ausência da mãe:

A familia é talvez de degenerados. A irmã adúltera, o irmão "escroc", outro avarento, mais um vadio... O velho, cirurgião notavel, crivado de preconceitos, cheio de vaidades. Talvez nessa familia faltasse a genitora, que essa morreu cedo sem poder dirigir e guiar os filhos e o marido. (1934, p. 151)

¹⁷⁰ COSTA, Dante. Notas sobre *Em surdina*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 7, p. 180, abr. 1934.

Essa leitura de Azevedo, a de que a mulher, a mãe, tem o papel de estruturar a família, encontra ressonância em artigos que a própria autora divulgou na imprensa, na sua "Chronica feminina" da revista *A Ordem*. Em uma de suas crônicas, Lucia afirma:

Mesmo criando filhos numerosos, achavam [as mulheres, antigamente,] vagares para tornar suas casas lares de verdade, centros de reunião, para manter as amizades, para fazer essa coisa de apparencia futil mas de incalculavel valor: conversar. Ah! o encanto e a virtude das longas conversas, intimas e despreziosas, de coração e espirito abertos! Quantas dolorosas barreiras derrubam, quanta crise, quanto erro, evitam ou remedeiam. (1933b, p. 269)

Cecilia acaba assumindo esse papel na família e restringindo, em boa medida, as possibilidades de sua vida ao tentar suprir a ausência da mãe no contexto familiar. Ela é que assume a função de dar apoio ao pai e aos irmãos, de estabelecer o diálogo entre as pessoas e de fortalecer os laços familiares. No começo do romance, uma reflexão da protagonista corrobora essa visão sobre o papel materno:

O noivado era uma convenção social, de protocolos preestabelecidos, e não um estado d'alma. Dele saberia se entreter, porque era um fato, um acontecimento exterior. Até lá, enquanto se estivesse examinando, precisaria de solidão. Nunca pudera compreender as pessoas que pedem conselhos em problemas dessa natureza. Talvez por ter sido criada sem mãe. Se a mãe fosse viva haveria de se expandir com ela. (p. 145)

A mãe seria a pessoa a quem poderia recorrer e, na sua ausência, a protagonista, além de não ter com quem "se expandir", também parece sentir uma certa responsabilidade de assumir essa função com o restante da família, ainda que "hierarquicamente", Heloísa, a irmã mais velha, ou tia Marina, que assumiu a criação dos sobrinhos, estivessem em melhor posição para assumir esse papel.

Jorge Amado, ao avaliar o fracasso familiar desenhado no romance, não leva em consideração esse aspecto da ausência da mãe na estrutura familiar. O autor aproveita mais uma oportunidade para, novamente, atacar os princípios políticos e religiosos da autora:

Nada tem a burguezia a agradecer à senhorita Lucia Miguel Pereira desse seu carinho em descrevel-a, em procurar levantal-a como thema de romance. Porque resulta desse esforço a clara derrocada de uma classe, que não tem onde se pegar. A sua moral falha inteiramente. (É preciso notar que a familia do Dr. Vieira é de principios rigidos e que as moças foram educadas em collegio de freiras). [...] A typica familia burgueza, de rigida moral. Duvido muito que esse livro, onde a personagem Lucia Miguel Pereira não conseguiu impor suas idéas e evitar o fracasso da moral que sua classe acceita, tenha as benções daquelles de quem a autora depende espiritualmente. (1934a, p. 97)

Amado fala da ruína da família como algo inevitável pelos próprios valores da burguesia, mas aponta como se fosse fracasso de Lucia em não conseguir salvar a família Vieira e defender seus valores burgueses. Nesse sentido, Amado acaba reforçando o depoimento da autora quando ela afirma que um escritor não deve conduzir seus romances a partir de crenças prévias, para defender suas posições políticas ou religiosas.

O destino de Cecília, assim como o dos outros, também soa como um fracasso, pois ela permanece vivendo junto à família, sem dar continuidade aos seus planos de independência. Cecília luta contra o próprio medo, contra as próprias dúvidas, contra as dificuldades inerentes aos relacionamentos humanos e contra uma situação social que parece ser mais ampla, livre, mas que não o é. As possibilidades para uma mulher ainda eram bastante limitadas: será que podia mesmo procurar emprego por conta própria sem prejudicar a sua "reputação" e sem ferir o pai? Conseguiria trilhar um caminho independente? Seria mais feliz nessa nova condição? Por isso, por tantas incertezas e limitações (as da sociedade mas também as suas), restam a conformação e a renúncia. A última reflexão da protagonista, ainda que se declare como a de alguém feliz, está sombreada pelo sentimento de conformismo, de abnegação:

Que coisa complicada, a vida. Nunca chegaria a compreendê-la? Entretanto, tinha a impressão de ter vivido, nesses últimos anos, e de que continuaria a viver. Uma vida diferente das comuns, talvez, feita de migalhas da existência dos outros. Não importava, se com essas migalhas, com essas sobras, ela conseguira construir a sua. Seria mesmo uma exceção, como julgava João? Por quê? Que força a guiara, e a elevara acima de si mesma, do seu egoísmo?
"Nada é mais ridículo do que um santo leigo" – dissera o irmão. Por que se sentia ela feliz com aquilo que para os outros só era sacrifício? (p. 265)

O romance ainda traz um capítulo de encerramento contendo apenas um pensamento de Rainer Maria Rilke, referido como um fragmento de *Histórias de Deus*:

"Penso que não se pode nunca saber se Deus entra numa história antes dela estar de todo acabada. Mesmo se só faltarem duas palavras, mesmo que não houver mais nada senão a pausa que se segue as últimas sílabas do conto, Ele pode sempre chegar ainda." (p. 266)

A inserção desse texto acaba trazendo, a meu ver, uma ambigüidade para a leitura do destino de Cecília, soando como uma confirmação de que Cecília tenha realmente encontrado sua realização na vida dedicada à família ou ainda como uma mensagem de esperança para o seu futuro, que sempre tem a chance de seguir por um novo rumo, já que sua história e sua vida não estão encerradas.

Dante Costa critica o final escolhido por Lucia:

A volta final ao misticismo, (quando os nossos romancistas darão outro fim aos seus romances?), a volta final ao misticismo, dizia, certamente completou o seu ciclo de conformação e renúncia, criando para ella um logar entre as mais puras (não turveis com Freud a belleza dessas vidas!...) heroínas do romance brasileiro. (1934, p. 180)

O crítico fala da pureza da personagem, pois acreditava numa luta de Cecília contra seus instintos ("Outros e outros detalhes mostram que Cecília é uma recalcada, admiravelmente bem controlada, segura de si, com um grande dominio sobre o 'Id'. Viveu nessa perpetua lucta contra o instincto."¹⁷¹), mas a leitura que faço é a de que Cecília luta contra as próprias inseguranças e contra as limitações de sua vida. As possibilidades de Cecília eram poucas, as alternativas para uma mulher naquele momento ainda eram bastante limitadas. Por isso a conformação e a renúncia.

Para Raul de Azevedo, o final do romance não parece causar decepção; ele apenas aponta o surgimento da figura de Deus como refúgio para alguém que havia perdido a esperança: "Cecília soffre, caminha em desenganos, fica sceptica... Lá ao fim lhe apparece Deus como unico e supremo refugio." (AZEVEDO, 1934, p. 151) Mas Jorge Amado, diante dessa conclusão da narrativa, não poderia isentar-se de nova crítica aos ideais conservadores e católicos. O autor chama a atenção para o fato de que Deus não é solução para aquela família e é justamente por isso que fica reservado para o momento final do romance:

Lucia Miguel Pereira, intellectual da direita, quer apenas contar a vida de uma senhorita meio litteratizada, e esbandalha com a sua classe.

Deixa uma esperança no fim: Deus.

Acho até que Deus não appareceu em todo o livro de proposito. Para ficar como esperança. Nota-se que se elle apparecesse, se a religião influisse mais nos personagens, nem por isso elles melhorariam e dariam outro rumo às suas vidas. Porque a moral é a mesma e fracassa. Só para Cecilia a religião vem como uma necessidade. É como um derivativo (é forçoso dizer) para os seus innumeros recalques, que vinham se amontoando [...]. A verdade é que ella precisava mesmo de casamento... (1934a, p. 97)

Novamente, a crítica recai para os "recalques" da protagonista, e o casamento como solução para os "males" da mulher. Não esqueçamos da proximidade entre o perfil da autora e o de Cecília ao considerarmos o teor da crítica. Mais do que análise da obra, Amado acaba estabelecendo um ataque pessoal à autora e também às outras mulheres (não é possível crer que o autor não o tenha percebido).

¹⁷¹ Lembremos que Lucia fala que a crítica de seu tempo, para ter "aparência profunda", usa termos como "esquizofrenia" e "recalques" (PEREIRA, 1992, p. 17).

Em surdina, assim como os outros romances de Lucia, apresenta um caráter introspectivo, na medida que focaliza o processo interior da protagonista, mas também compartilha das características do *Bildungsroman*, na medida em que apresenta o percurso de formação de uma jovem, a construção de seus valores e a luta por sua independência. No entanto, também está revestido de crítica social, tanto no sentido de retratar a desagregação da família em tempos de pós-guerra, como, principalmente, por desenhar os estreitos limites de atuação da mulher em uma sociedade que ainda estava apenas no princípio de mudanças no que tange à condição feminina.

O percurso de Cecília e os seus dilemas são bastante pertinentes a uma época em que as condições sociais da mulher passavam por grandes mudanças, obrigando homens e mulheres a refletirem sobre seus papéis em meio ao contexto familiar e também dentro da sociedade como um todo. Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, chama a atenção para "as contradições [desse] tempo de transição" e aponta o grande dilema vivido por Cecília: ela "vê as possibilidades abertas pelos novos tempos, mas elas não estão de verdade ao seu alcance" (2006, p. 322). O crítico ainda aponta o caráter de testemunho da obra, "apesar de a autora fugir completamente ao estereótipo do escritor social ao qual o testemunho estava ligado. Tanto quanto a do proletário, a nova figura da mulher que nasce dessas e de outras experiências do romance de 30 é fundamental para definir a abrangência e o sentido da produção daquele momento" (2006, p. 327). Também a própria autora, dezoito anos após publicar *Em surdina*, reconhece a rapidez com que a sociedade havia se modificado e o "inesperado valor documental" assumido pelo romance¹⁷². Porém, a leitura da obra vale, não apenas pelo inegável e relevante papel documental¹⁷³, mas pela capacidade de levantar questões que ainda nos são pertinentes e reveladoras.

¹⁷² Conferir nota da autora à segunda edição de *Em surdina*, reproduzida em PEREIRA, 2006, p. 143.

¹⁷³ São perceptíveis inúmeras marcas de época, como discussões sobre a Primeira Guerra Mundial, o tratamento com ventosas, o luto na roupa e na impedição de ir ao cinema, o pedido para o pai ou Paulo lhe arranjar/permitirem um emprego, a noção de que divórcio não era a melhor solução para casos de adultério, entre outros.

4.3. *Amanhecer* (1938)

O terceiro romance de Lucia Miguel Pereira foi o que teve a melhor recepção por parte da crítica. Conforme já referimos, chegou a ser considerado por Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, como uma "pequena obra-prima" (2006, p. 304). Também Temístocles Linhares ressalta que, nesse terceiro romance,

estavam repetidas, senão aumentadas, as qualidades que já notamos no romance anterior, de equilíbrio, de simplicidade, de independência e também de vibratibilidade bastante feminina, aberta às mínimas impressões e que não deixavam de denunciar certo anseio para além do raciocínio, a procura de um novo sentido à vida, mas dentro de certa medida, de certa ordem (1987, p. 404).

Essa "vibratibilidade bastante feminina" e "esse anseio para além do raciocínio, a procura de um novo sentido à vida" parecem ter se acirrado em *Amanhecer* pela mudança da forma narrativa em relação aos romances anteriores. A autora abandona o discurso indireto livre e dá voz diretamente à protagonista, o que confere um sentido agudo para as reflexões da personagem. O uso do tom confessional também acaba trazendo maior naturalidade para a narrativa¹⁷⁴, mas mantendo a densidade de seus questionamentos e análises.¹⁷⁵ Temístocles Linhares parece valorizar essa mudança ao afirmar que "a romancista, usando da forma autobiográfica, nos apresentava um ser ávido de viver" (1987, p. 404) e chama a atenção para o fato de que o romance nos faz

experimental o sentimento da duração. Assim, a vida de Maria Aparecida era apresentada como uma sucessão de momentos, introduzido o leitor assim, não somente na intimidade moral e física das personagens, na sua própria vitalidade interna e externa, mas também nas suas familiaridades mais indiscretas com a casa em que habitavam, o meio em que agiam, os seus atos de todos os instantes, os mais vulgares como os mais altos, com os seus comportamentos secretos e mal esclarecidos. (1987, p. 405)

¹⁷⁴ Cássia dos Santos chama a atenção para o "ritmo ágil imprimido à narrativa" e para o fato de ser "o mais sucinto" dos romances da autora, contendo apenas 14 capítulos (2009, p. 2). Porém, ainda que com menos capítulos (os outros têm 37, 20 e 30), não é muito diferente em extensão, pois tem aproximadamente 100 páginas, enquanto os outros, 120.

¹⁷⁵ Com essa junção entre um discurso franco e natural e um debate de alto nível, envolvendo questões políticas e morais, é difícil não lembrar da biógrafa e da ensaísta apaixonada, de grande capacidade intelectual, que também foi Lucia.

Talvez em razão dessa "forma autobiográfica" é que Temístocles Linhares também perceba uma maior aproximação entre a autora e sua protagonista, dizendo que "a própria romancista falava por Aparecida, se identificava tão completamente com ela, em virtude de um fenômeno de atração muito particular, que tinha o mesmo respeito de sua individualidade que de si própria" (1987, p. 407).

A protagonista do romance é Maria Aparecida, uma adolescente cheia de sonhos e em plena formação moral e intelectual, que luta por uma existência mais completa, longe da cidade interiorana em que vive, São José, e que, nesse percurso, vai identificando melhor os seus valores e sentimentos. Cristina Ferreira Pinto, em seu estudo sobre o *Bildungsroman* feminino no Brasil, elege *Amanhecer* para figurar entre um dos quatro casos brasileiros. Na sua avaliação, o romance se enquadra entre os "exemplos de 'Bildungsromane' femininos", na medida em que enfoca

as relações da protagonista com a família e seu meio ambiente; o desejo da protagonista de abandonar um ambiente provinciano por outro mais receptivo a seus anseios existenciais e intelectuais; e o processo de educação e conscientização da protagonista, o qual serve também a uma intenção de educar a leitora ou o leitor, função didática característica do 'Bildungsroman' que se vê claramente no romance de Lúcia Miguel Pereira (PINTO, 1990, p. 45).

A narração da trajetória da protagonista é feita por ela mesma, pouco mais de um ano após o começo da ação (p. 296), que se dá quando está com 18 anos e ouve seu pai anunciar a chegada de inquilinos para a propriedade em frente à sua casa. Para Aparecida, a importância da Casa Verde¹⁷⁶, recentemente alugada, já era enorme mesmo antes da chegada da família Maia. Um suicídio envolto em mistérios rondava o antigo casarão, e ela havia se acostumado a visitar o lugar e a imaginar que o seu futuro estava ligado àquela casa e àquela mulher morta.

O mistério da Casa Verde é anunciado logo de saída no romance:

Além de ser a propriedade mais importante de São José, tinha uma história romântica. Estava fechada havia muitos anos, creio que mais de dez. Quando fomos morar em São José, já se dera o drama. Fora construída por um homem rico, do Rio, casado pela segunda vez com uma moça que poderia ser sua filha. Diziam que resolvera morar na roça por ciúme. Mas fez uma casa luxuosa, uma gaiola dourada, para prender a mulher. Moravam nela havia pouco, quando o filho do primeiro casamento, que estudava na América do Norte, anunciou a sua vinda. Madrasta e enteado não se conheciam; o moço chegou pelo trem da tarde; o pai apresentou-o à mulher, que apenas balbuciou algumas palavras e entrou para o interior da casa, a pretexto de dar ordens para o jantar. Daí a pouco ouviu-se um estampido. A moça estava morta, no quarto, com o peito varado por uma bala. (p. 273)

¹⁷⁶ Talvez mais uma referência a Machado de Assis, que criou a sua Casa Verde em *O alienista*.

A narrativa, de extrema concisão, traz inúmeros elementos que povoam a imaginação de Aparecida (e também do leitor...). Aparecida é atraída pelo mistério, ainda que tenha encontrado uma explicação para os fatos. Para ela, "a história era simples: a moça gostara do enteado, antes de se casar. Por qualquer motivo, brigaram, e ela aceitou um casamento de conveniência, sem saber que o pretendente era justamente o pai do namorado. História inverossímil, mas que [lhe] parecia a única possível" (p. 273). A sua atração também vem do romantismo que entrevê na história, do luxo da casa e da vida que supõe ter tido a moça morta, ali e também no Rio. Ela chega a admitir que "esse drama de gente que não conheci foi, até a chegada dos novos habitantes da Casa Verde, a coisa mais importante da minha vida" (p. 273) e relata as suas visitas à casa, autorizadas pelo vigia Caetano, quando ficava "horas a impregnar-[se] desse ambiente estranho" e "acabava por [se] confundir com a heroína do drama" (p. 273). Até a chegada dos novos vizinhos, voltava sempre à casa "vencida pela fascinação mórbida que exercia sobre [ela] aquela atmosfera de morte e de tristeza" (p. 274) e pensava que seu destino estava ligado àquela casa, pelo misto de romantismo e fatalidade de sua história misteriosa e também pela morta, que via como sua protetora. Porém, com o anúncio da chegada dos novos inquilinos, começa a pensar que o seu destino está ligado à casa por outros motivos:

Fiquei escutando o barulho da chuva e imaginando; quanta coisa me passou pela cabeça... Era com certeza gente do Rio. Haveria uma mocinha da minha idade, que ficaria muito minha amiga. Uma menina loura, alta, com quem eu passearia de braço dado na estação, à hora do trem. Ela me diria:

– Como é que, bonita como você é, pode viver neste buraco?

E me emprestaria os seus vestidos, para mamãe tirar os modelos, e me convidaria para passar algum tempo em sua casa, quando voltasse para a cidade.

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 do que a Casa Verde. (p. 271)

A sua ligação com a casa passa a se dar pelas possibilidades reais que aquela família pode oferecer a seu destino, pela realidade nova que lá encontra ao se deparar com pessoas que participam de um mundo que até então não conhecia, ainda que muito sonhasse com ele. O seu desejo de viver no Rio, de ter uma vida mais confortável e dinâmica e de fazer um bom casamento estava ajustado a essa possibilidade que agora se abria para ela. No entanto, a primeira decepção já vem logo ao começar as suas relações com os novos vizinhos.

Sônia, a filha do Dr. Raul Maia e de D. Sinhazinha, era exatamente o perfil de moça que imaginava encontrar, porém a proximidade que pensa ter com ela é frustrada nas

primeiras conversas. Aparecida lhe conta a história da Casa Verde e percebe que a moça "não partilhava da [sua] emoção" (p. 276) e que ainda desdenhava do que ouvia: "Mas que dramalhão! Parece coisa do século passado. Devia ser uma histérica essa sua heroína!" (p. 276) Aparecida fica perturbada com a reação de Sônia, mas só consegue concordar com ela: "tive a covardia de concordar com um sorriso amarelo. E fiquei triste, triste. Cometera um sacrilégio. Aquilo era um mau agouro para as novas relações" (p. 276). Essa primeira divergência já dá mostra da profundidade das diferenças entre as duas, uma moça que se emociona com uma história que parece saída do século passado e que vê como um mau agouro uma divergência de interesses e outra que "não [quer] saber de almas do outro mundo", que só se "interessa é [por] gente viva" (p. 276).

Sônia é uma moça que vive entre amigos e badalações, tem valores modernos e uma vida de conforto. Pertence a um mundo que Aparecida ainda não conhecia, mas que começa a conhecer ali mesmo, sem precisar sair de São José, a partir do convívio com aquela família. O processo de transformação de Aparecida se inicia então bem antes da partida, quando ainda está na sua cidadezinha. Tem notícias sobre a vida no Rio e também sobre um modo muito diferente de entender a vida. Na aproximação com Sônia começa a sentir vergonha de sua existência modesta e também de seus valores. O momento mais pungente dessa grande distância que há entre as duas se dá em um passeio que fazem até as Águas Frias, a cavalo e acompanhadas de Joaquim, um empregado da família de Aparecida. Sônia propõe que tomem banho nuas, e Aparecida, que inventa uma desculpa para não entrar na água, fica totalmente perturbada:

Tinha vergonha de olhá-la. [...] Me sentei no chão e disfarcei fingindo que reparava numa árvore, para olhar para o outro lado. [...] Tive uma sensação esquisita, vendo-lhe o corpo nu, muito branco, a debater-se na cachoeira. [...] Estava perfeitamente à vontade, risonha e lépida, sem a menor preocupação de se esconder. E eu me sentia envergonhada, vagamente perturbada. Um milhão de idéias e de emoções agitavam-se dentro de mim. Achava Sônia tão bonita, tão inocente, assim nua no meio da mata, com uma réstia de sol batendo-lhe na carne lisa. E entretanto, se eu fizesse a mesma coisa, haveria de ter remorso, de me sentir em pecado. Como éramos diferentes! (p. 283-284)

O despudor de Sônia naquele momento apenas evidencia o que já vinha percebendo nas conversas da amiga:

Sentia-a mais livre, mais dentro da vida do que eu, mais capaz de gozar, de aproveitar tudo. [...] Contava-me como costumava enganar a mãe, no Rio, dizendo-lhe que ia visitar uma amiga para passear de baratinha com os namorados, perdendo-se dela nos bailes, para ficar mais à vontade. O que significava ficar mais à vontade, só o compreendi

inteiramente mais tarde, depois da chegada de Antônio. Mas desde logo, pelas suas confidências, imaginei o que fosse. Chamava a isso direito à vida, achando absurdo que a mulher dependesse do casamento para conhecer a vida.

– Preconceitos, Aparecida, preconceitos... eu, cá por mim, não quero saber disso. 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. Mas não podia. (p. 284)

Aparecida reconhece a grande distância entre ela e a amiga, o que faz sentir-se, inclusive, mais próxima de D. Sinhazinha, a mãe da amiga, que, como uma mulher de outra geração, carregava valores mais próximos aos seus. Porém, a consciência que tem Aparecida da distância entre a sua realidade e a de Sônia não impede a aproximação das duas. Sônia exerce um fascínio em Aparecida, que está em busca da vida. A amiga não lhe apresenta apenas a vida agitada do Rio, da forma como Aparecida já vinha imaginando, mas lhe coloca diante de coisas muito mais profundas e ainda ignoradas, como a sua relação com o próprio corpo, com a possibilidade de se entregar ao prazer e ao sexo sem pudores ou culpa.

Esse despertar para o próprio corpo e a busca por uma vida mais plena se fortalecem com a chegada de Antônio, primo de Sônia, que passa alguns tempos em São José. Inicialmente, Aparecida havia se decepcionado ao perceber que Sônia não tinha nenhum irmão que servisse aos seus planos de casamento, mas esse papel logo é repassado para o primo. Antônio "era filho único de um irmão de Dr. Maia, que morrera deixando-o pequenino. Morava com a mãe; estudava Direito, e ensinava História para se manter" (p. 296). Quando ele aparece, Aparecida imagina que é o seu esperado pretendente. Além disso, tem uma percepção (que parece ser fantasiosa) de certa semelhança entre ele e o enteado da morta da Casa Verde, que havia conhecido através de um retrato.

A sua ligação com ele se dá no primeiro jantar com a família, quando Sônia começa a contar suas histórias de moça elegante do Rio. Na presença de Antônio, aquilo deixava Aparecida ainda mais humilhada, mas ela percebe a cumplicidade do rapaz, o que os aproxima e também começa a mudar a visão da moça sobre ele e sobre si mesma:

Diante de Antônio, ainda me senti mais diminuída [...]. Mas depois, percebi que os seus olhos procuravam os meus. Trocamos um olhar rápido, malicioso. Foi o bastante para me desanuviar. Antônio não levava a sério as elegâncias da prima. E comunicou-me um certo desprezo por aquilo que, minutos antes, me humilhava. Achei tão bom esse entendimento mudo entre nós, essa impressão comum que de algum modo nos unia contra Sônia. Senti-me vitoriosa. E feliz, tão feliz... (p. 293)

Não seria difícil de crer que, depois do olhar que trocaram, da cumplicidade que os unia, Aparecida, que não havia convivido com nenhum rapaz até então, se envolvesse com a

preseça de Antônio, achando tudo "mais vivo, mais colorido", e se encantando com tudo o que ele dizia (p. 293). Aquela primeira noite na companhia de Antônio já selava, para ela, a sua união com ele:

Não haveria duas horas que eu conhecera Antônio, e já me sentia ligada a ele. Desde esse momento lhe pertenci, num encantamento [...]. A impressão que me comunicou foi de segurança. De confiança na vida. De confiança em mim. A aprovação que sentia nele – aprovação que se estendia do meu corpo às minhas palavras – me revelava a mim mesma. Sabia que estava me achando bonita e isso pôs-me realmente na fisionomia um brilho novo, deu-me mais graça aos movimentos. Houve um momento que me pareceu ver admiração no olhar de Dr. Maia. E as nossas palavras se ajustavam como os nossos olhares. Que ressonância tinha tudo naquela noite... (p. 294)

O abalo de Aparecida é tão grande que, à noite, tem sonhos em que se vê salvando e amparando Antônio de todos os males, e depois ele já é uma criancinha, que ela amamenta, mas que é levada pela morta da Casa Verde (p. 294-295). O seu desejo em dedicar-se totalmente à Antônio já começa a desenhar-se desde esse primeiro contato, mas, para Aparecida, o sonho lhe parecia um aviso, de ordem muito mais sobrenatural do que humana ("os mortos estavam misturados com os vivos. Não havia limites, tudo se confundia. Tudo se prolongava indefinidamente e eu me sentia o último elo de uma cadeia misteriosa" [p. 295]), fruto de um sentimento que já nascia por Antônio. A sua atração por ele acaba sendo interpretada como uma espécie de predestinação, construída por "forças invisíveis, sobrenaturais" (p. 295), e não como um sentimento natural de atração.

Para o universo de Aparecida, as idéias de Antônio são ainda mais novas e complexas do que as de Sônia. Por isso, sua figura também está envolta em mistérios, que tenta desvendar. Nos primeiros tempos, não consegue entender muito bem o comportamento e as idéias dele, mas vai absorvendo tudo, ainda antes de poder compreender: "Como eu custara a compreender as suas palavras! Ao ouvi-las não lhes dera importância; e, sem que eu o percebesse, elas se tinham depositado dentro de mim, e agora refluíam tão claras, tão nítidas" (p. 331). A sua aprendizagem vai se construindo de forma gradual; não compreende muito das "teorias" de Antônio no início, mas, com o passar do tempo, chega a perceber os motivos de sua ligação com ele; têm muito mais em comum do que supunha no começo, e o que lhe prende a Antônio não é a fatalidade, mas a afinidade de pensamento: "O meu destino – esse destino que agora eu sei não ter dependido nem de Nossa Senhora Aparecida, nem da morta da Casa Verde, mas de certas afinidades entre o meu temperamento e o de Antônio – ligavam-me a ele" (p. 352). A sua decisão em aprender datilografia para arranjar um emprego no Rio, ainda no tempo em que sua tia lhe incentivava a ser professora, ali mesmo em São José (p.

277), comprova que a sua inclinação em buscar novos horizontes e de tentar uma vida independente já existiam antes mesmo da chegada de Antônio.

No entanto, para conquistar de fato essa vida independente, ainda tinha que passar por um longo processo de amadurecimento e de preparação. Antônio é quem lhe chama a atenção para a necessidade de dar continuidade a seus estudos, de buscar um trabalho e uma vida independente, para, a partir daí, tentar uma nova vida no Rio. Aparecida passa a aceitar as suas orientações e até inicia uma nova formação com as indicações de Antonio:

Emprestava-me livros, muito diferentes dos que eu tinha lido até então, e que nem sempre entendia bem. Mas tinha uma paciência carinhosa para explicar o que me escapava. Fez-me ler *A Mãe* de Gorki, as *Recordações da Casa dos Mortos* de Dostoiévski. De outros livros, lia trechos para nós ouvirmos; eram quase todos sobre a vida nas sociedades antigas ou modernas, sobre as lutas e os trabalhos dos homens. [...] Eu não me cansava de ouvir, de pedir explicações.
– Se você estudar, Aparecida, pode dar gente. Mas precisa se libertar de tantos preconceitos... A mulher ainda não compreendeu que é a maior sacrificada na sociedade burguesa. (p. 298)

Aparecida fica deslumbrada com as lições, mas ainda mais com o professor, com quem começa a trocar beijos e a ter um envolvimento, e é isso que faz com que tenha a sua primeira decepção amorosa: sem querer, surpreende um beijo entre Sônia e Antônio. Fica atordoada com a cena e ainda mais decepcionada quando escuta as explicações de Antônio:

Em vez de falar de mim, de nós, do nosso caso, falou em geral das relações entre os homens e as mulheres. A virgindade – como me envergonhou ouvir dele essa palavra! – o casamento eram preconceitos. 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. O amor era muito raro e o instinto, muito premente.
Por que ligar um ao outro? Daí provinham os recalques sexuais, de conseqüências funestas.
Disse isso e muita coisa mais. Mas para mim, isso tudo só significava que ele não gostava de mim. Recompus-lhe as idéias mais porque o ouvi repeti-las muitas vezes, depois, do que pelo que entendi no momento. (p. 299)

O discurso é formal e contesta muito mais a formação de Aparecida do que justifica o comportamento de Antônio, a sua traição. Para Aparecida, aquele discurso ainda não fazia sentido, porque pela primeira vez o escutava. Estava apenas iniciando o seu processo de mudança. Mas Antônio ainda consegue compreender o seu "desespero e teve pena", percebe que "não era como as outras, as pequenas que conhecera até então, mas uma sobrevivente de outras épocas" (p. 299), e lhe diz: "– A culpa não é sua, mas da educação falsa que você

recebeu. Não chore mais, e não me julgue pior do que sou, sou apenas um rapaz como os outros da minha época." (p. 300)

Até ali a educação de Aparecida tinha sido muito diferente daquela que iniciava no convívio com Antônio. Seus pais a tinham alfabetizado, realizado com ela as primeiras leituras (p. 332-333), e, aos sete anos, foi admitida em um colégio interno, católico, da ordem de sua tia materna, que consegue a sua permanência na escola sem custos para a família. Lá, também aprende latim e piano e passa a conviver, durante sete anos, com meninas ricas (p. 272). Segundo sua mãe, Aparecida, desde a sua entrada no colégio, "vivia lendo, quase não falava" (p. 333), mas suas leituras eram de histórias românticas que contava à Luíza, "uma mulatinha moça, mais ou menos da [sua] idade", que sua mãe tomou para ajudar no serviço da casa (p. 280): "Contava-lhe *Le Maître des Forges*. Ela só dizia um ou outro "sim senhora" mas os seus olhos brilhavam, e o mesmo entusiasmo nos unia... entusiasmo pelo amor, que para ela logo se transformou em decepção¹⁷⁷." (p. 280-281)

Essa formação inicial que teve, dentro da religião e povoada de histórias românticas, é que acaba se constituindo como o grande empecilho para que Aparecida compreenda os pontos de vista de Antônio, que consiga se libertar totalmente de concepções que racionalmente já ia conseguindo superar.

