

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ALLYNE URBANSKI

***EM SURDINA* (1933), DE LUCIA MIGUEL PEREIRA:
UM ESTUDO SOBRE CORPO E EXÍLIO**

**PONTA GROSSA
2021**

ALLYNE URBANSKI

EM SURDINA (1933), DE LUCIA MIGUEL PEREIRA:
UM ESTUDO SOBRE CORPO E EXÍLIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Keli Cristina Pacheco

PONTA GROSSA
2021

U72 Urbanski, Allyne
Em Surdina (1933), de Lucia Miguel Pereira: um estudo sobre corpo e exílio /
Allyne Urbanski. Ponta Grossa, 2021.
95 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração:
Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta
Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Keli Cristina Pacheco.

1. Corpo. 2. Crítica feminista. 3. Exílio. I. Pacheco, Keli Cristina. II.
Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade.
III.T.

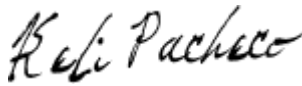
CDD: 808.3

ALLYNE URBANSKI

EM SURDINA (1933), DE LUCIA MIGUEL PEREIRA: UM ESTUDO SOBRE CORPO E
EXÍLIO

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de
Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa,
Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

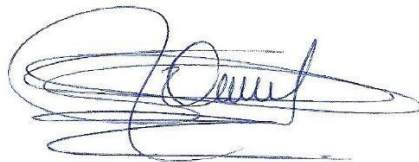
Ponta Grossa, 29 de setembro de 2021.



Keli Cristina Pacheco
Universidade Estadual de Ponta Grossa



André Cechinel
UNESC - Universidade Federal de Santa Catarina



Eunice de Moraes
Universidade Estadual de Ponta Grossa

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Keli Cristina Pacheco, orientadora paciente, pelos conselhos e impulsos, e por acreditar na possibilidade deste trabalho.

Aos Professores Doutores Eunice de Moraes e André Cechinel, pela leitura atenta, de imensa e significativa contribuição para melhoria e avanço deste trabalho.

Ao Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, por mostrar-se flexível em tempos caóticos de pandemia de covid 19.

Ao apoio incondicional de meus pais Antonio Rubens Urbanski e Maria Teresinha Urbanski, compreensivos em minhas ausências.

Aos meus irmãos, Marianne Urbanski e Rubens Urbanski, por serem os primeiros a me emprestar os olhos para enxergar o mundo.

Ao meu amor David Fernando Barros, por se manter firme comigo nesta batalha.

*que mulher
nunca teve vontade
de largar o próprio corpo
na rua, jogar no lixo
livrar-se do desejo e do perigo?*

*que mulher
nunca pensou
eu não fiz nada
mas será que meu corpo fez?*

*que mulher
nunca abandonou o próprio corpo?
para não sentir
a dor de ser mulher
foi se esconder num canto
distante de si?
mulher,
seu corpo não é cúmplice
do que fazem com ele*

seu corpo é cura

Sheyla Smanioto

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo desenvolver uma reflexão crítica a respeito do romance *Em Surdina* (1933), de Lucia Miguel Pereira. A obra traz, em seu enredo, a recusa da protagonista Cecília em submeter-se ao destino reservado à maioria das mulheres de sua época e classe social: o casamento. Sendo assim, a partir da leitura aprofundada da obra, analisamos as estratégias literárias utilizadas por uma autora mulher para a construção de uma reflexão crítica a respeito do papel social que a mulher ocupava na sociedade na década de 30. Em um primeiro momento, a pesquisa preocupa-se com questões de contextualização, biográfica e ideológica, bem como a construção de um percurso do pensamento feminista brasileiro, utilizando-se dos pressupostos teóricos da crítica feminista. Em seguida, a reflexão volta-se para o tema da significação dos corpos. A partir dos pressupostos teóricos de Elizabeth Grosz (2000) e Jean Luc Nancy (1996 - 2000), pensamos a respeito do corpo feminino e o retraimento de todos os seus sentidos em um sentido só. Ainda, segundo Nancy (2000), buscamos compreender o Exílio como existência e a escrita e a literatura como forma de tocar este corpo marginalizado.

Palavras-chave: Corpo. Crítica Feminista. Exílio.

ABSTRACT

This work aims to develop a critical reflection on the novel *Em Surdina* (1933), by Lucia Miguel Pereira. The book brings in its plot the refusal of the protagonist Cecília to surrender to the destiny reserved for the majority of women of her time and social class: marriage. Therefore, from the in-depth reading of the story, we analyze the literary strategies used by a female author to build a critical reflection on the social role that women played in society in the 1930s. At first, the research is concerned with issues of contextualization, biographical and ideological, as well as the construction of a path of Brazilian feminist thought, using the theoretical assumptions of Feminist Criticism. Then, the reflection turns to the theme of the meaning of the body. Based on the theoretical assumptions of Elizabeth Grosz (2000) and Jean Luc Nancy (1996 - 2000), we think about the female body and the compression of all its meanings in only one way. Still, according to Nancy (2000), we seek to understand Exile as existence and writing and literature as a way of touching this marginalized body.

Keywords: Body. Exile. Feminist Criticism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	PERCURSOS E TRAJETÓRIAS	15
2.1	EM CONTEXTO: DAS QUESTÕES BIOGRÁFICAS ÀS QUESTÕES IDEOLÓGICAS	15
2.2	A CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO FEMINISTA BRASILEIRO	27
2.3	CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRÍTICA FEMINISTA	32
2.4	LUCIA MIGUEL PEREIRA: OS ENLACES ENTRE A CRÍTICA LITERÁRIA, A CRÍTICA FEMINISTA E A AUTORIA FEMININA.....	34
2.5	CECÍLIA, PROTAGONISTA LEITORA: COMO A LEITURA INFLUENCIA AS MULHERES?	45
3	O CORPO E SUAS SIGNIFICAÇÕES	53
3.1	O CONCEITO DE CORPO PARA ELIZABETH GROSZ	56
3.2	O CONCEITO DE CORPO PARA JEAN LUC NANCY	63
3.3	O CASAMENTO E O DESTINO DOS CORPOS FEMININOS	69
4	EXÍLIO: O APRISIONAMENTO NO PRÓPRIO CORPO OU UMA PARTE DO PRÓPRIO?	77
4.1	CONCEPÇÃO DE EXÍLIO PARA JEAN LUC NANCY	80
4.2	LÚCIA MIGUEL PEREIRA, ESCRITORA TESTEMUNHA QUANDO A ESCRITA TOCA O CORPO.....	86
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
	REFERÊNCIAS	93

1 INTRODUÇÃO

Em 2015, em meu terceiro ano de Licenciatura em Letras, cursei a disciplina de Literatura Portuguesa, ministrada pela Professora Doutora Rosana Apolonia Harmuch. Com a sua sagacidade, ela foi uma das responsáveis por clarificar, para mim, o emaranhado mundo da literatura e oferecer ferramentas para que eu pudesse explorá-lo. Em uma de suas aulas, a professora teceu um comentário que ficaria marcado em minha trajetória acadêmica. É possível que minha memória não me possibilite reproduzir com rigor e exatidão a sua fala, mas o que ela nos dizia era que a primeira página das grandes obras da literatura anuncia e desvela os temas que serão tratados em seu enredo. A professora ainda nos desafiava a colocar os romances importantes em nossa formação como leitores, abertos, na primeira página, sobre nossas camas, e responder o que a primeira página tinha a dizer sobre eles, relacionando-se com o restante da narrativa.

O artigo “A primeira página”, publicado pelo Jornal Rascunho, em 2012, corrobora as considerações de minha professora, ao citar a escritora Marguerite Duras, que afirma: “Começar um livro novo é se defrontar com o deserto”. (RASCUNHO, 2012). A escritora francesa discorre sobre a emoção incomparável ao se colocar diante da primeira página em branco de um romance:

Alguns escritores falam da angústia da página em branco. Mas, na minha opinião, a única, verdadeira e maior angústia, e o maior fascínio também, é a primeira página, e apenas ela, a semente, o início de tudo. Segundo a escritora, **é nesta primeira página que o livro inteiro se revela**, sem ainda estar pronto, se, aliás, um dia estará. ‘É o encontro do autor com a alma, não com o corpo do livro. O corpo vem depois, nas páginas seguintes’. (RASCUNHO, 2012, grifos nossos).

Somando-se a essas considerações, recordo, também, outro comentário que se destacou em minha trajetória acadêmica, ainda em meu primeiro ano de graduação. Ao realizarmos a leitura de contos de Edgar Allan Poe, na disciplina de Teoria Literária, ministrada pela Professora Doutora Keli Cristina Pacheco - de quem eu tenho a honra de ser orientanda, tanto em meu trabalho de conclusão de curso, quanto nesta dissertação - aprendi que, nos grandes romances, tudo é importante: cada palavra, cada expressão, cada escolha narrativa é indispensável para o todo do enredo.

Relembrando as observações dessas duas grandes mulheres, extraordinárias professoras, cujos ensinamentos em mim ressoam, me coloco diante da primeira página de *Em Surdina* (1933), e me impressiona o fato de que apenas em minha terceira ou quarta leitura do romance, isso possa ter se desvelado de maneira tão nítida: Corpo e Exílio, os temas centrais

desta dissertação – nossos objetos de análise e estudo - escancaram-se aqui, nas primeiras linhas, no primeiro parágrafo do romance:

Uma senhora gorda, ao entrar no bonde, esbarrou em Cecília e derrubou-lhe a bolsa. Alguns níqueis rolaram pelo chão. Enquanto se baixava para apanhá-los, a moça lembrou-se da frase gaiata de Cláudio, ao vê-la sair. - Que vocação para gata borralheira... preferir andar de bonde a andar de Fiat! (PEREIRA, 2006, p. 145).

A senhora que entra no bonde e esbarra em Cecília, derrubando suas moedas é uma senhora *gorda*. Reitero, aqui, a consideração de que a escolha de cada palavra, em uma narrativa, é minuciosa. O adjetivo *gorda*, isto é, uma característica do corpo, é usado para identificar a senhora entre as pessoas que estão no bonde. Assim, a sua identidade, no romance, é o seu tipo físico. Ao abaixar para pegar as moedas, a protagonista lembra-se do seu irmão a chamando de *gata borralheira*, por não aceitar, com urgência e deslumbre, um pedido de casamento. Podemos definir como *gata borralheira* a moça responsável pelos serviços domésticos, que raramente deixa a casa, levando uma vida de servidão. A *gata borralheira* e a *mulher gorda*, neste contexto, fazem parte de um mesmo grupo, subalterno e marginalizado, vulgar e grotesco, na visão da sociedade burguesa retratada em *Em Surdina*.

Sendo assim, no trecho citado, revelam-se os temas que permeiam o romance. Os destinos que são reservados para as mulheres, de uma maneira ou de outra, são marcados pelo casamento. Aquela que não se casa ou não se “casa bem”, é fadada a andar de bonde junto a esse grupo de mulheres, cujas subjetividades são reduzidas a seu tipo físico ou classe social, cujos corpos são sinônimo de algo que Cecília não deve se igualar. O casamento, na visão do irmão, seria o recurso sublime que permitiria a protagonista andar em um meio de transporte privado, livrando-a da marginalização, ou exílio, a que são relegadas aquelas que não encontram um marido - de preferência, abastado.

Outro ponto importante no qual o romance toca que se revela, na primeira página, são as relações assimétricas de poder que se dão entre masculino e feminino. Para Cecília, durante boa parte da narrativa, o casamento, de maneira muito complexa, é motivo de angústias, indagações e reflexões, que são o mote do romance, já que ela se preocupa muito com as decisões que irá tomar e como isso afetará o seu futuro. Porém, a visão masculina do casamento é muito mais simplista, resumindo-se a “andar de Fiat!”. No entanto, como veremos, mais adiante, neste trabalho, o destino das mulheres que aceitam seus pretendentes, e “elevam-se” à categoria de *mulher casada*, também têm seus caminhos bastante limitados, pois a instituição familiar acaba por ser um meio de aprisionamento.

Em Surdina é o segundo romance de Lucia Miguel Pereira e foi publicado em 1933. A obra divide-se em 20 capítulos e não só desenvolve e aprofunda, como traz para o centro da discussão um tema que já havia sido pincelado em *Maria Luísa*, primeiro romance da autora: o casamento. Aos 22 anos, Cecília, protagonista da narrativa, recebe o seu primeiro pedido de casamento e diante das reflexões da jovem menina a respeito do acontecido, o leitor é introduzido a sua singular personalidade. Ao contrário do que se poderia esperar de muitas moças de sua idade, Cecília não aceita o pedido de imediato. Ao longo do romance, percebemos que uma das características da personagem é pensar e ponderar demasiadamente sobre os acontecimentos que a rodeiam. Muitas vezes, entretanto, esse traço da personalidade de Cecília é causador de ansiedade e angústia. E é, justamente, em torno dessa angústia diante da decisão de aceitar a proposta de casamento feita por Jorge Reis, amigo próximo da família, que o primeiro capítulo do romance se constrói.

Os romances de Lucia Miguel Pereira deixam claro que a autora sempre esteve longe de tentar definir uma “essência” para a alma feminina ou rotular personalidades, dividindo-as em categorias. Em *Maria Luísa*, o conflito entre a protagonista e a personagem Lola revelam um duplo entre a “santa” e a “prostituta”, categorias que, inicialmente, parecem opostas, mas depois revelam-se conexas. Assim, no romance mencionado, evidencia-se uma crítica às visões estereotipadas da figura feminina. Com Cecília, não poderia ser diferente. Observemos que, apesar de não aceitar o pedido de Jorge Reis, em certos momentos, a menina oscila, revelando-se sonhadora e fantasiosa, imaginando como seria a sua vida caso aceitasse o pedido:

Jorge Reis... Mme. Jorge Reis... Viu-se em *déshabillé* luxuoso, ralhando com um jardineiro que rodava o chapéu entre as mãos (quando era pequena, vira uma cena semelhante em casa de sua madrinha, esposa de um riquíssimo comerciante. E o quadro gravara-se-lhe na memória como o emblema do grande conforto). Ouviu comentários:

— Você sabe! A Cecília Vieira teve uma sorte louca! Casou-se com o Jorge Reis, o filho de Felísberto Reis, o do Banco Agrícola. Montaram uma casa linda em Laranjeiras. ‘Laranjeiras ou Copacabana? Copacabana era mais alegre, mais moderno; mas Laranjeiras mais distinto.’ Projetos vagos, esboços de projetos, turbilhonaram-lhe pela mente. Quadros isolados, que não tinham pé nem cabeça (PEREIRA, 2006, p. 146).

Quando Jorge Reis fez o pedido de casamento para Cecília, ela estava bastante preocupada com o fato das amigas já terem se casado, além da sua inutilidade e apagamento no cotidiano doméstico estarem começando a se evidenciar. Seria natural que a menina aceitasse o pedido com urgência, no entanto, ela não o faz, sem saber explicar, exatamente, os motivos que a fazem repelir a ideia do casamento.

Como era complicada! Muito mais do que pensara. [...] Por que desdenhara do noivo tão desejado? Por que acordaram, na moça já meio desiludida, os sonhos loucos da menina romântica? Por que mostrara, ao se saber requestada, subitamente exigente? Não o entendia (PEREIRA, 2006, p. 161).

Essas ponderações e reflexões revelam que Cecília é uma moça inteligente, equilibrada e preocupada com o próprio futuro. Além disso, traz em si uma grande sensibilidade, que revela-se quando ela aparece em contraste com sua irmã Heloísa. Em episódio mencionado no final do capítulo II, é relatado que a irmã da protagonista reagira de modo extremamente exagerado ao descobrir que seu pai, viúvo, tinha um relacionamento amoroso com uma moça francesa. Enquanto Heloísa recusava-se a olhar para o pai, Cecília raciocina e compreende suas fraquezas, sem julgamentos.

[...] **Por que haveria sempre tanta coisa a explicar, aparar, emendar, corrigir – diminuir – os seus ímpetos? Por que tanto raciocínio lhe mesclava o sentimento?** Por que, por exemplo, em Dr. Vieira, não via apenas o pai, como Heloísa, o pai que se exige perfeito? Por que desculpava nele as fraquezas do homem? (PEREIRA, 2006, p. 159, grifos nossos).

Mais adiante, ao imaginar seu futuro como esposa do rico banqueiro, a protagonista sente uma “tristeza morna e vazia”, pois começa a questionar-se se o destino grandioso, com o qual costumava sonhar nas épocas de menina, poderia ser alcançado através do casamento. Ao recusar o pedido, Cecília sente-se “extraordinariamente feliz”, com a “alegria e calma de quem sai do dentista aliviado de uma dor impertinente” (PEREIRA, 2006, p. 153). Cecília, na maioria das ocasiões, age como alguém cujo raciocínio se sobressai ao sentimento. Sendo assim, é natural que comece a questionar se o casamento é a única opção para seu destino. Então, sem efetivamente, estar noiva de ninguém, sem perspectivas de casamento, começa a ser empurrada, pressionada por todos à sua volta, para que se case: “Moça que não gosta de ninguém pode aceitar qualquer candidato: daí a dois dias estará apaixonadíssima pelo noivo - repetia sempre tia Marina” (PEREIRA, 2006, p. 151).

Considerando-se a rivalidade entre as famílias da mãe de Cecília e do pai, durante as visitas à avó materna, Marina, a tia paterna, recomendava que as crianças não fizessem nenhum comentário a respeito das intimidades da casa do pai. Assim, Cecília mostrava-se mais acanhada, tímida, sentindo-se uma estranha na casa de sua própria avó. Assim, aparecem na narrativa os primeiros vestígios de marginalização, que serão interpretados, neste trabalho, como uma forma de exílio. O trecho a seguir ilustra esse sentimento de ser, desde cedo, repelida, marginalizada:

- Esta é só Vieira - Costumava dizer D. Sinhazinha - Não tem nada nosso. A menina vislumbrava nisto um gesto de repulsa, de má vontade em acolhê-la na família. E sentia-se, de fato, muito estranha àquele meio; tão estranha que a vexavam as longas efusões da avó, à chegada e à saída. Tinha a sensação de estar praticando um ritual insincero, importuno e ligeiramente ridículo. [...] E ao voltar de Santa Teresa, Cecília vinha sempre tristonha. Nesses dias lembrava-se de que era órfã (PEREIRA, 2006, p. 156).

O desenvolvimento da narrativa irá revelar, então, que este exílio, para Cecília relaciona-se diretamente com a sua recusa ao matrimônio.

Heloísa se casara, iam-se casando as amigas, e os botões de laranjeira dados por noivas felizes e ufanas não lhe traziam sorte. Nenhum rapaz se lembrava de ver que ela não era mais feia do que as outras. Nem pior. E uma funda humilhação, sempre crescente, a envenenava. Ia-se julgando inferior às outras moças. Cada vez se fazia mais tímida, mais desconfiada. Passeava de festa em festa o sorriso triste das meninas ‘que não gostam de dançar’ (PEREIRA, 2006, p. 160).

Nos parágrafos a seguir, mostraremos, de modo panorâmico, o encadeamento dos tópicos e das reflexões realizadas para que pudéssemos atingir o objetivo proposto. No capítulo 1, intitulado *Percursos e trajetórias*, iniciamos a discussão trazendo dados biográficos da autora, bem como alguns apontamentos sobre seu posicionamento político nos efervescentes anos 30, marcados por uma forte polarização entre a direita e a esquerda, especialmente no meio literário. Além disso, buscamos compreender qual era o cenário histórico e político da época retratada no romance, pois percebemos que as escolhas narrativas, no que diz respeito ao contexto histórico, estão intimamente ligadas à discussão que a autora gostaria de desenvolver. Olhando de modo crítico para o período de transição entre as gerações de antes e depois da Primeira Guerra, Lucia Miguel Pereira apresenta, também, a transição entre valores tradicionalistas e seu contraste com ideais de emancipação feminina.

Ainda neste capítulo, realizamos um resgate histórico do pensamento feminista brasileiro, buscando situar, nele, o romance, compreendendo quais pautas já tinham sido alvo de debates antes e durante o período de sua publicação. Em seguida, fazemos o estudo de três artigos publicados por Lucia Miguel Pereira entre os anos de 1947 e 1954, nos quais ela trata diretamente do tema “mulher e literatura”. Se em um primeiro momento, ela trata da questão de maneira discreta, pouco antes de sua morte, levantou sua voz de maneira potente contra os preconceitos da crítica literária, majoritariamente masculina, em relação às obras de autoria feminina. Assim, a autora e crítica demonstra um significativo amadurecimento em relação ao tema aqui estudado.

Para finalizar este capítulo, notamos que a identidade de Lucia Miguel Pereira, como crítica literária não deixa de transparecer em suas páginas de ficção, já que encontramos indícios

de que o romance, ao trazer sua protagonista como uma personagem leitora, faz uma reflexão sobre ele mesmo, assim como os clássicos *Madame Bovary* (1856) e *O Primo Basílio* (1878).

No segundo capítulo, intitulado *O Corpo e suas significações*, debatemos a questão do corpo através de um recorte da relação de Cecília com dois rapazes: Paulo Guimarães, um amigo confidente, com o qual ela tem uma relação intelectualizada e mental, e Sérgio Veiga, com quem ela sente desejo físico, de uma maneira mais corpórea. Cecília, uma jovem de reflexões complexas, corrobora com a posterior perspectiva teórica de Elizabeth Grosz (2000) e de algumas correntes feministas, que defendem a superação da ideia de corpo e mente como duas categorias opostas, que se excluem mutuamente. Em sua busca por um parceiro ideal, a jovem se recusa a aceitar, como noivo, Paulo Guimarães, alguém com quem não teve nenhum tipo de atração física. O desejo sexual que sente por Sérgio Veiga é bastante forte para que a menina conclua imediatamente que deve se casar com ele, já que vivia numa sociedade que sequer cogitava a possibilidade de considerar o sexo por prazer. A protagonista, no entanto, muito ponderada, admite que não pode se casar sem que tenham uma conversa e se conheçam mutuamente. Ao equiparar corpo e mente em sua busca por um parceiro, Cecília vive esses conceitos de maneira equilibrada, não sendo, para ela, um superior ao outro, em um exemplo de “subjetividade corporificada e corporalidade psíquica” (GROSZ, 2000).

O capítulo desenvolve-se apresentando, em subtópicos, as fundamentações teóricas utilizadas para desenvolver a reflexão a respeito do tema. Sendo assim, são pensadas, as concepções de corpo, para Elizabeth Grosz (2000) e para Jean Luc Nancy (2000), bem como sua relação com a obra literária.

Iniciamos o terceiro capítulo, *Exílio: o aprisionamento no próprio corpo ou uma parte do próprio?* observando que tipo de exílio é tratado no romance, isto é, não um exílio literal, mas o exílio como uma ideia de exclusão e marginalização dentro da própria sociedade. O fato de Cecília ser uma mulher de quase trinta anos, mas ainda sem um marido, a impossibilita de acessar certos lugares na sociedade, bem como, traz para ela, além do estereótipo de “beata” ou “solteirona”, um papel servil à sua família. Assim, discorreremos sobre os motivos pelos quais e modo como as mulheres que não encontram ou não optam por um casamento estão fadadas à marginalização. Sendo assim, no tópico a seguir, buscaremos compreender, da perspectiva teórica, a questão da exclusão como uma forma de exílio.

Na primeira página do romance, percebemos que nossos dois objetos de pesquisa, Corpo e Exílio, se alicerçam sobre um ponto em comum: o casamento que, portanto, também se torna objeto de análise. Os temas referidos, entretanto, não se apresentam de maneira estanque. Apresentam-se como a complexidade das reflexões de Cecília e, também, como a

complexidade da vida cotidiana, em que uma miríade de situações, sejam elas familiares, profissionais ou políticas, irrompem a todo momento, e é necessário que lidemos com elas. Assim como as mulheres de nossa sociedade contemporânea - que em sua maioria precisam equilibrar, concomitantemente, maternidade, trabalho, estudos, afazeres domésticos - os temas mencionados, na obra ficcional, não se apresentam separadamente, de maneira independente, sendo um capítulo direcionado para uma ou outra reflexão. Longe disso, temas como corpo, exílio, casamento, maternidade, desigualdade entre homens e mulheres, apresentam-se no enredo de maneira entrelaçada, emaranhada, amarrando-se uns aos outros, de modo a tecer o todo da narrativa.

2 PERCURSOS E TRAJETÓRIAS

2.1 EM CONTEXTO: DAS QUESTÕES BIOGRÁFICAS ÀS QUESTÕES IDEOLÓGICAS

Quando observamos a obra ficcional de Lucia Miguel Pereira, de uma maneira panorâmica, dois pontos comuns ficam evidentes em cada um de seus romances. O primeiro deles é que cada obra traz como protagonista uma mulher, que descobre e reflete acerca do papel social reservado para si; o segundo ponto, por sua vez, diz respeito à sociedade em que essa mulher está inserida: o núcleo familiar burguês. Nenhum de seus quatro romances foge a essa regra. Gotlib (2003) explica que essa estrutura romanesca está diretamente relacionada à experiência de vida da autora – sua formação e educação em ambiente católico, fechado e severo; seu casamento com o historiador Otávio Tarquínio de Souza; sua grande atividade intelectual como escritora e crítica literária. Inserida neste meio, a autora percebe e reflete sobre os papéis sociais, bem demarcados, que eram reservados à mulher de classe média do início do século XX. Considerando, então, que seus romances trazem marcas dessa formação, nos parágrafos a seguir, discorreremos, brevemente, sobre alguns dados biográficos da autora.

Em 2011, segundo publicação do jornal *O Globo* (CANDIDA, 2015), a Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro recebeu de Antônio Gabriel de Paula Fonseca Jr, artista plástico e neto de Lucia Miguel Pereira e Octavio Tarquínio Sousa, a doação de cerca de oito mil livros, móveis, fotos e objetos pessoais do casal que, durante a primeira metade do século XX, exerceu um significativo papel no cenário cultural, intelectual e literário brasileiro. Inaugurou-se, então, a biblioteca *Octavio Tarquínio de Sousa & Lucia Miguel Pereira*, um espaço de importância para o resgate da vida e obra da autora, pois reproduz a biblioteca construída no apartamento para onde ela se mudara, com o marido, em 1948, no bairro carioca das Laranjeiras.

A existência deste espaço, junto às informações que ele nos fornece, permite que acessemos o cotidiano da autora pesquisada. Por exemplo, ao discorrer sobre a riqueza da biblioteca, na reportagem, Antônio, neto do casal, destaca que inúmeros dos exemplares foram recebidos como presentes e carregam dedicatórias de notáveis personalidades da literatura brasileira, tais como Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade. Essa informação, junto aos escritos de Fábio de Sousa Coutinho, sobrinho e biógrafo de Lucia Miguel Pereira, permite-nos conhecer a rotina literária da qual o apartamento era cenário: reuniões entre figuras consagradas da cultura e intelectualidade da época:

O casal gostava de receber e transformou suas residências do Jardim Botânico e de Laranjeiras em democráticos pontos de encontro da intelectualidade da então capital da República. Entre os frequentadores estavam desde expoentes do pensamento católico, como Alceu Amoroso Lima, até o comunista Astrojildo Pereira, que colaborava na REVISTA DO BRASIL, dirigida por Octavio, e que em diversas ocasiões refugiou-se na cobertura do Parque Guinle para não ser preso (COUTINHO, 2010).

Ainda de acordo com Coutinho (2010), Lucia Vera Miguel Pereira nasceu, por acaso, na cidade de Barbacena. No dia 12 de dezembro de 1901, sua mãe, Maria Clara Tolentino Pereira, deu à luz, na cidade mineira, porque fugia do verão do Rio de Janeiro. Já o seu pai, Miguel da Silva Pereira, foi um importante médico sanitarista da equipe de Oswaldo Cruz. Lucia formou-se no Colégio Sion, instituição católica e de modelo educacional francês. Aos 25 anos, a jovem começou a contribuir com impressões de leitura, em diferentes publicações da imprensa - a primeira delas, *Elo*, era uma revista fundada por antigas alunas do Colégio Sion:

Lucia, desde cedo, procurou cumprir uma carreira literária, colaborando em jornais e revistas, a partir da *Elo*, publicação fundada por antigas alunas do Colégio Sion, que durou de 1927 a 1929, com continuidade no famoso Boletim de Ariel, onde exerceu crítica literária até 1937, e na Revista do Brasil, de 1938 a 1943 e, mais tarde, nas páginas dos tradicionais diários Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, e O Estado de S. Paulo, em cujas páginas do seu famoso Suplemento Literário pontificou com textos profundos que mais se assemelhavam a estudos literários (GONÇALVES, 2017).

Aos vinte e poucos anos, Lucia não se casou, como normalmente se esperava das moças da esfera burguesa da qual fazia parte. Segundo Mendonça (*apud* PEREIRA, 1992, p. XVIII), não se casou, mas, na melhor convenção estabelecida para uma representante da elite - senão econômica, social - dedicou-se a discretas atividades assistenciais.” Segundo o mesmo autor, a jovem também não frequentou a universidade, nem mesmo como aluna, mas foi funcionária da Secretaria de Educação e Cultura e da Biblioteca de Educação.

De acordo com os apontamentos de Coutinho (2010), é a partir de 1931 que Lúcia Miguel Pereira estreia com artigos de caráter crítico-literário, na revista *Boletim de Ariel*. Dirigida por Gastão Cruls e Agrippino Grieco, a publicação foi o veículo pelo qual a jovem conquistou reconhecimento e visibilidade. Em 1933, então, estreou na ficção com os romances *Maria Luisa* e *Em Surdina*. Em 1934, quando foi inaugurada a Livraria José Olympio, no coração do Rio de Janeiro, Lúcia passou a fazer parte de um círculo de célebres mulheres que conquistavam e ocupavam seu espaço em meio à maioria masculina do mundo das letras: Adalgysa Nery, Dinah Silveira de Queiroz e, mais tarde, Rachel de Queiroz (COUTINHO, 2010). Foi neste mesmo contexto que Lúcia conheceu o marido, o historiador Octavio Tarquínio

de Sousa, com quem só pode oficializar a união, em 1939, no Uruguai, já que o noivo era desquitado (GONÇALVES, 2017).

São evidentes a magnitude e a influência que o trabalho que Lúcia Miguel Pereira exerceu no campo literário, com obras de viés crítico, biográfico e historiográfico, tais como: *Machado de Assis, estudo crítico biográfico* (1936), *A vida de Gonçalves Dias* (1942) e *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870 - 1920)* (1950). Além disso, atuou, também, como tradutora, ensaísta, pesquisadora, escritora de livros infantis e romancista. *Maria Luisa* (1933), *Em surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) e *Cabra Cega* (1954) são os quatro romances que compõem o conjunto de sua obra. Infelizmente, é pouco provável que este conjunto venha a aumentar, já que a autora, antes de sua morte, em um trágico acidente de avião, em dezembro de 1959, deixou instruções para que a família queimasse todos os seus manuscritos. Acreditava ela que a obra póstuma seria uma diminuição e, até mesmo, uma traição: “Deixemos os mortos dormir em paz. Nada de indisciplinas.” (PEREIRA, 1992, p. 248). Após revisitarmos pontos significativos da caminhada de Lucia Miguel Pereira, é importante, também, que nos voltemos para o contexto social da década de 30. Conforme discorre Luís Bueno (2006), durante o período Entreguerras, o mundo vivenciava a crise de 1929 e, no Brasil, o regime Vargas intensificava o seu caráter autoritário. Os valores e instituições liberais entravam em colapso e, diante disso, a geração de intelectuais sentia-se compelida a assumir um posicionamento claro: a extrema direita ou a extrema esquerda. Não se admitiam meios-termos e os intelectuais precisavam assumir uma causa pela qual lutar.

Naturalmente, essa polarização ideológica teve os seus reflexos na crítica e produção literária da época, criando-se uma divisão acentuada entre duas vertentes de romances. Bueno (2006) apresenta, então, o discurso de Jorge Amado, na ocasião de sua posse na Academia Brasileira de Letras, em que o escritor faz menção a essa divisão entre dois caminhos no romance brasileiro. O primeiro deles teria suas origens em José de Alencar, configurando-se como popular e social, cuja problemática estaria ligada às causas do povo. Já o segundo, teria se originado na ficção Machadiana, caracterizando-se como intimista e mais ligado às questões individuais. No entanto, é importante ressaltar que, quando tratamos de literatura, é evidente que divisões estanques são precárias em si mesmas. Elas simplificam e generalizam as análises, enfatizando apenas características típicas e recorrentes, apagando certas singularidades. Além disso, existem romances que carregam em si características de ambas as vertentes. O romance *São Bernardo* (1936), de Graciliano Ramos é um exemplo de romance da década de 30 que mescla as duas vertentes mencionadas (BOSI *apud* BUENO, 2006, p. 37).

Outra problemática causada por essa divisão foi a crença de que os romances da vertente regional/social exerciam certa superioridade aos ditos intimistas, pois presumia-se que nestes houvesse um certo distanciamento do escritor com relação à realidade brasileira. Esses romances passaram a assumir um caráter marginal e criou-se uma tendência, por parte da crítica, em valorizar as obras de acordo com o tema que tratavam, ou ainda, considerando-se a ideologia de seu autor. Assim, a crítica a um autor de esquerda poderia ser interpretada como uma automática adesão aos valores da direita.

Em trabalho de conclusão de curso anterior a esta dissertação, observo que a marginalização da ficção de caráter mais intimista pode ser uma das hipóteses que explicam a pouca visibilidade da obra ficcional de Lúcia Miguel Pereira. Seus romances apresentam características do romance intimista, como o discurso indireto livre e a ênfase no processo do despertar interior das protagonistas mulheres. No entanto, as obras não se limitam a isso, já que as vertentes se entrelaçam: “apesar de ser uma narrativa claramente psicológica, apresenta uma sólida reflexão a respeito do papel da mulher na sociedade e da desigualdade de gênero” (URBANSKI, 2017, p. 16).

Conforme demonstra em sua obra ficcional, fica evidente que Lucia Miguel Pereira era avessa às polarizações de todo tipo. Um tema recorrente em seus romances é a desconstrução das rotulações impostas às mulheres, no início do século. Na crítica literária, também demonstra seu posicionamento contra escolhas radicais e rotulações estanques, no que diz respeito à ideologia política. Em artigo intitulado “Tempos de violência” (1932), a autora discorre que, diante da desorganização das instituições liberais, a necessidade de escolher um lado bem delimitado, e por consequência disso, a crença na força, vinha se robustecendo:

Por toda parte, as barreiras se levantam, alteiam-se as muralhas, enrijam-se as couraças. Cada corrente de ideias é uma bandeira desfraldada, sob a qual o toque de recolher agrega os fiéis. Há como uma necessidade de se afirmar, não somente por alguma coisa, mas ainda *contra* alguma coisa. E de sobrepor aos demais o ponto de vista de cada clã. Raras, raríssimas, são as inteligências capazes ainda de largueza, da serenidade, que fazem a doçura da vida. E estas, temo-las como antiquadas, como *avant-guerre* (PEREIRA, 1992, p. 7).

Já no artigo “Entre Pascal e Panurgio” (1936), Pereira menciona a dificuldade que Don Miguel de Unamuno encontra diante da indagação: era de direita ou de esquerda? Dirigindo seu texto “a toda essa gente que com tanto desembaraço responde – e quer obrigar os outros a responder” (PEREIRA, 1992, p. 20), a autora reconhece que há pontos problemáticos em ambas as vertentes e não assume um posicionamento ideológico. Ao assumir-se contra a radicalização, Lúcia Miguel Pereira acaba por travar um embate público com Jorge Amado, em 1934.

Conforme relata Rocha (2011), Jorge Amado teria criticado o escritor Lúcio Cardoso, tendo o chamado de “catolicizante”. Lucia saiu em defesa deste, afirmando que, em sua crítica, o autor baiano reduzia o romance a uma finalidade e aos interesses de uma causa (ROCHA, 2011, p. 3). No entanto, Jorge Amado acusa Lucia de fazer o mesmo como escritora:

Todos sabem que Lucia Miguel Pereira é uma escritora reacionária, comprometida com a religião. Ela escreve em função da moral católica. Os artigos e os romances da autora de *Em Surdina* são panfletos católicos, bem escritos, equilibrados, mas... políticos. (AMADO, 1934 *apud* ROCHA, 2011, p. 3)

Para melhor compreendermos o embate protagonizado por Lucia Miguel Pereira e Jorge Amado, é necessário que nos voltemos com atenção para o cenário político da década de 1930, já que, nesta época, política, ideologia e literatura caracterizavam-se como áreas praticamente indissociáveis. Para tanto, usaremos o texto “Romance (a) político e crítica literária nos anos 30 e 40” (1998), de Cássia dos Santos. Neste artigo, a autora detalha que, como consequência da Revolução de 30, criou-se uma atmosfera de fervor, discussões e questionamentos entre a intelectualidade, que estava passando por um processo de tomada de consciência e engajamento político, religioso e social. Santos afirma, também, que Alceu Amoroso Lima foi um dos primeiros a observar uma “inequívoca polarização entre os intelectuais de então” que, drasticamente, se viam compelidos a aderir ou ao comunismo ou ao catolicismo - a causa revolucionária e a causa religiosa (SANTOS, 1998, p. 107-108).

O clima de debates, polêmicas e divergências, segundo Santos (1998), arrastou-se durante os anos, em meio a significativos momentos históricos, como a Intentona Comunista em 1935, o Estado Novo em 1937 e o início da Segunda Guerra, em 1939 e perdurou até pouco depois deste conflito. Um dos pontos de maior relevância nesses debates é a questão da finalidade da literatura, isto é, se ela deveria ou não guiar-se por uma missão. Assim, nas revistas, jornais e periódicos de grande relevância, no meio literário, discutia-se “o papel e o caráter social e de denúncia do romance brasileiro” e também “até onde era lícito ao romance chegar para que não deixasse de ser romance e se transformasse em reportagem ou ensaio de sociologia” (SANTOS, 1998, p. 109).

Ao longo da década de 30, autores como José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Amando Fontes e Graciliano Ramos publicavam romances que traziam em seus enredos alguns pontos em comum, que dominavam boa parte da ficção brasileira neste período, os chamados “romance do Nordeste” ou “romance regionalista”:

Ambientados no Nordeste, tinham como temática, em geral, a seca, a decadência dos engenhos e suas consequências. Buscavam contar a história do ponto de vista dos oprimidos, dos miseráveis, retratando o cotidiano sofrido da parcela pobre da população. Além disso, procuravam descrever fielmente o linguajar e os costumes dos habitantes da região que lhes servia de cenário (SANTOS, 1998, p. 109).

Parte da crítica literária, por sua vez, enxergou, nesses romances, um “caráter social exagerado”, narrativas tendenciosas e, até mesmo, uma propaganda socialista, em que a literatura limitava-se ao serviço a partidos políticos - surgindo, assim, o questionamento dessas obras, se eram, realmente, romances. Além disso, era alvo de condenação “o caráter documentário, o exagero do característico e do regional, a descrição apenas de flagelos e de explorações, a superioridade do elemento social sobre o elemento humano” (SANTOS, 1998., p. 110). Sendo assim, nomes como os de Manuel Bandeira, Otávio de Faria, Henrique Pongetti e, especialmente, Lúcio Cardoso, faziam parte de um grupo que antagonizava com os escritores da vertente regionalista, citados no parágrafo anterior. A razão pela qual destacamos, aqui, o nome de Lúcio Cardoso, é que foi em defesa deste escritor que Lucia Miguel Pereira saiu, em seu embate público com o autor de *Capitães da Areia*.

Além de defender Lúcio Cardoso, representante da vertente literária católica e conservadora, diante dos comentários de Jorge Amado, Pereira escreve o artigo “Romance de tese e individualidade” (1934), no qual menciona romances intencionais e apresenta sua opinião a respeito deles: velhos e enfadonhos. Segundo ela, a urgência em escolher um lado ou tomar partidos ideológicos faz com que muitos autores ainda publiquem romances de tese sob a discreta etiqueta de romance intencional, servindo, assim, a literatura, como veículo para o romancista provar a superioridade de suas próprias convicções. Para a autora,

A pessoa humana, transportada para a literatura, não pode sofrer mutilações, não pode ser afeiçoada por nenhum molde, não pode ser apertada em forma de católico ou de proletário, de burguês ou de espiritualista. Porque antes de ser uma ou outra coisa, é humana. E o romancista, que lida com material humano e não com ideias, precisa ter o respeito da vida. [...]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 (PEREIRA, 1992, p. 75).