Depois que Antônio percebe os sentimentos de Aparecida por ele, e também o seu sofrimento com a relação dele e da prima, passou a tratá-la "como uma irmã", e Aparecida acha até que "esse foi o melhor período das [suas] relações" (p. 301), porque tem a impressão de que Antônio passou a estimá-la mais e também porque eles acabam estabelecendo uma grande proximidade, estudando juntos e trocando confidências que não incluíam Sônia. Com isso, Aparecida começa a construir um novo desejo:

Eu seria a discípula de Antônio, a sua colaboradora, a sua auxiliar. Viveria a seu lado, na sombra, sem nada exigir para mim, contente com os seus triunfos. Eu não duvidava de que Antônio viesse a ser um grande homem. Os grandes homens são mesmo diferentes dos outros, não podem se prender à família. Mas precisam de quem cuide deles, de dedicação, de carinho desinteressado. Eu lhe daria tudo, sem pedir nada em troca. (p. 302)

¹⁷⁷ Luísa acaba engravidando de um namorado que a abandona e, com vergonha de sua situação, se afasta de Aparecida. A visão que Luísa tem do casamento e de seu ideal de marido são bastante relevantes: "– Mas a senhora não tem vontade de casar? Eu tenho... Mamãe diz que casamento só serve pra gente trabalhar mais. Mas eu acho que deve ser bem bom. Tem um rapaz que anda atrás de mim, mas eu não quero porque ele é muito escuro." (p. 281) Ela alimenta os mesmos sonhos românticos de Aparecida, e mostra que, mesmo uma mulata, faz distinção entre os tons da pele, optando, provavelmente, por um parceiro branco ("Não deve ter sido esse o pai do seu filho, que era quase branco" [p. 281]), que a abandona, e sem corresponder ao interesse desse rapaz "muito escuro". A discussão presente nessa passagem do texto e também na trajetória de Luísa, que, mais tarde, se casará e assim verá restituída a sua dignidade, mostra que a amplitude dos questionamentos da autora se estende à condição de mulheres de diferentes classes sociais e ainda à questão do preconceito racial.

O seu amor por Antônio faz com que pense em abrir mão de si para dedicar-se totalmente a ele. Porém, nesse momento, não é a relação de um casal a que enxerga, tanto que chega a pensar na atitude de doação de "Santa Clara e São Francisco de Assis" (p. 302) como comparação e justificativa para a sua atitude de entrega à Antônio. Porém, logo em seguida, num momento de fragilidade, ela lhe "oferece a boca" (p. 303) e, nos próximos dias, era ela que se "chegava primeiro a ele" (p. 303).

Antônio chama a sua atenção e lhe diz "– É você que quer" (p. 303), fazendo com que perceba o seu próprio desejo e também a responsabilidade que estava assumindo ao provocá-lo. Mas Aparecida não consegue ter a mesma percepção racional e clara dos fatos: "Eu não sabia bem se queria, nem o que queria. Não refletia. Agia por instinto, obedecendo a uma força que me dominava. Tinha de novo a impressão de estar caminhando para um abismo. Antônio ia arrastar-me à desgraça. Mas se lhe fugisse, fugiria à vida" (p. 303).

Pela primeira vez, Aparecida está apaixonada, admira e deseja Antônio, sem conseguir resistir a isso. E associa esses sentimentos novos ao seu já conhecido fatalismo. Para ela, Antônio é uma espécie de abismo, do qual não consegue escapar, mas também reconhece a força dos seus sentimentos e entende que são a própria vida.

A relação entre os dois é complexa, porque Aparecida apenas começava a assimilar as idéias modernas de Antônio, mas este também continua apegado a alguns valores antigos. Deixa claro para ela que não pretende se casar, em razão de suas convicções, de suas "idéias sobre a hipocrisia do casamento burguês" ("Uma farsa. A monogamia é contra a natureza" [p. 312]), e de sua dedicação à causa ("o seu amor há de querer prender-me. E eu preciso de toda a minha liberdade. As mulheres não compreendem que se possa dar a vida por um ideal" [p. 313]). Além de continuar enxergando as mulheres como incapazes de entenderem a dedicação a um ideal e de também voltarem sua vida a questões mais amplas do que a família, o primeiro argumento que ele usa para não se casar é bastante conservador: "Nunca me casarei, nem com você nem com ninguém. Primeiro porque ganho pouco, e tenho a minha velha para sustentar." (p. 312) Antônio ainda entende que o casamento pressupõe que ele sustente financeiramente a esposa, a família.

Por outro lado, Aparecida, de valores tão antiquados e românticos, às vezes chega a compreender as idéias de Antônio sobre casamento e independência:

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.

[...]

– 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.

[...]

Isso eu lhe devo; foi ele quem me fez compreender que a minha dignidade estava em ser independente, em só contar com o meu trabalho. (p 308)

Porém, mesmo que busque uma vida independente no Rio, trabalhe e não mantenha as suas ilusões de fazer um "bom casamento", não consegue se colocar numa posição independente: "A minha prisão a Antônio é [...] voluntária, é criada mais por mim do que por ele." (p. 339)

Antônio também dá mostras de que tem um sentimento especial em relação à Aparecida. Seu afeto e zelo são evidentes e ultrapassam a atração física que assume ter por ela. Chega a afirmar que a prefere em relação à Sônia ("entre você e ela eu nunca hesitei" [p. 311]), e mostra a sua preocupação em não magoá-la nem estragar-lhe a reputação, oferecendo-lhe o papel de amigo, de irmão:

– Estou pronto a ajudar no que você precisar, Aparecida; do Rio, vou mandar livros para você estudar, vou conversar com todos os meus conhecidos, para ver se é possível arranjar um lugar para você. E fico à sua espera, em junho. Conte comigo como com um irmão.

[...]

– Não sabia que você só gostava de mim como de uma irmã...

[...]

– Só quero gostar assim, Aparecida. Não por mim, mas por você. Vamos de uma vez por todas falar francamente. Você é bonita, e eu sou homem. Eu acho que homens e mulheres têm direito de buscar o prazer onde o encontram, sem maiores responsabilidades. Mas os outros não pensam assim. Você pode sofrer muito, se nós continuarmos. E melhor mudarmos de jeito. Podemos ser amigos. Você não é uma menina vulgar, pode dar-me alguma coisa que as outras não podem: a sua amizade, o seu apoio. Com você posso conversar, desabafar. E assim não impeço que outro venha, mais tarde, a se casar com você. Mas não esse conferente, Aparecida; alguém que esteja à sua altura (p. 317)

Inicialmente, Aparecida pensa que o "repelão" de Antônio quanto à proposta de casamento de Seu Josino, o conferente da estação de São José ("– E você ficou logo toda acesa, não é? Pois aceite o matuto... Mulher não casa com carrapato porque não sabe qual é o macho." [p. 315]), havia sido um sinal de que a queria para si e se enche de esperanças, mas Antônio explica o seu ponto de vista e justifica o seu desagrado em relação à proposta de Josino ("Eu devia trabalhar, ser independente, e me dar depois ao homem de quem gostasse, mas só quando não precisasse de marido como de arrimo." [p. 316]), e ela começa a perceber

que a sua escolha por viver no Rio teria que ser independente mesmo de sua relação com Antônio. Depois de ouvir a proposta dele, a sua oferta de apoio mas não de casamento, Aparecida fica bastante perturbada e sai "andando sem nem ver onde estava", "sem pensar também" (p. 317), e vive um dos momentos mais importantes e vívidos de sua trajetória:

Lembro-me de ter parado numa encruzilhada. Apesar de já ter passado a força do sol, fazia bastante calor. Começou a ventar, uma nuvem de poeira quase me cegou. Por isso, tomei o caminho da direita que entrava por um verdadeiro túnel de bambus. Não sabia por que estava tão desesperada. Não era nenhuma novidade que Antônio não quisesse casar comigo. Até já estava resignada a isso. E entretanto sofria doidamente, tinha a impressão de estar num pesadelo. [...] Saindo de debaixo dos bambus, o caminho subia, dava num descampado. Só então vi que o céu mudava, estava escuro, coberto de nuvens. O vento zumbia nos meus ouvidos. Voltei depressa, quase correndo; mas a chuva alcançou-me, uma chuva de pingos grossos, que doíam no rosto. Comecei a correr. E enquanto corria, com a chuva a me escorrer pelos cabelos, a me ensopar o vestido, vi que o meu tormento [...] vinha de mim mesma. Era a angústia da escolha, de quem está entre dois caminhos. No íntimo, tinha tomado mais a sério do que julgava a proposta do conferente. Havia um lado nela que me tentava: era a continuação, a rotina; era a estrada trilhada, era a permanência em São José, era mamãe envelhecendo e morrendo sem sobressaltos, era o conforto de ser uma mulher casada. Recusar, ir para o Rio tentar a sorte, era o pulo no desconhecido, era o desamparo. Nesse momento, senti-me completamente livre de Antônio. Queria era o abrigo, era não ficar ao relento... (p. 317)

A decisão de Aparecida fica entre dois caminhos: casar com o conferente ou tentar a vida no Rio. Cristina Ferreira Pinto chama a atenção para o fato de que "o conflito gerado pela necessidade de escolher entre um destino conformado e uma vida independente caracteriza em geral o 'Bildungsroman' feminino" (1990, p. 53). É interessante notar que, a essa altura, Aparecida já tem consciência de que a sua ilusão inicial, de ter uma relação estável com Antônio e ir morar abastada e tranquilamente no Rio, não era mais uma opção possível, então tem que escolher entre a estabilidade do casamento em São José ou a tentativa, e o risco, de uma vida independente. No entanto, ela não se livra totalmente da esperança de ter Antônio junto de si, pois o enxerga como parte dessa vida independente que iria construir.

Enquanto a protagonista vivia esse momento de dúvida, de escolha para o seu destino, Sônia tinha ido passar o carnaval no Rio. Ao retornar, Aparecida não tinha ido procurá-la nos primeiros dias, tentando evitar o encontro com Antônio, mas a amiga manda chamá-la. Quando chega à Casa Verde, Sônia está de cama, abatida e, ao entrar no quarto, ela logo lhe pergunta: "– Foi neste quarto que ela morreu, não foi?" (p. 318). Aparecida estranha a pergunta, porque Sônia nunca falava da morta, mas percebe que era a ela que se referia. Sônia conta que havia sonhado com a morta no Rio, que tinha aparecido para dizer que viria buscá-la. Aparecida se aproxima da amiga e só então percebe que está chorando e que estava com o corpo escaldante. Diz que vai chamar D. Sinhazinha, mas Sônia a puxa com força e começa a

fazer revelações à amiga. A conversa que se dá entre as duas ilustra bem a apreciação de Temístocles Linhares ao romance, quando destaca as "conversações e diálogos que cessavam antes de informar tudo [...], de uma medida e equilíbrio raros" (1987, p. 406):

– Aparecida, eu preciso desabafar... escute-me, pelo amor de Deus. Eu ontem fiz... fiz uma besteira. Não podia deixar de fazer. E agora vou morrer, estou castigada. Mas eu não matei, aquilo ainda não vivia, não podia viver. Era uma coisa sem forma, eu vi, não era gente ainda. (p. 319)

As palavras são duras e confusas. Aparecida vê a amiga ofegante, com um olhar fixo, estranho, e chega a pensar que poderia ser um delírio, mas Sônia continua:

– Ela me avisou, disse que viria me buscar... Toda de branco, com os cabelos soltos, e um furo no peito. Um furo redondo, vermelho. Eu não quero ir com ela. Tenho medo. Também a culpa é dele. Para que foi fazer aquilo? Agora, eu que me arranje... disse que não tinha nada com isso, que não era o único. Mentira, mentira. Só quis se aproveitar. Então eu fui àquela mulher. Que casa suja, meu Deus! As mãos dela pareciam duas aranhas. Eram aranhas... Estou com medo das aranhas, Aparecida. Toque as aranhas, toque pelo amor de Deus. E vêm elas, estão subindo na cama. Ai, vão me segurar, vão me chupar o sangue... As aranhas, as aranhas. (p. 319)

Aparecida então tem certeza de que é um delírio, mas não duvida do teor daquelas confissões, nem se surpreende, porque "já tinha ouvido muitas vezes Sônia aludir a abortos provocados por suas amigas como se fosse coisa natural. E Antônio também defendia o que chamava de maternidade consciente" (p. 319). Porém, ainda que Aparecida não se espante com a revelação dos atos da amiga, agora Sônia parece horrorizada com o que antes achava natural, por ter visto, a partir de sua experiência, uma outra face dos processos de aborto. Na sua declaração ficam evidentes o sofrimento, a culpa, a perturbação. Mesmo em seu discurso confuso e lacunar, não deixa de denunciar o abandono por parte do amante, o preconceito por sua liberdade sexual, as péssimas condições a que foi submetida ao realizar um aborto clandestino, o risco iminente de morte.

Aparecida fica abalada, mas parece não ter sentido profundamente o que se passou com a amiga (talvez por estar entrando agora na antiga condição de Sônia: alguém que ouve falar de abortos por amigas, que começa a achar natural tudo isso, mas que nunca passou pela experiência ou acompanhou de perto tais circunstâncias). A preocupação de Aparecida naquele momento era mais a de saber quem era o responsável por aquilo, pois isso lhe atingia diretamente. Chega a desconfiar que Antônio pudesse ser o pai da criança, mas depois se convence de que não era ele o responsável. Vive alguns momentos de crise com o estado da

amiga (especialmente por culpa de ter tentado forçar uma confissão sobre "o nome do rapaz que fez mal a você" [p. 320]), mas Sônia melhora, e tudo começa a voltar ao que era.

Porém, em meio à recuperação, surge uma oportunidade real de mudança para Aparecida: por intermédio de Antônio, Dr. Maia fica sabendo de seu interesse em ganhar a vida no Rio e lhe oferece hospedagem e ajuda para encontrar um trabalho. Ela fica radiante e, imediatamente, já começa a se perguntar como podia ter lhe "passado pela cabeça casar com Seu Josino". (p. 322) A sua alegria, porém, dura pouco, porque Antônio volta para o Rio, deixando-lhe "com a sensação física de amputação, de ter perdido alguma coisa essencial" (p. 323). Mesmo a promessa de que logo se encontrariam no Rio não é suficiente para restituir-lhe a tranqüilidade e a confiança, pois já começava a prever que a sua vida no Rio não seria somente a alegria que havia sonhado. Aparecida, a essa altura, já percebia o quanto tinha mudado desde a chegada de Sônia e, principalmente, de Antônio:

Antônio não passara nem três meses em São José, pois chegara em 5 de dezembro, mais ou menos um mês depois de Sônia. Quanta coisa, nesse tempo... Subitamente tive a sensação de que a vida, que eu tanto esperava, já começara. Chegara sem eu perceber, viera com Antônio, viera com o sofrimento e a inquietação. Tão diferente dos meus sonhos... Pensei em mim mesma, no meu eu de pouco tempo atrás, como numa irmã mais moça. Mas nessa ocasião eu não sabia ainda quanto tinha mudado. Só me dava conta do que havia de novo em mim, dessa consciência mais nítida que eu adquirira de todos os problemas, dessa revelação de tantos aspectos que eu ignorava. Mas não sabia que tinha havido mortes dentro de mim, que eu carregava – e carregava ainda – um cadáver que me envenena. O da Maria Aparecida, afilhada de Nossa Senhora da Aparecida, protegida pela morta da Casa Verde (p. 323)

Essa declaração nos revela o princípio do processo de amadurecimento da protagonista, ainda deslumbrada com tantas descobertas e com uma vida nova que se abria. A sua consciência dos problemas, de aspectos ignorados, e mesmo de seu primeiro sofrimento por amor eram para ela a vida, que a atraía, que a desafiava. Porém, já se desenha nessa confissão a consciência ainda mais aguda que terá de sua trajetória, das mudanças por que vai passar até o final da narrativa, ao revelar o seu sofrimento por uma espécie de perda de referência, de perda do conforto da crença.

No momento em que Antônio parte, ela ainda não está vivendo esse momento de agudo sofrimento e de perda. Com a sua ausência, ela sente uma "tristeza morna, macia, sem ímpetos" e percebe que se "entediava mais do que sofria, longe de Antônio" (p. 324). Ele havia deixado alguém muito mais inquieta do que triste. Com a partida de Antônio, Aparecida volta a estreitar laços com Sônia, mas, a essa altura, as amigas já não são as mesmas; as duas haviam sofrido a influência de Antônio. Além do abalo causado pelo aborto, Sônia também passou por transformações em decorrência das idéias de seu primo. A sua futilidade, a sua

leviandade, o seu esnobismo, tão criticados por Antônio, agora eram percebidos por ela, que via esse seu comportamento como explicação para tudo o que de mal havia lhe ocorrido, porém, as idéias de Antônio sofrem uma adaptação ao serem absorvidas por Sônia: "– Antônio já me fez um grande bem [...]; foi ele quem me fez entender o amor dos homens: a caridade, que é o primeiro passo para o amor de Deus" (p. 327). Aparecida escuta a afirmação de Sônia e contesta: "– Antônio? Ele diz que a caridade é um erro, e que Deus não existe" (p. 327). Mas Sônia não esmorece: "– Antônio está no primeiro degrau da escada, porque é capaz de se sacrificar pelos homens; há de subir mais, há de descobrir, como eu, que esta vida é injusta demais para ser a única... e então olhará para cima, e verá Deus" (p. 327). Ainda que indiretamente, a discussão entre as jovens acaba expondo um ponto de contato entre a crença religiosa e a política: uma certa noção de combate ao egoísmo, de preocupação com o outro. Essa idéia acaba pairando sobre o texto nesse momento da narrativa, ainda que não seja objeto de discussão nem das personagens, nem da narradora.

O que as palavras de Sônia trazem à Aparecida é uma revelação sobre si mesma, a consciência de sua mudança: "Eu reconhecia em Sônia os meus antigos argumentos quando discutia com Antônio. E senti-me orgulhosa ao verificar que ela estava numa fase que eu já vencera" (p. 327). Esse seu primeiro sinal de consciência de si, da mudança que já se operava nela, reflete bem a percepção de Mário Dionísio quando afirma, com entusiasmo: "Que belo nascer de outra pessoa dentro da própria pessoa!" (1939, p. 2).

Nesse ponto da narrativa, fica indiciado que cada uma absorve as palavras de Antônio de acordo com sua visão e seus propósitos. E que cada uma está vivenciando seus próprios movimentos de formação. Nesse sentido, cabe destacar a percepção de Cristina Pinto sobre o papel de Sônia na narrativa, destacando a sua posição de co-protagonista e não de mentora de Aparecida, ainda que tenha sido importante na sua formação. (1990, p. 54)

Na avaliação de Mário Dionísio, uma das falhas de concepção do romance é o pouco cuidado no tratamento do caráter de Sônia e também de Antônio. Segundo o crítico português,

António é excessivamente forte, Sónia excessivamente fraca. Não se vencem de facto, tam integralmente as circunstâncias como sucede com António. Lúcia Miguel Pereira transformou-o, sem dar talvez por isso, num tipo, num herói a que faltam as fraquezas inerentes ao homem. [...] Por seu lado Sónia, cuidadosamente tratada no princípio do livro, foi bastante abandonada na parte final, e a resolução do seu problema, talvez defensável, não logra convencer-nos inteiramente. A-pesar das alusões freqüentes à sua modificação, o salto é demasiado brusco. (1939, p. 2)

Porém, acredito que Sônia e Antônio podem ser vistos de outra forma, se colocarmos em dúvida o que dizem os próprios personagens. Essa dúvida, inclusive, é posta pela

protagonista. Ao final da narrativa, Aparecida já consegue notar as fraquezas e as contradições de Antônio: o seu ciúme, mesmo sendo um defensor da liberdade –

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. Não é capaz de confessá-lo, mas sofre quando me vê conversar muito com algum dos seus amigos. E eu, que timbro em dizer que sou inteiramente livre, gosto tanto, tanto de sabê-lo ciumento... Mulher nasceu mesmo pra escrava. (p. 365) –;

os seus momentos de dúvida pela vida que escolheu – "Tenho [...] certeza de que gosta de mim, a seu modo, e de que ele também sente por vezes a necessidade de uma vida mais normal" (p. 367) –; e mesmo a sua vaidade, um tanto ridícula, por suas idéias e dedicação à causa –

Outro dia, estivemos cerca de cinco horas trabalhando juntos, ele ditando e eu escrevendo à máquina; quando acabamos, como eu me queixasse de cansaço, ele disse, sem rir:

– A história registrará o seu nome como minha colaboradora.

Na hora só reparei que ele me considerava sua colaboradora, e isso me fez muito feliz. Mas não sei que demônio impiedoso obrigou-me a analisar tudo, e me fez achar meio ridícula a frase. Antônio matou em mim até a crença nele mesmo... Isso é o mais duro de tudo (p. 367).

O mesmo se dá com Sônia, que garante à amiga a sua mudança e o acerto de sua escolha (decide se tornar irmã de caridade), mas é questionada por Aparecida, que não crê que seja verdadeira a mudança. Porém, é preciso ressaltar, a dúvida de Aparecida recai sobre a escolha pela vida religiosa, mas não em relação aos traumas de Sônia. É preciso considerar que foi enorme o abalo que sofreu, que a experiência de um aborto forjado pode sim ser bastante traumático e desencadear mudanças substanciais na forma de pensar, de sentir de uma pessoa que vive tal experiência. Se hoje isso ainda pode ser bastante traumático, naquela época devia ser extremamente penoso, envolvendo maiores riscos, maior culpa, maiores conseqüências físicas e psicológicas para a mulher.

Além disso, Sônia ainda passa por um novo trauma, que, para uma mente já bastante abalada, se coloca como uma confirmação de sua hipótese de castigo pelos pecados que cometeu. Quando decide ir até a cidade de Pati do Alferes, para poder confessar-se e comungar, justamente porque sentia que precisava do perdão de Deus para se livrar da culpa pelo aborto, Sônia é atacada por Manuel Firme, um conhecido morador do arraial, destacado

por sua valentia, especialmente quando bebia, e pelas proezas como cavaleiro¹⁷⁸ (p. 275). Sônia chega a participar da missa e, depois de comungar, chega a sentir que Deus a tinha perdoado, que a aceitava (p. 334), porém, no retorno, sofre uma queda do cavalo e é surpreendida por Manuel Firme:

Que horror, meu Deus, que horror! Nem sei direito o que se passou. Só me lembro daqueles braços pretos me apertando, daquela cara preta junto de mim, de um cheiro de cachaça... Lutei, debati-me. Não sei onde arranjei forças. Mas ele já estava me dominando, quando ouvi um tropel de cavalos. Imediatamente ele me largou, mas primeiro me deu um beijo. Deu um beijo, Aparecida, na minha boca. Aquele negro. E disse que não sabia porque eu estava fazendo tanta parte, que ele não era mais preto do que o Joaquim; e que eu tinha ficado nua para o Joaquim ver. (p. 335)

Isso faz com que Sônia volte a se sentir culpada e a entender que Deus não a tinha perdoado: "o que mais me atormenta...É essa coisa horrível de tudo ter se dado quando eu tinha a impressão de que Deus tinha me perdoado. Ele não aceitou a minha confissão. Quis mostrar-me que eu era indigna" (p. 335). E, mais tarde, ela irá dar uma nova interpretação às idéias que ouviu de Antônio para tentar explicar o que tinha lhe acontecido:

– Antônio um dia me disse: "O seu bem-estar é roubado aos pobres. Só porque lhes falta o necessário é que você pode ter o supérfluo". Foi a primeira vez que compreendi como tudo é ligado, neste mundo. Depois, percebi que essa ligação não pára na terra. É muito mais profunda do que Antônio pensa. Os meus pecados fizeram com que o... com que aquele negro também pecasse. (p. 336)

A partir desses acontecimentos dramáticos na vida de Sônia é que se operam mudanças radicais, no seu modo de pensar e também na sua sensibilidade e atitude.

A violência sofrida por Sônia faz com que busque o socorro de Aparecida, e, assim, acaba interrompendo uma discussão entre esta e a mãe. Aparecida tinha finalmente se decidido a ir para o Rio e não se casar com o conferente e tinha contado a sua resolução para a mãe, que não a aceita. As duas acabam tendo talvez a primeira conversa franca, ainda que permeada pelo confronto. Até então, a relação de Aparecida com seus pais tinha sido sempre distante e de pouco entendimento:

¹⁷⁸ Ao retratar Manuel Firme e outros moradores de São José, a autora apresenta um certo panorama da cidade interiorana, representando os costumes e os valores de pessoas mais humildes e desligadas dos grandes centros urbanos. Com esse perfil, mostra um pouco da cultura popular, da fala de pessoas mais humildes, da vida e dos costumes do campo, o que lhe aproxima mais do tipo de narrativa que ficou conhecida como "o romance de 30". Essa incursão por um universo mais popular, pelo meio rural e pobre do Brasil, além da discussão mais direta sobre valores burgueses e comunistas, pode ter contribuído para o sucesso do romance entre os críticos da época, já que se afinava mais com as obras de caráter regionalista, que exploravam a pobreza de recursos e de valores morais em meios mais inóspitos, desconectados dos grandes centros e da formação intelectual.

A verdade é que papai quase não existia para mim. Estava habituada a ele, mas não o considerava muito. Dava-lhe pouca importância. Não pensava nele... Mamãe existia mais, mas não muito, embora gostasse dela. Vivia muito mais perto das heroínas de Delly, das minhas colegas, de todas as moças desconhecidas que existiam no mundo – sem falar na morta da Casa Verde – do que de meus pais. Preferia ficar calada a conversar com eles. Não por implicância, mas porque não tinha nada a dizer-lhes. (p. 279-280)

O pai é descrito como um fracassado, um sonhador que não consegue sustentar a família. Além disso, é ainda mais desprezado pela mulher quando passa a freqüentar o Centro Espírita Amor e Luz (p. 279). A esposa, devota e praticante do catolicismo, fica horrorizada quando descobre o motivo das mudanças do marido, que parssara a sair "quase todas as noites sem dizer aonde ia" (p. 279). A filha não se abala tanto com a notícia, em parte talvez pela pouca importância que dava ao pai (que também "vivia como se nem percebesse [a sua] presença" [p. 286]) e também por ter uma sensibilidade religiosa um pouco mais aberta, mais arraigada em superstições, e que consegue, com naturalidade, colocar lado a lado a sua madrinha, Nossa Senhora da Aparecida, e a sua protetora, a morta da Casa Verde¹⁷⁹.

Porém, com a morte repentina do pai, ela e a mãe acabam descobrindo que Seu Juca levava uma vida que desconheciam. Após a missa de sétimo dia, são surpreendidas com a presença de uma mulher "gorda, mulata clara, de traços finos" e de seus dois filhos. Apresenta-se como Clara e, ao perceber que as duas não apresentam reação diante da revelação de sua identidade, começa a se explicar: "– Dona, sou uma desgraçada, peço o seu perdão. Mas esse inocentinhos não têm culpa... Não têm mais quem olhe por eles... São filhos do finado." (p. 305) A mulher é enxotada pela amiga da mãe, D. Mariquinhas, e o sentimento de traição que experimentam as duas não permite que tenham piedade. D. Laura apenas faz uma trouxa das roupas do marido e manda que entreguem à amante, e Aparecida fica "atordoada, vazia" e sente que somente "nesse dia é que [seu pai] morreu de verdade [para ela]" (p. 306). O comportamento do pai, o seu pecado, gera uma sensação de revolta e acaba fazendo com que se liberte também das convenções: "No dia seguinte, quando Antônio veio, não relutei em ir com ele para o fundo da chácara" (p. 306).

Graciliano Ramos dedica um artigo para falar sobre a importância de Clara para a narrativa, "uma personagem bem estranha, uma personagem insignificante que no decorrer da história ganha importância, não por ter crescido, mas porque influi poderosamente na vida de pessoas muito maiores que ela. (1970a, p. 135) O escritor chama a atenção para o papel fundamental que acaba tendo no curso dos acontecimentos: "Apesar de tudo Clara existe, é a

¹⁷⁹ Na leitura de Marlene Bilenky, "Maria Aparecida é uma personagem que se mostra extremamente confusa entre a religião católica e a religião espírita. Isso faz com que seu misticismo seja acentuado" (1990, p. 129).

pedra em que a protagonista dá uma topada que lhe muda a vida, vai transformá-la numa dessas pobres Claras tão abundantes" (1970a, p. 136).

As relações com a mãe também são pontuadas pelo distanciamento e pela incompreensão e são representadas em cenas de grande significação e beleza. Quando Aparecida decide negar o pedido de casamento de Seu Josino, a mãe tem uma explosão e confia muitas de suas intimidades, que até então eram desconhecidas para a filha. Descobre que sua mãe se casou grávida e que seu pai passou a desprezá-la depois do casamento:

– Os homens são incompreensíveis... Juca parecia me desprezar porque... pelo que nós tínhamos feito. Casou contra a vontade. Tratava-me quase como uma criada. Responsabilizava-me por tudo o que acontecia de ruim, tinha vergonha de mim, não queria me apresentar à família dele. E eu, que podia fazer? Baixava a cabeça, aturava tudo; ainda tinha que lhe ser grata porque o casamento me livrou da desonra. Depois que nos casamos, vivemos como dois estranhos. [...] Só me revoltei quando ele começou a separar você de mim, a ensinar a minha filha a me desprezar. (p. 332)

O ressentimento com o marido parece ter afetado também a sua relação com a filha, e as acusações que faz a Aparecida são graves e dolorosas:

Um dia – você tinha cinco anos [...] – uma senhora [...] achou você parecida comigo. Só vendo a carinha sem graça que você fez. [...] "Mamãe é mulata, eu não sou". Criança não diz uma coisa dessas sem ter ouvido... e isso era uma calúnia do Juca. A minha gente é tão branca como a dele. Quando você fez sete anos, comecei a lhe ensinar a ler. Você era vadia, custava a aprender. Juca disse que eu deixasse, que ele é que queria ensinar. Obedeci. Você tinha mais respeito a ele, estudou mais. Um dia chegou-se para mim, toda prosa, com a cartilha na mão: "Olhe como eu já sei ler... Papai disse que já sei melhor do que você". [...] Depois você foi para o colégio. E foi se desapegando de casa, ficando cada vez mais indiferente. [...] Só servia para cozinhar para você e seu pai, para arrumar tudo pra vocês. (p. 333)

Aparecida fica chocada com as acusações da mãe, mas não consegue se defender:

Eu quis responder, dizer que aquilo tudo era injusto, absurdo. E era mesmo. Eu não tinha de fato grande afinidade com mamãe. Mas não a desprezava. Ao contrário. Até gostava muito mais dela do que de papai, e às vezes tinha remorsos de não ser mais carinhosa. Era ela mesma quem recusava, sempre que eu queria auxiliá-la em casa. Mas não me deu tempo de falar. (p. 333)

A cena mostra as diferentes perspectivas sobre os fatos e as mágoas entre mãe e filha, criando momentos de muita emoção na narrativa. Além disso, é importante destacar que temos acesso ao pensamento das duas, mas o diálogo entre elas não se consolida, pois, nem Aparecida consegue interferir no monólogo da mãe, nem D. Laura consegue saber o que

pensa realmente a filha de tudo o que disse. O não-diálogo entre as duas é que acaba falando por si. Com a confissão de sua experiência, D. Laura imagina que poderá salvar a filha, tentando alertá-la sobre o erro que seria ir para o Rio atrás de Antônio. As pessoas já comentavam que Aparecida era amante de Antônio, e ela acredita que a filha deveria conversar com Josino e aceitar o seu pedido de casamento. Porém, Aparecida, que sabia não ter havido "nada de irremediável", sente que a mãe queria apenas humilhá-la, mostrar que era orgulhosa e que tinha caído do mesmo jeito que ela (p. 334).

As duas não se entendem, e o sentimento de mágoa é recíproco. Mas, ao final, na hora da separação, quando Aparecida finalmente se resolve a ir para o Rio, mesmo sem a mãe, para passar uns tempos com a família de Sônia, vemos que, apesar dos conflitos, entre elas existe afinal o amor, a força dos laços, um sentimento de segurança:

Ao dizer adeus a mamãe, na estação, procurei dominar-me o mais possível para não chorar. Mas não pude. Chorei como uma criança, e quando o trem chegou, disse-lhe ao ouvido:

– Perdoe-me, mamãe, não vá para Campanha, não me deixe sozinha, eu preciso de você... eu gosto muito de você.

Nunca me esquecerei do seu olhar, tão bom, tão meigo, tão contente. Um olhar de quem tem sede e avista a água.

– Eu vou, eu vou, minha filha, fique descansada, e escreva-me logo.

Afinal, na hora da separação, eu encontrava a minha mãe. (p. 348)

O apoio da mãe na hora da partida lhe dá a segurança que precisava para iniciar corajosamente uma nova vida. Antes da partida, Aparecida havia insistido com a mãe para que fosse morar com ela no Rio, mas sabia que se agarrava menos à mãe do que

a um resto do passado. Como se tivesse medo de entrar sozinha nessa vida que [...] tanto desejava. Como se um instinto cego [lhe] forçasse a não cortar inteiramente as amarras, fosse mais forte do que a [sua] vontade. Porque, no fundo, não era isso que [...] desejava; preferiria ir só, ser inteiramente independente. (p. 346)

Aparecida sabia que precisava trilhar o seu caminho sozinha, e é imbuída dessa consciência que parte para o Rio. Mas "não se trata, porém, duma aventura. É uma atitude coerente com a sua própria evolução, com a formação de sua nova visão das coisas, do seu gradual domínio das coisas" (DIONÍSIO, 1939, p. 2). Inicialmente, a sua vida na cidade é puro deslumbramento, com o conforto, os vestidos emprestados de Sônia, os passeios, os automóveis, o mar (p. 349). Antônio não permite que ela continue levando, inconscientemente, uma vida de luxo. No quarto dia, ele aparece para jantar na casa de Sônia

e, antes que diga qualquer coisa, acaba fazendo com que Aparecida sinta vergonha da vida que estava levando desde que chegou ao Rio:

Antônio sempre teve, e continua a ter, uma ação estranha sobre mim: obriga-me a pensar, a ir ao fundo de tudo. Traz-me inquietações. Não sei do que se falou durante o jantar. Não ouvia o que se dizia, já estava pensando na conversa que teria depois com Antônio. Ele ridicularizaria a minha futilidade, censuraria o fato de estar vestindo roupa de Sônia, de estar vivendo à custa de outros. (p. 350)

A presença de Antônio e também as duras palavras dele, confirmando o que já previra, fazem com que Aparecida não consiga mais levar aquela vida adiante – "o encanto se partira" (p. 351). Começa a trabalhar como ajudante do pai de Sônia no consultório e vive um "dos melhores momentos de [sua] vida":

Estava instalada no Rio, ganhando a minha vida. Olhei para as árvores, para o mar, para a avenida com olhos novos, como se tudo o que via fosse um pouco meu, como se, de repente, eu tivesse adquirido mais direito aos prazeres, à vida. [...] Era uma mulher, alguém que existia por si, que tinha raízes na vida.

[...]

Tinha as manhãs livres, tomava banho de mar com Sônia, depois do almoço Dr. Maia levava-me de automóvel para o serviço. Lá o movimento, a gente que entrava e saía, e em regra me dava dois dedos de prosa, distraía-me muito. Voltava sozinha, de ônibus, contente de me ver entre as pessoas que andavam pelas ruas, satisfeita comigo mesma. (p. 353-354)

Esse primeiro gostinho de independência, sustentado pelo acolhimento da família Maia, dura pouco, pois logo é obrigada a reconhecer, como alertara Antônio, que aquela vida não lhe pertencia, que era uma ilusão e um erro construir a sua vida e a sua independência estando na dependência de outros. Um dia, a família Maia recebe um amigo, que questiona a presença de Aparecida na casa, e isso a faz perceber que não podia continuar naquela situação. Pensa na mãe e, mesmo temendo que ela concordasse, pede que venha logo para morarem juntas no Rio. A mãe diz que está muito bem em São José, que não conseguiria viver em uma cidade grande e que filha poderia ir sempre visitá-la. Aparecida, ainda que se sinta um pouco abandonada, deseja continuar vivendo sozinha, e fica aliviada de não ter rompido com a mãe.

Mais tarde, Aparecida perceberá que só depois de viúva a sua mãe começava a ter uma vida mais alegre, mas ela logo volta a se casar, justamente com Seu Josino. Luís Bueno vê esse casamento como uma "clara indicação de que a opção pela continuidade tranqüila dentro dos velhos padrões só é possível a uma outra geração" (BUENO, 2006, p. 521).

Sônia, depois de ter passado por situações tão graves, também inicia uma trajetória de transformação, permeada pela culpa e pelo sofrimento, que a levam para o caminho da religião. Esse processo culmina com a sua decisão em tornar-se irmã de caridade. Ela conta à amiga a sua decisão e pede que Aparecida permaneça na casa de seus pais como uma forma de dar um pouco de conforto a eles, já que gostavam tanto dela. Porém, quando Sônia revela aos pais os seus planos, eles tratam Aparecida com hostilidade, e ela imagina que eles a estejam vendo como uma "ambiciosa, uma intrigante, que aplaudira a resolução de Sônia para lhe tomar o lugar" (p. 357-358). Então sente "duas necessidades urgentes: primeiro, de [se] mudar, de tomar um rumo qualquer, segundo, de ver Antônio" (p. 358). Percebe que a sua "realidade era Antônio, era a luta, era a dúvida. E não aquela vidinha insossa e pacata" (p. 358).

Ela procura por Antônio e decide que quer dividir a sua vida com ele, entregar sua vida a ele ("eu serei sua amante, Antônio, sua criada, sua escrava. Serei o que você quiser, contanto que me dê um lugarzinho na sua vida" [p. 360]), abrindo mão do casamento e das convenções. Antônio, inicialmente, teme por essa resolução "romântica e espalhafatosa" (p. 360) de Aparecida, mas depois acaba aceitando o seu oferecimento, só que propõe uma situação menos comprometedora:

Concordo que você deva sair da casa de tio Raul, ficar mais independente. Podemos arranjar um quarto aqui perto. Você estudará, se aperfeiçoará, para poder depois ter um lugar melhor. Haveremos de nos ver sempre... eu também estava sentindo muito a falta da sua companhia. Eu preciso da sua amizade. O mais, se tiver de vir, virá naturalmente. (p. 361)

Aparecida fica comovida com a atitude de Antônio (que inclui o gesto de pegar a sua mão) e aceita as suas condições. Passa a morar em uma pensão, porém, logo tem de sair de lá, porque a dona "não gostava das visitas de Antônio" e diz que "os hóspedes estavam reclamando, que a sua casa era familiar, que não podia permitir certas situações" (p. 363). Acaba alugando um pequeno apartamento, onde passa a ser mais livre, sem ninguém para se meter na sua vida (p. 363), mas a sua situação está longe de satisfazê-la:

Tenho sempre a impressão de estar aqui provisoriamente. Talvez seja porque a minha vida é uma longa espera; vivo a esperar Antônio. Consegui o que queria, sou livre, tenho Antônio; onde foi que eu li que o pior castigo para os homens é verem a realização dos seus sonhos? A não ser nas horas do serviço [...] vivo a esperar. Antônio não tem hora certa, nem dia de vir. Às vezes passo uma semana sem vê-lo. Aliás, já devia saber disso, dado o seu gênio. (p. 363)

O envolvimento de Aparecida é total e, ainda que reconheça o afeto de Antônio por ela, percebe a desigualdade nas suas relações: "Agora só ele é livre... mas de que serve queixar-me? Fui eu quem o quis, que me ofereci como escrava, que me anulei." (p. 365) Seu desamparo também tem outras origens: "Hoje a liberdade me pesa tanto que há momentos em que me sinto capaz de todas as baixezas para sentir-me depender de alguém superior a mim. A minha prisão a Antônio é diferente, porque é voluntária, é criada mais por mim do que por ele." (p. 339) Aparecida agora sente o peso da independência, a perda de um sentimento de conforto, de segurança que sentia quando dependia dos pais e prestava contas de todos os seus atos a eles. Também perde o elo que a prendia à sua madrinha, Nossa Senhora da Aparecida, e à sua protetora, a morta da Casa Verde, que lhe confortavam. A mulher que se construiu até aquele momento já não consegue mais crer, não tem mais o alento da crença, mas não consegue também se libertar totalmente disso, porque lamenta a perda desse amparo, já que não consegue colocar nada em seu lugar. Nem a nova visão sobre a vida, nem a sua relação com Antônio lhe dão a segurança que tinha antes, ainda que "não possa – nem queira – voltar atrás" (p. 339).

A sua nova condição, a sua "desgraça", como ela mesma define, ainda apresenta uma falta de perspectivas verdadeiras com relação ao trabalho e aos estudos, a impossibilidade de uma independência efetiva. A sua formação se restringiu a um curso de inglês e um de estenografia que fez por "instâncias" de Antônio (p. 364); também faz pesquisas, mas para estudos do companheiro ("estava muito ocupada, colhendo dados na Biblioteca Nacional para um estudo de Antônio sobre o trabalho livre no Brasil colonial" [p. 366]); e frequenta o cinema "uma vez ou outra, à noite, quando Antônio [lhe] leva" (p. 363). A sua vida profissional também não traz muitos desafios nem independência financeira, já que passa de assistente do consultório do Dr. Maia, onde o serviço é "muito simples", "vender cartões, atender aos clientes e ao telefone, olhar pela limpeza" (p. 353), para um cargo de estenógrafa em uma firma exportadora, onde ganha mais, mas não consegue nem sustentar o seu pequeno apartamento ("Antônio está ganhando bem e ajuda-me a pagar o aluguel" [p. 363]). Assim, vemos que não alcança a independência financeira nem intelectual, além de viver à espera dele (p. 363).

Por isso, ainda sonha com família e estabilidade: "No fundo, gostaria tanto de uma existência normal... se ao menos eu pudesse ter um filho, creio que me sentiria mais tranquila; mas Antônio não pode nem ouvir falar nisso. E eu precisaria encher este vazio imenso que há dentro de mim." (p. 366-367) Porém, ainda que se ressinta com a falta de uma situação social

respeitável, quando surge Carlos, um passageiro do ônibus com quem se relaciona rapidamente, ela mente sobre si, pois parece já não se achar mais digna para o casamento:

Afetava gostos que não possuo, tendências que nunca tive. E essa Rafaela me foi a mim mesma interessando. [...] Creio que chegou a gostar seriamente de mim. Um dia falou-me em casamento. Mas eu, como se carregasse comigo um passado negro, respondi-lhe que mulheres como eu não se casavam. (p. 355)

Mesmo que, naquele momento, ainda não tivesse feito "nada de irremediável" com Antônio, é como se já soubesse que ia se entregar a ele e à vida que considerava verdadeira, mesmo que sofrendo com essa condição marginal. Quer a segurança, mas já não é mais capaz de abdicar de seus novos valores para fazer um casamento por conveniência, então escolhe seguir o que entende como seu destino, ainda que pleno de frustrações e de sofrimento. Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 59-60) destaca o final frustrado do romance, mostrando a sua recorrência entre os *Bildungsromane* femininos, mas também destaca o seu papel de alertar leitoras para mudar realidade.

A justificativa da narrativa também é expressa no próprio texto, quando Aparecida diz que é para fixar a sua trajetória e o seu amor por Antônio:

Tudo morre, tudo passa... [...] Foi com medo dessa morte rápida, foi para fixar Antônio dentro de mim, que comecei a escrever a minha vida nestes últimos anos. Mas escrevi também como quem chora, como quem grita. Ainda não tenho vinte anos completos, e o meu destino já se cumpriu. (p. 367)

Mas Aparecida também percebe que a escrita serve para perceber melhor os seus sentimentos, para esclarecê-los; recupera o tanto que viveu naqueles quase dois anos em seu diário e registra a sua mágoa, o seu sofrimento enquanto relembra tudo o que se passou.

Marlene Bilenky, no artigo "Uma certa ficção feminina", destaca o fato de que as memórias de Aparecida "soam de modo insólito. Este memorialismo pressupõe uma idade de quem já viveu bastante e por isso conta com uma figura de narrador no fim da vida" (1990, p. 128) e considera que "esta biografia do narrador-protagonista jovem constitui aspecto extremamente moderno", aparecendo no início dos anos 80, quando surgem obras em que "jovens assumem sua própria voz para transmitirem suas experiências" (1990, p. 128). Além disso, quanto à confissão feminina, a analista entende que não era tão freqüente na década de 30, enquanto temos inúmeros exemplos de protagonistas homens, e já na maturidade, relatando as suas memórias, como Paulo Honório, de *São Bernardo*; Belmiro, de *O amanuense Belmiro*; Luís da Silva, de *Angústia*; João Valério, de *Caetés*; entre outros (1990,

p. 128). Além disso, a pesquisadora destaca a importância das reflexões em *Amanhecer*, na medida em que, "ao escrever manifestando seu desencanto pela dor do insulamento, Maria Aparecida reflete o ônus da sua falsa liberdade e questiona a emancipação feminina, que carrega marcas profundas da história do servilismo amoroso" (1990, p. 129).

A percepção desse questionamento em relação à independência da mulher na obra de Lucia fica ainda mais evidente na análise de Bilenky quando afirma que a escritora

não se deixa levar pelo entusiasmo da nova mulher. Ao contrário, escritora da dúvida, questiona esse momento grávido de novas potencialidades. Reconhece e identifica o peso que tem a história e a herança cultural que ameaçam a instalação repentina do novo. São personagens que se debatem entre o que são e o que desejam ser. (1990, p. 127)

Essa visão de Lucia como a "escritora da dúvida" também foi reconhecida por Luís Bueno quando apresentou sua análise de *Amanhecer*, aproximando-o de outros romances publicados no mesmo período. O crítico incluiu essa narrativa entre o que ele chamou de "os romances da nova dúvida", obras do final da década de 30 que, "aceitando plenamente o modelo de sucesso [do romance proletário] nos anos anteriores, procuraram, no entanto, desvinculá-lo de seu sentido político ou ideológico" (p. 488). Para Bueno, *Amanhecer* é "talvez o mais bem acabado dos romances da dúvida do final da década" (2006, p. 513), na medida em que consegue apresentar mais do que uma trajetória isolada e sim "o cruzamento dessas duas trajetórias de mulher [Aparecida e Sônia], que parecem trocar de papel, acrescidas da incidência do destino de um homem [Antônio]", mas "sem diminuir em nada a sensação de solidão existencial que domina cada personagem de *Amanhecer*" (2006, p. 521).

As dúvidas suscitadas pela autora estão em acordo com o perfil de outros romances produzidos no período, apresentadas a partir de uma complexa e bem-sucedida estrutura narrativa. Ao considerarmos tais qualidades, vemos o quanto a obra é representativa de seu contexto histórico, sem lhe faltar os méritos de um bom romance, de uma discussão que merece ter seu nome registrado na história literária brasileira.

4.4. *Cabra-cega* (1954)

Após longo período depois da publicação de seu romance de melhor acolhida, *Amanhecer*, e de conhecer grande sucesso com a publicação de narrativas infantis, Lucia Miguel Pereira lança o seu *Cabra-cega*. O livro surge trazendo uma dúvida sobre o gênero da obra – se novela ou romance –, pois a edição, de 1954, com selo da José Olympio, traz duas capas distintas, em que aparece, em uma, a designação de romance e, em outra, a de novela.

Temístocles Linhares também registra esse fato – "O último romance publicado pela autora em 1954 foi *Cabra-cega* que logo de início, na capa e no frontespício, levantava uma dúvida de qualificação ou de designação de gênero: romance ou novela? As duas denominações lhe eram aplicadas" (1987, p. 408) –, decidindo-se pela definição de romance:

Talvez a autora pensasse em novela e depois acabou mesmo optando por romance, mais abrangente e menos sibilino. Antes era realmente difícil estabelecer a distinção e cada crítico que tratava do assunto inventava uma. O mais certo era simplificar os dados e croceamente reduzir o problema para conto e romance, como fazemos aqui, não falando mais em novela. (1987, p. 408)

Porém, o crítico, ainda que defenda a sua posição apenas como uma simplificação do problema, defende, adiante na argumentação, a sua opção, considerando *Cabra-cega* como romance:

Por que era que o livro assim não poderia ser um romance? Ele retratava toda uma família cujos membros se refletiam na vida de Ângela, fixada em seu estado privilegiado de figura central, encarnando a adolescência feminina, a sua situação de inferioridade no ambiente familiar, as suas reações em face dos segredos que a envolviam, a ordem de coisas contra a qual o temperamento e a pureza da heroína estavam sempre em conflito. (1987, p. 410)

Lucia é um dos críticos que propõe uma definição para esses três tipos de narrativa – conto, novela, romance. Em *Prosa de ficção*, ao estabelecer seus parâmetros para o uso dessas designações, ela registra a sua própria concepção:

Seria desejável, para a boa ordem deste estudo [*Prosa de ficção*], que se pudesse estabelecer com precisão os limites dos três tipos de ficção em prosa: romance, novela e conto. Para este último não há grande dificuldade: seja interpretativo ou objetivo, focalize um caso ou um estado de alma, é sempre conto se o faz de maneira abreviada, não atingindo cem páginas. Já entre a novela e o romance as diferenças são sutis e, constituindo matéria controversa, pertencem mais à crítica do que à história literária. Parecem entretanto, mais ou menos assentadas as seguintes

características: a novela, sobretudo narrativa, reconstitui fatos passados e acabados, enquanto o romance, sobretudo psicológico, apresenta sucessos e criaturas que se vão desenrolando e formando aos olhos do leitor; a novela se desenvolve num único sentido, ao passo que o romance comporta desvios e ramificações; na novela o acento tônico recai sobre os acontecimentos, no romance sobre as personagens. Sendo mais rico em substância, o romance é em regra mais longo, mais curta a novela. (PEREIRA, 1988, p. 31)

Cabra-cega não difere muito dos outros romances no que diz respeito à centralidade, à complexidade de sua protagonista em relação aos personagens secundários, nem em relação à ênfase dada ao processo psicológico da personagem, que é representado diante do leitor. Talvez, em *Cabra-cega*, a diferença resida no aspecto do mistério guardado pela família, que perpassa a narrativa e que encontra uma revelação ao final, trazendo um aspecto de fechamento para o texto. Nesse sentido, os acontecimentos do passado, que eram ignorados pela protagonista, ganham um espaço maior na narração e talvez tenham contribuído para essa dúvida em relação ao gênero da narrativa. Porém, o processo de descoberta desses acontecimentos está intimamente ligado ao momento de crise e de amadurecimento por que passa a protagonista, e, ainda, a história não se encerra com a revelação desses acontecimentos, o que projeta a narrativa para uma dimensão maior, o que nos leva a tratá-la como romance, assim como fez Temístocles Linhares.

O quarto romance de Lucia focaliza momentos significativos de uma adolescente, Ângela, de quem acompanhamos a passagem dos 15 para os 16 anos. A narrativa se inicia com uma cena plena de simbologia para esse momento de abandono da infância:

Ângela olha para todos os lados: felizmente não há ninguém por perto, estão fechadas todas as janelas do oitão. Cautelosa, ainda se afasta mais, vai para trás da jaqueira grande. Então, quase incrustrada numa reentrância do tronco rugoso, com as asperezas da casca a lhe arranharem as costas, tira rapidamente os sapatos e as meias.

O primeiro contato não traz o prazer esperado. Torrões e pedrinhas magoam-lhe os pés. Mas logo avista, mais adiante, um trecho de lama, boa, lisa, morna, pegajosa. Uma onda de gozo a aquece quando sente, afinal, a carícia úmida. Fazendo-se pesada, consegue enterrar-se até quase os tornozelos. Não se contém que não se abaixe e não encha também as mãos de terra molhada, apertando-a para vê-la sair em tiras por entre os dedos.

Um ruído a faz estremecer; mas não, não é nada, apenas uma fruta-pão que caiu. Tranqüiliza-se repetindo a si mesma que tomou todas as precauções, que não poderá ser surpreendida a brincar na lama, como uma criança; não terá que suportar mais uma vez as caçoadas de Sílvia e Jorge, as censuras risonhas da mãe; só o pai, sempre absorto, e a avó, que tudo desculpa, não se escandalizam com a sua mania. "Também, é deles que mais gosto", pensa, vibrando ainda de indignação contra a mãe e a irmã. Ao chegar do colégio, alegrara-se sabendo que, por extraordinário, não haviam saído; corra à sua procura e elas se calaram ao vê-la entrar, interrompendo evidentemente alguma conversa de grande interesse, da qual não a queriam pôr a par. Pois guardem os seus segredo, e deixem-na distrair-se como entende. (p. 371)

Ao enterrar-se na lama, Ângela ainda está remoendo a sua "indignação contra a mãe e a irmã", que não permitem que ela participe de suas confidências. Essa "sua mania" de afundar-se na lama, traz prazer e conforto para a colegial, mas ela teme ser descoberta e ridicularizada pelos outros, os adultos de sua família. Também já mostra preferências típicas de alguém que ainda conserva valores infantis: gosta menos dos que a repreendem ou caçoam dela (a mãe, Sara; e os irmãos, Sílvia e Jorge) e mais dos que a apoiam (a avó, D. Maria; e o pai, Alberto). Mas os seus sentimentos e preferências são ainda contraditórios, pois vemos a sua alegria pela presença da mãe e da irmã em casa, que só se desfaz ao ser excluída dos segredos entre as duas. Também fica evidente o seu desgosto, a sua raiva de ser tratada como criança. Na cena, ainda se destaca o fato de tirar os sapatos e as meias, que representam um ato de libertação das convenções e também a sua proximidade com o meio natural, numa espécie de elo com a natureza, de vazão à sua face mais pura e espontânea¹⁸⁰. O hábito já vinha de tenra infância, e ela mesma o reconhece como um "brinquedo infantil" (p. 389), mas que lhe serve para restabelecer seu equilíbrio, um momento de solidão e de encontro consigo mesma:

Em pequenina, tinha o pretexto de esculpir figuras rudimentares, feios bonecos e bichos inclassificáveis, personagens das comédias que para si mesma representava a criança solitária que era. Depois, pouco a pouco, se desinteressou do brinquedo, buscando tão-somente o contato, o macio contato que lhe traz uma satisfação completa. Nada a acalma tanto, quando tem suas iras, nada lhe comunica igual bem-estar. Neste momento, mais uma vez experimenta sua ação sedativa; parece-lhe que todo o seu corpo, e não somente os pés e as mãos, participa da sensação entre todas deleitosa.

Quando se zanga, precisa ficar assim, sozinha na chácara, protegida pelas árvores, tão íntima da terra como se fosse uma delas. (p. 373)

Essas cenas iniciais revelam também que a autora volta a utilizar um narrador para apresentar a protagonista de sua quarta narrativa, retomando, como veremos em trechos apresentados no decorrer do capítulo, o uso do discurso indireto livre. O estágio de amadurecimento alcançado pela protagonista de *Amanhecer*, Aparecida, que lhe permitiu avaliar, em apenas dois anos, as grandes transformações por que passou e registrar todo o processo, não chega a se concretizar na trajetória de Ângela, o que provavelmente teve papel relevante no retorno a essa forma narrativa. Mesmo com apenas 19 anos, Aparecida já via sua vida como acabada, sem saída, e podia fazer uma avaliação do que se passou; o mesmo não acontece com Ângela, uma adolescente que, como a maioria, ainda não sabe aonde quer

¹⁸⁰ Não esqueçamos da grande aproximação que Lucia traça entre as crianças e a natureza em suas histórias infanto-juvenis, além dos relatos de sua própria experiência em fazendas durante a infância.

chegar, para quem a vida está apenas começando, por muitas e relevantes que sejam as experiências que começam a se apresentar.

Em *Cabra-cega*, Lucia desenha uma dessas "criaturas misteriosas, onde a vida fermenta e explode em surdas revoluções", um exemplar da "pobre juventude desorientada dos [seus] dias":

Que thema incomparável! Quem sabe o que passa pela cabeça da menina que, para os seus, ainda está em idade de brincar, e que já se sente mulher, já julga – e quasi sempre condemna – o seu meio, ou do rapazola mal barbeado, cuja grosseria esconde uma sensibilidade de esfolado vivo... (PEREIRA, 1934, p. 7)

Ângela mostra um universo ainda em construção, as suas relações traem ainda movimentos infantis, uma grande oscilação entre o que sente e pensa. Um dos primeiros momentos em que trai um comportamento infantil (além da cena inicial, brincando na lama), e que traz revelações importantes em relação ao seu processo de amadurecimento, é quando uma amiga de escola, Anita, questiona se não achava triste viver em uma casa que parecia um museu, e ela acha a pergunta "insólita", mas acaba repensando a sua relação com o casarão. De início, "a impressão que lhe comunica [a casa] é de vaidade. 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" (p. 371). Tinha orgulho da riqueza da casa e da história da família: descrevia

todas as peças, os salões com retratos de família, o quarto do avô general conservado tal como em vida do dono, o de guardados com as relíquias dos dois filhos que a avó perdera: os brinquedos, as roupas, os cadernos e livros de tio Samuel, que mal chegara à adolescência, o piano de tia Zilda, que morrera tuberculosa aos dezoito anos, pedindo que tocassem a Marcha Nupcial (p. 372).

Porém, após a observação da amiga, percebe que, "vista de fora, a casa lhe comunica de fato uma sensação melancólica; os mezaninos do porão emprestam-lhe um vago aspecto de convento, até de prisão" e, "de súbito, sente que não quer o destino da avó, não quer envelhecer na casa onde nasceu; Anita tem razão, parece um museu. Um museu onde os mortos – os mortos e a semimorta, a louca – abafam os vivos, uns com a sua perfeição, a outra com a sua desgraça" (p. 372). Entre os ilustres mortos estão o marido e o pai de sua avó, tratados pela protagonista, respectivamente, como "avô general" e "vovô Conselheiro". A louca é sua tia-avó Regina, a irmã de sua avó, 16 anos mais moça que ela e que aos 21 anos perdeu a sanidade. Ninguém sabe explicar muito bem como aconteceu, mas, desde então, a tia-louca passou a morar no chalé que fica ao fundo da propriedade, aos cuidados de Rita, sua

ama-de-leite, e, depois de sua morte, de Ritinha, a filha de Rita, a quem Regina tratava como irmã¹⁸¹.