Neste cenário político, em que a polarização era categórica, fica nítido que, apesar de tentar parecer isenta, o posicionamento de Lucia Miguel Pereira é, também, claramente ideológico. Ainda que não assumisse, muitos são os indícios que apontam para uma adesão aos valores da direita e da vertente do catolicismo. Além da crítica ao romance intencional e do artigo em defesa de Lúcio Cardoso, o próprio capítulo final do romance *Em Surdina* (1933), fala por si só: é uma citação da obra *Histórias de Deus*, do poeta austríaco Rainer Maria Rilke:

“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 segue as últimas sílabas do conto, Ele pode sempre chegar ainda” (PEREIRA, 2006, p. 266). Sendo assim, constatamos que Lucia Miguel Pereira corrobora com os valores do grupo mais conservador de escritores da década de 30. Para Santos (1998, p. 111),

[...] as divergências começaram a se evidenciar de forma mais aguda a partir de 1936. Neste ano, Lúcio Cardoso, escritor mineiro, católico, radicado no Rio de Janeiro, publicou o romance *A luz no subsolo*, com o qual aderiu à prosa psicológica e de introspecção. As duras críticas ao livro de Lúcio, que estrea regionalista com *Maleita* em 1934, não deixavam mais dúvidas a respeito de duas tendências opostas: de um lado, os autores nordestinos e seus simpatizantes, identificados com a esquerda; de outro, o setor dos católicos ou espiritualistas, próximos da direita, grupo que incluía, além de Lúcio, de Adonias Filho e de outros escritores, os poetas Vinícius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt, todos eles reunidos em torno da figura de Otávio de Faria.

Santos (1998) ainda aponta que os conflitos entre os dois grupos se intensificavam e cada vertente colocava em dúvida o valor literário das obras produzidas pela outra. Graciliano Ramos caracteriza o romance regionalista como realidade, enquanto os romances psicológicos, para ele, são pura imaginação, apresentando a realidade de maneira mascarada, repletos de eufemismos:

São delicados, são refinados, os seus nervos sensíveis em demasia não toleram a imagem da fome e o palavrão obscuro. Fazemos frases doces. Ou arranjemos torturas interiores, sem causa. É bom não contar que a moenda da usina triturou o rapaz, o tubarão comeu o barqueiro e um sujeito meteu a faca até o cabo na barriga do outro. Isso é desagradável (RAMOS, 1989 *apud* SOUZA, 1998, p. 113).

Jorge Amado, por sua vez, mostrava-se bastante ultrajante na calorosa discussão:

Tenho certeza que não fiz obra de repórter e sim de romancista, como tenho a certeza que, se bem os meus romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianas, têm um largo sentido universal e humano mesmo devido ao caráter social que possuem, sentido universal e humano sem dúvida muitas vezes maior que os desses romances escritos em reação aos dos novos romancistas brasileiros e que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social nas suas páginas, romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores (AMADO, 1937 *apud* SOUZA, 1998, p. 113).

Lúcio Cardoso respondeu às afrontas proferidas por esses autores, em entrevista concedida ao jornalista Brito Broca, em 1938. Na ocasião, Cardoso salientou o aspecto jornalístico do romance regionalista, classificando a grande maioria de seus autores não “como romancistas, mas talvez como bons repórteres” (CARDOSO, 1938 *apud* SANTOS, 1998, p.

114). Além disso, dirigindo-se especificamente à literatura de Jorge Amado, afirmou de maneira contundente que

[a] maior indignidade do romance brasileiro é a obra do sr. Jorge Amado que em *Cacau e Suor* esquematizou reportagens e no resto descambou para uma poesia grossa e palavrosa. Jorge Amado é de uma pobreza de expressão lamentável e de uma falta de compreensão ainda maior[...] (CARDOSO, 1938 *apud* SANTOS, 1998, p. 114).

Segundo Santos (1998), percebendo a repercussão de suas palavras entre os intelectuais da época, Lúcio Cardoso publicou uma retificação sobre o assunto em um artigo no *Jornal do Comércio do Recife*, no qual corrigia o que julgava necessário em relação a autores de romances regionais, mantendo, entretanto, sua posição para com Jorge Amado. Também neste artigo, Cardoso procurou demonstrar como aqueles autores “estariam enganados em julgar que a realidade poderia ser apreendida apenas a partir da observação da esfera das aparências.” (SANTOS, 1998, p. 114).

Para Santos (1998), este embate teve um reflexo expressivo também na crítica literária que, com raras exceções, não exercitava a imparcialidade, mas acabava por pender para um lado ou para o outro, inserida numa atmosfera apaixonada que “colaborava para condicionar a opinião de quase todos que então escreviam, sendo praticamente impossível aos autores permanecerem alheios a todos os debates” (SANTOS, 1998, p. 117). Com o início da Segunda Guerra, as argumentações a respeito da chamada “arte interessada” ganharam ainda mais força entre escritores e intelectuais que, com o avanço do conflito, julgavam cada vez mais necessário manifestar, em suas obras, posicionamentos políticos e sociais, a ponto de considerar quem não o fazia, condescendente com o fascismo. A pesquisadora ainda aponta que essa publicidade de posicionamentos teve uma de suas primeiras expressões no manifesto chamado de *Intelectuais e artistas brasileiros contra o fascismo - Declaração de princípios*, que ganhou a adesão de mais de cem escritores e artistas e deu ensejo a outros manifestos e posicionamentos de autores de grande importância (SANTOS, 1998).

Mário de Andrade, por exemplo, declarou em entrevista à revista *Diretrizes*, em 1944: “A guerra não é um teatro, que a gente possa assistir comodamente, como se estivesse sentado num camarote. Todos participam da luta, mesmo contra a vontade. Queiram ou não queiram. E se é assim o escritor tem de servir fatalmente: ou a um ou a outro lado” (LOPEZ, 1983 *apud* SANTOS, 1998). Oswald de Andrade também deixava claro seu posicionamento e incitava seus pares a fazerem o mesmo: “‘Defini vossa posição!’, eis as palavras-chave empregadas pelo autor de *Serafim Ponte Grande*” (LOPEZ, 1983 *apud* SANTOS, 1998, p. 119).

De acordo com Santos (1998, p. 121):

Havia se tornado impossível, naquele momento, desvincular o artista, sobretudo o escritor, de seu posicionamento político. Consequentemente, tornara-se impossível, também, julgar a sua produção sem que os fatores externos a ela interferissem de modo favorável ou não para a sua aceitação. [...] as questões polêmicas que caracterizavam o período passaram a determinar a avaliação das obras literárias, de modo que ‘o romance do Nordeste’, visto com bons olhos pela grande maioria dos intelectuais de então, acabou se impondo como o modelo a ser seguido [...] o que reservou ao romance de inquietação religiosa uma posição de inequívoca inferioridade.

Santos (1998) ainda demonstra que, para além da clara parcialidade da parte majoritária da crítica literária dos anos 30 e 40, esta também atuava frequentemente de forma polêmica, contundente e não raramente preconcebida, baseando-se predominantemente nas posições políticas e ideológicas dos autores, desconsiderando assim, características inerentes às obras (SANTOS, 1998, p. 122). Este *modus operandi* fica evidente em uma carta enviada por Mário de Andrade a Fernando Sabino, em fevereiro de 1944, e cujo conteúdo tratava do romance *Dias Perdidos*, de Lúcio Cardoso, um dos autores que mais foram prejudicados pela atuação condicionada da crítica da época. Nela, o escritor admitia nem mesmo ter concluído a leitura do romance e, de forma áspera, depreciava o autor - denominando-o como “um desses ‘inúteis bons sujeitos’ que não ‘participavam’” (ANDRADE, 1981 *apud* SANTOS, 1998) - e sua obra, declarando que “*Dias Perdidos* são mesmo dias inteiramente perdidos. A gente lê, pode ler por vício, semi- masturbação semi-erudita de semi-burguês”. Entretanto, o crítico Sérgio Milliet, um dos poucos a se pronunciar a respeito do livro, discordava de Mário de Andrade, afirmando que o romance continha “informações preciosas acerca da desorganização da família pequeno- burguesa colocada entre as contradições inconciliáveis da moral tradicional e da vida urbana cheia de atrações e de evasões” (MILLIET, 1944 *apud* SANTOS, 1998). Santos (1998, p. 12) ressalta ainda que *Dias Perdidos* “se destacava pelo caráter realista do enredo e das situações”.

Desse modo, a crítica literária da época, para Santos (1998, p. 122), “ressentiu-se, pois, do seu próprio comprometimento político, o que inquestionavelmente a impediu de cumprir de forma adequada o seu papel”. Conforme já mencionado neste trabalho, Jorge Amado, escritor da vertente da esquerda, do chamado romance proletário, foi uma das vozes a acusar Lucia Miguel Pereira de ser reacionária. A escritora, por sua vez, apesar de não declarar publicamente, tinha uma posição ideológica pendente para a direita e para o conservadorismo.

Entretanto, assim como Santos (1998), acreditamos que a forte polarização da década de 1930 fez com que obras fossem avaliadas, pela crítica, de maneira, no mínimo, superficial,

em razão da ideologia política de seus autores. O fato de Lucia Miguel Pereira ocupar uma posição mais conservadora não invalida sua obra literária, mas torna-a ainda mais interessante, justamente porque seu enredo revela preocupações com os papéis reservados à mulher daquela sociedade de maneira bastante progressista – e este progressismo surge de um local inesperado, ocupando, assim, um lugar de contradição.

Para Almeida (2013, p. 126), “mesmo que a autora se distancie das características mais evidentes do romance de trinta, como a denúncia social e o regionalismo, ela carrega a ficção de intensas problemáticas, sobretudo de tensões psicológicas vividas pela mulher desse tempo” (ALMEIDA, 2013). Luís Bueno (2006) corrobora:

a Revolução de 30 fez do proletário - no sentido amplo em que o termo era entendido naquele momento - a grande personagem do romance brasileiro nos anos de 1933 a 1936. Reconhecer essa precedência não pode, no entanto, implicar que essa tenha sido a única personagem relevante criada por aquele gesto de abertura para outros mundos antes marginalizados por nossa ficção (BUENO, 2006, p. 283).

No romance *Em Surdina*, assim como em outras de suas obras ficcionais, Lucia Miguel Pereira está longe de abordar temas como religião, família, casamento, inserção da mulher no mercado de trabalho, entre outros, com um olhar totalitário, que defende os valores da “família tradicional brasileira”. De maneira alguma ela se mostra defensora dessas tradições - muito pelo contrário, apesar de certo conformismo, ela demonstra a decadência das instituições, enfatizando o modo como a sociedade bloqueia os caminhos das mulheres de maneira hipócrita e preconceituosa, ao contrário do que supunha parte da crítica literária, que a enxergou como uma reacionária de direita. É conhecido, também, que a Igreja Católica formava uma base de apoio para o governo Getulista. Almeida (2003) destaca que os princípios desta religião são também bastante fortes na obra ficcional de Lucia Miguel Pereira. A autora, entretanto, apesar de considerar esses princípios importantes na concepção da família, constrói seus enredos de modo a expor a “hipocrisia em que os dogmas religiosos estão calcados” (ALMEIDA, 2003, p. 129).

No que diz respeito à obra analisada neste trabalho, é pertinente pontuarmos o modo como os acontecimentos políticos e históricos fazem parte da narrativa e relacionam-se intimamente à discussão que a autora busca desenvolver. Almeida (2013), no artigo “Desafiando o romance ficcional - Lucia Miguel Pereira e a representação do cenário político”, observa que o romance *Em Surdina* faz uma sutil referência ao governo getulista da década de 30. Para a pesquisadora, a figura autoritária do presidente é refletida, na ficção, pela figura do patriarca, pai e amigo, chefe da família, a quem se deve respeito e subordinação: “na ficção, Lúcia cria

um microcosmo doméstico, num ambiente semelhante ao que se passava na política e na vida social da nação. É o pai, o chefe e o detentor do controle da família a quem todos devem reverenciar” (ALMEIDA, 2003, p. 128).

Já no plano estético, a pesquisadora afirma que o papel da autoridade é refletido pela figura do narrador, cujo olhar sobre a família assemelha-se “ao olhar controlador do estado sobre a sociedade”, mas que, através de certa ironia, realiza, também, uma desconstrução dessa condição social e política (ALMEIDA, 2003, p. 128). Segundo Luís Bueno (2006), este narrador acompanha de perto os passos da protagonista, interferindo, em certos momentos, no enredo, com explicações caracterizadas como inúteis por Jorge Amado. Essas explicações, no entanto, são rápidas e não chegam a atingir o primeiro plano da narrativa, salienta o pesquisador (BUENO, 2006, p. 315,316).

Cecília, protagonista do romance, nasceu em 14 de março de 1895. A obra, portanto, ambienta-se nas primeiras décadas do século XX, iniciando-se em 1917, quando Cecília tinha 23 anos, e acompanhando sua trajetória, até depois de ter completado os trinta anos de idade. Sendo assim, alguns acontecimentos históricos apresentam-se, de maneira secundária, durante a sucessão dos episódios narrados, explorando-se, especialmente as diferenças e o momento de transição pelo qual passavam as duas gerações separadas pela Primeira Guerra. Além disso, os fatos históricos são utilizados, pela autora, como uma estratégia narrativa para a marcação do tempo. Bueno (2006) observa que as principais ações do enredo desenvolvem-se durante a Primeira Guerra e seus desdobramentos são acompanhados pelas personagens. Os acontecimentos posteriores a este conflito, por sua vez, aparecem em capítulos que constituem saltos temporais, sendo interpretados como reflexo ou desenvolvimento dos fatos decisivos que já haviam ocorrido (BUENO, 2006, p. 316).

Conforme apontado por Bueno (2006), no primeiro capítulo do romance, a segunda investida dos alemães contra a França é comentada em um jantar em família. Com o desenvolvimento da narrativa, aparece, também, o surto de gripe espanhola, bem como a assinatura do armistício de 11 de novembro. O pesquisador ressalta, no entanto, que o livro “trata diretamente do grande momento de transição representado pela Primeira Guerra e de alguns de seus desdobramentos” (BUENO, 2006, p. 317), sendo isso evidenciado pelo contraste entre Dr. Vieira e seus filhos. Não existe nenhum tipo de continuidade entre as gerações e, a própria família, como um todo, se mostra decadente, em uma posição inferior à qual ocupava no início do romance.

Em razão de compreendermos o romance em suas diversas camadas, é necessário que indaguemos quais foram os motivos que levaram Lucia Miguel Pereira a escolher, especificamente, este período histórico para criar o cenário de sua narrativa. Para tanto, consideremos o que afirma Almeida (2013, p. 140-141):

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

Sendo assim, podemos inferir que a contextualização histórica é primordial para que a autora possa construir de maneira fundamentada a sua reflexão a respeito dos papéis limitados que restavam para as mulheres naquela sociedade. Doutor Vieira representa o mundo antes da guerra, tradicionalista, que considera a emancipação feminina uma afronta aos valores familiares:

Como se não tivesse pai para sustentá-la! Então você pensa que já estou imprestável, que não posso mais manter meus filhos? Era só o que faltava. Quer uma mesada maior? Eu dou-lhe o que pedir, mas não me fale mais em trabalhar. Que parecerá isso? Uma filha minha andando empregada! Vão dizer que sou sovina, ou que estou perdendo a clínica. Você não vê que isso me prejudicaria, Cecília? Qual! Essas meninas, Essas meninas! essas meninas... **isso é 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! (PEREIRA, 2006, p. 189, grifos nossos).

A respeito da protagonista, Bueno (2006), observa:

É, no entanto, sobre a protagonista que incidirão os efeitos dessa mudança rápida de mundo. Cecília é uma moça que tem em si uma mistura danada de aspirações, que vão do desejo de casar-se ao de trabalhar e ter independência financeira. embora não possa ser classificada como uma moça de temperamento padrão, não é propriamente um espírito de exceção, de tal maneira que suas aspirações fazem parte de mundos possíveis para uma mulher da sua classe naquele momento. Só até certo ponto, porém, mais teoricamente do que na prática - e este é o problema. Há ainda uma cultura que vai reduzir a mulher honesta ao casamento (BUENO, 2006, p. 318).

Cecília, em oposição ao pai, representa novos valores, considerando-se plenamente capaz de adentrar o mercado de trabalho e enxergando nisso uma possibilidade de libertação daqueles valores tão restritos que reduzem a mulher à servidão ao lar e à prole.

Depreendemos, então, que a postura contra qualquer tipo de polarização ou essencialismo, defendida por Lucia Miguel Pereira, é mais densa do que aparenta, e não deixa de refletir-se em sua obra de ficção. Exemplo disso é quando, em *Maria Luísa*, a escritora reflete sobre o duplo da “santa” e da “prostituta”, problematizando, justamente as descrições deterministas, sem qualquer nuance - se a mulher não se encaixava no grupo das donas de casa e “boas esposas”, automaticamente, estaria fadada ao papel de mulher da vida. A construção de suas personagens faz com que o leitor identifique tanto a “fada do lar” quanto a “mulher fatal” como partes subordinadas de uma engrenagem movida pelo poder patriarcal. Assim também é Lucia Miguel Pereira, no que diz respeito a seu posicionamento político: apesar de conservadora em certos aspectos, em seus romances, desabrocham discussões bastante pertinentes sobre a pauta “mulher e sociedade”, cujas conquistas e debates são, tradicionalmente, associados à intelectualidade mais progressista.

2.2 A CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO FEMINISTA BRASILEIRO

Considerando-se que o presente trabalho tem por objetivo principal a análise da ficção explícita - um esforço, por sua parte, em abordar questões relacionadas ao papel reservado à mulher na sociedade brasileira, julgamos importante situá-la no caminho percorrido pelas ideias feministas no Brasil. Através de um breve resgate histórico, buscamos examinar quais bandeiras eram pauta de debates, em nossa sociedade, antes e depois da publicação de seus romances. Assim, é possível perceber como esses movimentos ecoaram na produção ficcional de Lúcia Miguel Pereira.

Para traçar este percurso, tomamos por base a consistente pesquisa realizada por Constância Lima Duarte, no artigo “Feminismo e Literatura: discurso e história” (DUARTE, 2003). Em seu trabalho, a autora identifica quatro ondas feministas, no Brasil, até a década de setenta, indo além das três ondas propostas, usualmente, pela maioria dos discursos, que dão ênfase à luta pelo sufrágio na década de 30 e às questões de alteridade, diferença sexual e opressão cultural das mulheres, colocadas em foco na década de 70. De fato, foram esses os períodos mais expressivos, mas é importante observar, também, as lutas precedentes e aquelas que ocorreram entre um período e outro.

O vocábulo “onda” é utilizado para nomear esses momentos porque não se tratam de fases estanques, mas movimentos oscilantes, conforme explica Duarte (2003, p. 197):

Longe de serem estanques, tais momentos conservam uma movimentação natural em seu interior, de fluxo e refluxo, e costumam, por isso, ser comparados a ondas, que começam difusas e imperceptíveis e, aos poucos (ou de repente) se avolumam em direção ao clímax – o instante de maior envergadura, para então refluir numa fase de aparente calma, e novamente recomeçar.

A primeira onda feminista no Brasil, segundo Duarte (2003), diz respeito ao início do século XIX, quando as mulheres começaram a se movimentar em busca dos direitos básicos de aprender a ler e a escrever. Nesse contexto, às mulheres brancas ficavam reservados os afazeres domésticos e às mulheres negras, além desses, exerciam também os ofícios de artesãs, aguadeiras, quitandeiras e amas de leite. No entanto, o que mulheres brancas e negras tinham em comum era a sua reclusão social e ignorância intelectual, já que não tinham acesso à educação. (GOTLIB, 2003, p. 23).

Segundo Gotlib (2003), em 1827 surge a primeira legislação a respeito da educação feminina, que assegurava os estudos elementares. Porém, o ingresso das mulheres em Escola Normal só aconteceria em 1876, permanecendo, ainda, a mulher isolada do ambiente cultural (2003, p. 23). É importante mencionar, ainda, que o nível educacional era precário, já que por volta dos quatorze anos, as meninas eram retiradas dos colégios para se casarem.

Essas reivindicações pelo direito à educação eram conduzidas, especialmente, por aquelas mulheres que desejavam a profissão de escritora e eram ligadas à literatura (Duarte, 2003, p. 198). Destacamos, neste período, a obra *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, publicada por Nísia Floresta, em 1832. O livro é considerado por Duarte (2003) “o texto fundante do feminismo brasileiro” e reivindicava o direito das mulheres não só à educação e ao trabalho, mas também o respeito perante à sociedade. Apesar de ter sido inspirado em textos estrangeiros, a obra não se trata de uma tradução, mas sim de uma adaptação de ideias, que surgiam no exterior, à realidade brasileira. Por este motivo, a pesquisadora considera a publicação um texto antropofágico¹.

Por volta de 1830, começam a despontar as primeiras manifestações de mulheres na imprensa (DUARTE, 2003, p. 199). A segunda onda seria, então, menos literária e mais jornalística, já que por volta de 1870, começaram a surgir jornais feministas no Rio de Janeiro e em outros pontos do país. Em meio às receitas, conselhos e romances de folhetim, existiam

¹ ‘Tupi, or not tupi that is the question.’ A frase citada faz parte do *Manifesto Antropófago*, publicado por Oswald de Andrade, em 1928, no qual o autor expressa a ideia de assimilar ou deglutir a cultura europeia, tida como normativa, transfigurando-a de modo a valorizar e resgatar a cultura nacional. A publicação de Nísia Floresta, por sua vez, é do ano de 1832, anterior ao Manifesto e, portanto, consideramos que a autora pratica uma antropofagia *avant la lettre*

as reivindicações pelo ensino secundário e ensino superior. As mulheres cobravam, também, que pudessem exercer a profissão aprendida, fazendo o uso efetivo de seus diplomas.

Conforme aponta Duarte (2003), outro marco deste período foi o início da luta pelo direito ao voto. O nome de maior importância, então, é o de Josefina Álvares de Azevedo, mulher que, entre 1888 e 1897, esteve à frente do jornal *A Família*. O jornal foi veículo de uma intensa militância feminista, exigindo mudanças radicais na sociedade brasileira, como o direito ao voto, ao ensino superior e até mesmo ao divórcio. Em 1878, Josefina encenou a peça *O voto feminino*, que depois foi publicada em livro. Destacam-se, também, na imprensa desta época as publicações *O Corimbo*, em Porto Alegre e *A Mensageira*, em São Paulo (2003, p. 203-205). Apareciam, durante esse período, as primeiras notícias de mulheres fazendo universidade, tanto no exterior quanto no país. Se por um lado, a imprensa feminista comemorava essas vitórias, as reações masculinas através do teatro, da literatura e da imprensa eram de ridicularização, com a velha premissa de que lugar de mulher é dentro de casa (DUARTE, 2003, p. 206). A reação insultuosa, no entanto, não foi exclusividade dos homens brasileiros. No início do século XX, na Inglaterra, a militância pelo direito ao voto foi radical, com greves de fome, utilização de bombas e até mesmo mortes, como a de Emily Davison, em 1913. As sufragistas foram apelidadas depreciativamente pelo jornal *The Daily Mail* de “*suffragettes*” e inúmeros cartuns eram publicados com imagens grosseiras que reproduziam o estereótipo da feminista mal-humorada, feia e mal-amada (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 180).

Assim como na Inglaterra, o movimento de mulheres em busca do direito ao voto intensificava-se no Brasil. A luta por este direito foi o marco da terceira onda elencada por Duarte (2003), ocorrendo por volta da década de 1920. Além do sufrágio, haviam, também, as reivindicações pela ampliação do acesso ao ensino superior e dos campos de trabalho. Segundo a pesquisadora, nomes importantes como os de Bertha Lutz e Maria Lacerda de Moura foram os responsáveis pela inclusão, no currículo das escolas femininas, da disciplina de “História da mulher, sua evolução e missão social”, a fim de promover a emancipação intelectual da mulher. Maria Lacerda de Moura destacava-se, neste cenário, por ser adepta a uma sexualidade mais livre e a favor da educação sexual, gerando polêmicas com suas publicações. Destacava-se, também, Ercília Nogueira, que publicou, em 1922, a obra *Virgindade inútil – novela de uma revoltada*, dentre outros livros de caráter mais explícito e radical que discutiam a exploração sexual e trabalhista da mulher (DUARTE, 2003, p. 208). Duarte (2003) observa que neste momento, o movimento feminista burguês e bem comportado não era a única frente entre as mulheres. Havia também nomes vinculados a um movimento anárquico feminista, “que

propunham a emancipação da mulher nos diferentes planos da vida social, a instrução da classe operária e uma nova sociedade libertária [...]” (DUARTE, 2003, p. 208).

Se no âmbito intelectual dos movimentos feministas, burgueses ou anárquicos, a discussão sobre o acesso da mulher à educação avançava, no núcleo familiar, a situação ainda caminhava a passos curtos. Em nota da autora à segunda edição de *Em Surdina*, Lucia Miguel Pereira afirma que há no romance, que se passa no final da década de 20 (mesmo período das reivindicações supracitadas), “uma tentativa de reproduzir a vida em família”, tendo a obra um “inesperado valor documental”. Com efeito, ela assim o faz: já no primeiro capítulo do romance, a autora demonstra que a educação feminina naquela época, assim como outras áreas da vida de uma mulher, era controlada pelo pai ou pelo marido. Cecília, a protagonista, foi privada pelo pai, Dr. Vieira, de concluir seus estudos:

Ao passar em frente ao colégio, parou um pouco, espiando pelas frestas do zinco que tapava a grade. Nunca mais voltara lá, desde que Heloísa quisera entrar para a Congregação das Filhas de Maria e não fora admitida. Dr. Vieira se zangara e retirara Cecília, faltando menos de um ano para terminar o curso (PEREIRA, 2006, p. 147).

Já a educação dos filhos homens, por outro lado, era prioridade. No trecho a seguir, observamos que, além dos rapazes serem incentivados a estudar, eles tinham autonomia na escolha do que cursar. Os irmãos de Cecília escolheram a escola Politécnica ao invés de Medicina, em contrariedade ao que desejava o pai:

Os gêmeos haviam deixado dois exames para março e lamentavam as férias perdidas. De pijama, despenteados, subiam de vez em quando do porão onde estudavam para contar horrores da severidade dos lentes da Politécnica; sessenta por cento da turma fora reprovada em primeira época; se a segunda fosse igualmente apertada, teriam que repetir o primeiro ano. Arrependiam-se de não terem estudado medicina, como quisera o pai. Aquilo sim, era ‘sopa’! (PEREIRA, 2006, p. 166)

Em *Cabra Cega*, último romance da autora, publicado quase vinte anos depois de *Em Surdina*, a desigualdade entre homens e mulheres no que diz respeito ao direito à educação ainda era evidente. A personagem Jorge pode faltar a uma missa de sétimo dia para estudar, mas Ângela, sua irmã, não:

A menina procura rezar, dizer pelo menos o terço diário a que se obrigou como penitência, pelo esquecimento da promessa de pureza, mas logo se distrai, inquieta com a prova que tem a fazer. Vai chegar ao colégio tarde, justo a tempo de não perder a chamada. E o padre parece arrastar-se de propósito. Estudou até alta noite, está sonolenta, as fórmulas químicas bailam-lhe na cabeça, ora surgem muito nítidas, ora se confundem umas com as outras, ora fogem todas e a deixam desamparada. **Bem podia não ter vindo; Jorge não veio, pretextando não poder faltar às aulas; a mãe**

aceitou a desculpa do irmão, e com ela, entretanto, foi inflexível (PEREIRA, 2006, p. 424, grifos nossos).

Conforme a narrativa de *Cabra Cega* avança, observamos nas considerações do narrador sobre a protagonista Ângela uma nítida visão já mais crítica, por parte da autora, diante uma sociedade que não só dificulta o acesso da mulher à educação, como também menospreza e invalida seus esforços:

Aliás, todos dão muito 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 (PEREIRA, 2006, p. 424).

A respeito da terceira onda, ainda é importante destacar que, em 1927, o estado do Rio Grande do Norte aprovou legislação que concedia às mulheres o direito ao voto, antecipando-se, até mesmo, à Inglaterra, onde as manifestações eram extremas e só alcançariam o direito no ano seguinte. Em 1929, mais uma vitória foi conquistada no mesmo estado brasileiro: Alzira Soriano foi eleita a primeira prefeita da América do Sul, tornando-se notícia em diversos países. Apesar dessa conquista ter desencadeado inúmeras movimentações em todo o país, como passeatas, artigos em jornais e conferências públicas, o direito ao voto para todas as brasileiras só viria a ser alcançado no ano de 1932, com o governo de Getúlio Vargas. No entanto, com a suspensão das eleições, as mulheres só votariam, efetivamente, no ano de 1945. (DUARTE, 2003, p. 209-210).

No que diz respeito à produção literária, Gotlib (2003) aponta que as artes plásticas produzidas por mulheres, durante a década de 20, tiveram mais destaque que a literatura. A pesquisadora reconhece que a literatura feita por mulheres neste período ainda não foi suficientemente examinada, porém é fato que “nenhuma mulher participou, como escritora, da Semana de 22” (GOTLIB, 2003, p. 43). Entretanto, na década de 30, Gotlib (2003) destaca o nome de três mulheres que tiveram grande importância no cenário literário.

O primeiro deles seria o de Patrícia Galvão, a Pagu, que publicou, em 1933, com o pseudônimo de Mara Lobo, a obra *Parque industrial*. Com a trajetória marcada pela militância política, a autora traz, como enredo de seu romance, a questão trabalhista e a causa revolucionária comunista, bem como a crítica ao feminismo burguês, defendendo a necessidades de reformas globais no movimento. O segundo nome mencionado por Gotlib

(2003) é o de Rachel de Queiroz, notoriamente reconhecida por abordar a seca nordestina, no romance *O Quinze*. No romance *Caminho de Pedras* (1937), Rachel de Queiroz discorre sobre questões afetivas da protagonista, sem deixar de mencionar a militância política e a busca pela revolução (GOTLIB, 2003, p. 44-46).

O último nome apontado por Gotlib (2003) como destaque literário dos anos 30 é o de Lucia Miguel Pereira. Em comparação com as duas autoras mencionadas, a pesquisadora caracteriza a sua obra:

Os romances de Lúcia Miguel Pereira, ainda nos anos 30, não tem a tônica da mudança social, com traços de invenção modernista, mas radical nas colocações – como o de Pagu – Mara Lobo. Nem se trata de narrativa mais tradicional, sensível às pulsões de fantasia, como o de Rachel de Queiroz. Centra-se, de acordo com a linhagem dos romances do século passado, no fio das questões da sociedade burguesa, nas suas relações dentro do núcleo familiar (GOTLIB, 2003, p. 48).

Gotlib (2003) destaca que os romances de Lucia tratam, justamente, do fato de que os caminhos reservados para as mulheres, diante das convenções da família, eram restritos: tanto o casamento, quanto a solteirice ou divórcio, não ofereciam satisfação pessoal. É válido citar, ainda, que Gotlib (2003) sugere que a constatação e problematização da perda da identidade feminina, na obra de Lucia Miguel Pereira, podem ser consideradas uma antecipação do que seria executado efetivamente na poesia de Cecília Meireles e na prosa de Clarice Lispector, na década de 40 (2003, p. 50).

2.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRÍTICA FEMINISTA

A quarta e última onda apresentada por Duarte (2003), corresponde ao que seria, a nível mundial, à segunda onda do movimento feminista e inicia-se entre as décadas de 60 e 70 - período de efervescências culturais e ideológicas. As conquistas deste período foram profundas e definitivas, pois alteraram de forma drástica os costumes vigentes. Diante de tantas metas a ainda serem alcançadas, o ano de 1975 foi considerado pela ONU o Ano Internacional da Mulher, estendendo-se por todo o decênio seguinte, entre 1975 e 1985. Neste período, também foi estabelecido o 8 de Março como Dia Internacional da Mulher. (DUARTE, 2003, p. 214). No Brasil, este período é de extrema relevância porque coincide com o momento de luta pela redemocratização e combate à censura e à ditadura militar. Em meio a esse contexto, clamava-se pelo direito ao prazer, ao aborto e ao uso de anticoncepcionais aliado ao controle de natalidade e planejamento familiar.

É importante destacar que, durante este período, o movimento de luta das mulheres se empenha em atingir a esfera universitária, buscando uma legitimação como campo de estudos. Segundo Duarte (2003, p. 216),

No final da década de 70 e ao longo dos anos 80, um movimento muito bem articulado entre as feministas universitárias, alunas e professoras, promoveu a institucionalização dos estudos sobre a mulher, tal como ocorria na Europa e nos Estados Unidos, e sua legitimação diante dos saberes acadêmicos, através da criação de núcleos de estudos, da articulação de grupos de trabalho e da organização de congressos, colóquios e seminários para provocar a saudável troca entre as pesquisadoras.

A partir de então, gradualmente, de maneira individual e em grupos, começou a se estruturar uma metodologia de pesquisa que perpassasse questões historiográficas, críticas e teóricas, conquistando para o tema, certa visibilidade institucional. Em meio à criação de cursos de pós-graduação e núcleos de estudo, o ano de 1987 é um marco, especialmente, para os estudos fundamentados na crítica literária feminista. No ano anterior, houve a fundação da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, a ANPOLL, que foi organizada em grupos de trabalhos, sendo um deles nomeado “A Mulher na Literatura”. Segundo Rita Terezinha Schmidt (2017), o grupo teve o seu primeiro encontro na UFRJ, em 1987. Algumas das pesquisadoras tinham tido experiências fora do país e trouxeram, para o contexto brasileiro, duas tendências teóricas que fomentariam e dividiriam as discussões. Por um lado, a tendência oriunda do mundo anglófono dedicava-se às questões relacionadas a uma crítica ao patriarcalismo na área da história social, cultural e política. Sob outra perspectiva, as teorias francesas preocupavam-se com a produção discursiva da feminilidade, pela via da psicanálise (SCHMIDT, 2017, p. 24).

Ao discorrer sobre as questões tratadas pela crítica feminista em artigo intitulado “Mulher e Literatura”, Schmidt (2017, p. 39) afirma que “a pluridimensionalidade da relação (entre mulher e literatura) acomoda várias possibilidades de interpretação”. Sendo assim, os estudos feministas podem se dedicar a diferentes questões e a pesquisadora apresenta, então, os eixos principais que norteiam essas pesquisas. O primeiro deles é o questionamento da representação das imagens de mulher em nossa literatura. Já o segundo está relacionado ao resgate de obras de autoria femininas de sua invisibilidade e marginalização. Por último, mostra-se a necessidade de reavaliar o tratamento crítico que as obras de autoria feminina receberam ao longo da história (SCHMIDT, 2017, p. 39).

2.4 LUCIA MIGUEL PEREIRA: OS ENLACES ENTRE A CRÍTICA LITERÁRIA, A CRÍTICA FEMINISTA E A AUTORIA FEMININA

A respeito dos dois últimos pontos, tratados no tópico anterior, gostaríamos de tecer algumas considerações relacionadas à autora aqui pesquisada. Lucia Miguel Pereira é reconhecida crítica literária, porém, conforme aponta Patrícia Cardoso, em posfácio da obra *Ficção Reunida* (2006), sua produção ficcional sofreu certa marginalização²⁴:

Enquanto o nome de Raquel de Queirós é lembrado por sua produção romanesca, Lucia Miguel figura como referência por seu trabalho como crítica e historiadora da literatura, ficando a sua produção como ficcionista deslocada para um discretíssimo pano de fundo (CARDOSO *apud* PEREIRA, 2006, p. 500).

Sobre essa mesma questão, Rocha (2015, p. 20) corrobora:

Lucia Miguel Pereira permaneceu, por sua vez, esquecida por décadas, em função da tendência da crítica de destacar o romance social em detrimento do romance ‘psicológico’ ou intimista, rótulos atribuídos à produção dissonante do tom social-regionalista do período a que os romances de Lúcia eram associados. Somente muitos anos mais tarde, com as pesquisas de resgate da produção literária de mulheres, levadas a cabo ela crítica feminista, a obra ficcional de Lucia Miguel Pereira seria efetivamente analisada e valorizada dentro dos estudos culturais de gênero.

Schmidt (2017), em artigo denominado *Cultura e dominação: pensando (d)as margens*, faz uma importante reflexão acerca da origem, definição e implicações do cânone literário. Além disso, a autora reconhece que a crítica literária é responsável pela inclusão e exclusão de obras em um *corpus* que considera certas obras “sérias” e outras não, além de reconhecer que esse apagamento tem suas raízes em uma questão político ideológica. Para Schmidt (2017, p. 157),

Todo cânone é uma forma institucionalizada através da qual uma determinada cultura determina o que vem a ser sua literatura representativa, isto é, os textos modelares que recortam a singularidade discursiva e representacional de uma cultura e que vêm a integrar o seu patrimônio cultural.

² É importante mencionar que, apesar do apagamento sofrido pela ficção de Lucia Miguel Pereira, existem pesquisadoras e pesquisadores empenhados em difundir e estudar a sua obra. Patrícia da Silva Cardoso, professora de literatura da Universidade Federal do Paraná, é uma delas, sendo a responsável pela publicação da obra *Ficção Reunida* (2006), na qual reúne os quatro romances da autora e o conto *Uma Santa*. Já na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, é possível encontrar por volta de dez trabalhos de pesquisa que se dedicam à obra ficcional da autora aqui estudada. Dentre estes pesquisadores e pesquisadoras, destacamos, aqui, os trabalhos de Edwrigens Aparecida de Almeida (2013), Izaura Rocha (2010) e Luiz Roncari (2010), que contribuíram para a construção desta dissertação.

Para discorrermos acerca da questão do apagamento e marginalização das literaturas de autoria feminina, é necessário que olhemos para o nosso passado literário e consideremos, segundo Schmidt (2017), algumas questões que estão intimamente ligadas ao surgimento e manutenção do cânone. A primeira delas está relacionada ao fato de que, a partir da Independência, houve um esforço, por parte da elite intelectual brasileira para a criação de um projeto identitário nacional, em que cultura literária e cultura nacional fossem construídas em conjunto, para que se concebesse um ideal de pátria unificada. Sendo assim, essa unificação conferiu um sentido mais psicológico do que político para o conceito de nação. Em outras palavras, as diferenças políticas foram neutralizadas para reforçar a união entre todo o país e criar uma ruptura com a metrópole. Assim, a crítica literária mostrava-se empenhada na construção de uma identidade nacional, vinculando a produção literária à construção da nacionalidade e valorizando os temas autenticamente brasileiros. Entretanto, a avaliação das obras a nível formal embasava-se nos grandes escritores europeus, em um processo de “imposição e transferência da cultura do conquistador” (ANTONIO CÂNDIDO, 1987, p. 175 *apud* SCHMIDT, 2017, p. 151).

A respeito da importação desses critérios de avaliação, Schmidt (2017) ainda expõe:

nossos críticos do século XIX pensavam a literatura brasileira dentro de uma moldura cultural que era, *a priori*, constituída por noções do canônico, delineadas em função da existência de um corpus de obras modelares. Essas noções sustentam a base crítica da identificação daquelas obras que a cultura considera ‘sérias’ porque atuam como coordenadas para a forma de interpretação que estabelece o sentido de ‘sério’ (SCHMIDT, 2017, p. 158)

Para a pesquisadora, o papel dos críticos literários foi fundamental na criação e manutenção do cânone, pois eles foram os responsáveis pela publicação de resenhas, antologias, compêndios e historiografias que elegiam certas obras e ignoravam outras. Assim, através de suas considerações, esse grupo de intelectuais acabava não só por fazer recomendações de valor, mas também por determinarem valor, cultivando um determinado gosto, direcionando preferências e alimentando interesses (SCHMIDT, 2017, p. 157). Esses críticos, porém, ocupavam um lugar ideológico bem delimitado: o lugar do privilégio de gênero, classe e raça e as obras por eles enaltecidas, naturalmente, iriam reproduzir os valores patriarcais, elitizados e brancos. Nesse contexto, as obras de autoria feminina não tinham espaço para serem consideradas “sérias”, porque não se enquadravam, “do ponto de vista dos críticos, na linha de continuidade instaurada pelas obras modelares, de autoria masculina” (SCHMIDT, 2017, p.159). A pesquisadora aponta, então, que os principais nomes da crítica literária no século XIX

foram os de José Veríssimo, Sílvio Romero e Araripe Júnior, aos quais ela chama de “trindade crítica”. Apesar de, naturalmente, apresentarem divergências, havia algo de comum entre seus escritos: o silêncio a respeito da literatura de autoria feminina. Diante dessa problemática, uma das primeiras vozes a se posicionar, mesmo que discretamente, a respeito desse apagamento, foi a de Lucia Miguel Pereira (SCHMIDT, 2017).