Um outro momento em que se evidencia o comportamento infantil de Ângela, e a tentativa de superá-lo, é quando faz pirraças em casa. Um dia, quebra um vaso da irmã por conta de um grampo seu que ela toma emprestado. Fica com imensa culpa por sua atitude e resolve confessar-se ("Precisa corrigir-se dos ímpetos de fúria. Já não é uma criança, deve saber dominar-se." [p. 375]), e a ida, sozinha, até a igreja lhe desperta uma grande confiança em si, uma certa alegria pela atitude independente:

A resolução de emendar-se, a energia que prova levantando-se cedo apesar de haver dormido tarde, o ar de mocinha que lhe dá a capa de borracha, tudo se combina para lhe comunicar uma reconfortante sensação de confiança em si. Sente-se dignificada, física e moralmente. Os seios apontando e a convicção de ser uma pessoa consciente enchem-na de satisfação. Gosta da perspectiva de enfrentar a manhã chuvosa e fria, de caminhar lépida e só pela rua. Sair enquanto os outros dormem, sem pedir licença, fá-la julgar-se independente e responsável. (p. 375)

Mas logo esse bem-estar, essa segurança são quebrados ao ver o irmão, Jorge, saindo, despenteado e de pijama, do quarto da copeira, Nazaré:

Sai mesmo sem café, ávida de ar livre e de luz. [...] Nojo de Jorge, da mulata e de si mesma, de seu corpo de mulher. A baixeza do irmão recai também sobre ela, humilha-a, desmoraliza-a. [...] Envaidecia-a esse irmão rapaz, estudante de engenharia [...], sempre haviam sido bons camaradas. [...] E agora descobre-o capaz de hipocrisia, e de ações repugnantes. Sente-se traída. (p. 376)

A sua atitude mostra uma certa repulsa ao sexo, justificada por sua inexperiência, sua formação em colégio de freiras e também por suas leituras românticas:

Como pode ser o amor tão poético nos romances e tão repugnante na realidade? Eram felizes as moças ingênuas de antigamente. E de repente, surpreende-se prometendo não deixar que homem algum a toque. Nunca. Em caso algum. Não se casará. Vê diante de si, como uma faixa branca, uma longa vida austera, só dedicada ao estudo. (p. 377)

Além disso, a sua indignação está imbuída de preconceitos, sociais e raciais, em razão de Nazaré ser uma copeira, uma mulata, o que se afina com o orgulho que sentia por seu passado nobre. Mas logo o leitor fica sabendo que este orgulho tem uma fissura: a existência

¹⁸¹ A relação entre o casarão e o chalé e essa familiaridade que se construiu entre as negras e um dos membros da família fazem lembrar *Casa-grande & senzala*, estudo pelo qual Lucia tinha grande admiração, além de sua amizade com o autor.

dessa tia louca. Fica muito perturbada com a descoberta sobre o caso do irmão e, um dia, ao perder o controle, chega a temer que tenha um futuro semelhante ao da tia:

Foi desde o caso de Jorge e Nazaré que começou a se impressionar tanto com tia Regina. Antes já a perturbava a presença invisível da louca, mas só ao ouvi-la gritar. E nunca pensava detidamente nela. Sobretudo nunca temera um destino semelhante. Quando provocou a cena de que resultou a despedida da mulatinha, é que sentiu a ameaça terrível. Até então, os seus impulsos de cólera não a preocupavam senão como pecados, como um defeito que se poderia corrigir. Agora sabe-se possuída por eles. Não estava fora de si ao avançar para Nazaré e esbofeteá-la? Em seu juízo perfeito, nunca tocaria em criatura que tanto lhe repugnava. (p. 378-379)

O seu preconceito (que parece entrelaçar-se a um sentimento de defesa da honra familiar) se estende também à sua tia Regina, que ameaça o bom nome da família; às suas colegas, especialmente Inês, com quem disputa o lugar de melhor aluna, mas a quem vê como inferior¹⁸²; e mesmo com os parentes pobres de sua mãe, como Bilu, uma tia que criou Sara como filha, juntamente com Sinhazinha, amiga e uma espécie de acompanhante de Bilu¹⁸³. Parece ficar sensibilizada, mais tarde, apenas com a situação de sua tia Regina e com a de Nazaré. A tia lhe lembra de que também é vulnerável, que pode ter herdado a loucura, e também, adiante, descobre os muitos sofrimentos por que passou. Do mesmo modo, percebe a injustiça cometida com a mulata, ainda que tenha sido a primeira a colaborar para a sua desgraça, quando provoca a demissão. Nazaré provavelmente a atinge quando, ao se encontrarem por acaso em um ônibus, Ângela vê Nazaré grávida, e a mulata lhe agarra 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" (p. 430).

Ângela oscila nos seus sentimentos em relação aos pais, aos irmãos e, ao final, também em relação à avó. A mãe lhe desperta orgulho, por sua beleza e alegria, seu sucesso entre os jovens, mas também vergonha, por sua fragilidade diante do marido e por ser alvo de comentários e sujar o nome da família.

Quando sai com a mãe e Sílvia, Ângela experimenta, pela primeira vez, a alegria e a juventude, fora da casa, em meio aos jovens em Copacabana, levando uma vida muito

¹⁸² "Inês a irrita com a mania de viver sempre em emulação, de estar constantemente se comparando a ela. É a única das colegas que não lhe aceita a superioridade, que quer disputar-lhe o primeiro lugar; e agora ainda tira vaidade de morar em Copacabana, coisa que qualquer um pode fazer. Basta querer. Ao passo que viver numa chácara que pertencera ao bisavô, não é dado a novos-ricos como o pai de Inês, que ganhou dinheiro durante a guerra" (p. 430).

¹⁸³ "Bilu é uma acusação tácita. Junto dela todos se sentem em falta. A sua velhice, a sua feiúra, a sua pobreza, a sua infelicidade exigem que ninguém seja moço, bonito, rico e feliz." (p. 387)

diferente da sua no casarão da Gávea. Sílvia e sua mãe pareciam estar no seu elemento, muito seguras e à vontade, mas Ângela ainda vivencia esta primeira experiência num misto de deslumbramento e insegurança:

Os sorrisos, as brincadeiras que nem sempre entende, como novata que é no grupo, e que por isso mesmo, porque lhe sugerem uma longa seqüência anterior de dias semelhantes àquele, ganham maior prestígio; o iate de passeio com suas duas cabines, seu bar, o próprio cheiro do mar, tão diferente do aroma silvestre da Gávea, tudo lhe dá a impressão de entrar num mundo novo, luminoso, brilhante, privilegiado, impermeável às sombras e às tristezas. [...] Ela é uma moça entre as outras, um acorde daquela harmonia perfeita. Assiste-se sentar, mostrando o vinco das calças e as sandálias que deixam quase nus os pés de unhas vermelhas e lustrosas, assiste-se rir, responder às pilhérias, tomar um aperitivo, executar, enfim, mil gestos que são como um ritual de iniciação. (p. 384)

O pai, respeitado matemático, a quem dizia preferir, também acaba sendo mal-visto por sua melancolia, seu autoritarismo com a mãe e a irmã e, principalmente, por um passado sujo, em que acoberta os erros de seus pais, e que Ângela acaba por descobrir. A relação com os irmãos também sofre com as oscilações de sua adolescência. Ângela sente uma imensa ternura por Sílvia e Jorge, uma ligação feita ainda da infância compartilhada, e fica chocada (mas também intrigada com seus próprios sentimentos) quando descobre o desejo que os dois irmãos mais velhos expressam de criarem uma vida independente e abandonarem a família e o casarão, mesmo após vivenciarem uma noite de harmonia familiar:

"Vocês querem que eu seja franca? Tenho horror a esta casa, horror à vida que levamos. Eu não devia ter família. Às vezes invejo quem é só no mundo, quem não precisa prestar contas à ninguém. A família me pesa."

Ângela afasta-se violentamente da irmã, que acaba de lhe destruir a harmonia da noite. Mas Jorge concorda, como se não percebesse oposição alguma entre as palavras de Sílvia e a tranqüilidade de há pouco, no terraço, como se fosse natural a odiosa confissão:

"A mim também. Por isso, é que assim que me formar vou para bem longe. Para Mato Grosso, para o Amazonas, sei lá! Se ficar aqui, hei de ser sempre o filho de papai; chego a me arrepender de ter escolhido a engenharia. Quero ser independente, fazer sozinho a minha vida."

Aos ouvidos de Ângela ainda vibra a declaração de Jorge, quando Sílvia exclama:

"Acho que escandalizamos Ângela! Você não concorda, não é?"

Como exprimir o que sente? A revolta dos irmãos deixa-a aturdida. Será que também o seu próprio mal-estar...? Não, não é possível. A voz lhe sai porém frouxa e baixa, contrastando com a firmeza da afirmação:

"Eu... que sou muito diferente de vocês. Cada vez gosto mais desta casa, cada vez tenho mais orgulho de minha família." (p. 410)

Ângela começa a repensar os seus próprios sentimentos a partir do desabafo dos irmãos. Até bem pouco tempo, ela não questionava a sua família, o seu orgulho pelo casarão. Além disso, não conseguia ver como sentimentos conciliáveis o respeito, o amor pela família

e o desejo de independência, de uma vida fora do ambiente e das regras impostas pelos pais. Também se revolta com os irmãos por entrarem na lista dos que sujam o nome da família: Sílvia, por viver em festas, fumar e ainda andar na má companhia de Ernestina Pontes, que revela-se depois como sua namorada, e Jorge, por sua relação secreta com Nazaré, de conseqüências trágicas.

A "santa" de sua avó é a última a ser questionada. Isso só acontece quando, um dia, D. Maria perde o controle e agride a neta caçula, ao saber que tinha falado com tia Regina. Ao final da história, como era de se prever, pelo excesso de elogios à distinta senhora, a avó de Ângela mostra-se bastante diversa do que aparentava, o que lembra o conto "Uma santa", que Lucia havia publicado em 1933¹⁸⁴. Porém as pistas de que a avó esconde baixeiras em seu passado já aparecem nas acusações que Bilu faz à família ilustre de Alberto:

Se Sara pôde ser bem educada, só deve a mim e a Sinhazinha; mas isso não tem importância, porque mais vale ser direito do que ter família fidalga. Sinhazinha, por exemplo, é filha de um peão de estância, e eu a considero como uma irmã. Que adianta descender de figurões e viver escondendo podridões, como certas pessoas que eu conheço? (p. 387-388)

A tristeza por essas insinuações e o mal-estar pela visita à casa de Bilu levam Ângela novamente para o consolo da lama, mas, dessa vez, a aparição de Juquinha faz com que mude a sua relação com a experiência. Juquinha Costa é o primo de sua melhor amiga, Anita, que demonstra interesse por Ângela. É com a influência dele que começa a se desligar da infância:

É bom estar ali, feita novamente criança, sentindo desfazer-se a lembrança de Bilu. Seguindo pela alameda de sapotizeiros, atenta em manter o equilíbrio no solo escorregadio, esquecida de tudo o mais, afinal calma e dona de si, aproxima-se, sem o notar da grade. E, de repente, avista Juquinha na calçada, a fitar a casa. Esconde-se detrás de uma árvore, de onde esvoaça um morcego, e lá fica a espia-lo; o susto de poder ser surpreendida descalça, numa atitude infantil, se confunde com o amolecimento de uma emoção mais grave, profunda, que a revolve toda. Perde subitamente qualquer sentido o contato com a lama, como se naquele momento preciso Ângela se desprendesse da infância. (p. 389)

Os sentimentos se confundem e a emoção que sente ao ver Juquinha ali se sobrepõe ao medo de ser vista e ao próprio prazer que sente na lama. A presença do namorado e a sensação física que ela lhe desperta são fortes o suficiente para romper com o mais instintivo dos elos que lhe prende à infância. E a emoção nova faz com que se desprenda do passado e imediatamente comece a imaginar o seu futuro:

¹⁸⁴ Conforme referi, na primeira edição da revista *Literatura*.

Um poste de luz põe em relevo a figura do namorado, do leal, do constante, do seguro Juquinha, que a compensa da amargura da tarde; veio de longe, arrostou a chuva, na incerta esperança de entrevê-la. Já não teme o futuro, conhece o seu caminho na vida: uma casa muito clara, crianças louras, brincando no jardim, a moça, que então será, chegando à janela para ver entrar o marido. Seus lábios esboçam um beijo na direção de Juquinha. E larga a correr para casa, alvoroçada, sem saber se quer esconder ou gritar a todos a sua felicidade. (p. 389)

Não apenas sonha com a sua imagem de mulher casada, mas já sente que gosta de obedecer ao futuro marido (p. 391) e sente-se frágil, quer voltar a ser criança, quando o namorado critica sua mãe e irmã (391). Ele a busca na descida do ônibus para poder acompanhá-la até em casa e conversarem: "São cinco minutos, dez quando muito, de conversa. Ninguém sabe, mas que mal há nisso? É o seu namorado, será o seu noivo, o seu marido. Tem tanto zelo, tanto carinho por ela." (p. 390)

Nesses breves encontros inicia uma vida independente, desligada de sua gente, mas ainda acha tudo dentro do natural, do respeitável. Porém, ela mesma elabora um plano para ir sozinha com o namorado ao cinema. Esse passeio às escondidas com Juquinha se coloca como um primeiro segredo que constrói à revelia de sua família, que deseja preservar do conhecimento de todos, mas o delito sai fora do seu controle e acaba sendo frustrado, porque Juquinha tenta uma aproximação mais íntima durante a sessão de cinema, e Ângela se assusta, se ofende com o contato mais ousado do namorado e acaba desprezando-o. Essa reação não deixa de ser esperada, já que se trata de alguém que ainda gostava de escutar as histórias de fadas contadas pela avó (p. 390) e que tivera toda a sua educação em uma escola de freiras.

O romance é pontuado por muitos momentos em que se relacionam as leituras que a protagonista faz e a sua compreensão dos fatos da vida. De forma simbólica, também é na biblioteca e na saleta dos jornais que descobre acontecimentos importantes relacionados à sua família. Em uma das tantas vezes em que entra sorrateiramente no escritório do pai para tirar um livro da biblioteca, "da velha coleção francesa, ilustrada, com figuras fora de moda", em que "todos [os volumes] têm histórias de amor, emocionantes histórias com cenas reveladoras" (p. 401), acaba tendo que se esconder, porque o pai entra de repente na sala, e ela acaba escutando uma conversa entre ele e sua mãe. Alberto mostra a Sara uma carta anônima que recebeu e pede explicações à esposa. Ângela acaba descobrindo que o pai recebia muitas cartas, mas que já não dava importância. Porém, desta vez, fica preocupado porque a carta falava *também* de Sílvia. A adolescente escuta que as insinuações são sobre a má companhia em que Sílvia andava, uma tal Ernestina Pontes "de quem Juquinha e Jorge [também tinham] tão má opinião" (p. 402), mas o que mais lhe atinge é ver a mãe humilhada pelo pai. A

conversa se encerra a meio porque o pai sente-se mal, e Ângela, quando consegue sair do escritório, só pensa que não gostaria de ter participado daquilo tudo:

De novo só. Salva. Salva? Oh! por que não fora surpreendida antes da cena terrível, por que vivera aqueles momentos irremediáveis? Nem se lembra do final, da doença do pai. Sai sem tomar a menor precaução, caminha como sonâmbula, levando, bem a mostra, a brochura em cuja capa há um casal abraçado, a mulher de longos cabelos a escorrerem pelos ombros, o homem de bigode. Apenas entra no quarto, logo começa a ler a história de adultério. Mal lhe percebe o sentido, salta linhas, repete outras várias vezes. Mas vai lendo, maquinalmente. [...] De vez em quando, uma frase consegue fixar-lhe a atenção; depois perde o fio, baralha o que lê com o que ouviu. A conversa dos pais se mistura ao texto, confunde-se com ele. Pouco a pouco, porém, se acalma, vai podendo interessar-se pelo enredo. (p. 403)

Seus pensamentos se misturam com o enredo do livro, e o romance é quem lhe traz a difícil revelação da verdade:

Magoam-na e chocam-na mais do que habitualmente as cenas de amor; um mal-estar crescente acompanha a leitura, uma sensação de culpa, de vergonha, de remorso, e não apenas a perturbação que causam sempre os romances devorados às escondidas. Ferem-na fundamente as frases entretanto brejeiras e alegres. De repente, numa iluminação violenta, percebe que o que a faz assim sofrer é a identificação que se estabeleceu entre a heroína e a mãe, entre o marido ridículo e o pai. (p. 404)

A cena que presencia acaba lhe revelando muito sobre seus pais, mas ainda não chega a assimilar as acusações contra a irmã. Isso se dá em outro momento, numa terrível discussão entre o pai e Sílvia, que ela escuta, junto com todos os familiares, na saleta dos jornais. Acorda-se assustada com os gritos do pai e ouve quando ele diz a Jorge:

não vou fazer cenas, nem perder tempo com explicações inúteis. Sua irmã não pode negar a natureza das relações que entretém com aquela moça. Tem dois caminhos a escolher: ou submeter-se e cortar para sempre essas relações vergonhosas, ou deixar esta casa. (p. 439)

Ângela vê o telefone quebrado e jogado ao chão, a irmã responder ao pai – "Saio já, e nunca mais voltarei! [...] Não quero ser esbofeteada de novo." (p. 439) – e também a mãe enfrentar o marido – "Não sairás, digo-te eu! [...] Para defender minha filha, sou capaz de tudo, Alberto! *De tudo*, ouviste bem? Eu... eu..." (p. 439, grifo da autora). Ângela percebe uma ameaça velada na voz da mãe, mas não sabe a que pode estar se referindo e também não entende completamente as acusações do pai quanto à "natureza das relações" da irmã. Isto se dá somente na escola, quando Anita lhe conta o que ouviu de Inês sobre a má fama de Ernestina, que se devia ao seu "vício de namorar moças, como se fosse homem" (p. 444). Só então, para Ângela, "se esclarecem trechos lidos em romances, que no momento não

entendeu, esclarece-se sobretudo a atitude do pai" (p. 444). Mais tarde, com a progressão de suas leituras tiradas da biblioteca, acaba lendo "*Aphrodite*, de Pierre Louys", e se orgulha de "não precisa[r] mais dos esclarecimentos de Inês" (p. 467). A evolução nas leituras de Ângela também fica marcada quando se espanta ao perceber que a avó, aos setenta anos, ainda se interessava "pelos romances ingênuos e açucarados – tão diferentes dos que já recomeçou a tirar no escritório – que nada mais dizem aos seus dezesseis" (p. 435).

Depois da cena que presenciou na saleta dos jornais, Ângela sente, pela primeira vez, que teria prazer em viver sua vida longe da família:

Num relance, imagina como seria se todos morressem, se ficasse só no mundo. Vê-se senhora de si, dando ordens aos empregados, viajando, recusando todos os pretendentes. Um momento essas idéias a distraem. Mas logo torna a si, à situação real. Sente-se traída no seu direito à felicidade, na sua necessidade de amparo. E se enche de amargura, de ressentimento, de revolta. (p. 440-441)

Se, nesse momento, seu desejo de independência trai ainda um pensamento infantil e certa fragilidade, em outra ocasião, pensa de forma mais realista, mais madura sobre questões como independência, educação e carreira. Após uma longa noite de estudos para uma prova de química, sua mãe a obriga a ir, antes do horário da escola, à missa de sétimo dia de Sinhazinha, enquanto libera o seu irmão desse compromisso por ter alegado que não podia faltar às suas aulas. Ângela então percebe a diferença de tratamento entre eles e reflete:

Todos dão maior importância ao curso de Jorge do que ao seu, embora a saibam mais estudiosa. 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. Mas não desanimará. Resolveu ser independente, desde que rompeu com Juquinha, e ninguém a demoverá. (p. 424)

Um dia, ao procurar a programação de cinema no jornal, acaba se deparando com uma notícia estupefaciente:

"Uma rapariga de cor parda foi esta madrugada surpreendida por um guarda municipal quando tentava atirar à Lagoa Rodrigo de Freitas um embrulho de jornal, que continha o corpo de um recém-nascido do sexo masculino. Levada à delegacia, declarou chamar-se Nazaré da Silva, ser doméstica, menor, de 19 anos de idade, residente à rua Marquês de São Vicente, 81, casa V. Explicou que quisera jogar na lagoa o corpo do filho, falecido no percurso para o Hospital Miguel Couto, visto não ter dinheiro para o enterro. O cadaverzinho foi removido para o necrotério, a fim de ser apurada a *causa-mortis*, e a mulher detida, para averiguações." (p. 446)

Ao descobrir a prisão de Nazaré, Ângela conta tudo o que sabe à mãe, acaba se descontrolando e a mãe a consola. Ângela gosta de sentir-se reconfortada, mas logo percebe que Sara estava fugindo da verdade e tentando tirar a responsabilidade do irmão. Ela pressiona a mãe, e as duas têm uma conversa reveladora em vários aspectos:

"Não podemos abandoná-la; o menino que morreu é filho de Jorge."
 "Quem nos garante que seja? O mais provável é que a rapariga tenha mentido, para vingar-se de você."
 "E se for?"
 "Se for, que podemos fazer?"
 "Não sei, mas deve haver um meio de socorrer essa coitada."
 "Socorrer uma mulher que certamente matou o filho para se ver livre dele? Uma criminosa?"
 "Não será também criminoso o pai que o abandonou?"
 "Ângela, reflita no que diz. Você quer por acaso que eu vá à polícia denunciar seu irmão? Deixe de tolices. Aí está o resultado de meninas lerem o que não devem. De hoje em diante, está proibida de pegar num jornal. E trate de esquecer essas desconfianças absurdas. Jorge não tem nada com esse caso, ouviu? Convença-se disso, e pare de inventar romances." (p. 448)

Também a avó já havia tentado dissuadir a neta de procurar pela verdade quando ela lhe conta da gravidez de Nazaré e das relações da mulata com Jorge:

"Não se preocupe com isso, minha filhinha; esqueça o que ouviu. Aquela rapariga não presta, está inventando uma calúnia para nos explorar."
 "Mas, vovó, eu vi Jorge sair do quarto dela!"
 "Há coisas que não se podem discutir com meninas, Ângela. Acredite no que lhe digo: é uma exploração. Não pense mais nisso, deixe o caso comigo, não fale a mais ninguém. E agora vá, que estou muito cansada, quero ver se durmo." (p. 437)

A avó também vê a mulata como uma criminosa, uma exploradora, e isenta Jorge de qualquer responsabilidade. Mas, além dessa situação, outras também revelam que sua avó não é tão boa quanto parece. Quando D. Maria adoecer, recebe em casa duas irmãs do Asilo dos Expostos para lhes dar o donativo que todos os anos levava à instituição. Ângela recebe as freiras e, pela conversa, descobre que "o seu donativo envolve uma cláusula: a de ser aplicado em benefício dos asilados de cor branca que melhores aptidões revelarem, elevando-lhes o nível de instrução, e até permitindo estudos superiores aos rapazes que se distinguirem particularmente" (p. 436). Ângela fica perplexa e questiona a atitude da avó:

Mas por que excluir as meninas, e os meninos de cor? Ângela não aceita as explicações dadas, discute, apaixonada-se, sustenta que mulher também pode estudar, que um mulato pode ser mais dotado do que um branco. As visitantes e a doente riem-se da sua veemência, e esta lhe dá afinal o motivo principal da cláusula que

estabeleceu: circunstâncias desgraçadas poderiam colocar, entre os enjeitados, meninos de boas famílias, que em condições normais teriam todas as facilidades na escolha de uma carreira; essa injustiça do destino, mais provável em crianças brancas, é que quisera em parte sanar; para as moças, infelizmente, julgara irremediável o mal, já que só pelo casamento tornariam ao meio onde nasceram, e ninguém se casa com uma enjeitada. (p. 437)

O episódio revela a defesa de direitos iguais para homens e mulheres, brancos e mulatos por parte da protagonista e também um tipo de caridade, com o qual ela não concorda, que reforça as desigualdades, a injustiça social. Isso faz com que Ângela (e também o leitor) veja com desconfiança o caráter da avó e mesmo das instituições religiosas.

O amadurecimento de Ângela se dá por meio de suas leituras, de suas vivências e também pelo conhecimento que vai adquirindo sobre as pessoas do casarão. Após passar por uma série de decepções, especialmente com a família, o que começa a denunciar o seu processo de amadurecimento, Ângela começa a sentir que já não tinha tanta necessidade de entregar-se ao aconchego da lama para recuperar seu equilíbrio:

Ah! Se pudesse estar sempre aqui, longe da casa sombria e de seus sombrios problemas! É espantoso que os pais e os irmãos sejam tão indiferentes à chácara, atravessando-a apenas quando saem, muitas vezes sem um olhar para as plantas. Tanto pior para eles, e melhor para ela, que assim ninguém perturba. Já não precisa mais brincar na lama, como dantes, para ter a sensação de estar protegida, defendida, adotada pela terra, pela vegetação, até pelos pássaros. (p. 452).

Ângela já vai perdendo o hábito, a necessidade, de afundar-se na lama; a solidão e o contato com a natureza que se estendia pela chácara já lhe garantiam a sensação de estar protegida, e o casarão se mostra claramente como espaço de desequilíbrio, de origem de seus problemas, lugar que deve evitar para defender-se.

Em uma das vezes que está passeando pela chácara, justamente na tentativa de ficar sozinha e de evitar os problemas do casarão, encontra com o jardineiro e ele lhe pede licença para ir ao enterro de Nazaré. Ângela fica atordoada e "sente-se impelida" a ir até a casa da mulata. Lá, descobre que Nazaré enforcou-se, e também outras informações sobre o caso, ao escutar as conversas das pessoas:

"Desde que estive presa ficou assim, meio maluca. Não é para menos. Pois perde o filho e ainda por cima leva a culpa da morte!"

[...]

"Três dias. E parece que bateram nela."

"O anjinho tinha morrido de doença."

"Bem criada ela foi, virou a cabeça porque era bonita."

"Beleza é a desgraça de moça pobre."

"Qual motorista, qual nada! Foi um moço de família. Ela mesma me contou. Vai ver que ele nem sabe de nada, está a esta hora bem regalado. É sempre assim." (p. 454)

Ainda tenta aproximar-se da madrinha de Nazaré e entregar-lhe um dinheiro que diz ter sido mandado por sua mãe para auxiliar no enterro, mas a mulher lhe responde: "Não preciso. Diga a sua mãe que a esmola veio tarde. Devia ter sido para o anjinho." (p. 455)

Em casa, percebe uma movimentação diferente e fisionomias preocupadas, mas ninguém lhe fala sobre o caso e imagina que estejam sabendo do que ocorreu com Nazaré. O seu desamparo faz com que sinta a necessidade de buscar o colo da avó e as histórias que lhe contava na infância, ainda que não a veja mais como antes. Agora já reconhecia algumas faltas da avó e questionava o seu comportamento. Quando sua irmã acusa o descaso de D. Maria com tia Regina, influenciada pelas idéias de Bilu, Ângela contesta, mas logo vê que Sílvia tinha razão:

"Coitada de vovó, ela gosta tanto de tia Regina."

"Gosta nada, se gostasse não a deixaria entregue a uma negra boçal e meio gira como Ritinha."

A objeção põe Ângela aturdida e surdamente irritada: é inegável o seu acerto, e espanta-se de nunca a haver formulado; mas trai a influência de Bilu, e portanto deve ser repelida. É o que faz, com a fúria de quem reconhece, no fundo, não ter razão. (p. 456-457)

O amadurecimento de Ângela, essa oscilação e mistura de reações infantis e maduras, também se faz sentir quando vai ao baile de formatura de suas colegas. Ângela pensa em vingar-se de Juquinha e de Inês, que agora eram namorados. O seu comportamento na festa revela ainda traços infantis, mas deixa entrever as suas primeiras "malícias de mulher":

Dança, ri, conversa, com um prazer novo, e completo. Sente-se ágil, leve, bonita. Funde-se na atmosfera da sala voltejante de pares jovens, sonora de sons ritmados. [...] "Diga [a Juquinha] que venha [fazer as pazes]; hoje quero estar de bem com todo mundo, até com Juquinha, até com Inês, quero esquecer todas as coisas desagradáveis, quero rir, brincar, divertir-me, aproveitar a vida como se tivesse nascido ontem e fosse morrer amanhã! [...] Por que hei de ficar de mal com Juquinha? Ele pensou que eu era igual a todas as meninas. E sou mesmo." (p. 465)

Juquinha tenta explicar-se, mas Ângela não quer conversar, só quer aproveitar a noite. Enquanto dança com ele, sente "o contato da longa saia rodada nas pernas habitualmente à mostra, o colo e os braços nus, [e] tudo isso é estimulante, confere a sensação de ser mulher, mulher moça e bonita. Vingar-se de Inês parece agora coisa secundária, a ser levada a cabo apenas por capricho" (p. 466).

O rapaz tenta uma aproximação, mas Ângela lhe escapa, respondendo tudo com ironias, e Juquinha diz que ela está se parecendo com a irmã. Volta a criticá-la e diz a Ângela

que deve se afastar das más companhias e voltar a ser "a mesma Ângela de antes, orgulhosa, fechada, mas correta" (p. 466). A ex-namorada já não se submete a ele: "'Se sou assim tão orgulhosa e fechada, é inútil dar-me conselhos. Receba um, em troca: volte para Inês, que está se ralando de ciúmes. Veja como nos olha!'" (p. 466) Mesmo sofrendo tantas decepções com a família nos últimos tempos, ela decide se divertir, passa a dançar com outros rapazes, e, "assim, de par em par, sempre disputada e festejada, enche a noite, distrai-se, atordoa-se. O seu grande divertimento é, porém, fugir de Juquinha, burlar-lhe as incansáveis tentativas de aproximação. [...] Há nesse jogo um misto de brinquedo infantil e de malícia de mulher" (p. 467).

O seu jogo e a sua alegria duram pouco, porque, em um dos seus esconderijos, escuta duas senhoras falarem da mãe e comentarem sobre a diferença de idade entre ela e o "seu último caso" (p. 467). Ângela fica atordoada com o que escuta, mas, numa atitude intempestiva mas também de coragem, enfrenta a mãe e lhe pergunta quem é Zezinho Freitas. A mãe dá uma "resposta longa, minuciosa, mas nada elucidativa" (p. 468), não esclarece o tipo de relação que tem com o rapaz. A atitude de Ângela, ao enfrentar a mãe e questioná-la abertamente, parece indicar uma mudança no comportamento da protagonista, que se mostra mais madura no enfrentamento de seus problemas, mas logo se vê que ainda não está pronta para lidar com certos fatos de sua vida. Quando Sara tenta conversar com a filha, já que Ângela começa a evitá-la desde que escuta as insinuações sobre Zezinho, a jovem não deixa que se confidencie: "impressiona-a sentir que [a mãe] lhe fala de igual a igual, de mulher a mulher", mas quando "percebe-a à beira da confissão – da confissão que teme ouvir", procura "sair do caso pessoal" e escapa de uma conversa mais franca e madura (p. 471).