Dessa maneira, nos parágrafos a seguir, buscaremos refletir acerca do posicionamento de Lucia Miguel Pereira diante das questões que envolvem a relação entre mulher e literatura. Em um primeiro momento, podemos citar a obra *Prosa de Ficção* (1957), que reúne textos do período de 1931 a 1943. Neste trabalho, Pereira, que ocupa um papel de destaque, como crítica literária, em um reduto majoritariamente masculino, demonstra um discurso crítico alinhado ao discurso normativo vigente. E, neste contexto, aquilo que se entendia por uma obra literária legítima era o masculino, dito “universal”.

No entanto, o livro *O século de Camus* (2015), organizado por Luciana Viégas, reúne uma série de publicações e colaborações de Lucia Miguel Pereira, em periódicos cariocas e paulistas, entre os anos de 1947 a 1955. Os artigos publicados por Pereira, especialmente, neste período, são de suma importância para este trabalho, já que, segundo Antonio Candido (2004 *apud* RONCARI, 2010, p 34), a autora “[...] quando morreu estava preparando, com o afincado e a probidade que punha em todos os seus trabalhos, um livro alentado sobre a condição feminina no Brasil, em perspectiva histórica”. A pesquisa não chegou a ser concluída por ocasião de sua morte, em 1959, e, conforme já mencionado neste trabalho, por orientações deixadas em testamento, todos os seus originais inéditos foram destruídos. Entretanto, ainda é possível recuperar algumas de suas considerações a respeito da relação entre mulher e literatura em alguns dos artigos localizados pelo trabalho de Viégas. Sendo assim, analisaremos, a seguir, três artigos publicados pela autora, que nos ajudam a justapor alguns fragmentos que revelam a visão de Lucia Miguel Pereira, como crítica, sobre a relação entre mulher e literatura.

No primeiro artigo analisado, “Romancistas Inglesas”, publicado em 1950, a autora fala sobre um certo conceito de “androgenismo moral como fator essencial da criação artística” (PEREIRA, 2015, p. 135). A palavra androgina origina-se do grego, *andro* (homem) e *gyne* (mulher), sendo assim, androgina, neste caso, refere-se àquilo que traz, em si, características mistas, dos gêneros feminino e masculino ou, ainda, não teria um gênero definido. Virginia Woolf é, para Lucia Miguel Pereira, um exemplo desse androgenismo, já que algumas de suas obras apresentam características vistas pela crítica tanto como masculinas, quanto femininas:

esse instinto profundo da realidade, esse horror à abstração que, corrigidos pela predominância dos elementos emocionais, e aliados ao dom de sentir as minúcias, de adivinhar o que não se diz, de conferir valor às coisas mínimas, representam algumas das constantes da natureza feminina (PEREIRA, 2015, p. 137).

Pereira prossegue seu artigo observando que a maioria dos romancistas ingleses modernos, como Lawrence, Huxley ou Forster, apresentavam obras “não tão orgulhosamente másculas”, mas sim com características que seriam mais femininas:

Possuem, quase todos, uma suavidade, um quebranto, um ritmo vagaroso, uma prolixidade, um sentimento das minúcias e dos entretons, uma sutileza, um poder de sugerir, uma emoção difusa e permanente, qualidades que estão em completo desacordo com o laconismo, a frieza, a fleugma, o *'humour'* - contudo, o que se nos afigura característica e **masculamente britânico** (PEREIRA, 2015, p. 135, grifos nossos).

Esses autores estariam em oposição à nomes como o de Swift, Sterne ou Dickens - o primeiro, nas palavras da crítica, misantropo implacável; o segundo, excêntrico na forma e no pensamento; e o terceiro, embora romântico, zombava de si próprio. Sendo assim, para Pereira, o romance contemporâneo da Inglaterra sofrera uma forte influência feminina, que manifestava-se “[...] mais na técnica, no modo de abordar os temas, do que na substância, mais no sentido de abrandar os contornos do que introduzir modificações essenciais. A influência que, em todos os planos, as mulheres exercem quase sempre na vida...” (PEREIRA, 2015, p. 136).

Essa influência estaria intimamente relacionada ao êxito de autoras como Jane Austen, as irmãs Brontë e Elizabeth Gaskell, que ocuparam, na literatura inglesa, um lugar de destaque que não havia sido ocupado por mulheres em outras literaturas: “Entre os melhores romancistas de cada período houve sempre, desde então, **uma ou outra mulher**, em regra muito distinta dos homens que a cercavam, porque escrevia como mulher, com jeito de sentir e dizer bem do seu sexo” (PEREIRA, 2015, p. 136, grifos nossos). Lucia Miguel Pereira afirma, também, que durante o século XIX, essas autoras permaneceram em evidência e assim sucedeu-se no século XX, com nomes como os de Clemence Dane, Katherine Mansfield, entre outras. Para Pereira (2015, p.138), todas essas autoras teriam a feminilidade como traço em comum, “um jeito de conversa ao pé do lume, com a xícara de chá na mão [...] de conversa de quem tem tempo a perder, de conversa de mulher”e, essa feminilidade e, a influência exercida por ela, sobre os autores homens contemporâneos, seria uma das maiores e mais características qualidades da ficção inglesa.

Chamamos atenção, porém, ao fato de que, neste artigo, a autora não trata a questão da mulher e literatura de maneira problemática. Quando ela usa a expressão “uma ou outra

mulher”, grifada na citação supracitada, ela não parece preocupar-se com a questão do cânone literário, e o número de escritores homens apresentar-se em maior quantidade, em comparação ao número de escritoras mulheres. Com a leitura deste artigo, seria possível, até mesmo, inferir que escritores homens e mulheres, na literatura inglesa, estavam em nível de igualdade. Essa máxima, porém, é desconstruída pela própria Virginia Woolf. No ensaio *Mulheres e Ficção*, publicado pela primeira vez em 1929, a escritora inglesa afirma: “antes de escrever exatamente como deseja, uma mulher tem muitas dificuldades a enfrentar” (WOOLF, 2019, p. 14). Além de fatores como o trabalho doméstico, a criação dos filhos e a disponibilidade de tempo, espaço e dinheiro para escrever, a mulher depara-se com convenções elaboradas e validadas por valores masculinos:

Como os árbitros das convenções são os homens, pois foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida, e já que é na vida que em grande parte a ficção se baseia, também, aqui, na ficção, em extensa medida, esses valores prevalecem. É provável no entanto que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os mesmos de um homem. Assim, quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos - querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante. Por isso, é claro, ela será criticada; porque o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com uma tentativa de alterar a atual escala de valores, vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele (WOOLF, 2019, p. 15).

Outro ponto para o qual chamamos a atenção neste artigo é a valorização da feminilidade como um traço comum para as autoras citadas por Lucia Miguel Pereira. Com exceção de Virginia Woolf, entende-se que todas as outras estariam inseridas em uma mesma categoria, sem considerar a complexidade e as nuances de cada uma, o que acaba por entrar em contradição com a sua própria obra de ficção, que através de personagens complexas e multifacetadas, foge aos estereótipos e categorizações. Essa visão, no entanto, parece-nos um tanto limitada, já que, com base no avanço dos estudos feministas, assumimos que os textos, produzidos por mulheres, não possuem uma essência e cada obra diferencia-se uma da outra em diferentes fatores e circunstâncias. Segundo Lanser (1992), a voz textual feminina é um local de tensão ideológica tornado visível nas práticas textuais, no modo como desconstrói a hegemonia da voz autoral/autoridade masculinas. A voz feminina, por sua vez, não é uma essência, mas uma posição subjetiva e variável (LANSER *apud* URBANSKI; PACHECO, 2018, p. 469).

A respeito deste aspecto, Woolf, apesar de também observar a existência de traços comuns na escrita feminina - como um dom, uma “escrita que vinha do coração”- reconhece que, em diversos casos, a escrita das mulheres é inferior à dos autores homens, “palavrosa” e

“prolixa”. No entanto, ela habilmente aponta que, se as mulheres tivessem o mesmo acesso ao conhecimento a que tinham os homens, sua escrita se desenvolveria, visto que todo dom precisa ser aperfeiçoado através dos estudos.

No passado, a virtude da escrita das mulheres estava muitas vezes na sua espontaneidade divina, como a do canto do melro ou do tordo. Não era ensinada; vinha do coração. Mas sua escrita também era, e com muito mais frequência, palavrosa e prolixa - mera conversa derramada em papel e deixada a secar em borrões e manchas. No futuro, desde que haja tempo e livros e um pequeno espaço para a mulher na casa, a literatura se tornará para elas como para os homens, uma arte a ser estudada (WOOLF, 2019, p. 18)

Percebemos, então, que Woolf não coloca a literatura feita por mulheres em nível de igualdade à literatura escrita por homens, justamente, por entender a falta de reconhecimento por parte da crítica majoritariamente masculina. Embarços que não seriam encontrados caso o sujeito por trás das produções fosse homem:

Se tentássemos então sintetizar as características da ficção das mulheres no atual momento, diríamos que ela é corajosa; é sincera; não se afasta do que as mulheres sentem. Não contém amargura. **Não insiste em sua feminilidade.** Porém, ao mesmo tempo, um livro de mulher não é escrito como seria se o autor fosse homem (WOOLF, 2019, p. 16, grifos nossos).

A partir dessas observações, depreendemos que, neste artigo, apesar de Lucia Miguel Pereira buscar valorizar o papel e a influência que as mulheres exerceram na literatura inglesa, ela o faz de maneira a ignorar pontos importantes que haviam sido levantados por Virginia Woolf, já em 1929, e que mais tarde seriam objeto de estudo da crítica feminista, como a existência de um cânone literário pautado em valores masculinos, tidos como universais, e as dificuldades encontradas pelas mulheres no momento da escrita. A autora, ainda, essencializa a escrita feminina em uma categoria única. Ademais, a própria ideia de androginia moral é contraditória pois, se por um lado, apaga o sujeito do texto, já que a produção de homens e mulheres acaba por equiparar-se, por outro lado, comprova que um texto escrito por um homem pode trazer em si traços de sensibilidade ou elementos emocionais, e por isso, essas não seriam características essencialmente femininas.

No entanto, no artigo “Uma escritora vitoriana”, publicado dois anos após *Romancistas Inglesas*, em 1952, é possível notar uma considerável mudança no modo como a autora enxerga a relação entre mulher e literatura. A autora, apesar de concordar com a tendência da crítica de considerar apenas o que é comunicado pelo texto através do próprio texto, isto é, desconsiderando-se questões biográficas e historiográficas, não deslegitima a

curiosidade e o interesse a respeito da vida do escritor. Para a autora, a crítica e a historiografia literária delimitaram os seus domínios, mas não deixam de complementarem-se uma à outra (PEREIRA, 2015, p. 265).

Tendo em vista essas considerações, Pereira, ao examinar e comentar a respeito de Elizabeth Gaskell, menciona a obra *Cranford*, considerando-a sedutora e “seguramente uma das obras primas da novela inglesa” (PEREIRA, 2015, p. 265). Entretanto, a crítica não concentra suas observações a respeito da narrativa em aspectos técnicos ou estéticos, voltados para o texto, mas começa a discorrer sobre aspectos biográficos da autora. Assim, ela destaca que Gaskell fora alguém “disposta a tudo aceitar com ânimo receptivo”, cuja trajetória fora “sem mistérios e inquietações”.

O que nos chama a atenção, neste ensaio, é o reconhecimento e consciência, por parte de Pereira, da assimétrica relação entre Elizabeth Gaskell e seu marido William Gaskell. De maneira muito discreta e, até mesmo, irônica, a crítica, traz, em sua análise da vida desta autora, exemplos das dificuldades encontradas por mulheres, sobre as quais Virginia Woolf já alertara em *Mulheres e Ficção*:

Mas para que queixar-se? Tratou de fazer o mais agradável possível o seu lar, embora fosse modesta a situação pecuniária do casal, e aumentassem as despesas das filhas do casal que logo sobrevieram. Para isso, desdobrava-se Elizabeth, **dona de casa infatigável**. E, homem de valor, erudito, estudioso, William Gaskell não há de ter sido o companheiro ideal para a comunicativa e alegre Elizabeth; ao contrário, com o seu feitio austero e reservado, talvez, sem o querer a oprimisse um pouco. [...] Apesar, por exemplo, de animar a carreira literária de Elizabeth, reservava para si, ciosamente, o **lugar de único escritor existente na casa: ela que escrevesse onde quisesse, em meio à balbúrdia das crianças**. Além disso, os direitos autorais da escritora, que ajudavam a equilibrar o orçamento do casal, eram logo recolhidos pelo marido, que quando muito, deixava à esposa algum dinheiro para as suas esmolas. Até as cartas do editor, era ele quem as abria - e guardava (PEREIRA, 2015, p. 266, grifos nossos).

Lucia Miguel Pereira ainda destaca que tudo isso era narrado por Elizabeth “sem revolta”. Quando a crítica traz essa observação para a sua análise, depois de enfatizar o traço de resignação que era nítido no comportamento da autora analisada, ela está reconhecendo que a relação entre escritor e escritora, aqui, é desigual e, seria, plausivelmente, legítima uma revolta. No entanto, Pereira considera que, apesar de afetada por muitos dos preconceitos de seu tempo, Gaskell fazia da escrita e da literatura um meio para, de maneira valente, levantar a sua voz diante da desumana exploração dos trabalhadores, da degradação causada pela miséria e, ainda mais corajosamente, sobre a questão das mães solteiras na Inglaterra:

Sob a tranquilidade aparente, correntes submersas, de inquietação a agitavam. Se não afloravam na vida quotidiana, transparecem no romance. [...] Se na vida literária era

assim livre e ousada, na sua conduta pessoal deixava-se vencer por muitos dos preconceitos do tempo, contradição reveladora de que a sua personalidade verdadeira só nos livros se expandia (PEREIRA, 2015, p. 267).

Sendo assim é possível perceber um amadurecimento, por parte de Pereira, pois passa a reconhecer adversidades e tensões existentes na relação entre mulher e literatura, compreendendo, assim como Lanser (1992), a prática textual como um local onde tensões ideológicas tornam-se visíveis. Assim, a crítica não reconhece apenas a obra de Elizabeth Gaskell, mas reconhece também, como um ato de resistência, a própria trajetória da autora como mulher, que vivia conforme as regras impostas a elas, pela sociedade da época. É nítida, também, uma valorização do sujeito que está por detrás da obra literária, superando-se, assim, a ideia de “androgínia moral”, citada no artigo anterior.

Dois anos após a publicação de “Uma escritora vitoriana”, Lucia Miguel Pereira publica, em 1954, na revista *Anhembi*, o seu artigo que aborda explicitamente a relação entre mulher e literatura. Logo de início, em “As mulheres na literatura brasileira”, a autora expõe a complexidade de analisar e aproximar estes dois conceitos, já que a relação engloba diferentes possibilidades de análise. Assim, a crítica questiona-se se a escolha de uma delas não iria afastar a outra, colocando-se diante de três abordagens diferentes do tema: deveria debruçar-se apenas sobre as escritoras mulheres ou deveria priorizar o modo como as personagens femininas de ficção aparecem no romance? Ademais, que figuras de mulher apresentam-se nos ensaios históricos e sociológicos, escritos “sobretudo por homens, que estes são os que mais escrevem?” (PEREIRA, 2015, p. 269). Entretanto, ao invés de escolher apenas uma das vias possíveis, Pereira observa afinidades e pontos comuns entre “as heroínas literárias, as figuras históricas e as criaturas de carne e osso que na literatura labutam” (PEREIRA, 2015, p. 269), que seriam as circunstâncias exteriores, isto é, o lugar concedido à mulher em nossa sociedade.

Antes de prosseguirmos analisando o artigo em questão, pedimos licença para enaltecer o modo como Lucia Miguel Pereira (que, se porventura, nos artigos anteriores, discorria sobre o tema de maneira mais discreta) usa da ironia e sagacidade para levantar, categoricamente, sua potente voz, como crítica literária, perante as omissões de críticos homens e suas vozes masculinas atulhadas de preconceitos, que escancaram a assimetria da relação entre homens e mulheres, não só no meio literário, mas também na sociedade.

Ao examinar, primeiramente, o volume *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, a autora usa magistralmente o tom irônico para deixar clara a sua oposição ao modo pouco criterioso como o crítico escolheu o repertório de diversos escritores homens que compõem a sua obra, enquanto apenas sete mulheres são mencionadas. Além disso, ela

demonstra, também, consciência, colocando em questionamento a existência de um cânone literário, onde a certas obras é atribuído um valor inquestionável:

Nessa espécie de catedral barroca de nossa literatura onde, ao lado dos santos, **se assim se pode dizer, das figuras de primeira plana, de valor incontestado**, tiveram a entrada carrancas e bonifrates, gente miúda, gente mais - ou menos - que secundária, e só foram incluídas sete mulheres [...] (PEREIRA, 2015, p. 269, grifos nossos).

A problemática da obra de Sílvio Romero, segundo Pereira, não se restringe apenas a citar pouquíssimas autoras mulheres, em comparação ao número de autores homens, mas também ao modo como o crítico aborda suas obras, de maneira hostil e superficial. Destacamos, na citação a seguir, agudeza da crítica ao questionar a obra de Romero:

Por nenhuma dessas senhoras mostra o autor grande apreço: enumera as duas primeiras entre poetas que classifica de obscuros - **e devemos dar-lhe razão, nós que nunca as vemos, nem pretendemos fazê-lo**; mais atento não é, e provavelmente nem deveria ser com Delfina da Cunha; [...] e Narcisa Amália, que lhe parece uma réplica atrasada e pouco sincera de Casimiro de Abreu, **deu a honra de atacar**; como as primeiras, as duas últimas surgem numa longa lista, desta vez de poetas maranhenses, sem qualquer comentário. E é tudo; **nada mais achou para dizer a respeito de mulheres** o mestre sergipano, de seu natural, **antes derramado e prolixo, dado a arrolamentos extensos**, cujo estudo monumental abrange toda a vida intelectual do Brasil até fins do século passado [...] Mas quem poderá acusar de uma tal ou qual misoginia literária o grande crítico que foi Sílvio Romero? Se deixa de citar até Júlia Lopes de Almeida e Carmen Dolores, suas contemporâneas, muitas outras, mais antigas, há de ter omitido [...] (PEREIRA, 2015, p. 270-271, grifos nossos).

A crítica prossegue com suas considerações constatando que, mesmo que houvesse uma pesquisa mais aprofundada em busca de autoras mulheres, poucos nomes seriam revelados. Como exemplo, ela cita a obra *Dicionário Bibliográfico*, de Sacramento Blake, na qual o autor menciona apenas 56 escritoras, em um enorme período de tempo estudado, visto que o dicionário é datado de 1899. Na citação a seguir, a crítica explana sua indignação:

[...] a proporção de cinquenta e seis mesquinhas escritoras, de cuja maioria quando muito os nomes chegaram até nós, para trezentos anos, ou seja, dezoito ou dezenove por século, é quase **ridícula e sintomática**. Sintomática da tristíssima situação das mulheres no Brasil (PEREIRA, 2015, p. 271, grifos nossos).

Pereira, então, embasa a sua argumentação citando algumas obras de romancistas, cronistas, ensaístas, estrangeiros e historiadores que nos visitaram, relatando alguns conselhos absurdos que deveriam ser seguidos pelos homens, tais como: não deixar escrituras e papéis importantes com mulheres, pois elas poderiam entregar para que as crianças pintassem carretas ou fizessem barquinhos de papel; a necessidade de guarda, casa e marido; mulheres trancafiadas

em quatinhos escuros ou conventos, quando o marido viajasse; A Crítica observa que a algumas mulheres, como Dona Rita Joana de Souza, Dona Ana Francisca Xavier, Maria de Lacerda, com efeito, era atribuído o seu valor: porém, essas autoras não passavam de exceções, já que para a maioria das outras mulheres, o princípio era outro:

A regra era reclusão, o regime de gineceu, que engordava o corpo e fazia murchar a inteligência; a regra era a menina pregada às saias da mãe, misturadas às mucamas, em sua companhia aprendendo a bordar e a trocar os bilros para fazer renda, pouco sabendo além de ler, escrever e contar – isso mesmo, as mais afortunadas, que em algumas famílias as mantinham analfabetas a fim de não se poderem corresponder com namorados; a regra era o casamento muito cedo, as maternidades anuais, a autoridade do marido sucedendo à do pai; a regra era a minoridade prolongada até a velhice (PEREIRA, 2015, p. 274).

Pereira, ao problematizar o estilo de vida a que essas mulheres eram forçadas a sobreviver, em uma sociedade patriarcal, com acesso à educação limitado, como já observado neste trabalho, infere que, de veras, era mesmo complicado que os escritores retratassem, na ficção, outros tipos de mulheres. Assim, ao analisar papéis reservados à mulher brasileira e sua inserção em um contexto patriarcal, ela observa que a construção das personagens de ficção refletia esse contexto.

Era a si mesmas, era a suas parentas e conhecidas que encontravam, apenas um pouco idealizadas e embelezadas, nas narrativas comoventes, nos lances dramáticos, nos episódios galantes, nos idílios infelizes que lhes custavam lágrimas [...] Em regra, presas a mil preconceitos, enleadas em mil preceitos de bom tom [...] (PEREIRA, 2015, p. 276-277).

Para a crítica, o advento do naturalismo pouco mudou as contrariedades dessa relação. Por um lado, os primeiros romances brasileiros, de caráter mais sentimentalista e cuja maioria do público era feminina, refletiam, em suas protagonistas, a condição subalterna da mulher, em uma condição frágil, submissa e resignada. De outro modo, as heroínas dos romances naturalistas se mostravam mais arrojadas e desprendidas, isso estava relacionado ao cientificismo desse momento literário, no qual o sexo tinha um papel central e, portanto, o papel de mulher era substituído pelo papel de fêmea. Sendo assim, Pereira, ao analisar esses dois períodos da literatura brasileira, constata uma inversão de estereótipos, na qual o amor sentimental dá lugar ao amor físico e vice-versa: “E, estribados em recentes teorias científicas, viam o sexo invadindo tudo, tudo dominando, transformando em fêmeas as outrora etéreas jovens. Depois do anjo, a besta (PEREIRA, 2015, p. 277).

Todos esses apontamentos contidos em *As Mulheres na Literatura Brasileira* demonstram uma ampla maturação, por parte de Lucia Miguel Pereira, a respeito dos embates que permeiam a complexa relação entre mulher e literatura. A crítica passa a reconhecer a existência de um cânone literário, formado por críticos homens que pouco se interessam em aprofundar os estudos a respeito de autoras mulheres, bem como o resgate de suas obras. A crítica ainda vai além, pois questiona a condição feminina - da mulher real, de carne e osso - e a reconhece como precária e permeada de preconceitos. Tendo consciência da condição dessas mulheres, questiona-se:

As mulheres que serviram de modelo aos escritores eram as que noutras condições, se poderiam, por sua vez ter revelado escritoras. Mas como o fariam, se viviam a bem dizer sufocadas? Que, como vimos de início, mais de meia centena delas ousasse ter, até cerca de 1900, veleidades literárias, já é muito, dadas as circunstâncias, sendo porém pouco em relação ao que poderia ter sido (PEREIRA, 2015, p. 278).

Ao comparar os três artigos analisados, neste trabalho, “Romancistas Inglesas” (1950), “Uma escritora vitoriana” (1952) e “As Mulheres na literatura brasileira” (1954) podemos inferir que a relação entre mulher e literatura foi motivo de ponderação e amadurecimento, por Pereira, aprimoramento e maior sensibilidade em suas críticas em relação ao tema estudado, o que podemos observar na citação a seguir.

Não sou feminista, nem nunca o fui, e já agora nem caberia sê-lo, que não resta muito a reivindicar, mas força é reconhecer que tinha razão Virginia Woolf, quando em *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, 2015, p. 279).

Assim, percebemos, na personalidade de Lucia Miguel Pereira um traço, ao menos, curioso: ela afirma não ser feminista e, também, que nunca o foi, revelando, em seu discurso um tom conservador. No entanto, tanto as suas críticas, quanto às suas obras ficcionais apresentam, na maioria das vezes, uma visão que problematiza a estrutura patriarcal à qual a mulher é submetida, trazendo um tom progressista para seus escritos.

Entretanto, cambaleando entre progressismo e conservadorismo, para finalizar seu artigo, Pereira declara que, a crença na inferioridade intelectual da mulher já não era mais um problema e “os preconceitos que a mantinham confinada no círculo estrito e estreitamente doméstico foram os únicos responsáveis por sua ínfima contribuição, no passado, para a literatura no Brasil (PEREIRA, 2015, p. 279), declarando a existência de diversas mulheres produzindo ao lado de homens, descabidas de rivalidades. No entanto, não é isso que nos aponta

Graciliano Ramos, ao discorrer sobre a obra de Rachel de Queirós, contemporânea de Lúcia Miguel Pereira:

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 ideia 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. (RAMOS *apud* CARDOSO, 2005, p. 500, grifos nossos).

2.5 CECÍLIA, PROTAGONISTA LEITORA: COMO A LEITURA INFLUENCIA AS MULHERES?

Antes de nos determos, propriamente, no romance *Em Surdina*, e analisarmos como a mulher leitora é retratada no enredo desta obra, voltemos a atenção, por alguns instantes, para a obra *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, cuja protagonista Luísa é apresentada como leitora de romances românticos, assim como a nossa Cecília. Através dessa personagem, conforme aponta Lajolo (2012), desencadeia-se um processo de reflexão a respeito de como “a leitura – inclusive e talvez, sobretudo a literária – influencia atitudes, comportamentos, valores e crenças de quem lê”. (LAJOLO, 2012).

Seu enredo trágico detalha as crises de consciência sofridas pela protagonista Luísa, após viver uma relação extraconjugal com o primo Basílio, enquanto seu marido Jorge viajava a trabalho. Para Rodrigues (2007), o romance está ligado a uma ruptura e protestos em relação às tradições literárias portuguesas – ou seja, os antigos ideais do Romantismo. Eça de Queirós busca fomentar, em seu leitor, uma discussão a respeito da própria literatura que se consolida na própria construção das personagens dentro da narrativa. Luísa é uma mulher leitora – e o mais importante - leitora de romances românticos.

Tornou a espreguiçar-se. E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na poltrona, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada. Era a Dama das camélias. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos dezoito anos entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses [...] (QUEIRÓS, 2017, p. 622).

Segundo Lajolo (2009), “Esta apresentação bastante detalhada dos livros por entre os quais se movem as personagens queirosianas faz com que a leitura desempenhe papel

importante na organização do romance, além de ser peça fundamental nas caracterizações das personagens”. Luísa é descrita como uma senhora sonhadora e inocente, mas seu percurso, na narrativa, irá demonstrar o quão problemática pode ser a influência da leitura em sua mente despreparada. A protagonista buscava identificar-se com as heroínas dos romances que lia, e gostaria de levar uma vida tão agitada e glamourosa quanto a delas. No entanto, sua relação com Basílio não é idealizada como a dos romances, mas grotesca e vulgar. O desfecho da narrativa vem para confirmar o fato de que de romântico e sentimental, Basílio nada tinha, pois depois de acostumado com as carícias da menina, passa a tratá-la com indiferença, além de ir embora para Paris depois de chantagens e ameaças de uma criada que descobriu o seu caso de adultério, deixando Luísa, que morre sozinha e adoecida.

Seria possível encontrarmos algum tipo de aproximação entre Luísa e Cecília? Certamente. Cecília também é uma personagem leitora e, sobretudo, sonhadora. Observemos algumas passagens do romance que revelam não só a influência da leitura, em Cecília, mas também do cinema:

Sempre tinha um sonho a lhe trabalhar à imaginação. Ideava existências heróicas, fabulosas, em que se via ora uma 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 angelical de algum pobre e genial artista. [...] vibrava só de contar a si própria lindas histórias, tão lindas que diante delas achava ridículos os esboços de romances com os primos e os irmãos das amigas (PEREIRA, 2006, p. 147, grifos nossos).

Como desejara casar! Desde que saíra do colégio, levava a esperar o noivo, um noivo qualquer. Ainda não gostara de ninguém. Um ou outro ligeiro esboço de inclinação, apenas, logo desfeito. **Gostava do Amor, do amor dos romances franceses e das fitas de cinema**. Mas noivo tão desejado não aparecera. E a demora se ia fazendo angustiada (PEREIRA, 2006, p. 160, grifos nossos).

Cecília ia gozando a frescura do vento, e sobretudo a novidade de andar assim, na boleia de um Ford, ao lado de um rapaz de óculos. **Tal qual nas fitas americanas**. O rapaz não passava de seu irmão, era verdade. Mas assim mesmo o passeio tinha um gosto bom de coisa que começa (PEREIRA, 2006, p. 166, grifos nossos).

Neste ponto da narrativa, sucede-se um episódio de grande importância para o tópico que aqui discutimos. Como companhia durante os passeios no carro de seu irmão, Cláudio, surge a figura de Paulo Guimarães, seu sócio. Sendo descrito como um rapaz muito calado, mais velho e mais experiente, ele exerce grande influência sobre o irmão de Cecília, e posteriormente sobre ela também. A princípio, o rapaz é motivo de incômodo para a jovem, mas depois, ao perceber que ele não se trata de um noivo em potencial, a menina, tímida e um

pouco acanhada, acaba acostumando-se com sua presença. Então, ocorre uma cena de grande destaque: no dia do aniversário de Cecília, Paulo não compareceu aos festejos, mas fez questão de presentear-lá, no dia seguinte, com um objeto muito significativo e simbólico: um livro.

Era a *Antoinette*, do *Jean-Christophe*, de Romain Rolland.

Para ir enganando à vontade de ler os outros episódios, acrescentou; hei de dá-los todos, **mas depois, quando se casar; não são histórias para meninas; talvez no próximo ano já possa começar, não é?** Cecília não teve coragem de confessar que nunca tivera desejos de ler o Jean-Christophe, porque nunca ouvira falar nem nele, nem em Romain Rolland: entreviu assustada abismos de ignorância em si, e resolveu enchê-los o mais breve possível, com leituras, muitas leituras. Leria tudo o que Paulo lhe indicasse. ‘E de fato, assim foi. Entre ambos, cada vez a camaradagem se fazia mais íntima. Cecília, como Cláudio, ia-se deixando dominar pela segurança das opiniões do amigo. Ele lhe dizia:

leia Os Sertões; é uma vergonha não conhecer Euclides. Ou:

Hoje precisamos ir ao Bar do Leme; andam fazendo lá uns sanduíches de peru, verdadeiramente notáveis. Imediatamente ela atirava-se entusiasmada aos Sertões, e devorava beatamente os sanduíches (PEREIRA, 2006, p.168, grifos nossos).

Antes de continuarmos a discorrer sobre o romance *Em Surdina*, chamamos a atenção para a semelhança da cena supracitada e o seguinte trecho de *O Primo Basílio*. Tanto Paulo como Basílio utilizam-se das suas leituras para provocar a curiosidade das jovens:

Estivera todo o santo dia a ler. Também ele passara a manhã deitado no sofá a ler *A Mulher de Fogo* de Belot. Tinha lido ela?

Não, que é?

É um romance, uma novidade. E acrescentou sorrindo: Talvez um pouco picante; **não to aconselho** (QUEIRÓS, 2017, p. 120-121, grifos nossos).

E assim como Basílio, Paulo continua presenteando Cecília com diferentes livros, indicações de restaurantes e conselhos, aos quais a menina segue rigorosamente, mostrando-se interessada e buscando igualar-se, em nível intelectual, a ele. É importante frisarmos que o ato simbólico de Paulo entregar o livro à Cecília, expõe uma relação vertical, na qual a intelectualidade de Paulo se impõe sobre a “falta” de intelectualidade de Cecília. Paulo, então, representaria a intelectualidade, a mente, Cecília, por sua vez assume o lugar de subordinação neste duplo, aquilo que se opõe à mente: o irracional, o instinto, o corpóreo. Sendo assim, através da questão da leitura por parte das mulheres, emaranha-se, também, à questão da relação de corpo e mente, que, posteriormente, será abordada nesta dissertação.

Em certo momento da narrativa, depois de presenciar o parto da irmã, Cecília teceu, mentalmente, um comentário com o qual esperava impressionar Paulo: “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” (PEREIRA, 2006, p. 169). Porém, assim que o proferiu para

apreciação do rapaz, a reação dele foi de uma indiferença que beirava o desdém, fazendo com que a menina se sentisse ridícula por ter criado, do ponto de vista dele, uma frase de efeito só para parecer intelectual. Com isso, Paulo ignora o sentido de verdade do conteúdo da observação de Cecília, o qual ele parece não alcançar.

O fato é que Paulo nem se dá ao trabalho de discutir com ela: “Nem lhe dera a importância de defender a sua crença” (PEREIRA, 2006, p. 171). Paulo, de modo apático e até insensível, também diz que não é “literato para poder apreciar devidamente a sua frase bonita” (PEREIRA, 2006, p. 170). No entanto, foi ele quem presenteou Cecília com inúmeros livros, os quais ela devorou. Aqui notamos um esforço em expor uma estrutura em que o homem exerce uma explícita relação de poder sobre a mulher, na qual o homem assume a parte “racional”, em um nível superior de intelecto e a mulher, em nível inferior, como corpo e emoção, sempre lutando para alcançá-lo. Cecília, que sempre ouvia os comentários do amigo, tentou reproduzir um que pudesse agradá-lo, buscando soar perspicaz depois das várias leituras que ele havia recomendado. Porém surpreendeu-se, pois o amigo a fez sentir-se ridícula.

Paulo, como demonstrará no decorrer da narrativa, não quer uma Cecília que esteja no mesmo nível intelectual que ele. Quando ele a presenteia com o livro *Antoinette*, o faz como uma demonstração de sua alta cultura, fazendo referência ao clássico francês, justamente, para enfatizar o quanto ele é culto, salientando a lacuna que existe entre o seu nível de intelecto e o dela, já que não se preocupa se ela está, ou não, absorvendo aquele conhecimento. Cecília, no entanto, não tem consciência dessa relação assimétrica, pois continua lendo os livros indicados por ele, seguindo os seus conselhos e, até mesmo, fazendo um curso de datilografia por sugestão dele. O “intelecto”, a “sensatez” e a “boa conversa” do rapaz impressionam a toda a família: “Paulo conseguia interessar a todos, de D. Marina aos gêmeos, sem nunca ser banal; falava de futebol com a mesma atenção com que discutia a guerra europeia, as peças da companhia francesa no Municipal ou o último livro de Barbusse” (PEREIRA, 2006, p. 172).

Em outro episódio significativo da narrativa, Cecília, ao ser pressionada, pela família e pela sociedade, a se casar, acredita que pode levar uma vida mais dinâmica, sendo mais útil e ativa. Porém, para ela, essa atividade não precisa vir, necessariamente, do casamento. Ao se encontrar com uma conhecida, que lhe disse estar trabalhando como datilógrafa, a jovem tem um *insight*: “Você nem calcula como é bom trabalhar; a gente se sente útil e sobretudo independente; ganha o seu dinheirinho, não tem que dar satisfação a ninguém do que gasta” (PEREIRA, 2006, p. 189). Assim, passa a acreditar que o trabalho é aquilo que precisa para começar a sua “Vida com V maiúsculo”, enxergando nisso uma razão para sua existência, e um modo de realizar-se como ser-humano:

Era o único meio de criar a 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. (PEREIRA, 2006, p. 192)

[...] 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. Seria independente. E sobretudo estaria ocupada. Teria um interesse. Falaria com o pai; tinha tantas relações, não lhe haveria de ser difícil encontrar um lugar. Ela falava francês e inglês, escrevia regularmente a máquina. Na Europa, na América, todas as moças trabalhavam. (PEREIRA, 2006, p. 189)

A moça decide, então, abrir-se com seu pai, pedindo sua permissão. Doutor Vieira, porém, toma a ideia de Cecília como um afrontamento, ficando extremamente irritado e não permite que a garota siga seus desejos:

Como se não tivesse pai para sustentá-la! Então você pensa que já estou imprestável, que não posso mais manter meus filhos? Era só o que faltava. Quer uma mesada maior? Eu dou-lhe o que pedir, mas não me fale mais em trabalhar. Que parecerá isso? Uma filha minha andando empregada! Vão dizer que sou sovina, ou que estou perdendo a clínica. Você não vê que isso me prejudicaria, Cecília? Qual! Essas meninas, Essas meninas! essas meninas... (PEREIRA, 2006, p. 189).

A opinião de Doutor Vieira e Paulo a respeito da mulher no mercado de trabalho reflete o pensamento da maioria da sociedade nesta época. Conforme aponta Del Priore, em livro intitulado *História do amor no Brasil* (2006), além dos homens acreditarem que as mulheres não eram totalmente aptas a trabalhar, havia também um documento do Vaticano, assinando por Pio XI que rechaçava a ideia do trabalho feminino:

Antônio da Rocha Barreto dizia que 'quando chefe do Serviço do Correio, a inaptidão das moças no tráfego postal' lhe confirmara que os direitos da mulher deviam ter suas restrições, pois elas eram 'incompatíveis com certos encargos'. (DEL PRIORE, 2006, p. 249).

O pontífice considerava uma 'iniquidade abusar da fraqueza feminina' obrigando mães de família a trabalhar 'por causa da mesquinhez do salário paterno'. Deixar a esposa ganhar a vida fora das paredes domésticas descuidando de deveres próprios e da educação dos filhos era, na visão machista da Igreja Católica, uma vergonha! (DEL PRIORE, 2006, p. 260).

Cecília fica chateada com o egoísmo do pai, que pensou mais nele e em sua própria reputação, do que em preencher o vazio da existência da filha. Frustrada, a menina busca um conselho, sobre como proceder, com Paulo, em quem muito confiava e acreditava ser menos conservador nas opiniões em relação ao trabalho feminino. No entanto, com postura semelhante a de seu pai, Paulo não aponta uma solução satisfatória para o problema e acaba fazendo um pedido de casamento. Cecília questiona o que aquilo significa e o rapaz responde: “**Isso**

significa que o emprego que tenho para você, o melhor, o que me encheria de felicidade se você o quisesse, é o de minha mulher.” (PEREIRA, 2006, p. 193, grifos nossos).

A opinião de Doutor Vieira e Paulo a respeito da mulher no mercado de trabalho reflete o pensamento da maioria da sociedade nesta época. Conforme aponta Del Priore, em livro intitulado *História do amor no Brasil* (2006), além dos homens acreditarem que as mulheres não eram totalmente aptas a trabalhar, havia também um documento do Vaticano, assinando por Pio XI que rechaçava a ideia do trabalho feminino:

Antônio da Rocha Barreto dizia que ‘quando chefe do Serviço do Correio, a inaptidão das moças no tráfego postal’ lhe confirmara que os direitos da mulher deviam ter suas restrições, pois elas eram ‘incompatíveis com certos encargos’. (DEL PRIORE, 2006, p. 249).

O pontífice considerava uma ‘iniquidade abusar da fraqueza feminina’ obrigando mães de família a trabalhar ‘por causa da mesquinhez do salário paterno’. Deixar a esposa ganhar a vida fora das paredes domésticas descuidando de deveres próprios e da educação dos filhos era, na visão machista da Igreja Católica, uma vergonha! (DEL PRIORE, 2006, p. 260).