Nas vésperas do Natal, a mãe passa por um momento de grande sofrimento: Zezinho morre em um desastre de avião¹⁸⁵. E, dessa vez, é Sílvia quem busca falar abertamente com a irmã. Ângela está revoltada, porque pensa que a irmã está consolando a mãe e que provavelmente compactuou com a sua infidelidade:

"Acho indecente, uma filha consolar a mãe da morte..."

[...]

"Não é o que você pensa, Ângela. É melhor falarmos claro. Mamãe nunca teve nada... de positivo com Zezinho. Ainda agora acaba de me jurar que não teve. Era apenas... um amigo de quem gostava muito."

"Mulher casada não deve ter amigos assim."

"Mulher casada é uma criatura como outra qualquer, tem coração, tem sentimentos, tem necessidade de afeto."

"Deve concentrar tudo isso no marido e nos filhos."

¹⁸⁵ Difícil não pensar na coincidência com a trágica morte da própria autora, que também foi vítima de um desastre de avião às vésperas do Natal.

"Deve, não deve... você pensa que a vida é um regulamento de colégio, Ângela? Nem todo o mundo pode viver dentro das regras. Somos tão diferentes uns dos outros... Há tanta gente que, por mais que queira, não consegue se adaptar à sua sorte... Você é muito criança ainda, nem imagina como é difícil viver. Ninguém se governa."

"Não sou tão ingênua assim, sei que existem criaturas... anormais. Mas não quero ter nada de comum com elas." (p. 474)

A irmã não se ofende com as insinuações e ofensas de Ângela e tenta manter a calma. Durante a conversa, na tentativa de defender a mãe, acaba revelando algumas confidências que ela lhe fizera e também as conversas que teve com Bilu, enquanto esteve em sua casa após a briga com o pai. Assim, Ângela também fica sabendo dos fatos passados da família e que explicam o seu isolamento, o descaso com o tratamento de tia Regina, entre outros silêncios e mistérios que rondam o casarão:

"Vovó nunca suportou mamãe. Não a combatia de frente, ao contrário, tinha ares dulçurosos, mas vivia com picuinhas, com indiretas. [...] Vingava-se humilhando mamãe, e também Bilu e Sinhazinha. [...]"

"Você mesma confessa que ela era feliz com papai. E porque deixou de ser? Também com certeza por culpa de vovó?"

"Papai mudou muito de gênio com a morte de vovô General. Levou um choque tremendo quando descobriu que era pobre. Sim, pobre, vovô não deixou nada, apenas o soldo."

"Mas então..."

"Então, fique sabendo que não temos nada, nada, que vivemos à custa de tia Regina. Vovô General era jogador, e pôs fora tudo o que era de vovó, que, aliás, já fora pior aquinhoadada por Vovô Conselheiro do que tia Regina; era natural que quisesse amparar mais a filha doente. [...] Com o dinheiro dela é que vovó faz tantas esmolas, que nós vivemos à larga, que antigamente davam festas e recepções, enquanto a dona de tudo mora no chalé, entregue a Ritinha."

"[...] Vovô General geria os bens como procurador, e não como curador, [e] isso é crime. Vovó sabia, e confessou tudo a papai, que ficou sendo o 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 nunca mais veio gente aqui em casa; parece que papai ficou assim esquisito porque vive com medo de que alguém descubra tudo." (p. 476-477)

As revelações que Sílvia faz à irmã são graves e muito dolorosas para Ângela, especialmente porque atingem a avó e o pai, aqueles com quem tinha mais estreitas relações, a quem via como as melhores pessoas da casa, além de mais distintas, já que eram descendentes diretos da ilustre família. Porém, as revelações de Sílvia desvelam segredos ainda mais sérios e vergonhosos:

"Ritinha ainda contou a Bilu um crime mais monstruoso. Disse que, pouco depois da morte de vovô Conselheiro, antes de mamãe se casar, alguém abusou de tia Regina. Quando descobriu o estado da pobrezinha, ela logo viu qual o culpado. Não podia ser outro, nenhum homem estranho entrava no chalé. E aliás, interrogada, a própria tia Regina o acusou, sem entender bem o que se passara." (p. 477)

Ângela fica horrorizada e teme ouvir que seu pai fosse o culpado, mas Sílvia revela que o avô general é que havia abusado da cunhada. Ela conta ainda que Ritinha ficou um bom tempo internada num hospício, por ter tentado matar o criminoso, e que, quando voltou, "a criança já tinha nascido. Por uma preta velha, que ajudou vovó no parto, soube que era um menino, e fora posto na Roda, no Asilo dos Expostos." (p. 478)

Para completar a destruição da imagem de D. Maria, Ângela ainda fica sabendo que a avó é quem enviava as cartas anônimas para seu pai, fazendo acusações falsas contra sua mãe, e que Bilu foi expulsa do casarão pelo pai, juntamente com Sinhazinha, por ter denunciado D. Maria a ele e ter ameaçado "denunciar à polícia o caso de tia Regina" (p. 478).

O desamparo de Ângela é imenso: "A voz se cala, como cessa o vendaval uivante que destelhou casas, derrubou árvores, deixou sem ninho os pássaros. Cala-se quando não resta nada a arrasar." (p. 478) Quando descobre os segredos (e crimes) da família através da irmã, vemos se esclarecerem toda essa rede de intrigas, de lacunas que a protagonista vai perseguindo ao longo da narrativa, mas as revelações são ao mesmo tempo a solução de seus impasses, do mistério que busca desvendar e o terrível momento de consciência do drama familiar, de seu próprio drama. Essa junção é definida de forma muito perspicaz por Temístocles Linhares:

Um livro doloroso, amargo, cheio de angústia. Um livro trágico. Mas, ao lado disso, não podemos esquecer o ângulo moderno, policial, cinematográfico. Mistura de tragédia grega e romance policial, portanto, se quisermos sintetizar o sentido da obra dentro da fórmula já clássica de Malraux, quando falou de Faulkner uma vez. (1987, p. 410)

Mesmo que a verdade tenha aparecido através de Sílvia, muitas dessas descobertas são feitas por meio de pessoas que estão fora do círculo familiar mais direto, como Ritinha ou Bilu, que, desde o início, foram responsáveis por levantar suspeitas sobre a família e fazer com que Ângela quisesse chegar à verdade. É a acompanhante de tia Regina que aponta, pela primeira vez, a semelhança de Ângela com a tia, e, mais tarde, também um amigo do pai, José Reis. Ainda que Ângela descubra uma foto da juventude da tia e veja que as semelhanças são pequenas, é essa desconfiança que faz com que se aproxime de Regina e de Ritinha e venha a descobrir muitas pistas sobre o passado de sua família.

Também ao final da narrativa, aparecem algumas pessoas que não pertencem às suas relações e que ajudarão Ângela em sua trajetória. Ainda perturbada com todas as descobertas, Ângela resolve ir até uma delegacia de polícia para denunciar os crimes da família. Sai de

casa num impulso, sem nem saber como chegar até lá. No bonde, encontra uma moça que a auxilia, e, tentando aproximar-se e descobrir os motivos por que Ângela ia à delegacia, diz: "Nesta vida, todos devem ajudar-se uns aos outros. E todos podem precisar de todos. Em algumas ocasiões, até os estranhos são de maior ajuda que os parentes." (p. 480). Ângela ainda conta com a ajuda de mais duas estranhas: uma mulher, que, por seu exemplo, lhe ensina como se portar na delegacia e a lidar com a autoridade (p. 481), e "uma senhora de cabeça branca", que a vê dormindo num banco de praça, recolhe sua bolsa e oferece ajuda (p. 485).

Ângela se intimida com o delegado e acaba não fazendo a denúncia. Está perturbada, exausta, perdida. Quando é acordada pela senhora de cabelos brancos, "afasta-se como quem tem rumo certo", mas, depois que se distancia da mulher,

os pés se tornam indecisos, a face pende. Mas não pára. Continua a andar, tendo sempre, na retina, a figura brilhante do delegado e, na memória, o transe humilhante da própria fuga.
"Covarde!", murmura. E o insulto que a si mesma dirige a desafoga um pouco, fá-la sentir-se menos vencida. (p. 485)

É nesse momento que surge provavelmente o mais importante dos desconhecidos em seu caminho, João, que lhe conforta e lhe dá uma outra alternativa que não o rompimento com a família, situação a que não se sente preparada. A sua consciência e autoconfissão de covardia ajudam a perceber que, por piores que sejam os atos de sua família, ela não tem forças para enfrentá-los, para romper com eles, e que também não está livre de ser covarde, fraca, e de cometer erros. Enunciar a sua covardia conforta, diminui a sua angústia e a sua culpa. A palavra, a confissão de seus problemas a João, também lhe servirá como uma forma de minimizar o seu sofrimento.

Os dois se encontram de forma inesperada: Ângela atravessa a rua sem olhar, e João a atropela. Ele quer levá-la em casa, mas a jovem não consegue nem dizer o endereço, "o pranto, que desde a véspera vinha contendo, desata de chofre, violento, incoercível; a decepção, a revolta, a humilhação, o enervamento, o cansaço, o susto se fundem numa sensação única de desamparo, de solidão, de desespero de tudo e de todos" (p. 486). João acaba contornando com bom humor a situação da garota e vai com ela até um bar, onde lhe paga um bife com ovos, pois ela lhe confessa que estava com fome e sem dinheiro. Ele pede um *drink*, tenta animá-la e inicia um flerte com ela:

"Ângela só? [...] Não diz onde mora, nem como se chama. Mas desvia-me do meu caminho, atrasa-me, e quer que eu a alimente. Oh! Não precisa ficar vermelha... para mim, mulher bonita tem todos os direitos. E bonita você é! Olhe, enquanto espera o bife, vamos tomar um *drink*. Você precisa reanimar-se. Que diabo, menina, com a sua idade e sua carinha, ninguém pode ser infeliz. Quantos anos tem?"

"Dezesseis."

"A minha pequena tem dezoito, e é do seu tipo... mas não tem esses olhos preciosos."

[...]

"João. João só, como você é Ângela só."

[...]

"Estou até gostando muito desse mistério. Você nem imagina quanto. Talvez nunca mais nos encontremos, mas sempre hei de me lembrar de você, como de uma criaturinha irreal, angélica, que apareceu de repente para me salvar." (p. 487-488)

Acaba confessando a Ângela o que estava prestes a fazer quando *ela* o atropelou:

"Como você não me conhece, posso ser franco. Eu hoje ia disposto a matar ou morrer. Soube que minha pequena se encontra todas as tardes com um sujeito num apartamento no Leblon. Fiquei louco de raiva, não que gostasse de verdade muito dela, mas porque não dou para... para palhaço. Saí para surpreendê-los, e para o que desse e viesse trouxe o revólver. Mas você me fez parar, me atrasou com a sua choradeira, e agora vejo que ia fazer uma besteira. Afinal de contas, ela não é a única mulher bonita neste mundo. Se prefere outro, que fique com ele; hei de arranjar outra, por meu lado. Hoje mesmo liquidado tudo, e fico disponível..., está entendendo?" (p. 488)

Enquanto Ângela escuta a história, também "nota os gestos do rapaz, a sua camisa esporte, azul muito esticada no peito musculoso" e, num segundo plano, já começa a pensar no seu próprio drama, no que vai fazer ao sair dali. Pensa em pedir abrigo a Bilu, mas desiste da idéia, percebendo que o atropelamento poderia justificar a sua demora e permitir que voltasse para casa sem levantar suspeitas do que esteve prestes a fazer. Com a confissão de João, resolve também contar tudo o que lhe vinha passando, mas ele não empresta como ela a mesma gravidade ao caso: "Puxa! Isso até parece novela de rádio!"¹⁸⁶ Agora que já esvaziou o saco, está mais aliviada, não é? Quer outro bife? Não? Então vamos tomar um *whisky*, para beber à saúde de nossa amizade. Sim, já somos amigos, não temos mais segredos um para o outro." (p. 489)

Os dois brindam o encontro (acabam tomando, no total, dois martinis e um *whisky* cada um) e João lhe dá conselhos, com os quais Ângela se espanta:

"Então, que é que eu devia ter feito?"

"Nada. Ou, antes, devia ter sido razoável, procurando entender os outros. Vamos e venhamos, que crime tão horrível sua família cometeu?"

"Oh! ainda pergunta? Pois não ouviu..."

¹⁸⁶ É interessante pensar nessa última narrativa de Lucia em sua aproximação com as novelas de rádio e também, conforme apontou Temístocles Linhares, com o cinema, veículos de grande expressão nos anos 50.

"Ouvi sim, ouvi tudo, mas deixe-me falar. Chegou a minha vez de ser o salvador. Vamos por partes. Primeiro, o caso de sua irmã: cá entre nós, não compreendo o seu gosto; amor, para mim, é só mesmo entre homem e mulher... aí sim, é infernal; um dia você há de ver. Mas cada um procura o seu 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? Então passemos a seu irmão... esse então é arquiinocente. A mulata é que quis ser esperta e saiu-se mal, porque mulher só apanha filho quando quer. E o dinheiro da louca, sua gente fez muito bem em aproveitar. A ela, para que serve? E depois, um dia há de ser mesmo de vocês."

"Mas, e o filho?"

"O tal filho de seu avô? O velho não perdia tempo, hein? Ninguém sabe se ainda existe. Pode ser que tenha morrido. E se escapou, será impossível descobri-lo. Demais, filho de louca, deve ser louco também. O que não tem remédio, remediado está. Deixe o passado, cuide do presente. O que você precisa é viver, gozar, menina, aproveitar a mocidade. Para mim, o único crime de sua família é abafar desse jeito uma criaturinha tão bonita e cheia de vida." (p. 489)

A visão dele sobre os fatos está repleta de preconceitos (em alguns pontos, semelhantes aos dela, como, por exemplo, em relação à mulata ou à "anormalidade" da irmã) e também de uma liberdade, de uma amoralidade, que deixam Ângela perplexa. Ela ainda resiste um pouco ao pensamento de João: "Para você, 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." (p. 489) Mas ele insiste no seu ponto de vista e lhe faz um convite:

"Acredite em mim, que não se arrependerá. Estou gostando cada minuto mais de você. Mas acho que é muito ingênua, tem todos os preconceitos de menina de colégio de freira. Nem parece mulher moderna. Está pelo menos cinqüenta anos atrasada. Precisamos conversar muito, vasculhar essa cabecinha. Olhe, tive uma idéia maravilhosa. Eu estou justamente com a chave do apartamento de um amigo que foi viajar. Não é longe... podemos dar um pulo até lá, ouvir uns discos; ele tem cada cançoneta francesa que me põe maluco! Você está precisando de *La vie en rose*; é uma beleza, não conhece? Nada como um pouco de música para fazer a gente feliz!" (p. 489)

Ângela resiste um pouco, mas ele diz que depois a levará para casa, que não é "nenhum bicho papão" e que ela depois "entrará fagueira no seu convento, renovada, contente, e disposta a reagir" (p. 490). Além disso, diz, "não podemos nos separar assim, neste bar, meu bem! Vamos... se lhe perguntarem onde andou, diga... diga que se sentiu mal na rua, perdeu os sentidos, foi recolhida pela Assistência. É preciso ter audácia, saber mentir, quando se tem uma família tão complicada" (p. 490).

Ângela não resiste aos argumentos e à liberdade que vê em João:

Saber mentir... gozar a vida... cuidar de si, do presente... esquecer o que os outros fizeram. Nunca ninguém lhe falou assim, nesse tom; as palavras de João destroem

tanta coisa... mas parecem tão sinceras. Sim, ele é quem tem razão. A vida pode ser simples, e boa. Por que se atormentou tanto? Agora, está livre, livre.

De um trago, esvazia o copo.

"Pois vamos!"

Chegar em casa tendo vindo do apartamento de um desconhecido será uma vingança íntima, mas completa, magnífica. Cada um não tem um segredo, até a avó? Pois também terá o seu.

Ao erguer-se, sente as pernas trôpegas. Mas o braço moreno e rijo a ampara.

Na lagoa há chispas prateadas, no céu nuvens róseas, os *flamboyants* incendeiam-se ao sol. Tudo é alegre, festivo. (p. 490)

O encerramento do romance traz um aspecto positivo em relação aos romances anteriores, já que a protagonista, ainda que esteja tendo uma atitude um tanto inconseqüente, permite-se uma nova experiência e, à sua maneira, busca uma saída para os seus problemas. Cristina Ferreira Pinto, em seu estudo sobre o *Bildungsroman* feminino no Brasil, chama a atenção para a coincidência entre o final mais positivo de *Ciranda de Pedra*, publicado por Lygia Fagundes Telles em 1954, e o contexto de sua produção, uma época de "novas perspectivas de desenvolvimento e realização para a mulher" (1990, p. 150). A abertura do quarto romance de Lucia também parece responder a esse momento de transformação por que passa a sociedade brasileira, especialmente em relação à mudança dos costumes, da conquista de direitos e maior liberdade pela mulher. Porém, é preciso destacar que Cristina Ferreira Pinto, ainda que não apresente um estudo sobre *Cabra-cega*, chega a se posicionar sobre o encerramento do romance e não o vê como um final positivo:

Dezesseis anos depois de *Amanhecer*, Lúcia Miguel Pereira volta a enfocar os conflitos e angústias de uma jovem personagem em choque com a família e a sociedade em que vive no romance *Cabra Cega* (1954). Mais uma vez, porém a obra termina de maneira negativa, sem que a protagonista tenha encontrado solução para seus problemas. (1990, p. 75-76)

A ensaísta destaca ainda que Raquel de Queiroz, que publica *As três Marias* em 1939, também com um final negativo, "espera mais de três décadas para discutir a problemática feminina no romance *Dôra, Doralina* (1975)" e apresentar uma protagonista capaz de encontrar solução para os seus problemas (1990, p. 76).

Nádia Battella Gotlib, no artigo "A literatura feita por mulheres no Brasil", também registra uma abertura ao final da quarta narrativa de Lucia, destoando do fracasso das heroínas dos romances anteriores, porém ressalta o seu caráter provisório:

Nem o casamento, ainda que com adultério, nem o celibato, nem o concubinato, trazem a felicidade para a mulher. Apenas no último romance, de 1954, *Cabra-Cega*, a personagem experimenta um momento de felicidade, quando tem caso com

um sujeito que mal conhece e constrói, assim, o seu "segredo". (Clarice Lispector diria: a sua "felicidade clandestina".) Que dura, aliás, muito pouco. (2009, p. 20)

Ainda que a duração dessa relação clandestina possa ser pequena, o fundamental nesse desfecho é que, pela primeira vez, a heroína parece ter se livrado do sentimento de culpa e também da postura conformada das outras protagonistas de Lucia, o que já é muito. Ainda que Maria Luísa e Cecília queiram dar uma idéia de que conseguiram se adaptar ao que têm e que são felizes (ao contrário de Aparecida, que não deixa dúvidas de sua tristeza e frustração), essa resignação passa por uma postura religiosa de aceitar os desígnios de Deus e de valorizar o que se tem. Em *Cabra-cega*, Ângela consegue identificar o que quer, permite-se realizar o seu desejo e parece que conseguirá consumá-lo sem culpa. Além disso, é a mais jovem das quatro protagonistas de Lucia, o que dá a idéia de que ela, sim, terá o tempo necessário para mudar seu destino; e ainda aponta numa direção que extrapola o caso individual de Ângela, chamando a atenção para as grandes mudanças que se operam naquela geração e também nas próximas, que dela se formarão.

João não chega a desempenhar a função de mentor como nos romances anteriores, tanto pelo pouco tempo que o leitor acompanha o seu convívio com Ângela quanto pela natureza de alguns dos seus argumentos. Muitas das suas avaliações, como vimos, são preconceituosas e seus conselhos não parecem de muita seriedade. Mas ele impulsiona a rebeldia, a independência de Ângela. Enquanto Juquinha, aparentemente de intenções mais sérias, já que queria apresentar a namorada aos pais, deseja controlar e restringir o comportamento de Ângela, para preservar a imagem de moça de boa família e evitar que ela fique mal-falada como a mãe e a irmã, João lhe oferece uma alternativa de agir mais livremente, conforme o seu desejo, sem culpa ou deveres morais, e é bastante convincente, já que "a reação de João às palavras de Ângela é a de alguém que não apenas fala na importância de viver-se livremente [...] mas efetivamente vive em liberdade" (CARDOSO, 2006, p. 506).

Ângela resiste um pouco ao pensamento de João, mas parece que ele lhe oferece uma alternativa também desejada por ela, já que ela mesma já havia pensado em usar a desculpa do atropelamento para omitir a sua ida à delegacia. João parece responder em parte aos seus próprios desejos e auxiliar apenas a vencer o medo e a culpa de realizá-los. A conversa entre os dois também revela um outro aspecto sobre a relação da protagonista com esse novo modelo de mentor, aspecto também percebido por Patrícia da Silva Cardoso:

Nesta trama [João] ocupa o lugar que antes coube a Flávio, Paulo e Antônio. Também aqui se trata de um encontro com alguém que oferece a possibilidade de interlocução. A diferença é que João, assim se chama o "professor" de Ângela, ao

mesmo tempo que afirma não querer salvá-la de nada além de si mesma, também reconhece que ela é sua salvação. Assim, ao contar o problema que o aflige, dá coragem à moça, que partilha com ele os dramas morais entre os quais se debate. Nesse momento único na obra romanesca de Lúcia Miguel, a tão almejada interlocução acontece e mulher e homem veem-se frente a frente não para defender seus interesses mas para dividir uma experiência. (2006, p. 506)

Para Luiz Roncari, o final da narrativa "tem em vista provocar no leitor muito mais o sentimento de rendição do que de libertação" (2010, p. 38), reflexão que o crítico faz no artigo "Lúcia/Miguel: romance e crítica", em que desenvolve uma aproximação entre *Cabra-cega* e a novela¹⁸⁷ *Casa velha*, de Machado de Assis, recuperada por Lucia e publicada em 1945¹⁸⁸. Para o crítico, a atração que Ângela mostra por "chafurdar nos lugares pantanosos da chácara" se mostra metaforicamente ao final do romance, "quando acompanha um desconhecido qualquer que a acode na rua, se embriaga com ele e aceita o convite para irem ao apartamento dele" (2010, p. 38). Roncari entende que aquilo que "parecia anunciar no começo um fundo psicanalítico, uma espécie de 'nostalgia da lama'¹⁸⁹, das pulsões inconscientes, termina como uma fraqueza herdada da família: como os demais membros, ela se deixa levar também pelo sopro do vento luxurioso do tempo" (2010, p. 38)

Também percebo uma relação entre a imagem inicial do romance, o prazer de Ângela no contato com a lama da chácara, e o final da narrativa, mas entendo que a trajetória da protagonista mostra o seu desligamento da infância e da família. A lama, segundo a primeira acepção apresentada por Chevalier e Gheerbrant, é o "símbolo da matéria primordial e fecunda, da qual o homem, em especial, foi tirado, segundo a tradição bíblica" (2003, p. 533-534). Sendo uma mistura de terra e água, a lama "une o princípio receptivo e matricial (a terra) ao princípio dinâmico da mutação e das transformações (a água)" (2003, p. 534). Ângela sente um conforto e uma proteção ao afundar-se na lama que lembram mesmo uma condição de útero, de colo materno, dos quais se vai libertando. Como vimos, em meio à narrativa, ela já não sente tanto a necessidade da lama, mas ainda está ligada à chácara, à terra de sua família, e ao final parece ensaiar um provisório desligamento da casa e da sua gente:

¹⁸⁷ Cabe destacar que *Casa Velha*, obra em que Roncari vê semelhança com *Cabra-cega*, foi considerada novela, e o romance de Lucia recebeu classificação dúbia quando foi publicado.

¹⁸⁸ Roncari destaca alguns pontos que aproximam as duas narrativas e defende que *Cabra-cega* "fica muito interessante se o lermos a partir de *Casa velha*, do aproveitamento crítico que a autora deve ter feito desse outro livro, para a realização daquele" (2010, p. 35). Porém, destaca que, enquanto "o objeto de Machado na sua novela ou romance era a *permanência*, a resistência do velho ao novo, da Casa Velha à ação do tempo, o objeto de Lúcia era o oposto, a casa velha já era vista como uma excrescência num mundo de bangalôs e apartamentos e candidata ao posto de ruína. Lá, o que tínhamos, era a resistência ao tempo; aqui, agora, é a forte ação dissolvente do tempo" (2010, p. 37).

¹⁸⁹ Roncari faz aqui uma retomada do termo usado por Machado de Assis no conto "Singular ocorrência".

retardará o seu retorno e, ao voltar, também já terá o seu segredo, uma vida que não se circunscreve à vida no casarão.

Roncari faz ainda uma interpretação sobre o título do livro – "Ângela não fez mais do que ceder às forças dissolventes do tempo ou ao jogo do destino, *Cabra-cega*: aquela brincadeira infantil de vedar os olhos e tentar pegar o próximo a quem transferir a cegueira" (2010, p. 38) – e uma apreciação comparativa entre as obras de Machado e de Lucia no que se refere à representação da sociedade brasileira:

Se em *Casa velha* podemos ver numa escala reduzida o universo mental e cultural das relações sociais dominantes no Brasil, em *Cabra-cega* só enxergamos o destino de uma família tradicional, que pode simbolizá-la genericamente no país, mas a sociedade como um todo está muito longe de estar aí representada. Isto não quer dizer que houve por parte da autora só uma perda de visão, ocorreu também uma mudança de enfoque. Se Machado priorizou em seu livro a apreciação das relações internas da Casa vista por alguém de fora, Lúcia priorizou a visão de alguém de dentro, que vivia e avaliava principalmente as relações externas de seus membros. Lá o foco era centrípeto, aqui é centrífugo. (RONCARI, 2010, p. 38)

Roncari acerta quando diz que houve uma mudança de enfoque. O interesse de Lúcia me parece ser o de mostrar os primeiros movimentos de desenraizamento de um ser em construção, e o que vê são as relações que tem dentro de casa e como aquelas pessoas têm uma vida fora dela, uma vida secreta, não-compartilhada, que ela começa a conhecer quando trava relações com Juquinha, mas que, com a inexperiência, o despreparo, não consegue dar continuidade. Era preciso descobrir o segredo da família e as imperfeições de todos para também se permitir errar, viver; os crimes da família não são, porém, esquecidos, apenas deixam de ser o centro de sua atenção naquele momento. A saída com João não é um final feliz, nem um escape à verdade, mas é uma atitude de rebeldia (e não mais de heroísmo, como ensaiou ao se dirigir à delegacia), de permitir-se experimentar sem medir as conseqüências. É o salto para o risco e para pagar o preço de seus atos. É ter a certeza de que também agora pode ter uma vida fora, exterior aos movimentos da casa e de seus membros, ainda que não se sinta suficientemente forte para romper com esse laços, para exigir a reparação dos erros e assumir uma condição independente, pautada em valores próprios, o que apenas começa a se esboçar.

Considerações finais

A atuação de Lucia Miguel Pereira como biógrafa, crítica e historiadora da literatura abriu caminhos profícuos e importantes para os estudos literários brasileiros, sem contar as suas contribuições nas áreas da tradução e da pesquisa, tendo recuperado obras que hoje provavelmente estariam perdidas como as novelas de Oliveira Paiva e, talvez, *Casa velha*, de Machado de Assis. Como vimos, Maria Helena Werneck (2001, p. 51) apontou a biografia que Lucia fez de Machado como "um dos textos decisivos para a guinada interpretativa de base psicológica que renovou a recepção da obra de Machado de Assis". Além disso, destacou as suas qualidades como biógrafa, que conseguiu unir "o gosto pela pesquisa histórica e a capacidade de fabulação da romancista". A perspicácia de suas análises fez com que muitos críticos e historiadores destacados que a ela se seguiram tomassem por base alguns de seus "achados" para desenvolverem seus trabalhos, mostrando a potencialidade e a importância de seu trabalho intelectual.

Muitos são os exemplos do caráter fecundo de suas interpretações, e, neste trabalho, foram pontuados alguns casos, como a análise de *O Ateneu*, que Lucia apartou do Naturalismo brasileiro em *Prosa de ficção*, oferecendo novas perspectivas de leitura à obra; a sua percepção sobre o ciclo da ambição na obra de Machado, que, como apontou obliquamente¹⁹⁰ Márcia Cavendish Wanderley, deu origem a importantes trabalhos de análise sobre o sistema do favor, desenvolvidos por Roberto Schwarz; a sua perspectiva da história literária, em que procura "estudar os sucessos literários, isto é, as obras que por si mesmas ou pela repercussão que tiveram significam alguma coisa" (PEREIRA, 1988, p. 18), aliando valores estéticos e históricos, conforme defende na abertura de *Prosa de ficção*, e que serve de base a uma obra de grande relevância como *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno; entre muitos outros casos.

A repercussão de certas formulações críticas de Lucia pode ser percebida ao nos depararmos, por exemplo, com um artigo seu escrito em 1934, em que aponta um defeito no "notável romance" de Graciliano Ramos, que acabava de ser publicado, *São Bernardo*¹⁹¹:

¹⁹⁰ Digo "obliquamente" porque a pesquisadora, ainda que faça referência ao aproveitamento que Schwarz e outros críticos fizeram das análises de Lucia, tende a menosprezar esse fato, como se o mérito estivesse somente nos estudos que se seguiram.

¹⁹¹ Lucia costuma referir em seus artigos muitas idéias que toma emprestadas de outros críticos ou escritores, indicando, por vezes, não ter certeza da autoria exata delas. Nesse caso, como não faz referência a nenhum outro

o único defeito é ser bem escrito demais. Entendamo-nos: bem escrito demais para ser narrado por esse áspero Paulo Honório que aprendeu a ler na prisão, e tinha tal dificuldade em entender a literatura de normalista da mulher que nada percebeu da carta em que ela lhe comunicava que se ia matar. A narrativa é muito simples, mas ele não a poderia ter escrito. [...] O narrador é um matuto bronco e rude. O artifício literário fica muito evidente. (PEREIRA, 1992, p. 82-83)

Nos dias de hoje, em aulas e conversas sobre literatura, essa disparidade entre a narrativa e o narrador de *São Bernardo* é mencionada quase como se fosse uma percepção proveniente do senso comum, o que mostra o grau de aceitação, de assimilação de idéias apresentadas por Lucia e também a perda de referência de algumas contribuições suas aos estudos literários. Nesse sentido é que vejo a importância do trabalho realizado por Luciana Viégas de Medeiros na recuperação dos artigos e estudos dispersos de Lucia, como forma de permitir um novo olhar sobre a produção da ensaísta, e também a necessidade de dar continuidade à recuperação e divulgação desse material, que, conforme apontei neste estudo, ainda não foi totalmente reunido e apresenta lacunas importantes para uma compreensão mais abrangente de seu pensamento crítico.