Depois de analisarmos estes episódios do Romance de Pereira, repetimos a pergunta: Será possível encontrarmos algum tipo de aproximação entre a Luísa queirosiana e a Cecília de Pereira? Certamente que sim e que não. Observemos que Luísa, é uma personagem leitora de ficção criada por Eça de Queirós - um autor homem. Em sua visão, a mulher leitora é retratada como inocente e influenciável. É nesse sentido que Eça demonstra por meio desses episódios e personagens, que os moldes da literatura romântica já estavam ultrapassados. E ainda além, poderiam trazer efeitos deformadores em suas leitoras, como por exemplo, a influência a cometer adultério. Conforme aponta Lajolo (2009), “temem todos que o leitor de saias encontre, na leitura romanesca, contra exemplos da conduta social pretendida para mulheres.”. Assim, o final trágico da morte de Luísa, demonstra que a leitura, em mentes despreparadas, pode trazer graves consequências.

Já em Cecília, a mulher leitora de Lucia Miguel Pereira, a literatura não exerce as mesmas influências. A jovem mostra-se ponderada e equilibrada. Se acaso fosse inocente, como pressupomos ao analisar a mulher leitora de Queirós, só pelo fato de imaginar existências romanescas, Cecília haveria de ter aceitado o pedido de casamento que recebe já na primeira página do romance. É importante reconhecer que Cecília é uma **mulher** leitora escrita e representada por uma **mulher** escritora. A visão da mulher sobre ela mesma é mais complexa e engloba diversos aspectos, como o desejo de se tornar mais intelectual, através da leitura, e adentrar ao mercado de trabalho. Cecília, depois de receber o pedido de Paulo não apresenta,

de maneira alguma, idealizações, mas sim uma enorme consciência do papel de servidão que exerceria caso aceitasse ser sua esposa:

Também Paulo falhava; também ele queria-a para si, egoisticamente. Também ele achava que o seu lugar era dentro de casa, na servidão, na dependência. Oferecia-lhe um emprego de esposa, como o pai lhe oferece de filha. Foram essas as suas palavras — era um emprego que tinha a lhe dar. Um emprego. Queria uma pessoa que lhe cosesse as meias e cuidasse da comida. Estava cansado, sem dúvida, de morar em pensão (PEREIRA, 2006, p. 193).

Cecília mostra-se racional e consciente, ao contrário do que propõe a assimétrica relação entre a mente como característica masculina e o corpo como característica feminina. Ela, acreditando estar em uma relação horizontal com Paulo, esperava que o amigo fosse compreensivo a respeito de sua vontade de buscar um jeito de dar razão à sua existência através do trabalho, isto é, um outro caminho, além do casamento. E para isso, gostaria de contar com a sua amizade. O rapaz, entretanto, responde de maneira seca e irritada:

E de tudo isso eu concluo que você não gosta de mim. Tudo o mais é pretexto. Que pode você esperar de maravilhoso, de extraordinário, em ser uma empregadinha, em depender de patrões? Se esse é o seu ideal, não lhe dou parabéns. Ou você espera encontrar um príncipe encantado nas idas e vindas do escritório? Evidentemente, eu não sou o seu tipo, não sou elegante... (PEREIRA, 2006, p. 194).

Destacamos, aqui, que para Paulo, a vontade de Cecília trabalhar era apenas um pretexto para que encontrasse um "príncipe encantado". Quando ele afirma "não ser elegante", fica claro, que para ele, Cecília está preocupada apenas com aspectos corpóreos, hierarquicamente abaixo de si.

No seguinte trecho, do livro *O peregrino da América*, de Nuno Marques, publicado por volta de 1700, citado criticamente por Pereira no artigo "As Mulheres na Literatura Brasileira", a literatura, na visão de Nuno Marques seria uma força capaz de desviar e corromper comportamentos femininos, porém, Pereira, em seu próprio romance, criou uma personagem feminina que desconstrói essa máxima.

Fora da instrução religiosa e dos trabalhos domésticos, pouco haveriam de aprender as donzelas, que se queriam 'menos cientes e mais recolhidas'. Em matéria de divertimentos, bastavam as festas da igreja, as prédicas, ladainhas e procissões: 'De caminho quero fazer uma advertência aos pais de família, que poderá ser que ma agradeçam, e vem a ser: que nunca consistam que suas mulheres, filhas, irmãs, parentas **e pessoas honradas de sua obrigação, que estiverem debaixo de sua proteção, vão ver comédias, nem semelhantes farsas [...] sairão de tais funções distraídas, e com pensamentos tão estragados**, que não se poderá reformar em muitos dias'. E não somente o teatro seria velado, como ainda a 'poesia cantada', a modinha com que Domingos de Caldas Barbosa abasileirou o lirismo português,

‘porquê grande força o faz no sexo feminino’ que consegue **‘perverter e abrasar em um incêndio amoroso’** (PEREIRA, 2015, p. 272, grifos nossos)

Percebemos que não só em sua visão como crítica literária, Pereira discorda dos comentários de Nuno Marques, mas também em sua visão como escritora de ficção. Assim, Crítica e ficção acabam por entrelaçar-se, mostrando um empenho em trazer representatividade para a figura feminina dentro do próprio romance. A mulher leitora de Lucia Miguel Pereira não é um ser influenciável pelas emoções e pelas instruções masculinas. Ao contrário, ela mesma acredita que os livros lidos são um modo de adquirir conhecimento e libertação:

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?**’ (PEREIRA, 2006, p. 176, grifos nossos).

Concluimos, então, que a relação de Cecília com a leitura desconstrói a visão de críticos, como Nuno Marques e, até mesmo, de autores consagrados como o próprio Eça de Queirós.

3 O CORPO E SUAS SIGNIFICAÇÕES

Conforme debatido no último tópico do capítulo anterior, Cecília não aceita o pedido de casamento de Paulo Guimarães. Sua relação com ele é quase uma doutrinação, em que ele é o professor, e ela a aluna obediente - relação que, para ela, não passa de amizade. Concomitantemente à sua relação com Paulo, Cecília, em suas idas às festas e salões, cultivava um namoro com o irmão de duas de suas amigas, o tenente Sérgio Veiga. É de suma importância que registremos que, com ele, não existem trocas intelectuais, nenhum diálogo dos dois é narrado: apenas os flertes e sensações do corpo, que trazem à protagonista uma experiência jamais sentida:

No teatro, enquanto um romance de amor se desenrolava no palco, Sérgio Veiga tomou-lhe mansamente uma das mãos. A princípio, ficou imóvel, tímida, sem ousar retirá-la nem abandoná-la inteiramente. Depois ao contato da mão masculina, quente e macia, uma sensação deliciosa a foi invadindo... aquela carícia — a primeira — perturbou-a completamente. Quase sem o perceber, aconchegou a sua mão na do rapaz, os dedos se entrelaçaram. Nem ouviu o fim da peça. Quando se levantaram para sair tinha as pernas trôpegas, como se estivesse muito cansada, e uma sensação de desconforto, de frio na mão abandonada por Sérgio (PEREIRA, 2006, p. 173).

Desde o início da narrativa, Cecília vem rejeitando pedidos de casamento, inicialmente, o de Jorge Reis e, depois, o de Paulo Guimarães. Homens com os quais a menina não havia experienciado nenhuma sensação física como a que sentiu no teatro, com o tenente. Diante do pedido de casamento de Jorge Reis, ela pondera demasiadamente. Já diante do pedido de Paulo Guimarães, sente-se ridicularizada pela família, pois achava sua aparência física, isto é, seu *corpo*, grotesco, como um “chimpanzé de óculos”. No entanto, depois do episódio no teatro com Sérgio, ficou em estado de glória, assim como as heroínas dos romances que lia, aguardando o seu amado para salvá-la de sua vida monótona:

Não consegui dormir a noite toda, e os dias seguintes, viveu-os numa exaltação crescente. Não pensava, não sonhava. Para quê? Sentia-se tão feliz. Enquanto os outros conversavam, cerrava os olhos e se deixava embalar pela lembrança do momento inesquecível. Não sentia saudades de Sérgio, cujo navio saira para manobras. A ida ao teatro, naquela noite, havia sido de despedida. Não se inquietava com o risco da permanência no mar minado pelos submarinos alemães. A figura do rapaz esfumava-se, tornava-se secundária ante à recordação de frêmito que provocara. Evitava até deter nele o pensamento, como se refletir na causa daquele prazer, e na sua significação, o diminuísse. **Casaria com Sérgio, sem dúvida..., mas para que pensar nisso?** (PEREIRA, 2006, p. 173, grifos nossos).

Cecília é uma personagem complexa que, portanto, oscila. Se em alguns momentos age de maneira extremamente racional, em outros, mostra também ingenuidade – o que é

perfeitamente natural para uma jovem de sua idade. O que Cecília sentiu, no teatro, fora desejo, atração sexual. Neste caso, ao contrário de sua relação com Paulo, não é o intelecto que está em jogo, mas o instinto. Sendo assim, prestemos atenção às imagens criadas pela autora. Em primeiro lugar, temos Paulo Guimarães, em uma relação hierárquica entregando livros para Cecília, em uma intelectualidade que se impõe - de cima para baixo. Já com Sérgio Veiga, as mãos se tocam, lado a lado, de modo horizontalizado.

O que se espera da mulher da sociedade retratada por Pereira, por via de regra, seria apaixonar-se e casar-se com alguém que poderia oferecer-lhe segurança e estabilidade. No entanto, o sentimento de Cecília e a certeza em aceitar um pedido de casamento afloram-se apenas a partir do desejo físico, algo que não se esperaria da mulher burguesa do início do século XX. Pereira, neste ponto, coloca a mulher como um ser autônomo, que sente desejo sexual, mas nem por isso é, automaticamente, promíscua.

Aquela mão larga, de unhas fortes e veias um pouco salientes, interpunha-se entre ela e seu raciocínio. Por que desdenhava da sua, abandonada sobre o assento do sofá? Olhava para as duas mãos, a masculina e a feminina, como se fossem seres vivos, independentes dela e de Sérgio. Buscavam-se, atraíam-se... estavam entre eles como dois estranhos. Por que não se seguravam de uma vez?... Assim lhe dariam sossego (PEREIRA, 2006, p. 179).

O toque de Sérgio Veiga, no entanto, é diferente, não é um toque qualquer. É um toque que mexe com sua libido. Poderíamos inferir que a menina havia sentido essa sensação só porque fora o primeiro toque que sentira, e sentiria com qualquer homem que a tocasse depois. Porém, em um momento posterior da narrativa, em um episódio na praia, o corpo de Cecília toca o corpo de Paulo Guimarães, mas a reação é completamente diferente:

Se por acaso os corpos se tocavam - e isso acontecia muito a miúdo, na balbúrdia do banho - Cecília não sentia constrangimento, nem emoção. Era como se fosse um dos irmãos. Achava Paulo esquisito de roupa de banho, muito magro, com os braços e pernas compridos demais; mas isso não alterava em nada o prazer da sua companhia (PEREIRA, 2006, p. 182).

Entretanto, depois do toque das mãos com Sérgio Veiga, quando Cecília sente de fato desejo, ela assume, prontamente, que deve se casar. O romance, portanto, retrata que a mulher do início do século XX não poderia ter desejo físico sem que isso tivesse um objetivo - o casamento.

Para Sérgio Veiga, porém, Cecília não passa de diversão. Suas irmãs e ele mesmo passam a evitá-la: “Preciso frear nas quatro rodas com Cecília - disse o tenente às irmãs, depois da festa - ela tomou a sério a brincadeira, pensou que era para casar. (PEREIRA, 2006, p. 179).

Com o fim do namoro, as amigas não a convidavam mais para as festas e ela assume, então, uma posição de vítima, exagerando o sofrimento. Porém, ela só o faz para não assumir que tinha sentido o desejo físico e o prazer de namorar:

Deixou um vazio na vida, principalmente porque com o namoro, acabaram-se os convites das Veiga para festas. A princípio, encheu-o com a tristeza dessa decepção. Exagero o sofrimento. Da ferida do orgulho, magoado pela indiferença do tenente, tentou fazer uma dor. Isso a elevava aos próprios olhos. **Padecer por amor é mais nobre do que moer-se por vaidade. Sobretudo, não queria confessar a si mesma que fora leviana, que namorara pelo prazer de namorar.** E a atitude dos seus, a tratarem-na com um carinho cheio de comiseração, impunha-lhe maneiras desencantadas de vítima de uma paixão infeliz (PEREIRA, 2006, p. 179, grifos nossos).

A família de Cecília, por sua vez, passa a tratá-la como uma vítima sofredora. Já a sociedade ao redor passa a comentar: “Cecília já está com quase vinte e quatro anos, e Décio disse que foi muito comentado aquele namoro com o Veiga. É melhor casá-la antes que ela fique falada” (PEREIRA, 2006, p. 182).

Tendo em vista todos esses episódios, consideremos o que aponta Elizabeth Grosz:

A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado (GROSZ, 2000, p. 67).

Considerando-se, então, que o desejo sexual feminino não era nem de longe uma questão a ser considerada na sociedade em que Cecília estava inserida, inferimos que as mulheres tinham a sua liberdade limitada, unicamente, pelo fato de serem mulheres e este é só um dos exemplos dessa limitação. Isto é, seus corpos femininos possuem significações diferentes das dos corpos masculinos. Além disso, percebemos que o masculino assume a posição da **mente** - Paulo Guimarães, como intelectual, detentor do saber e Sérgio Veiga como quem comanda as regras do jogo amoroso. Já o feminino é entendido apenas como um **corpo**, sem subjetividade, cujas decisões sobre si são tomadas pelos pais, pelos irmãos, pelos homens. Sua intelectualidade e subjetividade não são consideradas. Para o pai, Cecília era um Adorno: “Ele quer que eu ande bem vestida para lhe fazer honra, pensava; faço parte da sua representação, como o automóvel e a pérola da gravata. Não faz mal que eu me sinta infeliz, porque isso, ninguém vê” (PEREIRA, 2006, p. 192).

Já Paulo, prestes a realizar o seu pedido de casamento, não interpreta as palavras de Cecília, que divide com ele seus desapontamentos com o pai, mas direciona sua atenção apenas para sua boca:

Paulo ouviu-a sem interrompê-la, parecendo muito atento às suas palavras, **mais interessado, em realidade, pela boca que as pronunciava**, pelo prazer de escutar Cecília, de vê-la depois de mais de um mês de ausência. **E o que ouvia, ardentemente, era o que ele próprio tinha a lhe dizer**. [...] Estava como um leitor que houvesse lido as últimas páginas antes das outras, e, conhecendo a conclusão da intriga, não se emocionasse com os lances do enredo. (PEREIRA, 2006, p. 192, grifos nossos).

Na citação supracitada, temos um exemplo de que, na sociedade retratada no romance, é comum que a intelectualidade, os sentimentos e a subjetividade da mulher sejam preteridos, e apenas o seu corpo é lido.

3.1 O CONCEITO DE CORPO PARA ELIZABETH GROSZ

No artigo “Corpos Reconfigurados” (2000), Elizabeth Grosz aponta que tanto os estudos filosóficos, quanto as teorias feministas utilizam-se de uma concepção comum de modos de corporeidade, na qual o sujeito humano seria constituído por duas características opostas: o corpo e a mente. Essa dicotomia pode se correlacionar a uma divisão entre razão e paixão, fora e dentro, biologia e psicologia, ser e outro. Grosz, por sua vez, enfatiza que essa não é uma divisão neutra, pois há uma hierarquização entre os dois termos, sendo um deles privilegiado e o outro suprimido (GROSZ, 2000, p. 47). A autora explica, então, que a problemática de pensamentos dicotômicos é, justamente, que uma das partes não admite a outra autônoma em relação a si, sendo essa relação formada por um termo primário autônomo e outro pseudo- autônomo. O corpo, seria, então, a contrapartida, aquilo que não é a mente, isto é, o termo suprimido. Segundo Grosz, o corpo

É o que a mente deve expulsar para manter sua ‘integridade’. É implicitamente definido como desregrado, disruptivo, necessitando de direção e julgamento, meramente incidental às características definidoras de mente, razão, ou identidade pessoal em sua oposição à consciência, ao psiquismo e a outros termos privilegiados no pensamento filosófico (GROSZ, 2000, p. 48).

A autora prossegue destacando a aproximação que há entre a oposição de corpo e mente e a oposição entre macho e fêmea, conforme já observamos nos trechos literários supracitados. Para explicar tal associação, ela recorre à construção do próprio pensamento filosófico, pois a filosofia tem se afirmado, ao longo da história, como uma disciplina preocupada com as ideias, com conceitos e com a razão, indicando que o conhecimento se associa à mente, enquanto o corpo torna-se algo obscurecido. Para exemplificar essa afirmação, Grosz menciona que Platão considera o corpo como uma prisão, sendo ele uma traição da razão

e da mente. A matéria, para o filósofo, seria uma versão desqualificada e imperfeita da Ideia. Aristóteles, por sua vez, ao tratar da reprodução, acreditava que “a mãe oferecia a matéria sem forma, passiva, indefinida, a qual, através do pai, recebia forma, definição e contorno, características e atributos específicos que lhe faltavam” (GROSZ, 2000, p. 52). Grosz afirma, ainda, que a filosofia exclui a feminilidade e a mulher de suas práticas “através de sua codificação usualmente implícita da feminilidade como desrazão associada ao corpo” (GROSZ, 2000, p. 49). Sendo assim, a produção de valores da filosofia ocidental considerou o papel do corpo de maneira reduzida, principalmente no que diz respeito às suas especificidades sexuais, deixando de considerar as maneiras pelas quais as diferenças sexuais afetam o conhecimento e que “o papel do corpo masculino específico como corpo produtivo de um certo tipo de conhecimento (objetivo, verificável, causal, quantificável) nunca foi teorizado” (GROSZ, 2000, p. 51).

Segundo Grosz, o pensamento filosófico de Descartes a respeito desse tema estabeleceu uma oposição entre alma e natureza, dividindo-se entre uma substância pensante e uma substância expandida. Assim, o corpo funcionaria de acordo com as leis da natureza, porém, a mente, não teria lugar no mundo natural. Esse pensamento é importante para essa discussão porque, quando consideramos as concepções de corpo no pensamento contemporâneo, é possível observar três linhas de pesquisa que podem ser vistas como herdeiras do cartesianismo. Elas indicam, também, segundo Grosz, as concepções sobre o corpo que a teoria feminista deve superar (GROSZ, 2000, p. 57).

Na primeira, o corpo é visto como um objeto de pesquisa tanto para as ciências naturais, como a biologia e a medicina, quanto para as ciências humanas, como a psicologia e a filosofia. Se para as ciências naturais, o corpo é visto como um sistema orgânico de partes interrelacionadas, ou uma versão mais complexa de outros conjuntos orgânicos, para as ciências humanas o corpo é uma continuidade fundamental de matéria inorgânica. Ambas, ciências naturais e humanas, segundo Grosz, ignoram as especificidades do corpo e o fato de que os corpos “constroem, e são por sua vez construídos, por um interior, uma visão psíquica e significativa, uma consciência ou perspectiva” (GROSZ, 2000, p. 58).

Já a segunda interpretação considera que o corpo pode ser definido como uma ferramenta à disposição da consciência, ou um receptáculo ocupado por uma subjetividade animada. A tradição liberal enxerga o corpo como uma posse ou propriedade de um sujeito e segundo Grosz, essa visão é adotada, até mesmo por algumas correntes feministas - aquelas que reivindicam para a mulher o controle de seus próprios corpos, em campanhas contra assédio, estupro ou controle de fertilidade. O corpo, portanto, diante dessa perspectiva, é visto como um

objeto passivo sobre o qual podem ocorrer disputas entre o seu “dono” e outros sujeitos, demandando conquista e ocupação. Como objeto inerte, o corpo pode ficar a mercê de abusos e maus tratos. A filósofa explica que refutar essa visão não significa ignorar a ocorrência de todo tipo de violência contra os corpos. Entretanto, usar da passividade para defini-lo significaria compactuar com a ideia de que os corpos femininos podem ser objetos de disputa e posse, e jamais possam se definir como ativos e autônomos (GROSZ, 2000, p. 59).

Na terceira perspectiva, o corpo é visto como um meio de comunicação ou um veículo de expressão das ideias, do pensamento ou das sensações. Se por um lado, através do aparato sensorial, o corpo recebe os estímulos exteriores ao organismo, por outro, ele expressa o psiquismo. Essa visão, no entanto, também compartilha da crença na passividade do corpo e ainda vai além, pois exige dele uma transparência e uma mínima distorção dessas informações. Como as informações sempre vêm de um outro lugar, seja ele a exterioridade ou uma profunda interioridade psíquica, o papel do corpo na construção dos pensamentos, sensações e emoções é apagado (GROSZ, 2000, p. 59).