Muitas outras iniciativas também seriam importantes, como, por exemplo, a recuperação e o estudo de suas obras infanto-juvenis, raridades que não constam sequer na biblioteca formada por Lucia e Octavio, felizmente disponibilizada ao público no ano de 2011. O estudo das narrativas infantis proporcionaria uma visão mais completa da produção da autora e certamente traria contribuições no que diz respeito à perspectiva da formação, adotada neste trabalho. Um estudo comparativo entre a criação ficcional de Machado e a de Lucia, que apenas esbocei em alguns pontos, renderia uma análise de interesse, assim como uma aproximação entre os romances de Lucia e de Dostoiévski (outra de suas "admirações literárias"), especialmente com relação à representação do conflito moral.

A ensaísta pertenceu a uma época, conforme destacou Roncari, em que os críticos desempenhavam um importante papel de intermediação entre autores e leitores e teve uma participação destacada nesse cenário, na medida em que vemos em seu trabalho crítico a conjunção de uma linguagem simples, direta, e de análises que denunciam a sua erudição, o seu vasto repertório de leituras. O diálogo franco com escritores e intelectuais da época também se fez sentir, com destaque para a polêmica que travou com Jorge Amado. Como vimos, no debate que os dois estabeleceram sobre a intencionalidade do romance, Lucia, em

autor, além de tratar-se de artigo publicado pouco tempo depois do lançamento do romance, entendo como sendo uma interpretação inédita.

artigo de 4 de novembro de 1934, posiciona-se, não isentando a sua criação ficcional de intenção:

Jorge Amado fez-me o prazer de refutar objeções por mim formuladas nesta seção aos romances intencionais em geral, e particularmente aos seus. Pelo teor da resposta percebi que ele tomou a minha crítica como uma defesa da arte pela arte. Entretanto, não foi isso que afirmei; como talvez não me tenha feito entender claramente, devo-lhe uma explicação.

As classificações não são assim tão simples, os escritores não se dividem apenas em impassíveis, puramente literários e intencionais de finalidade imediata e preconcebida. São estes os dois marcos extremos, entre os quais passa uma larga estrada. (PEREIRA, 1992, p. 78)

Os seus argumentos mostram a percepção que tinha da própria obra como também provida de intencionalidade. Partindo dessa imagem da larga estrada entre os dois extremos relacionados à intencionalidade na arte, podemos problematizar também a divisão que comumente se estabelece entre o romance social e o psicológico na produção literária de 30 e dizer que a produção ficcional de Lucia mostra que "uma larga estrada" passa entre esses "dois marcos extremos". Como vimos, ainda que tenha privilegiado o universo introspectivo de suas protagonistas, os conflitos íntimos que estas vivenciam guardam uma estreita relação com os condicionamentos sociais, religiosos, morais com que se deparam, reflexos da sociedade em que estavam inseridas.

Nesse sentido, o conceito de formação se mostrou bastante produtivo para pensarmos as suas narrativas, na medida em que aliam o componente psicológico ao social com grande interpenetração. Os quatro romances de Lucia Miguel Pereira têm em comum o fato de retratarem personagens que estão em busca de si, de seus próprios valores e experiências, lutando pela independência, pela autoconsciência. E isso se dá pelo confronto com a formação que tiveram, com a sua família, com o seu ambiente, em busca de novas idéias e de novos modelos para seguir adiante. As contradições de seu tempo, o questionamento dos novos valores que se apresentavam, a incerteza sobre os benefícios de algumas mudanças e a sua atração por elas, que marcaram o Brasil de 1930, são retratados a partir do universo psíquico de cada uma das protagonistas criadas por Lucia.

Além dessa aproximação entre a formação psicológica e a experiência social, outros elementos que constituem o *Bildungsroman* também se verificam. A presença de um mentor se desenha em todos os textos, ainda que de maneiras diferentes e por vezes precária, pela mistura de papéis que se dá quando o guia para essa nova vida é alguém que também se confunde com o sujeito amoroso. A viagem, a saída de seu meio de origem, que acaba oportunizando uma transformação, também ocorre nas quatro narrativas, mas cada uma à sua

maneira, e o processo de mudança das protagonistas não está associado somente a ela. A viagem é involuntária nos dois primeiros romances, e o processo de transformação de Maria Luísa e de Cecília não se circunscreve ao período em que estão fora do seu ambiente. Em *Amanhecer*, a viagem é escolhida por Aparecida e é vista como o caminho para a sua independência, mas vemos que a transformação já se dava muito antes da partida. No quarto romance, Ângela nem chega propriamente a viajar, mas também sofre transformações no percurso que faz entre o casarão e a delegacia. O que não falta a nenhum dos quatro textos é uma dimensão pedagógica, o espaço de reflexão dado ao leitor, e especialmente à leitora, para que se identifique, veja a limitação de suas idéias, de seu meio, e tente superar, buscar novas experiências, superar as suas fraquezas e dúvidas.

Os romances priorizam o retrato da condição feminina, mostrando de forma complexa o universo íntimo e o espaço social da mulher, as situações que se apresentam às protagonistas e as suas dificuldades para aceitar destinos que não correspondem aos seus sonhos e interesses, as limitações pessoais, familiares e sociais que encontram para mudar o rumo de sua vida, para experimentarem verdadeiramente outras opções de vida. E isso se deve especialmente ao fato de que a perspectiva das personagens, dessas quatro mulheres em diferentes estágios de amadurecimento, foi explorada também por uma mulher, uma autora que, com sua própria experiência, conseguiu reproduzir artisticamente uma realidade ficcional bastante próxima daquela vivenciada de fato pelas mulheres. Conforme nos alertou Cíntia Schwantes, os romances de formação femininos tornam-se ainda mais importantes para as mulheres já que eles "têm a função de prover as mulheres leitoras de imagens mais completas e coerentes da experiência feminina, onde os seus sentimentos e a sua experiência não sejam negados, mas expressos de forma reconhecível" (1997, p. 63-64). Também Rosa Montero, enquanto "mulher criadora", destaca essa distinção de experiências, e, conseqüentemente, de criações, entre homens e mulheres, e que se amplia com o aumento do número de escritoras:

Durante muitos anos, por não ter modelos literários, culturais e artísticos femininos, a mulher criadora tendeu a mimetizar o olhar masculino.

Esse olhar, por outro lado, é, em grande medida, também o nosso. É evidente que mulheres e homens de uma mesma época e de uma mesma cultura partilham uma infinidade de coisas, têm mitos e fantasmas comuns. No entanto, as mulheres possuem um pequeno núcleo de vivências específicas pelo facto de serem mulheres, da mesma forma que os homens possuem o seu espaço próprio.

[...]

Agora que, pela primeira vez na história, pode haver tantas escritoras como escritores; agora que já não somos exceções, agora que a nossa participação na vida literária se normalizou, dispomos de uma total liberdade criativa para nomear o mundo. E há algumas pequenas zonas da realidade que só nós podemos nomear. (2004, p. 111-112)

Com essas quatro mulheres, Lucia promove uma discussão acerca da formação de valores, da tentativa de cada uma em aproximar-se de si, em narrativas que, para tanto, buscam retratar as nuances dos sentimentos, as nuances dentro de um mesmo sentimento, ir ao fundo das questões, adentrando regiões profundas de nossa sensibilidade. Em um trecho do romance *Maria Luísa*, o narrador faz uma instigante apreciação sobre as limitações da linguagem para a expressão dos vastos e intrincados sentimentos humanos:

Uma língua cujos termos fossem a materialização da idéia; que pudesse exprimir, com todas as suas nuances e gradações, os sentimentos humanos; que permitisse encerrar, num vocábulo, uma sensação; que tivesse palavras da alma como as tem das coisas, seria um maravilhoso instrumento, vibrátil e precioso. Criaria talvez uma arte nova, que seria poesia e seria música também.

Mas não existe. Nunca os homens a tentaram compor.

Excederá à receptividade da memória? Ou teme-la-á esse conjunto de convenções a que chamamos sinceridade?

Os motivos pouco influem. Mas é triste – e perigoso – sermos obrigados, pelos meios usuais de expressão, a tratar os nossos sentimentos por classes. A agrupá-los, para efeitos de linguagem, em séries distintas – eles que são incontáveis e entrelaçados como as árvores de uma floresta espessa. E a nos embair com palavras que nada significam, à força de quererem exprimir tudo. (PEREIRA, 2006, p. 47)

No fragmento, a autora lamenta a ausência de uma língua cujos termos pudessem nomear todas as sutilezas dos sentimentos, porém, ela busca, não em um vocábulo, mas numa corrente deles, expressar essas nuances impalpáveis. Por isso, ainda que as suas narrativas sejam formadas de uma linguagem simples, também são permeadas por vocábulos pouco usuais mas de significação precisa e de uma torrente de reflexões que se amoldam umas às outras, procurando se aproximar ao máximo da experiência introspectiva de cada personagem, das sutilezas de sua sensibilidade, de seu pensamento e de sua individualidade.

Porém, é perceptível o descompasso entre o mundo interno dessas protagonistas, o grau de consciência que conseguem atingir, o desejo de viver novas experiências e as limitações que ainda encontram em razão do julgamento moral e das convenções sociais. Lucia, ao contrastar o conto e o romance machadianos, faz a seguinte análise:

O acento tônico da obra de Machado de Assis está mais nos pormenores do que nas linhas gerais. Estas, em regra tendentes a demonstrar a pouca ou nenhuma imputabilidade dos seres humanos, são apenas sugeridas; aqueles, em que se denunciam as suas fraquezas, são, ao contrário, freqüentemente repisados. Será certamente esta a razão da supremacia do contista sobre o romancista. (1988, p. 99)

Nas narrativas de Lucia, se avaliarmos a relação entre as personagens e o sentido geral do romance, vemos que a luta das protagonistas pela autoconsciência, por valores individuais e independência tende a sucumbir diante das determinações sociais ou do peso que ainda concedem à fatalidade, a Deus. Nos dois primeiros romances, *Maria Luísa* e *Em surdina*, as protagonistas parecem ensaiar uma reação, uma nova forma de atuar no mundo, mas isso não resulta em nenhuma mudança substancial na sua vida; a sociedade ainda se mostra bastante resistente a novas experiências femininas, e as mulheres se resignam à sua condição. Em *Amanhecer*, Aparecida faz a experiência do rompimento, mas acaba em tristeza e frustração. O espaço social ainda era limitado, e, para romper, era preciso aceitar e pagar o preço da marginalidade, da clandestinidade, e o rompimento se dá por um sentimento de fatalismo. Em *Cabra-cega*, o campo de atuação parece ampliar-se, mas ainda é permeado pelo preconceito, e algumas personagens optam por burlar as regras para se permitirem maiores liberdades. O caminho de Ângela é então mais consciente da necessidade de transgressão para poder agir mais livremente, e, nesse começo de vida adulta, opta pela mentira, pelo disfarce para se permitir algo novo. É nesse sentido que vejo uma mudança no resultado que Lucia logrou com o quarto romance: ainda que fazendo uso da mentira, as personagens encontram um caminho para se libertar de limitações morais ou sociais. A consequência dessas liberdades que se permitiram é já um novo problema. A responsabilidade passa para as mãos do homem, da mulher, movimento representativo do pensamento da época, herdeiro de experiências importantes como o Feminismo e o Existencialismo.

Ainda que os textos tenham, em alguns aspectos, adquirido um valor documental, no sentido de que retratam costumes e valores que se modificaram bastante ao longo das últimas décadas, muitos aspectos do pensamento das protagonistas ainda permanecem atuais, como a incerteza sobre seus sentimentos e desejos, o risco em se amparar emocionalmente em outras pessoas, a dificuldade em se libertar de velhos conceitos, a força dos laços familiares, entre muitos outros. O debate sobre o papel da religião e sobre a situação social da mulher mostram questões próprias da época em que Lucia produziu, mas ainda permanece o interesse sobre a condição feminina, a eterna guerra dos sexos, a formação de valores, a reflexão sobre a fé e os condicionamentos religiosos. Conforme disse Lucia em entrevista a Homero Senna,

o indivíduo é muito importante e não morre, ao passo que o fato social é por excelência mutável e, portanto, envelhece, caduca. [...] O que é baseado nas paixões humanas não perdeu um milímetro sequer do interesse, enquanto que o que é puramente reflexo dos costumes da época virou História... [...] O homem, considerado isoladamente, é um eterno mistério e não pode haver nada mais

fascinante do que procurar desvendar esse mistério. (PEREIRA apud SENNA, 1996, p. 17)

Lucia procurou mostrar o papel que a família, os amigos, as leituras, a escola, a religião, a sociedade têm na formação das pessoas, a partir da trajetória das quatro protagonistas de seus romances. As narrativas permitiram acompanhar os movimentos íntimos e a formação de cada uma a partir dessas referências em suas vidas. Isso mostra a preocupação que Lucia tinha, entre outras, com o papel formador do texto literário, a sua concepção de literatura como algo que tem como função oferecer um espaço de reflexão para o leitor, sobre si e sobre o mundo, que o auxilia nesse processo de também "aprender a viver". O propósito do trabalho foi então o de ver como esses valores pontuados em suas críticas, o seu entedimento da ficção como um meio privilegiado de formação, se inscreveram no seu trabalho ficcional.

As narrativas de Lucia provocam no leitor (ao menos nesta leitora) a mesma necessidade de se questionar, de refletir, de julgar, de tomar partido. Não acompanhamos impunemente a trajetória de suas heroínas. Também somos jogados para o centro de nós mesmos, buscando ir ao fundo das coisas, percebendo a nossa própria percepção sobre tudo, tomando partido sobre tudo. Observamos e julgamos as suas heroínas e, quando menos esperamos, estamos também observando e julgando a nós mesmos. Adquirimos uma consciência mais clara daquilo que somos e com isso também amadurecemos, nos transformamos. A sensibilidade e as reflexões de suas personagens aguçam também os nossos sentimentos e favorecem a nossa aproximação com pensamentos mais elevados, com reflexões mais profundas sobre o ser humano, sua sede de viver, de conhecer, as suas contradições, a sua ignorância sobre si mesmo, a sua fé e o seu abandono. A obra de Lucia é, sem dúvida, o fruto de uma dedicada e perspicaz analista das sutilezas do texto literário e da alma humana.

Referências

- AGÊNCIA SENADO. Manuscrito de Castro Alves será publicado pela coleção Obras Raras. [24 mar. 2009] Disponível em: <<http://www.direito2.com.br/asen/2009/mar/24/manuscrito-de-castro-alves-sera-publicado-pela-colecao-obras-raras>>. Acesso em: 15 out. 2009.
- _____. Senado Cultural inaugura atividades no próximo dia 25. [12 mar. 2009] Disponível em: <<http://www.paraiba.com.br/noticia.shtml?90986>>. Acesso em: 15 out. 2009.
- ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. Marcas da tradição no tecido narrativo da obra *Maria Luísa*, de Lucia Miguel Pereira. *Eutomia – Revista Online de Literatura e Lingüística*, ano II, n. 1, p. 230-244. Disponível em <<http://www.eutomia.com/pdfn03/n03arti17.pdf>>. Acesso em 26 out. 2009.
- _____. *O legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira: escritos da tradição*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011.
- _____. *Reinventando a realidade: estratégias de composição da ficção de Lúcia Miguel Pereira*. 2010. 220p. Tese (Doutorado em Literatura), Intituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- ÁLVARO, Cláudia Maria dos Santos. *Leituras de autores brasileiros nas revistas literárias portuguesas dos anos 30*. Lisboa, 1988. 239p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- AMADO, Jorge. *Em surdina*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 4, p. 97, jan. 1934a.
- _____. Sobre romance internacional. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 out. 1934b. p. 2.
- ANSELMO, Manuel. *Em surdina e Amanhecer*, romances por Lucia Miguel-Pereira. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 8, jul. 1939, p. 576-578.
- ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica de Araripe Júnior*. v. II – 1888-1894. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Ministério da Educação e Cultura, 1960.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Casa velha*. Introdução de Lucia Miguel Pereira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.
- _____. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- _____. Singular ocorrência. In: _____. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1999.
- AZEVEDO, Raul de. Uma romancista. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 6, p. 151, mar. 1934.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O romance de educação. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; revisão da tradução por Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 235-242.
- BALZAC, Honoré de. *A mulher de 30 anos*. [1844] 2. reimpr. Tradução de Marina Appenzeller; prefácio de Philippe Berthier. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Miguel Pereira visto por Lucia Miguel Pereira. [10 set. 1944] In: _____. *Retratos de família*. 2ª ed. rev. e acrescida de três novos capítulos. Prefácio de Josué Montello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 17-27.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. "O mergulho na matéria da palavra": Clarice Lispector e suas precursoras brasileiras. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007. p. 165-181.
- Biblos*: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. v. 4 (Pe-Sh). Lisboa: Editorial Verbo, 2001.
- BILENKY, Marlene. *O claro olhar: análise da personagem feminina na ficção de Lucia Miguel Pereira*. 1986. 295f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, SP.

- _____. Uma certa ficção feminina: As personagens mulheres nos romances de Lucia Miguel Pereira. In: GOTLIB, Nádya Battella (Org.). *A mulher na literatura*. v. 2. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990. p. 126-130. (III Encontro Nacional da ANPOLL, Rio de Janeiro, maio de 1968 – GT A mulher na literatura)
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: Tradição e renovação da literatura brasileira (1880-1920)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- BRION, Marcel. *L'Allemagne romantique – Le voyage initiatique I*. Paris: Albin Michel, 1977.
- BRUCKBERGER, R.-L. (Dominicano). *Maria-Madalena*. Tradução de Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- BUENO, Luís. Relatório de atividades referente ao estágio pós-doutoral realizado em Lisboa entre setembro de 2007 e fevereiro de 2008. [Tema da pesquisa: O romance brasileiro de 30 na imprensa periódica portuguesa]. Curitiba, 2008.
- _____. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Ed. da UNICAMP, 2006.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis – um estudo de Dom Casmurro*. [1960] Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMINHA, Adolfo. *Adolfo Caminha: trechos escolhidos por Lucia Miguel Pereira*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.
- CANDIDO, Antonio. Lucia. In: _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 127-132.
- _____. Prefácio. In: _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- CANNONE, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- CARDOSO, Patrícia da Silva. Os nomes e o nome da mulher. [posfácio] In: PEREIRA, Lucia Miguel. *Ficção reunida*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p. 499-507.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500 -1960)*. Vol. II. São Paulo: EDUSP, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura – Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*. 3. ed. Porto: Livraria Figueirinhas, 1983. 5v.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COSTA, Dante. Notas sobre *Em surdina*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 7, p. 180, abr. 1934.
- COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir.). *A Literatura no Brasil*. 3ª ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: EDUFF, 1986. 6 v.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. [1959] 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- COUTINHO, Fabio de Sousa. Biografia resumida de Lucia Miguel Pereira. Disponível em: <<http://www.octavioelucia.com/otavio-tarquínio-de-sousa/lucia-miguel-pereira/>>. Acesso em: 09 jun. 2011.

- CRANE, Stephen. A noiva chega a Yellow Sky. Tradução de Lucia Miguel Pereira. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 40, p. 48-56, out. 1941. Seção "O conto estrangeiro".
- CRULS, Gastão. *Maria Luiza. Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano II, n. 10, p. 264, jul. 1933.
- DIONÍSIO, Mário. *Amanhecer*, romance de Lucia Miguel Pereira. *O Diabo*. Lisboa, n. 234, 18 mar. 1939, p. 2.
- DOMINGUES, Jorge. Nota sobre o romance brasileiro. *O Diabo*. Lisboa, n. 223, 31 dez. 1938, p. 8.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor M. A árvore de Natal de Cristo. Tradução de Lucia Miguel Pereira. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano III, n. 21, p. 49-52, mar. 1940. Seção "O conto estrangeiro".
- DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Tradução de Hilda Pedrollo. Textos de apresentação de Donald Schüler e Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.
- ELO: revista das antigas de Sion*, Rio de Janeiro, ano III, n. 21, jul./ago./set. 1929.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. [1856/1857] Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- FONSECA Jr., Antônio Gabriel de Paula. História resumida da Biblioteca Octavio Tarquinio de Sousa/Lucia Miguel Pereira. Disponível em: <<http://www.octavioelucia.com/pequena-historia/>>. Acesso em: 09 jun. 2011.
- FONSECA, Gabriel. Biblioteca Octavio Tarquinio de Sousa e Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro, 17 jun. 2011. Programa Espaço Aberto Literatura – Globo News. Entrevista concedida a Cláudio Rodrigues. Disponível em: <<http://g1.globo.com/videos/globo-news/espaco-aberto-literatura/v/biblioteca-guita-e-jose-mindlin-ganha-nova-sede-na-usp/1539807/#/Todos%20os%20v%C3%ADdeos/page/1>>. Acesso em: 22 jun. 2011.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *O anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. Disponível em <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm>. Acesso em 15 out. 2009.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. (*Obras completas de Agrippino Grieco*; 3)
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAÚJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. <<http://www.octavioelucia.com/>>
- JOST, François. La tradition du *Bildungsroman*. *Comparative Literature*. University of Oregon, number 2, spring 1969, p. 97-115. (Editor: Chandler B. Beall)
- JUNG, Carl Gustav. *O Eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1984.
- KAFKA, Franz. Chacais e árabes. Tradução de Lucia Miguel Pereira. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano V, n. 50, p. 61-64, ago. 1942. Seção "O conto estrangeiro".
- LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988. p. 47/62/64-67/72/82.
- LARTERNA Verde, Revista do Brasil, Boletim de Ariel, Dom Casmurro* e outros periódicos. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 6, jan. 1939, p. 285-287.

- LEITE, Edmundo. Biblioteca privada focada no primeiro reinado é aberta ao público. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/arquivo/2011/04/01/biblioteca-privada-focada-no-primeiro-reinado-e-aberta-ao-publico/>>. Acesso em: 09 jun. 2011.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). 10. ed. 7. impr. São Paulo: Ática, 2005.
- LEMAÎTRE, Jules. Escola de Reis. Tradução de Lucia Miguel Pereira. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano III, n. 24, p. 63-65, jun. 1940. Seção "O conto estrangeiro".
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: AGIR, 1956.
- LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre o romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1978.
- _____. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987. v. 3, p. 400-411.
- _____. *Introdução ao mundo do romance*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- LINS, Álvaro. Filosofia, história e crítica na literatura brasileira: Afrânio Peixoto, José Veríssimo, João Ribeiro, Mário de Andrade, Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968.
- LIVROS recebidos. *Ocidente*. Lisboa, v. IV, n. 11, 1939, p. 521-522.
- LUCIA Miguel Pereira – *Maria Luiza* – Schmidt – Rio, 1933. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano II, n. 9, p. 229, jun. 1933.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. O cânone mínimo: o *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000.
- MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello. *Crônica feminina: sobre o lugar da mulher e de sua educação no periódico católico A Ordem* (anos 1930). Disponível em <<http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/318AnaMariaBandeiraMelloMagaldi.pdf>>. Acesso em 29 set. 2009.
- MARCO AURÉLIO [Imperador de Roma]. *Meditações*. Tradução e prefácio de Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 v.
- _____. *O modernismo (1916-1945) – A literatura brasileira*. Vol. VI . 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- MEDEIROS, Luciana Kühn Viégas de. *Lições de pesquisa literária: o legado crítico de Lucia Miguel Pereira*. 2005. 108f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. A formação do romance de introspecção no Brasil. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 241-244, jul. 2009.
- MENDONÇA, Bernardo de. A leitora e seus personagens: profecias e memória dos anos 30. In: PEREIRA, Lucia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992. p. XI-XX.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. Introdução de Antonio Candido. 2ª ed. São Paulo: Martins; EDUSP, 1981- . 10 v.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira – volume V: Modernismo (1922-Atualidade)*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Manuel Bandeira (continuação). *Revista de Portugal*. Coimbra, v. I, n. 4, jul. 1938, p. 597-608.

- MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. [2003] 1. ed. Traduzido do espanhol por Helena Pitta. Porto: ASA Editores, 2004.
- NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: Da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Copesul/Telos, 2007.
- NOGUEIRA, Hamilton. *Jackson de Figueiredo*. Rio de Janeiro: Hachette; São Paulo: Edições Loyola, 1976.
- OLIVEIRA, A. Lopes de. *Escritoras Brasileiras/Galegas e Portuguesas*. Braga: Tip. Silva Pereira, s.d.
- PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. Apresentação de Lucia Miguel Pereira. Posfácio e glossário de Américo Facó. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. p. 5-14.
- _____. *Obra completa*. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas de Rolando Morel Pinto. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993. p. 440-448
- PEDROLLO, Hilda. Sob os loureiros de Dujardin. In: DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Tradução de Hilda Pedrollo. Textos de apresentação de Donald Schüller e Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.
- PENNAFORT, Roberta. 8,3 mil obras de história e afeto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 abr. 2011. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20110401/not_imp700203,0.php>. Acesso em: 09 jun. 2011.
- PEREIRA, Lucia Miguel. *A fada menina* [1939]. 2. ed. Ilustrações de Nelson Boeira Faedrichs. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.
- _____. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. Prefácio de Bernardo de Mendonça; pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.
- _____. A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre. In: *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte. Ensaio sobre o autor de Casa-Grande & Senzala e sua influência na moderna cultura do Brasil, comemorativos do 25º aniversário da publicação desse seu livro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 350-356.
- _____. *A vida de Gonçalves Dias*, contendo o diário inédito da viagem de Gonçalves Dias ao Rio Negro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943b.
- _____. As mulheres na literatura brasileira. *Anhembi*. São Paulo, v. XVII, n. 49, ano V, dez. 1954a, p. 17-25.
- _____. *Cabra-cega*: novela. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954b.
- _____. Casamento e carreira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 out. 1945a. Segunda Seção, p. 1.
- _____. *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952b. 38p. (Os Cadernos de Cultura, Serviço de Documentação, Departamento de Imprensa Nacional)
- _____. *Comentário da misteriosa Cruzada das bravas Mulheres de Gênova no A. D. 1301, por Lucia Miguel Pereira & com as epístolas de Bonifácio VIII*. Petrópolis, RJ: A prensa gótica, 1954c.
- _____. Crônica feminina – O Cristianismo e a paz. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 35, p. 41-42, jan. 1933a.
- _____. Crônica feminina. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 268-270, mar.-abr. 1933b.
- _____. Crônica feminina. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 38, p. 432-434, maio-jun. 1933c.
- _____. Crônica feminina. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 760-763, set.-out. 1933d.
- _____. *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959)*. Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.
- _____. *Ficção reunida*. Posfácio de Patrícia da Silva Cardoso. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.
- _____. Livros. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 out. 1934, p. 7.

- _____. Machado de Assis e Eça de Queiroz. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 8, jul. 1939b, p. 474-478.
- _____. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 5. ed. rev. pela autora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. 310p.
- _____. Manoel de Oliveira Paiva. In: PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. Apresentação de Lucia Miguel Pereira. Posfácio e glossário de Américo Facó. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. p. 5-14.
- _____. Manuel de Oliveira Paiva. In: PAIVA, Manuel de Oliveira. *Obra completa*. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas de Rolando Morel Pinto. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993. p. 440-448
- _____. Miguel Pereira. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano II, n. 8, p. 1-6, fev. 1939a.
- _____. *Na floresta mágica*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1943a.
- _____. Nota preliminar [a *Senhora*]. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. v. I – Romance urbano. Introdução geral de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p. 943-948.
- _____. Prefácio. In: BARBOSA, Rui. *Cartas de Inglaterra*. [1896] Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946. p. IX-XX (*Obras completas de Rui Barbosa*, v. XXIII, tomo I)
- _____. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos – contos*. [1920] Prefácio de Lucia Miguel Pereira. São Paulo: Brasiliense, 1956a. p. 7-16.
- _____. Prefácio. In: *Ensaístas ingleses*. Tradução de J. Sarmento de Beires e Jorge Costa Neves. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1958. p. V-XV.
- _____. Prefácio. In: PAIVA, Manoel de Oliveira. *A afilhada*. São Paulo: Anhembi, 1961. p. 1-9.
- _____. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- _____. Pureza. In: REGO, José Lins do. *Pureza*. 5. ed. Nota de Lucia Miguel Pereira e ilustrações de Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956b. p. 7-8.
- _____. Só para mulheres. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1947. Segunda Seção, p. 1 e 3.
- _____. Solteironas e celibatárias. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1945b. Segunda Seção, p. 1.
- _____. Três romancistas regionais: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olímpio. In: ATHAYDE, Tristão de. [et al.] *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1952a.
- PEREIRA, Lucia Miguel; REYS, Luís da Câmara (Orgs.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos Portugal-Brasil, 1945. 720p.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PIERI, Paolo Francesco. *Dicionário junguiano*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2002.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PONTES, Heloisa. Crítica de cultura no feminino. *Mana*, v. 14, n. 2, Rio de Janeiro, out. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132008000200009&script=sci_arttext&tlng=g>. Acesso em 28 maio 2009.
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. 1. ed. 2. impr. Tradução de Lucia Miguel Pereira. Porto Alegre: Editora Globo, 1958. (*Em busca do tempo perdido*, VII)

- QUEIROZ, Rachel de. Três mortos no avião. *O Cruzeiro*, Última página, 16 jan. 1960. Disponível em <http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/16011960/160160_8.htm>. Acesso em 15 out. 2009.
- RAMOS, Graciliano. Caminho de pedras. In: _____. *Linhas tortas* (obra póstuma). 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970b.
- _____. Uma personagem curiosa. In: _____. *Linhas tortas* (obra póstuma). 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970a.
- REICHMANN, Ernani. *O trágico de Octavio de Faria* (com anexos de Clementino Schiavon Puppi). Curitiba: Ed. da UFPR, 1978.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2007.
- ROIG, Adrien. *O Ateneu de Raul Pompéia ou o huis clos no romance*. In: _____. *Modernismo e Realismo: Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. [1888] 3. ed. aument. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. tomo V.
- RONCARI, Luiz. Lúcia/Miguel: romance e crítica. *Navegações*, Porto Alegre, v. 3 n. 1, p-34-40, jan./jun. 2010.
- RUFFATO, Luiz. Mulheres: contribuição para a história literária. In: _____ (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 7-17.
- SANTOS, Cássia dos. O lugar social da mulher em um romance de Lucia Miguel Pereira. *Anais do 16º COLE – Congresso de Leitura no Brasil, UNICAMP, Campinas/SP, 2007*. Disponível em <http://www.alb.com.br/anais16/sem03pdf/sm03ss14_09.pdf>. Acesso em 28 maio 2009.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. Romance e política. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1934. p. 2.
- SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. 1997. 298f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.
- SENNA, Homero. Ficção e ensaio literário. In: _____. *República das letras: entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros*. 3. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 13-20.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira – Seus fundamentos econômicos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- SOL Nascente no Brasil. Sol Nascente*. Porto, n. 24, 01 fev. 1938, p. 15.
- STENDHAL, Henrie Marie Beyle. *O vermelho e o negro*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- STONE, Irving. *A vida trágica de Van Gogh*. Tradução de Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- VAN LOON, Hendrik. *America*. Tradução de Lucia Miguel Pereira. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.
- VERÍSSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira*. [1945] Tradução de Maria da Glória Bordini. 3. ed. São Paulo: Globo, 1996. (Título do original em inglês: *Brazilian literature – an outline*)
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. [1916] 4. ed. Brasília: Ed. da UnB, 1963.
- VIÉGAS, Luciana. Lucia Miguel Pereira e seus escritos da maturidade. In: PEREIRA, Lucia Miguel. *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959)*.

Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994. p. XI-XIV.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. *Lucia Miguel-Pereira: crítica literária e pensamento católico no Brasil*. 1987. 237f. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras, PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ.

WERNECK, Maria Helena. Lucia Vera Miguel Pereira [verbete]. *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. v. 4 (Pe-Sh). Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

_____. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. [1925] Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. [Título original: *A room of one's own* (1929)]

Bibliografia consultada

Textos teóricos, críticos e de apoio

- ADONIAS FILHO. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. 155p. (Coleção pesquisa)
- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. [1937] 17. ed. Introdução de Antonio Candido. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2002. (Coleção dos Autores Modernos da Literatura Brasileira; v. 1)
- ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica de Araripe Júnior*. v. II – 1888-1894. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Ministério da Educação e Cultura, 1960.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- _____. Singular ocorrência. In: _____. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1999.
- BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. Clarice Lispector e a crítica. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007. p. 7-23.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O romance de educação. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; revisão da tradução por Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Coleção ensino superior). p. 235-242.
- BALZAC, Honoré de. *A mulher de 30 anos*. [1844] 2ª reimpr. Tradução de Marina Appenzeller; prefácio de Philippe Berthier. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- BARTHES, Roland; KAYSER, Wolfgang; BOOTH, Wayne C.; HAMON, Philippe. *Poétique du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1977. (Collection Points, Série Essais)
- BEAUVOIR, Simone de. *A mulher desiludida*. [1967] Tradução de Helena Silveira e Maryan A. Bon Barbosa. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003. [Título original: *La femme rompue*]
- _____. *O segundo sexo*. v. I: Fatos e mitos. [1949] Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do livro, s.d.
- _____. *O segundo sexo*. v. II: A experiência vivida. [1949] Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do livro, s.d.
- BERNIS, Jeanne. *L'Imagination*. 5ème éd. Paris: PUF, 1966. (Collection Que sais-je?; 649)
- Bíblia Sagrada*. 37ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1982.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto/PPGLET-UFRGS, 1996. (Ensaio; 8)
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2000. (Princípios)
- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: Tradição e renovação da literatura brasileira (1880-1920)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1979.
- BRION, Marcel. *L'Allemagne romantique – Le voyage initiatique I*. Paris: Albin Michel, 1977.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. 712p.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis – um estudo de Dom Casmurro*. [1960] Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2003.
- _____. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates; 1)
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 23-38.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9ª ed. vol. único. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, vol. 177-178)
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5ª ed. rev. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976. 193p. (Biblioteca universitária. Série 2ª. Ciências sociais, v. 49)
- CANNONE, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. (Collection Perspectives Littéraires)
- CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. [1934] Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *O desconhecido e Mãos vazias: novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500 -1960)*. Vol. II. São Paulo: EDUSP, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COHN, Dorrit. *La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris: Éditions du Seuil, 1981. (Collection Poétique)
- COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir.). *A Literatura no Brasil*. 3ª ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: EDUFF, 1986. 6 vol.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. [1959] 17ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 326p.
- CRULS, Gastão. *Vertigem*. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.
- DANOU, Gérard (Dir.) *Le roman d'apprentissage: approches plurielles*. Chilly-Mazarin: Éditions Sens, s.d. (Colloque de Cerisy-la-Salle organisé par Anne Clancier, Gérard Danou et Anne Roche)
- DOMINGUEZ, Nora. Identidades femeninas y literarias: Silvia Molloy y la tradición del relato intimista. *Identidade & Representação*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 35-42.
- DOURS, Christian. *Personne, personnage: Les fictions de l'identité personnelle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003. (Collection Aesthetica)
- DUFIEF, Pierre-Jean. *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914: Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*. Paris: Édition Bréal, 2001. (Collection Amphi Lettres)
- DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Tradução de Hilda Pedrollo. Textos de apresentação de Donald Schüller e Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.
- ELIADE, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes: naissances mystiques*. Paris: Gallimard, 1959.
- FAUSTO, Boris. História do Brasil. 12. ed. São Paulo : Edusp, 2004. (Didática, 1)
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. [1856/1857] Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2003 (Patrocínio cultural da Cia. Suzano)

- FLETCHER, John; BRADBURY, Malcolm. O romance de introversão. In: BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- GALVÃO, Patrícia [com pseudônimo Mara Lobo]. *Parque industrial*. [1933] Apresentação de Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2007. (Collection Points, Série Essais)
- GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.* Tradução de Mariano Ferreira. Apresentação de Roberto da Matta. Petrópolis: Vozes, 1977.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *O anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GOMES, António André; ROMÃO, Rui. *Do eterno feminino*. Lisboa: A Regra do Jogo Edições, 1978.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. (*Obras completas de Agrippino Grieco*; 3)
- HELENA, Lucia. Ficções de gênero. *Limites*. Anais 3º Congresso ABRALIC. São Paulo: Edusp; Niterói, RJ: ABRALIC, 1995. v. 2, p. 45-50.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A roupa da Rachel. *Limites*. Anais 3º Congresso ABRALIC. São Paulo: Edusp; Niterói, RJ: ABRALIC, 1995. v. 1, p. 663-672.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAÚJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. Um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil LTDA, 1976.
- JEAN, Georges. *Le roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1971. (Collection Peuple et Culture)
- JOST, François. La tradition du *Bildungsroman*. *Comparative Literature*. University of Oregon, number 2, spring 1969, p. 97-115. (Editor: Chandler B. Beall)
- JOUBE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992. (Collection Écriture)
- JUNG, Carl Gustav. *O Eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1984.
- KALUBI, Jean-Claude. *Le roman d'apprentissage*. L'enfant, le maître et la réussite scolaire. Paris: L'Harmattan, 1998.
- LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974. 214p.
- LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *XXe Siècle*. VI. Paris: Bordas, 1973.
- LECHERBONNIER, Bernard; BRUNEL, Pierre; RINCE, Dominique; MOATTI, Christiane. *Littérature – textes et documents. XXe. Siècle*. Collection dirigée par Henri Mitterand; avec la collaboration de Olivier Barabrant...[et al.]. Paris: Nathan, 1994.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. 10ª ed. 7ª impr. São Paulo: Ática, 2005. (Série Princípios; 4)
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996. (Collection Points, Série Essais)
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: AGIR, 1956.
- LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre o romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1978.

- _____. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. 3v. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série; v. 116-118)
- _____. *Introdução ao mundo do romance*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. 255p. (Coleção Embiara)
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)
- _____. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *O anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MAGNY, Claude-Edmonde. *L'age du roman américain*. Paris: Éditions du Seuil, 1948.
- MALRAUX, André. *A condição humana*. Tradução e prefácio de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 v. (Coleção Ensaio e crítica)
- _____. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977-1979. 7 vol.
- _____. *O modernismo (1916-1945) – A literatura brasileira*. Vol. VI . 4ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- MAURIAC, François. *O mistério Frontenac*. Tradução de Eunice Gruman. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. A formação do romance de introspecção no Brasil. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 241-244, jul. 2009.
- MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.
- MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 3ª ed. 3ª impr. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios; 36)
- METZGER, Bruce M.; COOGAN, Michael D. (Orgs.). *Dicionário da Bíblia*. vol. 1: as pessoas e os lugares. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. Introdução de Antonio Candido. 2ª ed. São Paulo: Martins; Edusp, 1981- . 10 v.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 3ª ed.. São Paulo: Cultrix, 1982.
- _____. *História da Literatura Brasileira – volume V: Modernismo (1922-Atualidade)*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MONIZ, Heitor. *Existencialismo, intimismo, surrealismo e outros "ismos" literários*. Rio de Janeiro: A Noite, [19--]. 169p.
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro: as suas origens e tendências*. Prefácio de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. (Coleção Documentos brasileiros; 10)
- MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. [2003] 1ª ed. Traduzido do espanhol por Helena Pitta. Porto: ASA Editores, 2004.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. Texto preparado por Eduardo Garcia Belsunce e Ezequiel de Olaso. Traduzido do espanhol por António José Massano e Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

- MORAES, Maria Lygia Quartim de (Org.). *Desdobramentos do Feminismo. Cadernos Pagu*. Revista do Núcleo de Estudos de Gênero, n. 16, 2001.
- NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: Da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Copesul/Telos, 2007.
- NOGUEIRA, Hamilton. *Jackson de Figueiredo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Hachette/Edições Loyola, 1976.
- NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. *Colóquio: Letras*. Lisboa, n. 70, nov. 1982, p. 13-22.
- _____. Historiografia literária do Brasil. In: _____. *Crivo de papel*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1998. p. 205-246. (Série Temas; 67)
- _____. *O tempo na narrativa*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1995. 84p. (Série fundamentos)
- OLIVEIRA, Andradina de. *O perdão*. [1910] Organização Rita T. Schmidt; orelhas Salete Rosa Pezzi dos Santos; fixação do texto e notas Rosane Saint-Denis Salomoni e Anselmo Peres Alós. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010.
- PEDROLLO, Hilda. Sob os loureiros de Dujardin. In: DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Tradução de Hilda Pedrollo. Textos de apresentação de Donaldo Schüler e Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.
- PENNA, Cornélio. *Fronteira*. [1935] Curitiba: RM Editores, 2008.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PIERI, Paolo Francesco. *Dicionário junguiano*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2002.
- PINO, Dino Del. *Espaço, texto e narrativa: dimensões teórico-literárias*. 1993. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras e Artes. Curso de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre/RS, 1993. 473f.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção Debates; v. 233)
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris: Gallimard, 1993. (Collection Tel)
- QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*. [1939] 17. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. *O quinze*. [1931] 86ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas* (obra póstuma). 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.
- RAYMOND, Michel. *La crise du roman: des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. 5^e. éd. Paris: José Corti, 1993.
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 100. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- REICHMANN, Ernani. *O trágico de Octavio de Faria* (com anexos de Clementino Schiavon Puppi). Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 1978.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2007.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. [1888] 3. ed. aument. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. tomo V.
- SALLENAVE, Danièle. Sobre o monólogo interior: leitura de uma teoria. In: ROSSUM-GUYON, Françoise Von; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vegas, s.d.
- SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: _____. *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3ª. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

- SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura – (Trans)Formando Identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti/PPGLET-UFRGS, 1997. 211 p.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Que fazemos com nossas escritoras? Ou: dos limites, do cânone, do valor e da teoria. *Limites*. Anais 3º Congresso ABRALIC. São Paulo: Edusp; Niterói, RJ: ABRALIC, 1995. v. 2, p. 595-600.
- SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. 1997. 298f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira – Seus fundamentos econômicos*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. (Coleção Vera Cruz; v. 60)
- STENDHAL, Henrie Marie Beyle. *O vermelho e o negro*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman au XXe siècle*. Paris: Belfond, 1990. (Collection Agora)
- TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. 7ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de Pedra*. Nova edição revista pela autora. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. (Collection Points)
- TRINDADE, Hélió. *Integralismo – o fascismo brasileiro na década de 30*. 2ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.
- VAQUINHAS, Irene. *As mulheres no mundo contemporâneo: história comparada*. Coimbra: Gabinete de Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005. (Coleção Estudos, 60)
- VERÍSSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira*. [1945] Tradução de Maria da Glória Bordini. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1996. (Título do original em inglês: Brazilian literature – an outline)
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. [1916] 4. ed. Brasília: Ed. da UnB, 1963.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. [1925] Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. [Título original: *A room of one's own* (1929)]
- XAVIER, Elódia. Do "destino de mulher" à aprendizagem da independência. A trajetória das personagens de Sonia Coutinho. *Limites*. Anais 3º Congresso ABRALIC. São Paulo: Edusp; Niterói, RJ: ABRALIC, 1995. v. 1, p. 445-449.

Artigos de imprensa e outros materiais coletados em Portugal:¹⁹²

- ALBERTO, João. A crítica subjetivista e suas incoerências I. *O Diabo*. Lisboa, n. 219, 04 dez. 1938, p. 2.
- _____. A crítica subjetivista e suas incoerências II. *O Diabo*. Lisboa, n. 220, 11 dez. 1938, p. 2.

¹⁹² Textos coletados, entre outubro de 2008 e fevereiro de 2009, durante o estágio de pesquisa realizado, junto à Universidade de Lisboa, sob o tema "Um estudo do romance brasileiro de introspecção: a presença da narrativa intimista brasileira de 1880 a 1940 na crítica portuguesa". Os artigos e materiais desta seção tratam de outros autores intimistas do período focado e ainda de considerações da crítica portuguesa sobre o conceito de arte, sobre o romance de introspecção, o romance brasileiro de 30 e as suas relações com o Neo-Realismo português.

- ALMEIDA, António Ramos de. Notas para o Neo-Realismo. *O Diabo*. Lisboa, n. 313, 21 set. 1940, p. 2.
- _____. O romance brasileiro através dos seus principais intérpretes – Jorge Amado. *Sol Nascente*. Porto, n. 31, 15 ago. 1938, p. 6-7.
- _____. O romance brasileiro contemporâneo através dos seus principais intérpretes – Amado Fontes e José Lins do Rego. *Sol Nascente*. Porto, n. 32, 01 dez. 1938, p. 6-7.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Livro das donas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1906.
- _____. *Livro das noivas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Companhia Nacional Editora, 1896.
- ÁLVARO, Cláudia Maria dos Santos. *Leituras de autores brasileiros nas revistas literárias portuguesas dos anos 30*. Lisboa, 1988. 239p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- ANDRADE, João Pedro de. A propósito dum conceito de romance. *O Diabo*. Lisboa, n. 170, 26 dez. 1937, p. 3.
- _____. *História breve da literatura brasileira*, por José Osório de Oliveira. *O Diabo*. Lisboa, n. 273, 16 dez. 1939, p. 2.
- _____. Temas elevados e temas atuais. *O Diabo*. Lisboa, n. 262, 30 set. 1939, p. 2.
- ANSELMO, Manuel. *Enquanto a morte não vem*, romance por De Souza Júnior. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. III, n. 10, nov. 1940, p. 271-274.
- _____. *Estrada perdida*, por Telmo Vergara. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. III, n. 9, jan. 1940, p. 150-152.
- _____. *História puxa história*, por Gastão Cruis. *Revista de Portugal*. Coimbra, n. 5, out. 1938, p. 126-127.
- _____. *Rola-Moça*, romance por João Alphonsus. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 6, jan. 1939, p. 280-283.
- BASTOS, Humberto. *Os modernos: apontamentos sobre a evolução cultural brasileira*. Rio de Janeiro: REPER, 1967. (capítulos "Arte e cultura", "Romance e nacionalismo", "Novas figuras da novelística", "Outros ângulos do romance" e "Romance de introspecção")
- BERTHA, Albertina. *Exaltação*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1922.
- BIBLIOTECA NACIONAL. *O romance brasileiro – Catálogo da exposição*. Organizada pela Seção de Exposições e inaugurada em dezembro de 1974. Rio de Janeiro: Divisão de publicações e divulgação, 1974.
- Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. v. 4 (Pe-Sh). Lisboa: Editorial Verbo, 2001.
- BRAGA, Paulo. Aspectos da moderna literatura brasileira. *O Diabo*. Lisboa, n. 45, 05 maio 1935, p. 1.
- BUENO, Luís. Relatório de atividades referente ao estágio pós-doutoral realizado em Lisboa entre setembro de 2007 e fevereiro de 2008. [Tema da pesquisa: O romance brasileiro de 30 na imprensa periódica portuguesa]. Curitiba, 2008.
- CARAÇA, Bento Jesus. Humanismo e humanidades. *O Diabo*. Lisboa, n. 301, 29 jun. 1940, p. 8.
- CARDOSO, Lúcio. Memória. Poema escrito na penumbra. [poemas] *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 7, abr. 1939, p. 321-323.
- CASTILHO, Guilherme de. *Poemas*, por Adalgisa Nery. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. I, n. 3, abr. 1938, p. 474-477.
- CASTRO, Ferreira de. Literatura social brasileira. *O Diabo*. Lisboa, n. 10, 02 set. 1934, p. 5.
- COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura – Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*. 3. ed. Porto: Livraria Figueirinhas, 1983. 5v. (verbetes Mulher, Psicologismo, Contemporâneos, Influências,

- Orientalismo, José Pereira de Graça Aranha, *Canaã*, Jorge Mateus de Lima, Cornélio Pena, José Francisco da Rocha Pombo, Raul D'Ávila Pompeia, Historiografia, Graciliano Ramos, Júlia Lopes de Almeida, Ciro Versiâni dos Anjos, Carlos Malheiro Dias, Octávio de Faria, Jackson de Figueiredo Martins, Prosa poética e poema em prosa, Literatura de Terror, Revistas)
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002. (verbetes Adalgisa Nery, Albertina Bertha, Carmem Dolores, Chrysanthéme, Júlia Lopes de Almeida)
- COSTA, Dante. Os novos. *Ocidente*. Lisboa, v. I, n. 1, 1938, p. 98-99.
- CUNHAL, Avelino. Da chamada luta ideológica. *O Diabo*. Lisboa, n. 179, 27 fev. 1938, p. 5.
- DIAS, António Marinho. Aquela moda recente. *Sol Nascente*. Porto, n. 20, 01 dez. 1937, p. 4.
- DIAS, Carlos Malheiro. Carlos Malheiro Dias (Traços auto-biográficos). *Ocidente*. Lisboa, v. I, n. 1, 1938, p. 55-64.
- DIONÍSIO, Mário. "Da viabilidade do romance português de interesse universal", por José Bacelar. *O Diabo*. Lisboa, n. 236, 01 abr. 1939, p. 2.
- _____. O romance brasileiro e José Lins do Rego. *O Diabo*. Lisboa, n. 223, 31 dez. 1938, p. 2.
- DOMINGUES, Jorge. Nota sobre o romance brasileiro. *O Diabo*. Lisboa, n. 223, 31 dez. 1938, p. 8.
- _____. O real e o irreal em literatura. *O Diabo*. Lisboa, n. 169, 19 dez. 1937, p. 5.
- DUARTE, Gonçalo. Recepção do "Romance de 30" em Portugal. In: PONCIONI, Claudia; ESTEVES, José Manuel (dir). *Au carrefour des littératures brésilienne et portugaise: influences, correspondances, échanges (XIXe et XXe siècles)*. Paris: Éditions Lusophone, 2006.
- FILIPE, Júlio. Do real na literatura. *O Diabo*. Lisboa, n. 325, 14 dez. 1940, p. 3 e 6.
- _____. Gênese e formação do passadismo, do saudosismo e da mística atuais. *O Diabo*. Lisboa, n. 311, 07 set. 1940, p. 3.
- _____. Questões de momento. *O Diabo*. Lisboa, n. 314, 28 set. 1940, p. 1.
- _____. Subjetivismo e humanismo. *O Diabo*. Lisboa, n. 292, 27 abr. 1940, p. 1.
- FREIRE, Gilberto. Intercâmbio cultural luso-brasileiro. *Ocidente*. Lisboa, v. I, n. 2, 1938, p. 314-316.
- GOMES, Perilo. Jackson de Figueiredo e Portugal. *Ocidente*. Lisboa, v. III, n. 7, 1938, p. 77-81.
- GOUVEIA, Albertino. Subjetivismo ideológico e militante. *O Diabo*. Lisboa, n. 322, 23 nov. 1940, p. 2.
- GRIECO, Agripino. Romancistas de hoje. *Ocidente*. Lisboa, v. I, n. 1, 1938, p. 95-98.
- JACKSON de Figueiredo. *Ocidente*. Lisboa, v. III, n. 7, 1938, p. 167-168. (Seção Notas e Comentários)
- JOÃO de Barros e o intercâmbio luso-brasileiro. *Sol Nascente*. Porto, n. 2, 15 abr. 1937, p. 12.
- JUSTINO, Artur. Arte de elites? Arte popular? *Sol Nascente*. Porto, n. 6, 15 fev. 1937, p. 16.
- LACERDA, Carlos de. Carta do Brasil – O sentido do romance brasileiro. *O Diabo*. Lisboa, n. 214, 30 out. 1938, p. 3.
- LARTERNA Verde, Revista do Brasil, Boletim de Ariel, Dom Casmurro e outros periódicos. Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 6, jan. 1939, p. 285-287.
- LIMA, Alberto. Intercâmbio luso-brasileiro. I – Considerações gerais. *Sol Nascente*. Porto, n. 7, 01 maio 1937, p. 12.
- _____. Intercâmbio luso-brasileiro. II – O livro e a cultura. *Sol Nascente*. Porto, n. 8, 15 maio 1937, p. 4 e 5.
- _____. Intercâmbio luso-brasileiro. III – O problema mercantil. *Sol Nascente*. Porto, n. 10, 15 jun. 1937, p. 10 e 11.

- _____. Intercâmbio luso-brasileiro. IV – O animismo recíproco e sua evolução. *Sol Nascente*. Porto, n. 12, 01 ago. 1937, p. 14 e 15.
- LIMA, Campos. O "processo" subjetivo no romance. *O Diabo*. Lisboa, n. 179, 27 fev. 1938, p. 4.
- LIMA, Manuel Campos. Acerca do romance português de interesse universal. *O Diabo*. Lisboa, n. 230, 18 fev. 1939, p. 3.
- _____. Uma só literatura, humana e real. *O Diabo*. Lisboa, n. 257, 26 ago. 1939, p. 8.
- LITERATURA contemporânea. *Sol Nascente*. Porto, n. 14, 01 set. 1937, p. 16.
- MARTINS, Armando. Idéias centrais da literatura atual. *O Diabo*. Lisboa, n. 196, 26 jun. 1938, p. 3.
- _____. O romance e a vida real. *O Diabo*. Lisboa, n. 185, 10 abr. 1938, p. 3.
- MARTINS, Mando. Literatura humana. *Sol Nascente*. Porto, n. 4, 15 mar. 1937, p. 11.
- MIRANDA, José da Costa. *Notas de uma leitura de Canaã, de Graça Aranha*. Coimbra: Coimbra Editora, 1975.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Cartas de amor*, por Carlos Malheiro Dias; *Nome de guerra*, por José de Almada Negreiros. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. I, n. 3, abr. 1938, p. 450-452.
- _____. Estado presente do intercâmbio intelectual luso-brasileiro. *Presença*. Coimbra, n. 53-54, nov. 1938, p. 29.
- _____. *O amanuense Belmiro*, romance por Ciro dos Anjos. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. I, n. 3, abr. 1938, p. 477-479.
- _____. *O anjo*, por Jorge de Lima. *Presença*. Coimbra, n. 43, dez. 1934, p. 13.
- _____. O romance contemporâneo. *O Diabo*. Lisboa, n. 105, 28 jun. 1936, p. 16.
- _____. Para um verdadeiro intercâmbio cultural luso-brasileiro. *O Diabo*. Lisboa, n. 130, 20 dez. 1936, p. 1.
- _____. *Salgueiro*, por Lúcio Cardoso; *Os Corumbas*, por Amando Fontes; *A Bagaceira*, por José Américo de Almeida. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. I, n. 1, out. 1937, p. 138-141.
- MONTEIRO, Rui. *A canção do beco* – Dias da Costa. *Sol Nascente*. Porto, n. 45, 15 abr. 1940, p. 13-14.
- MURICY, Andrade. *A nova literatura brasileira: crítica e antologia*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936.
- NAMORADO, Joaquim. Do Neo-Realismo – Amando Fontes. *O Diabo*. Lisboa, n. 223, 31 dez. 1938, p. 3.
- _____. Do Neo-Romantismo: o sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado. *Sol Nascente*. Porto, n. 43-44, fev.-mar. 1940, p. 22-23.
- NERY, Adalgisa. *A imaginária: romance*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- _____. Conta-me uma cousa maior [poema]. *Revista de Portugal*. Coimbra, n. 6, jan. 1939, p. 155-156.
- _____. *Mundos oscilantes: poesia reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- NOGUEIRA, Albano. *A mulher que fugiu de Sodoma*, romance por José Geraldo Vieira. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 6, jan. 1939, p. 277-280.
- _____. "Arte pela arte" e "arte social" – Notas sobre um debate inútil. *O Diabo*. Lisboa, n. 78, 22 dez. 1935, p. 4-5.
- _____. "Arte pela arte" e "arte social" – Mais notas sobre um debate inútil. *O Diabo*. Lisboa, n. 105, 28 jun. 1936, p. 8 e 15.
- _____. *Os caminhos da vida (Mundos mortos II)*, romance por Octávio de Faria. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. III, n. 10, nov. 1940, p. 268-271.
- _____. *S. Bernardo e Vidas secas*, romances por Graciliano Ramos. *O feijão e o sonho*, romance por Orígenes Lessa. *Revista de Portugal*. Coimbra, n. 5, out. 1938, p. 119-122.
- NOVAIS, Mário Seabra. Geografia literária. *O Diabo*. Lisboa, n. 292, 27 abr. 1940, p. 6.

- O LIVRO português e brasileiro. *O Diabo*. Lisboa, n. 5, 29 jul. 1934, p. 1. (Seção Coisas de *O Diabo*)
- O QUE Ramalho Ortigão já dizia da crítica subjetivista. *Sol Nascente*. Porto, n. 33, 01 jan. 1939, p. 15.
- OLIVEIRA, A. Lopes de. *Escritoras Brasileiras/Galegas e Portuguesas*. Braga: Tip. Silva Pereira, s.d. (verbetes Adalgisa Nery e Emília Bandeira de Melo, de pseudônimo Carmen Dolores)
- OLIVEIRA, José Osório de. *O romance brasileiro*, por Olívio Montenegro. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 6, jan. 1939, p. 283-285.
- _____. *Vovô Morungaba*, romance por Galeão Coutinho. *Revista de Portugal*. Coimbra, n. 5, out. 1938, p. 122-126.
- PINTO, Álvaro. *Estudos brasileiros – n.1. Ocidente*. Lisboa, v. III, n. 7, 1938, p. 410-412. (Seção Bibliografia)
- QUEIROZ, Carlos. Perfis: Erico Veríssimo. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. I, n. 4, jul. 1938, p. 586-593.
- RAMOS, Mario. Realismo humanista – Extratos dumas notas. *O Diabo*. Lisboa, n. 235, 25 mar. 1939, p. 3 e 7.
- REALISMO humanista. *O Diabo*. Lisboa, n. 311, 07 set. 1940, p. 3.
- REDOL, Alves. O romance brasileiro e José Lins do Rego. *Sol Nascente*. Porto, n. 34, 01 mar. 1939, p. 12.
- RÉGIO, José. li te ra tu ra. *Presença*. Coimbra, n. 45, jun. 1935, p. 16 e 17.
- _____. Literatura viva. *Presença*. Coimbra, n. 1, 10 mar. 1927, p. 1 e 2.
- _____. Sim, meus senhores: ainda Marcel Proust! *Presença*. Coimbra, n. 53-54, nov. 1938, p. 30 e 32.
- REVISTA das Idéias – *Ambição do romance moderno*, por Paul Nizan. *Sol Nascente*. Porto, n. 42, 15 jan. 1940, p. 3.
- RIBEIRO, Afonso. Breves considerações sobre o romance brasileiro contemporâneo. *Sol Nascente*. Porto, n. 28, 15 abr. 1938, p. 12.
- _____. Breves notas sobre 3 livros brasileiros. *Sol Nascente*. Porto, n. 32, 01 dez. 1938, p. 4.
- RICARDO, Augusto. O conceito atribuído à novela social. *O Diabo*. Lisboa, n. 99, 17 maio 1936, p. 2.
- ROIG, Adrien. *O Ateneu* de Raul Pompéia ou o *huis clos* no romance. In: _____. *Modernismo e Realismo*: Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Raul Pompeia. Rio de Janeiro: Presença, 1981.
- RUBEM, João. Literatura intimista. *O Diabo*. Lisboa, n. 214, 30 out. 1938, p. 7.
- SÁ, Pedro de Moura e. *História breve da literatura brasileira*, por José Osório de Oliveira. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. III, n. 9, jan. 1940, p. 152-153.
- SALAZAR, Abel. A propósito da célebre questão da arte pela arte. *O Diabo*. Lisboa, n. 196, 26 jun. 1938, p. 4.
- SANTOS, Fernando Piteira. A literatura e a vida. *O Diabo*. Lisboa, n. 254, 05 ago. 1939, p. 1 e 4.
- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português*: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.
- SENA, Jorge de. *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SENDA, Afonso de Castro. *Fronteira*, de Cornélio Pena. *O Diabo*. Lisboa, n. 224, 07 jan. 1939, p. 2.
- _____. Panorama literário do Brasil – Pequenas idéias em volta de Lins do Rego e de *Pedra Bonita*. *O Diabo*. Lisboa, n. 219, 04 dez. 1938, p. 8.
- _____. Panorama literário do Brasil – *Poemas*, de Adalgisa Nery. *O Diabo*. Lisboa, n. 181, 13 mar. 1938, p. 2 e 7.

- _____. Panorama literário do Brasil – Sobre escritores que ainda não foram ditos. *O Diabo*. Lisboa, n. 171, 02 jan. 1938, p. 7-8.
- _____. Panorama literário do Brasil. *O Diabo*. Lisboa, n. 180, 06 mar. 1938, p. 8.
- _____. Panorama literário do Brasil. *O Diabo*. Lisboa, n. 188, 01 maio 1938, p. 2.
- _____. Panorama literário do Brasil. *O Diabo*. Lisboa, n. 196, 26 jun. 1938, p. 5.
- _____. Panorama literário do Brasil. *O Diabo*. Lisboa, n. 206, 04 set. 1938, p. 3.
- _____. Panorama literário do Brasil. *O Diabo*. Lisboa, n. 216, 13 nov. 1938, p. 3.
- SÉRGIO, António. Crítica literária e crítica social. *O Diabo*. Lisboa, n. 293, 04 maio 1940, p. 1 e 6.
- SERPA, Alberto de. *Calunga*, romance de Jorge de Lima. *Presença*. Coimbra, n. 46, out. 1935, p. 15-16.
- SETTE, Mario. Altares e sacristias. *Ocidente*. Lisboa, v. VI, n. 16, 1939, p. 396-397.
- _____. Azeite e lampeões. *Ocidente*. Lisboa, v. V, n. 13, 1939, p. 354.
- _____. Portugal de menino. *Sol Nascente*. Porto, n. 15, 15 set. 1937, p. 7.
- SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira: ensaios*. 2. ed. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.
- SIMÕES, João Gaspar. Algumas notas dum caderno de romancista. *Presença*. Coimbra, n. 51, mar. 1938, p. 8-11.
- _____. Apostila a um discurso sobre a inutilidade da arte. *O Diabo*. Lisboa, n. 228, 04 fev. 1939, p. 1.
- _____. Diálogos inúteis. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. I, n. 2, jan. 1938, p. 336-337.
- _____. Discurso sobre a inutilidade da arte. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. I, n. 1, out. 1937, p. 110-117.
- _____. Individualismo e cultura. *Presença*. Coimbra, n. 5, 04 jun. 1927, p. 4 e 8.
- _____. Individualismo e universalismo. *Presença*. Coimbra, n. 4, 08 maio 1927, p. 1 e 2.
- SOARES, Rodrigo. A missão dos novos escritores – "Os escritores são engenheiros de almas". *O Diabo*. Lisboa, n. 265, 21 out. 1939, p. 1.
- _____. A posição humanista diante da literatura. *O Diabo*. Lisboa, n. 293, 04 maio 1940, p. 1.
- _____. O subjetivismo de faca nos dentes. *O Diabo*. Lisboa, n. 312, 14 set. 1940, p. 3.
- SOL Nascente* no Brasil. *Sol Nascente*. Porto, n. 24, 01 fev. 1938, p. 15.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz; DUARTE, Lélia Parreira. Temas portugueses e brasileiros: seleção de textos de autores portugueses sobre temas culturais do Brasil e de autores brasileiros sobre temas culturais portugueses. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- VIEIRA, José Geraldo. As conchas recolhem o tempo [conto]. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 5, out. 1938, p. 18-24.
- VIEIRA, Luiz. A originalidade e os intelectuais. *O Diabo*. Lisboa, n. 284, 02 mar. 1940, p. 3.
- _____. Para uma explicação concreta dos intelectuais pseudo-livres. *Sol Nascente*. Porto, n. 42, 15 jan. 1940, p. 8-11.
- _____. Para uma explicação concreta dos intelectuais pseudo-livres (conclusão). *Sol Nascente*. Porto, n. 43-44, fev.-mar. 1940, p. 14-16.

Obras e fortuna crítica de Lucia Miguel Pereira

AGÊNCIA SENADO. Manuscrito de Castro Alves será publicado pela coleção Obras Raras. [24 mar. 2009] Disponível em <http://www.direito2.com.br/asen/2009/mar/24/manuscrito-de-castro-alves-sera-publicado-pela-colecao-obras-raras>. Acesso em 15 out. 2009.

- _____. Senado Cultural inaugura atividades no próximo dia 25. [12 mar. 2009] Disponível em <http://www.paraiba.com.br/noticia.shtml?90986>. Acesso em 15 out. 2009.
- ALMEIDA, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de. Marcas da tradição no tecido narrativo da obra *Maria Luísa*, de Lucia Miguel Pereira. *Eutomia – Revista Online de Literatura e Lingüística*, ano II, n. 1, p. 230-244. Disponível em <http://www.eutomia.com/pdfn03/n03arti17.pdf>. Acesso em 26 out. 2009.
- _____. *O legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira: escritos da tradição*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011.
- _____. *Reinventando a realidade: estratégias de composição da ficção de Lúcia Miguel Pereira*. 2010. 220p. Tese (Doutorado em Literatura), Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- AMADO, Jorge. *Em surdina*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 4, p. 97, jan. 1934.
- _____. Sobre romance internacional. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 out. 1934. p. 2.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Lucia Miguel Pereira e a militância crítica. *Folha de S. Paulo Ilustrada*, São Paulo, 23 jul. 2005. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2307200509.htm>. Acesso em 30 set. 2009.
- ANJOS, Cyro dos. Manuel Bandeira: o homem e o poeta. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. 1986-1988. Coletânea de poemas, depoimentos e estudos especiais, comemorativa do centenário do poeta (Recife, 19/04/1886) e dos vinte anos do seu falecimento (Rio de Janeiro, 13/10/1968). Niterói: UFF-Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha; Presença, 1989. p. 131-142.
- ANSELMO, Manuel. *Em surdina e Amanhecer*, romances por Lucia Miguel-Pereira. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 8, jul. 1939, p. 576-578.
- ARINOS, Paulo. Machado de Assis. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 9, p. 272-273, jun. 1937.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Casa velha*. Introdução de Lucia Miguel Pereira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955. (Biblioteca da Literatura Brasileira, 1)
- AZEVEDO, Raul de. Uma romancista. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 6, p. 151, mar. 1934.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Miguel Pereira visto por Lucia Miguel Pereira. [10 set. 1944] In: _____. *Retratos de família*. 2ª ed. rev. e acrescida de três novos capítulos. Prefácio de Josué Montello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. (Coleção Sagarana; v. 64) p. 17-27.
- _____. Uma escritora e um homem. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 5, p. 139, fev. 1937.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. "O mergulho na matéria da palavra": Clarice Lispector e suas precursoras brasileiras. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007. p. 165-181.
- BARCELLOS, Paula. Olhar crítico e perspicaz. [29 mar. 2006] *Jornal de Poesia*. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/paulabarcellos1.html>. Acesso em 28 maio 2009.
- BILENKY, Marlene. *O claro olhar: análise da personagem feminina na ficção de Lucia Miguel Pereira*. 1986. 295f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, SP.
- _____. O prefácio crítico de Lucia Miguel Pereira aos ensaístas ingleses. In: *Seminário Nacional Mulher & Literatura* (5: 1993: Natal). Anais. Natal: Ed. Da UFRN, 1995. p. 545-547.
- _____. Uma certa ficção feminina: As personagens mulheres nos romances de Lucia Miguel Pereira. In: GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *A mulher na literatura*. v. 2. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 126-130. (III Encontro Nacional da ANPOLL, Rio de Janeiro, maio de 1968 – GT A mulher na literatura)

- BRUCKBERGER, R.-L. (Dominicano). *Maria-Madalena*. Tradução de Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. [Título do original francês: *Marie-Madeleine* (1953)]
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. 712p.
- CAMARA, Elisabete Vieira. Lucia Miguel Pereira e os rumos da literatura. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, USP, São Paulo, 2008. Disponível em http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/050/ELISABETE_CAMARA.pdf. Acesso em 26 out. 2009.
- CAMINHA, Adolfo. *Adolfo Caminha*: trechos escolhidos por Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Agir, 1960. 98p. (Nossos clássicos; 52)
- CANDIDO, Antonio. Lucia. In: _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 127-132.
- _____. Prefácio. In: _____. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- CARDOSO, Patrícia da Silva. Os nomes e o nome da mulher. [posfácio] In: PEREIRA, Lucia Miguel. *Ficção reunida*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. (Letras do Brasil, n. 5). p. 499-507.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura no Brasil – Origens e Unidade (1500-1960)*. São Paulo: EdUSP, 1999. v. II, p. 236/374.
- COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura – Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*. 3. ed. Porto: Livraria Figueirinhas, 1983. 5v. [verbetes Lucia Miguel Pereira, Mulher, Psicologismo, Crítica Literária e Traduções]
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- CONDE, Miguel. A biblioteca de Octavio Tarquínio e Lucia Miguel Pereira. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/09/a-biblioteca-de-octavio-tarquinio-lucia-miguel-pereira-373707.asp>. Acesso em: 09 jun. 2011.
- COSTA, Dante. Notas sobre *Em surdina*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 7, p. 180, abr. 1934.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. [1959] 17ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 326p.
- COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir.). *A Literatura no Brasil*. 3ª ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: EDUFF, 1986. 6 vol.
- COUTINHO, Fabio de Sousa. Biografia resumida de Lucia Miguel Pereira. Disponível em: <http://www.octavioelucia.com/otavio-tarquinio-de-sousa/lucia-miguel-pereira/>. Acesso em: 09 jun. 2011.
- CRANE, Stephen. A noiva chega a Yellow Sky. Tradução de Lucia Miguel Pereira. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 40, p. 48-56, out. 1941. Seção "O conto estrangeiro".
- CRULS, Gastão. *Maria Luiza*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano II, n. 10, p. 264, jul. 1933.
- DIONÍSIO, Mário. *Amanhecer*, romance de Lucia Miguel Pereira. *O Diabo*. Lisboa, n. 234, 18 mar. 1939, p. 2.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor M. A árvore de Natal de Cristo. Tradução de Lucia Miguel Pereira. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano III, n. 21, p. 49-52, mar. 1940. Seção "O conto estrangeiro".
- DUARTE, Constância Lima (Org.). *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 237-238.
- ELO: revista das antigas de Sion, Rio de Janeiro, ano III, n. 21, jul./ago./set. 1929.
- FESTA de nacionalismo e espiritualidade na sede do Fluminense Iate Clube. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 3 e 8, 11 jan. 1942.

- FONSECA, Gabriel. Biblioteca Octavio Tarquinio de Sousa e Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro, 17 jun. 2011. Programa Espaço Aberto Literatura – Globo News. Entrevista concedida a Cláudio Rodrigues. Disponível em: <http://g1.globo.com/videos/globo-news/espaco-aberto-literatura/v/biblioteca-guita-e-jose-mindlin-ganha-nova-sede-na-usp/1539807/#/Todos%20os%20v%C3%ADdeos/page/1>. Acesso em: 22 jun. 2011.
- FONSECA JR., Antônio Gabriel de Paula. História resumida da Biblioteca Octavio Tarquinio de Sousa/Lucia Miguel Pereira. Disponível em: <http://www.octavioelucia.com/pequena-historia/>. Acesso em: 09 jun. 2011.
- GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. Disponível em http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm. Acesso em 15 out. 2009.
- GRAÇA, Lygia de Alencastro. Machado de Assis. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 6, p. 180-181, mar. 1937.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. (*Obras completas de Agrippino Grieco*; 3) p. 175.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. História da Literatura Brasileira – 1870 a 1920. *Folha da Manhã*. 7 jun. 1950. In: *Banco de Dados Folha*. Disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque4.htm>. Acesso em 10 dez. 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O que querem os dicionários? [prefácio] In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAÚJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. [Texto também disponível em <http://www.pacc.ufrj.br/heloisa/introdoc1.php>. Acesso em 15 out. 2009]
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAÚJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. <http://www.octavioelucia.com/>
- KAFKA, Franz. Chacais e árabes. Tradução de Lucia Miguel Pereira. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano V, n. 50, p. 61-64, ago. 1942. Seção "O conto estrangeiro".
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 4. Ed. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 5) p. 47/62/64-67/72/82.
- _____; _____. *Um Brasil para crianças*. Para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos. São Paulo: Global, 1986. (Global universitária. Série crítica e teoria literária) p. 64/108-111/117-118.
- LARANJEIRA, Carlos. Resenha de livros [Acerca de *Escritos da maturidade* e *A leitora e seus personagens*]. *Jornal do Livro*. Dirigido por Carlos Laranjeira. Disponível em http://www.jornaldolivro.com/resenha_de_livros.htm. Acesso em 10 dez. 2006.
- LANTERNA Verde*, *Revista do Brasil*, *Boletim de Ariel*, *Dom Casmurro* e outros periódicos. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 6, jan. 1939, p. 285-287.
- LEITE, Edmundo. Biblioteca privada focada no primeiro reinado é aberta ao público. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/arquivo/2011/04/01/biblioteca-privada-focada-no-primeiro-reinado-e-aberta-ao-publico/>. Acesso em: 09 jun. 2011.
- LEMAÎTRE, Jules. Escola de Reis. Tradução de Lucia Miguel Pereira. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano III, n. 24, p. 63-65, jun. 1940. Seção "O conto estrangeiro".
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: AGIR, 1956.
- LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre o romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1978. p. 50
- _____. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. v. 3 p. 400-411.
- _____. *Introdução ao mundo do romance*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. p. 297-308.

- LINS, Álvaro. Filosofia, história e crítica na literatura brasileira: Afrânio Peixoto, José Veríssimo, João Ribeiro, Mário de Andrade, Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S.A., 1968. (Edições de ouro, 647)
- LIVROS recebidos. *Ocidente*. Lisboa, v. IV, n. 11, 1939, p. 521-522.
- LUCIA Miguel Pereira – *Maria Luiza* – Schmidt – Rio, 1933. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano II, n. 9, p. 229, jun. 1933.
- MACEDO, Fabiana Lula. Lucia Miguel Pereira: a romancista crítica e a crítica romancista. *Encontro Regional da ABRALIC*, USP, São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/40/127.pdf>. Acesso em 28 maio 2009.
- MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello. *Crônica feminina: sobre o lugar da mulher e de sua educação no periódico católico A Ordem* (anos 1930). Disponível em <http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/318AnaMariaBandeiraMelloMagaldi.pdf>. Acesso em 29 set. 2009.
- MARCHANT, Elizabeth. Lucia Miguel Pereira's critical discourse. In: VIANNA, Lucia Helena (Org.) *Anais do IV Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Niterói: Coordenação de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense; Abralic, 1992. p. 204-210.
- MARCO AURÉLIO [Imperador de Roma]. *Meditações*. Tradução e prefácio de Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Coleção Rubáiyát) [Título do original grego: Εἰς ἑαυτόν (A mim mesmo)]
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 vol. (Coleção Ensaio e crítica)
- MEDEIROS, Luciana Kühn Viégas de. *Lições de pesquisa literária: o legado crítico de Lucia Miguel Pereira*. 2005. 108f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ.
- MELLO, Barboza. Triste Natal para as letras. *Leitura: a revista dos melhores escritores*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 30, dez. 1959. Editorial, p. 1.
- MENDONÇA, Bernardo de. A leitora e seus personagens: profecias e memória dos anos 30. [prefácio] In: PEREIRA, Lucia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992. (Série Revisões). p. XI-XX.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. Introdução de Antonio Candido. 2ª ed. São Paulo: Martins; Editora da Universidade de São Paulo, 1981- . 10v. (v. 1 – 1940-1943. v. 2 – 1944. v. 3 – 1945. v. 4 – 1946. v. 5 – 1947. v. 6 – 1948-1949. v. 7 – 1949-1950. v. 8 – 1950-1951. v. 9 – 1953-1954. v. 10 – 1955-1956.)
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira – volume V: Modernismo (1922-Atualidade)*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Manuel Bandeira (continuação). *Revista de Portugal*. Coimbra, v. I, n. 4, jul. 1938, p. 597-608.
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro: as suas origens e tendências*. Prefácio de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. (Coleção Documentos brasileiros; 10) p. 107/114.
- MORAES, José Mariz de. Perspectiva de *Em surdina*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 9, p. 246-247, jun. 1934.
- NAPOLEÃO, Aluízio. A estréia de uma romancista. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 8, p. 227, maio 1935.
- NOTAS sobre *Casa-Grande & Senzala* e *Em surdina*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 2, p. 53, nov. 1933.
- OLIVEIRA, A. Lopes de. *Escritoras Brasileiras/Galegas e Portuguesas*. Braga: Tip. Silva Pereira, s.d.

PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. Apresentação de Lucia Miguel Pereira. Posfácio e glossário de Américo Facó. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. p. 5-14. (Edições de Ouro)

_____. *Obra completa*. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas de Rolando Morel Pinto. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993. (Série Revisões; 6) p. 440-448

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, año XXVII, n. 53, Lima-Hanover, 1er. semestre del 2001, p. 115-128. Disponível em <http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll53/53pdf/53pellegrini.PDF>. Acesso em 28 maio 2009.

PENNAFORT, Roberta. 8,3 mil obras de história e afeto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 abr. 2011. Disponível em: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20110401/not_imp700203,0.php. Acesso em: 09 jun. 2011.

PEREIRA, Lucia Miguel. *A leitora e seus personagens*: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros. Prefácio de Bernardo de Mendonça; pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992. (Série Revisões)

_____. A primeira romancista americana. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 68-72, ago. 1943. Número especial dedicado a "alguns aspectos da vida norte-americana".

_____. A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre. In: *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte*. Ensaios sobre o autor de Casa-Grande & Senzala e sua influência na moderna cultura do Brasil, comemorativos do 25º aniversário da publicação desse seu livro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 350-356.

_____. *A vida de Gonçalves Dias*, contendo o diário inédito da viagem de Gonçalves Dias ao Rio Negro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. (Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquínio de Sousa, n. 37)

_____. As mulheres na literatura brasileira. *Anhembi*. São Paulo, v. XVII, n. 49, ano V, dez. 1954, p. 17-25. (Diretor: Paulo Duarte)

_____. As relíquias da morta. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano II, n. 6, p. 158-159, mar. 1933. [Trecho ainda inédito de *Em surdina*]

_____. *Cabra-cega*: novela. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954. 202p.

_____. Casamento e carreira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 out. 1945. Segunda Seção, p. 1.

_____. *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952. 38p. (Os Cadernos de Cultura, Serviço de Documentação, Departamento de Imprensa Nacional)

_____. *Comentário da misteriosa Cruzada das bravas Mulheres de Gênova no A. D. 1301, por Lucia Miguel Pereira & com as epístolas de Bonifácio VIII*. Petrópolis, RJ: A prensa gótica, 1954. (exemplar 64 de 125 exemplares, impressos e compostos à mão. "Ex Officina Siluii Cunei", edição n. 4)

_____. Crônica feminina – O Cristianismo e a paz. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 35, p. 41-42, jan. 1933.

_____. Crônica feminina. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 268-270, mar.-abr. 1933.

_____. Crônica feminina. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 38, p. 432-434, maio-jun. 1933.

_____. Crônica feminina. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 760-763, set.-out. 1933.

_____. Depoimento feminino. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 27-29, nov. 1936.

_____. Eça de Queiroz visto através de suas cartas. In: PEREIRA, Lucia Miguel; REYS, Luís da Câmara (Orgs.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos Portugal-Brasil, 1945. p. 263-282.

_____. *Em surdina*: romance. Rio de Janeiro: Ariel, s.d.

_____. *Em surdina*: romance. São Paulo: Saraiva, [1949]. 215p. (Coleção Saraiva; 15)

- _____. *Escritos da maturidade*: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959). Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994. (Série Revisões; 8)
- _____. *A fada menina*. 2ª ed. Ilustrações de Nelson Boeira Faedrichs. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944. [1ª ed – 1939]
- _____. *Ficção reunida*. Posfácio de Patrícia da Silva Cardoso. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. 508p. (Letras do Brasil; n. 5)
- _____. Literatura e Cultura. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 53-57, fev. 1936.
- _____. Livros. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 out. 1934, p. 7.
- _____. Livros: Carolina Nabuco – *A sucessora*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1934. p. 12.
- _____. Machado de Assis e Eça de Queiroz. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 8, jul. 1939, p. 474-478.
- _____. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. (Brasiliana, 5ª série, v. 73, Biblioteca Pedagógica Brasileira)
- _____. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. 5. ed., rev. pela autora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. 310p. (Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Sousa, n. 82)
- _____. Manoel de Oliveira Paiva. In: PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. Apresentação de Lucia Miguel Pereira. Posfácio e glossário de Américo Facó. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. p. 5-14. (Edições de Ouro)
- _____. Manuel de Oliveira Paiva. In: PAIVA, Manuel de Oliveira. *Obra completa*. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas de Rolando Morel Pinto. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993. (Série Revisões; 6) p. 440-448
- _____. *Maria Luiza*: romance. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1933.
- _____. Miguel Pereira. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano II, n. 8, p. 1-6, fev. 1939.
- _____. *Na floresta mágica*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1943.
- _____. Nota preliminar [a *Senhora*]. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. v. I – Romance urbano. Introdução geral de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p. 943-948.
- _____. Prefácio. [jun. 1945] In: PEREIRA, Lucia Miguel; REYS, Luís da Câmara (Orgs.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos Portugal-Brasil, 1945. p. 9-22.
- _____. Prefácio. In: BARBOSA, Rui. *Cartas de Inglaterra*. [1896] Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946. p. IX-XX (*Obras completas de Rui Barbosa*, v. XXIII, tomo I, [prefácio e revisão de Lucia Miguel Pereira])
- _____. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos – contos*. [1920] Prefácio de Lucia Miguel Pereira. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 7-16. [Reprodução da crítica ao autor apresentada em *Prosa de ficção* (de 1870 a 1920), publicada em 1950]
- _____. Prefácio. In: *Ensaístas ingleses*. Tradução de J. Sarmiento de Beires e Jorge Costa Neves. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1958. (Clássicos Jackson, v. XXVII) p. V-XV.
- _____. Prefácio. In: PAIVA, Manoel de Oliveira. *A afilhada*. São Paulo: Anhembi, 1961. p. 1-9.
- _____. Prefácio. In: PAIVA, Manuel de Oliveira. *Obra completa*. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas de Rolando Morel Pinto. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993. (Série Revisões; 6) p. 454-461.
- _____. *Prosa de ficção* (de 1870 a 1920). 2. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Volume XII da *História da Literatura Brasileira*, sob a direção de Álvaro Lins – Coleção Documentos Brasileiros, 63)

- _____. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1973. 344p. (Volume XII da *História da Literatura Brasileira*, sob a direção de Álvaro Lins – Coleção Documentos Brasileiros, 63-L)
- _____. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. 330p. (Volume XII da *História da Literatura Brasileira*, sob a direção de Álvaro Lins – Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série; v. 131)
- _____. Pureza. In: REGO, José Lins do. *Pureza*. 5. ed. Nota de Lucia Miguel Pereira e ilustrações de Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 7-8.
- _____. Só para mulheres. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1947. Segunda Seção, p. 1 e 3.
- _____. Solteironas e celibatárias. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1945. Segunda Seção, p. 1.
- _____. Testemunhos cristãos. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 8, p. 204, maio 1934.
- _____. Três romancistas regionais: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olímpio. In: ATHAYDE, Tristão de. [et al.] *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1952.
- _____. Uma santa [conto]. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1944, Segunda Seção, p. 1. [Reprodução do conto publicado na revista *Literatura*, em 5 jul. 1933.]
- PEREIRA, Lucia Miguel; REYS, Luís da Câmara (Orgs.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos Portugal-Brasil, 1945. 720p.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção Debates; v. 233)
- PONTES, Heloisa. Crítica de cultura no feminino. *Mana*, v. 14, n. 2, Rio de Janeiro, out. 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132008000200009&script=sci_arttext&tlng=g. Acesso em 28 maio 2009.
- PORTELLA, Eduardo. O livro e a perspectiva (I): Aventura e desengano da periodização literária. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 16 ago. 1959. Segundo Caderno, p. 4.
- PRÊMIO Felipe d'Oliveira. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 5, p. 137, fev. 1937.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. 1. ed. 2. impr. Tradução de Lucia Miguel Pereira. Porto Alegre: Editora Globo, 1958. (*Em busca do tempo perdido*, VII; coleção Nobel; 1. ed. 1. impressão em dez. 1956)
- QUEIROZ, Rachel de. Três mortos no avião. *O Cruzeiro*, Última página, 16 jan. 1960. Disponível em http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/16011960/160160_8.htm. Acesso em 15 out. 2009.
- RAMOS, Graciliano. A livraria José Olympio. In: _____. *Linhas tortas* (obra póstuma). 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.
- _____. Caminho de pedras. In: _____. *Linhas tortas* (obra póstuma). 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.
- _____. Os amigos de Machado de Assis. In: _____. *Linhas tortas* (obra póstuma). 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.
- _____. Uma personagem curiosa. In: _____. *Linhas tortas* (obra póstuma). 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.
- REGO, José Lins do. Uma vida de Gonçalves Dias. In: _____. *Dias idos e vividos: antologia. Seleção, organização e estudos críticos de Ivan Junqueira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 301-303.

- RONCARI, Luiz. Lúcia/Miguel: romance e crítica. *Navegações*, Porto Alegre, v. 3 n. 1, p.34-40, jan./jun. 2010.
- RUFFATO, Luiz. Mulheres: contribuição para a história literária. In: _____ (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 7-17.
- SAMPAIO, Newton. Presença de Machado de Assis. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 6, p. 162, mar. 1937.
- SANTOS, Cássia dos. O lugar social da mulher em um romance de Lucia Miguel Pereira. *Anais do 16º COLE – Congresso de Leitura no Brasil*, UNICAMP, Campinas/SP, 2007. Disponível em http://www.alb.com.br/anais16/sem03pdf/sm03ss14_09.pdf. Acesso em 28 maio 2009.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. Romance e política. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1934. p. 2.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Cultura e dominação: o discurso crítico no século XIX. *Letras de Hoje*, PUCRS, Porto Alegre, v. 32, n. 3, set. 1997, p. 83-90.
- SENNÁ, Homero. Ficção e ensaio literário. In: _____. *República das letras: entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros*. 3ª ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 13-20.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Lucia Miguel Pereira – Amanhecer. In: STONE, Irving. *A vida trágica de Van Gogh*. Tradução de Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. (Série O romance da vida; 2) Terceira capa.
- STONE, Irving. *A vida trágica de Van Gogh*. Tradução de Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. (Série O romance da vida; 2)
- VAN LOON, Hendrik. *America*. Tradução de Lucia Miguel Pereira. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.
- VERÍSSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira*. [1945] Tradução de Maria da Glória Bordini. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1996. (Título do original em inglês: Brazilian literature – an outline)
- VIÉGAS, Luciana. Lucia Miguel Pereira e seus escritos da maturidade. [prefácio] In: PEREIRA, Lucia Miguel. *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959)*. Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994. (Série Revisões, 8). p. XI-XIV.
- WANDERLEY, Márcia Cavendish. Lucia Miguel Pereira: do conservadorismo ao liberalismo. In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. (Coleção EMBIARA) p. 73-84.
- _____. *Lucia Miguel-Pereira: crítica literária e pensamento católico no Brasil*. 1987. 237f. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras, PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ.
- WERNECK, Maria Helena. Lucia Miguel Pereira e a tradição da biografia no Brasil. *Revista Semear*, n. 9, 2004. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/9Sem_08.html. Acesso em 28 maio 2009.
- _____. Lucia Vera Miguel Pereira [verbete]. *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. v. 4 (Pe-Sh). Lisboa: Editorial Verbo, 2001.
- _____. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

Anexos¹⁹³

Artigos de Lucia Miguel Pereira:

- PEREIRA, Lucia Miguel. Crônica feminina – O Cristianismo e a paz. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 35, p. 41-42, jan. 1933.
- PEREIRA, Lucia Miguel. Crônica feminina. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 268-270, mar.-abr. 1933.
- PEREIRA, Lucia Miguel. Crônica feminina. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 38, p. 432-434, maio-jun. 1933.
- PEREIRA, Lucia Miguel. Crônica feminina. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 760-763, set.-out. 1933.
- PEREIRA, Lucia Miguel. Livros. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 out. 1934, p. 7.
- PEREIRA, Lucia Miguel. Machado de Assis e Eça de Queiroz. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 8, jul. 1939, p. 474-478.
- PEREIRA, Lucia Miguel. Casamento e carreira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 out. 1945. Segunda Seção, p. 1.
- PEREIRA, Lucia Miguel. Solteironas e celibatárias. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1945. Segunda Seção, p. 1.
- PEREIRA, Lucia Miguel. Só para mulheres. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1947. Segunda Seção, p. 1 e 3.
- PEREIRA, Lucia Miguel. As mulheres na literatura brasileira. *Anhembi*. São Paulo, v. XVII, n. 49, ano V, dez. 1954, p. 17-25.

Artigos sobre Lucia Miguel Pereira:

- LUCIA Miguel Pereira – *Maria Luiza* – Schmidt – Rio, 1933. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano II, n. 9, p. 229, jun. 1933.
- CRULS, Gastão. *Maria Luiza*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano II, n. 10, p. 264, jul. 1933.
- AMADO, Jorge. *Em surdina*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 4, p. 97, jan. 1934.
- AZEVEDO, Raul de. Uma romancista. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 6, p. 151, mar. 1934.
- COSTA, Dante. Notas sobre *Em surdina*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 7, p. 180, abr. 1934.
- MORAES, José Mariz de. Perspectiva de *Em surdina*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 9, p. 246-247, jun. 1934.
- AMADO, Jorge. Sobre romance internacional. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 out. 1934. p. 2.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. Romance e política. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1934. p. 2.
- DIONÍSIO, Mário. *Amanhecer*, romance de Lucia Miguel Pereira. *O Diabo*. Lisboa, n. 234, 18 mar. 1939, p. 2.
- ANSELMO, Manuel. *Em surdina* e *Amanhecer*, romances por Lucia Miguel-Pereira. *Revista de Portugal*. Coimbra, v. II, n. 8, jul. 1939, p. 576-578.

¹⁹³ Os anexos seguiram uma ordenação crescente por data de publicação. Material coletado no Rio de Janeiro, no Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil (periódicos brasileiros) e em Lisboa, no Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Portugal (periódicos portugueses).