Conforme observamos, o pensamento filosófico cartesiano foi de grande influência nas concepções de corpo contemporâneas. No entanto, filósofos como Espinosa, Nietzsche e Vico foram figuras importantes no questionamento do dualismo de Descartes. Grosz aponta que Espinosa, a respeito da oposição entre corpo e mente, constrói um pensamento antiessencialista, baseado na compreensão da diferença, ou seja, uma diferença não oposicional. O filósofo considera que os aspectos de corporeidade e mentalidade são aspectos diferentes de uma mesma substância, expressões de uma mesma coisa, que se inter-relacionam e se complementam de modo igualmente dependente. O trabalho de Espinosa, segundo Grosz, ressoa nas obras de importantes nomes como os de Foucault, Deleuze e Derrida.

Aprofundando a associação que faz entre as oposições de “corpo e mente” e “macho e fêmea”, Grosz (2000) observa que nessa aproximação, entre esses pares de oposição, a feminilidade pode ser representada de duas maneiras. A primeira delas seria quando a mente é encarada como equivalente ao masculino e, o corpo, a parte não-autônoma da dicotomia, equivale ao feminino, sendo a mulher relegada como sujeito do conhecimento. Já a segunda maneira seria o fato de que uma corporalidade diferente é atribuída a cada sexo e a especificidade corporal atribuída a mulher não é autônoma e ativa, havendo uma suposta “desigualdade natural” relacionada a aspectos biológicos.

Em outras palavras, a especificidade corporal das mulheres é usada para explicar e justificar as posições sociais e as capacidades cognitivas diferentes (leia-se: desiguais) dos dois sexos. Por implicação, os corpos das mulheres são presumidamente incapazes

das realizações masculinas, sendo mais fracos, mais expostos à irregularidades (hormonais), intrusões e imprevistos (GROSZ, 2000, p. 68).

Grosz explica, ainda, que a opressão patriarcal justifica-se vinculando o feminino ao corpo muito mais do que o masculino, restringindo o papel social da mulher de acordo com aspectos (pseudo) biológicos:

Apoiando-se no essencialismo, no naturalismo e no biologismo, o pensamento misógino confina as mulheres às exigências biológicas da reprodução na suposição de que, dadas certas transformações biológicas, fisiológicas e endocrinológicas específicas, as mulheres são, de algum modo, mais biológicas, mais corporais e mais naturais do que os homens (GROSZ, 2000, p. 68).

Dessa maneira, o corpo feminino acaba por ser definido, pelo ponto de vista patriarcal, através de uma concepção essencialista, isto é, como se fosse um conceito fixo, que não muda histórica ou culturalmente. Os corpos das mulheres, ao longo da história, foram cada vez mais depreciados e hostilizados pela misoginia e o feminismo, por sua vez, também mostrava certa resistência em abordar as questões da corporalidade feminina, buscando, por muitas vezes, encarar a questão de maneira abstrata e adotando conceitos não corporais ou extra-corporais para tratar do assunto. Entretanto, recentes reavaliações possibilitaram que a noção de corpo construída por filósofos como Nietzsche, Vico e Espinosa fosse uma aliada das feministas na proposição de contextos alternativos para a definição cartesiana e patriarcal de corpo (GROSZ, 2000, p. 69, 70).

Dando continuidade a sua discussão sobre a reconsideração do corpo fora das categorias e conceitos patriarcais, Grosz (2000) faz um levantamento histórico para elencar alguns dos posicionamentos que surgiram no interior da teoria feminista, como reações às concepções de corpo, buscando colocá-lo no centro da ação política e da produção teórica.

O primeiro dos posicionamentos elencados pela autora é o **Feminismo igualitário**, que inclui figuras de feministas liberais, conservadoras, humanistas e ecofeministas, como Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone e Mary Wollstonecraft. Nesta perspectiva, as especificidades biológicas do corpo feminino (menstruação, gravidez, maternidade, lactação) podem ser vistas, em uma perspectiva menos crítica e mais positiva, como um meio único de acesso a um conhecimento especial, do qual os homens estão privados. Por outro lado, os ciclos corporais biológicos são encarados, também, como uma limitação aos direitos das mulheres e ao acesso aos privilégios que a cultura patriarcal concede aos homens, sendo assim, o corpo considerado um impedimento, ou um obstáculo a ser superado. Ambas as visões aceitam a ideia essencialista de que o corpo feminino é dotado de uma diferença natural e biológica. Grosz

(2000) menciona que as feministas nessa categoria consideram a existência de um conflito entre a maternidade e o papel político-cidadão da mulher, já que quando a mulher se torna mãe, o seu acesso à esfera pública e social é completamente transformado. Desse modo, por conta da questão reprodutiva, é impossível afirmar que existe equidade entre o papel social de homens e mulheres, permanecendo, assim, binariamente diferenciados. Um ponto controverso dessa questão, citado pela teórica, é que pensadoras feministas como Beauvoir e Firestone sugerem que novas tecnologias reprodutivas, como a fertilização *in vitro* seriam a solução “para a eliminação dos efeitos da biologia específica das mulheres em seus papéis como seres sociais, econômicos, culturais e sexuais” (GROSZ, 2000, p. 71).

Entretanto, de acordo com as feministas da igualdade, o corpo feminino e a feminilidade assumem o papel de inadequados, de algo que necessita ser transformado para que a igualdade possa ser alcançada, entrando em concordância com os valores patriarcais. Para Grosz, esta seria

uma visão de que a opressão das mulheres é, pelo menos em certo sentido, justificada biologicamente, já que as mulheres são menos aptas social, política e intelectualmente de participar como iguais aos homens quando tem crianças ou cuidam delas (GROSZ, 2000, p. 73).

A segunda perspectiva elencada por Grosz (2000) é o **Construcionismo social** e, segundo a ela, inclui a maioria das teóricas feministas contemporâneas envolvidas com a noção de construção social da subjetividade, como Julia Kristeva, Michèlle Barrett e Nancy Chodorow. Esse grupo apresenta uma visão mais positiva (apesar de ainda demonstrar certas afinidades) em relação ao corpo, do que as feministas igualitárias. Mantém-se, assim, a oposição entre mente e corpo, porém, apresentando-se como oposição entre biologia e psicologia. Além disso, ambas as correntes compartilham da visão essencialista e biologicamente determinada do corpo. Nesta perspectiva, o corpo é considerado um mero veículo, a matéria para o funcionamento da mente – essa sim, um objeto social, cultural e histórico. Percebe-se, então, um apagamento ou neutralização do corpo sexualmente específico. Apesar das semelhanças com o grupo das feministas igualitárias, há também certos contrastes. O Construcionismo mostra-se distinto quando considera que o problema da subordinação feminina não seria a biologia em si, mas “as maneiras pelas quais o sistema social organiza e atribui significado à biologia é que é opressor para as mulheres” (GROSZ, 2000, p. 74). Assim, as transformações nas relações entre homens e mulheres não acontecerão através de uma mudança biológica do corpo, mas sim na atribuição de significados. Surge, desse modo, uma

alteração entre o conceito de sexo, algo biológico, para gênero, algo ideológico, cultural e social. Nessa perspectiva, portanto, o que deve ser transformado são atitudes, crenças e valores e não o próprio corpo, que acaba se tornando irrelevante para a transformação política, sendo apenas um veículo para a mudança psicológica (GROSZ, 2000, p. 75).

A última perspectiva apresentada por Grosz (2000) é a **Diferença sexual**, compartilhada por nomes da teoria feminista como os de Luce Irigaray, Gayatri Spivak e Judith Butler. Essa corrente teórica contrasta de maneira incisiva com as outras perspectivas apresentadas, pois não considera o corpo como um objeto a-histórico e biologicamente determinado, mas como elemento fundamental para a compreensão da existência psíquica e social da mulher. Segundo Grosz (2000, p. 75),

Elas estão preocupadas com o corpo vivido, o corpo representado e utilizado de formas específicas em culturas específicas. Para elas, o corpo não é nem bruto, nem passivo, mas está entrelaçado a sistemas de significado, significação e representação e é constitutivo deles. Por um lado, é um corpo significante e significado; por outro é um objeto de sistemas de coerção social, inscrição legal e trocas sexuais e econômicas.

Esse grupo busca, também, superar o dualismo entre corpo e mente, construindo uma relação mais complexa entre os termos binários, considerando o corpo um objeto político, social e cultural e não o produto de uma natureza crua que pode ser civilizada através da cultura. Assim, o ponto mais importante dessa perspectiva é que se constrói a ideia de uma diferença fundamental entre os sexos, mas não uma diferenciação essencialista, pois valoriza as diferenças entre sujeitos do mesmo sexo, sem aceitar de maneira acrítica os essencialismos e categorias universais. Considera-se que essas diferenças podem ou não ser biológicas ou universais, porém não podem ser erradicadas ou desconsideradas. Desse modo, o corpo não é neutralizado ou apagado, mas considerado um “objeto social e discursivo, um corpo vinculado à ordem do desejo, do significado e do poder” (GROSZ, 2000, p. 77).

Depois de apresentar diferentes perspectivas teóricas a respeito da corporeidade, Grosz (2000) alinha o seu pensamento às feministas da diferença, afirmando que, para que as mulheres desenvolvam uma maneira autônoma de contestar as relações de subordinação entre corpos masculinos e corpos femininos, é fundamental que a especificidade desses corpos seja considerada de maneira histórica, política e social e não, simplesmente, biológica, pseudo-naturalista ou científico. É fundamental que fatores como classe, raça e, até mesmo, a religião sejam considerados. De fato, não existem corpos meramente biológicos: existem corpos femininos, masculinos, pretos, brancos, grandes ou pequenos. No entanto, segundo a autora, a tradição ocidental preserva um modelo ideal de corpo humano que exerce dominação sobre

outros tipos de corpos: o corpo masculino, jovem e saudável. Para que essa dominação seja superada, é preciso, então, a “afirmação desafiadora de uma multiplicidade, um campo de diferenças, de outros tipos de corpos e subjetividades” (GROSZ, 2000, p. 78).

É somente a partir do momento que se vai em busca de uma desconstrução do conceito de corpo necessariamente ligado a uma visão biológica, e desenvolvem-se análises alternativas é que essa estrutura de saberes existentes pode ser abalada, bem como as relações de poder entre feminino e masculino. Grosz (2000), observa, também, que o corpo não pode ser considerado de maneira simplista, puramente social ou puramente cultural, mas sim de modo que as duas esferas se entrelacem. Quando contribuímos com uma linha de pensamento que recusa a oposição binária entre corpo e mente, na qual corpo seria o termo subordinado ou menor, abrimos caminho para repensar, também, as oposições entre o dentro e o fora, entre o privado e o público, entre o eu e o outro...

Buscando novos caminhos para se pensar o corpo, Grosz (2000) elenca alguns pontos que uma filosofia feminista do corpo deve levar em conta para que, assim, se desenvolva uma análise mais positiva e não dicotômica. O primeiro ponto é, justamente, a superação das categorias mutuamente exclusivas de mente e corpo. Por ainda não haver, em nossa linguagem, termos melhores para descrever tais conceitos, a autora sugere o uso das terminologias **subjetividade corporificada e corporalidade psíquica**. Deve ser superada, também, a existência de um corpo-modelo, que associa a corporalidade ao masculino, branco, jovem e torna-se a norma por meio da qual todas as outras formas de corporalidade são julgadas, mas é preciso considerar a existência da pluralidade e aceitação de outros “tipos” de corpos possíveis. O corpo deve ser visto, também, como “um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (GROSZ, 2000, p. 84), de modo que não se oponha à cultura, mas seja ele mesmo um produto cultural.

Entendemos, que com a protagonista de *Em Surdina*, Lucia Miguel Pereira, trouxe, ainda na década de 30, uma personagem dona de uma “subjetividade corporificada”, pois, em Cecília - pelo menos em um primeiro momento - vemos atrelados e igualmente valorizados os conceitos de corpo e mente. Ela não aceita o pedido de casamento de Paulo Guimarães porque em sua relação com ele, não há nada de corpóreo, não há desejo pelo seu corpo físico. Pelo contrário, a menina enxerga-o como ridículo, caricato, e a tentativa de um beijo acaba por terminar em uma explosiva gargalhada de Cecília:

O rapaz estava cada vez mais junto dela. Sentia-lhe a respiração, ligeiramente ofegante. Quando lhe descrevia o que poderia ser a sua felicidade, a vida tranquila, um para o outro, ele tomou-lhe uma das mãos. Um contato tímido, uma carícia furtiva.

Furtiva demais. Cecília lembrou-se da noite no Teatro, e da emoção que lhe comunicara, com o mesmo gesto, o tenente Veiga. Agora não sentia nada. Nada. A não ser que à mão de Paulo estava um pouco úmida... [...] Transtornada pela emoção, a fisionomia de Paulo, do homem que lhe oferecia, como único futuro, ser sua mulher, tomara um aspecto estranho. Os olhos pareciam vidrados e à boca avançava, exagerando um ligeiro prognatismo natural. Fora à boca que provocara esse riso intempestivo. Começara a pensar como beijaria essa boca. Imaginou a atitude de Paulo dando um beijo. Talvez ele a beijasse, se pudesse. Há bocas que são feitas só para falar. Assim, a de Paulo; a ideia de que poderia servir para beijar pareceu-lhe de um ridículo... De um ridículo... não havia um palmo, entre as duas faces; se Paulo avançasse um pouco mais, os lábios se encontrariam. Como isso seria cômico, meu Deus! Nunca mais poderia pensar em Paulo sem rir, nunca mais (PEREIRA, 2006, p. 195).

Já com o Tenente Veiga, conforme já mencionamos, Cecília infere que deve se casar por ter sentido desejo por ele. No entanto, Cecília, com a personalidade de alguém que pensa e reflete demasiadamente sobre seu futuro, decide que não pode aceitar a um pedido - que ainda nem havia sido feito - **simplesmente por uma experiência física**. Inserida nessa estrutura de poder e domínio sobre os corpos femininos, ela não pode sentir desejo sexual, sem necessariamente se casar: “[...] estava disposta a aceitá-lo por marido, quando o conhecesse melhor. Isso é que queria. Que se estudassem reciprocamente (PEREIRA, 2006, p. 178).” Percebemos, então, que, para Cecília, encontrar o parceiro ideal para um casamento, algo de tamanha significância, haveria de se haver um equilíbrio, entre o corpóreo e o intelectual.

3.2 O CONCEITO DE CORPO PARA JEAN LUC NANCY

Em consonância com o que propõe Grosz (2000), Jean Luc Nancy na obra *Corpus* também sugere que se teorize a corporeidade por meio de caminhos alternativos. Para construir sua perspectiva teórica, o autor parte da ideia de que a (sem) razão ocidental é baseada no princípio de atribuir um corpo físico para uma ideia abstrata para que se possa compreendê-la. Como exemplo, ele cita a máxima cristã “*Este é o meu corpo*”, repetida em cultos de diversas religiões, onde o pão é o corpo de deus e, o vinho, seu sangue. Segundo Nancy, desejamos ver, tocar e comer o corpo de deus, além de *ser* esse corpo. Ao tocar o corpo físico do pão, é como se comprovássemos que deus está ali, apaziguando “todas as nossas dúvidas sobre as aparências, e dá ao real o verdadeiro retoque final da sua Ideia pura: a sua realidade, a sua existência” (NANCY, 2000, p. 6). Dessa maneira, uma ideia abstrata essencializa-se em um corpo físico. Ao discorrer sobre corpos estrangeiros, Nancy fala de

corpos golpeados, gravados, marcados, talhados em microsomos, em constelações: ignorantes do desastre. Estranhos corpos estrangeiros, poupados à pesagem de sua nudez, destinados a concentrarem-se neles próprios, sob as suas peles saturadas de

sinais, **até que todos os sentidos se retraíam num só sentido**, insensível e branco, corpos libertados-vivos, pontos puros de uma luz que se ejacula toda em si própria. (NANCY, 2000, p. 9, grifos nossos)

Sem deixar de levar em conta as considerações de Grosz sobre a existência de um corpo modelo que estabelece a norma a ser seguida, e ao refletirmos sobre o texto supracitado, tomamos a liberdade associá-lo aos corpos que não condiziam com os padrões da ideologia nazista, durante a 2.^a Guerra Mundial. Homens e mulheres condenados à tortura e à morte, unicamente, pela natureza atribuída a seus corpos: judeus, negros, ciganos, deficientes físicos e mentais, homossexuais, etc. Corpos nascidos em determinado contexto, determinado espaço ou portadores de determinada característica, e que por isso mereciam a morte. No entanto, esses corpos são complexos, cada um, uma natureza completamente diferente da natureza de seus semelhantes: dores, anseios, perspectivas... No entanto “**todos esses sentidos se retraíam num sentido só**” – o sentido de corpos marginalizados destinados a morrer.

A discussão que buscamos tecer em relação ao corpo feminino pode caminhar em direções semelhantes. É evidente que estamos longe de equiparar as indiscutíveis atrocidades do nazismo à opressão experienciada pelas personagens mulheres burguesas de Lúcia Miguel Pereira. O ponto em que queremos chegar é que corpo e subjetividade são conceitos complexos e não existe uma essência que defina a alma feminina, ou defina o que é ser mulher. No entanto, a obra de Lúcia Miguel Pereira nos ilustra que, no início do século XX, **todos os sentidos atribuídos ao corpo feminino se retraíam num sentido só** e por isso, neste contexto, esses corpos consolidam-se, também, como corpos marginalizados cujo destino é restrito.

Nancy ainda observa que o corpo é um lugar de existência que “não está cheio nem vazio, não tem fora, nem dentro, assim como não tem partes nem totalidade, funções ou finalidade. Sem pés nem cabeça em todos os sentidos, se assim se pode dizer.” (NANCY, 2000, p. 15). Para o filósofo, “o corpo *dá lugar* à existência. E dá lugar, muito precisamente, ao fato de que a existência tem por essência não ter nenhuma essência.” (NANCY, 2000, p. 16). A personagem Cecília pode ser encarada com a representação deste raciocínio. Ela não está em uma busca pelo casamento a qualquer custo, como o esperado pela sociedade. Não se importa em ser taxada como a “tia solteirona”, desde que siga seus próprios princípios. Porém, a convenção social de que a mulher do início do século deveria portar-se como a “Fada do lar”³, era muito forte.

³ Recorremos ao verbete de Macedo & Amaral em seu *Dicionário da crítica feminista*. O estereótipo da ‘Fada do Lar’ é o da mulher socialmente aceita, que se comporta de maneira pura e virginal, atuando nos papéis sociais de filhas, esposas e mães perfeitas. O corpo feminino eleva-se ao estatuto de divino, ‘cujo santuário se

Homens e mulheres eram (e ainda são) impelidos a reproduzir e agir de acordo com os papéis sociais que lhes foram ensinados e impostos por toda a vida. É, justamente, a essa conclusão que Nancy chega em suas reflexões. O corpo de cada ser não carrega *dentro* de si uma significação fixa, obrigatória e específica. O movimento é o contrário: os sentidos vêm de *fora*, do *limite* - Isto é, são atribuídos aos corpos. Para o filósofo,

A significação, a tradução, a interpretação, não vem em primeiro, mas sim este *limite*, este bordo, este contorno, esta extremidade, este plano de exposição, esta cor-sujeito local que pode contrair-se, concentrar-se, tender para a inextensão de um ponto, de um centro de si, e simultaneamente distender-se, estender-se, ser atravessada de passagens, de partilhas. Só isto pode fechar ou abrir espaço para as interpretações. (NANCY, 2000, p. 24)

Lima Barreto, que retrata a realidade do início do século XX, de um ponto de vista diferente de Lúcia Miguel Pereira – de homem negro e suburbano -, faz uma discussão semelhante em seu conto *Dentes negros e cabelos azuis*, publicado no livro *Histórias e Sonhos* (1920). Gabriel, personagem que é apresentado com amigo íntimo do narrador, traz, ao leitor, escritos sobre um outro homem que tinha características físicas excêntricas: dentes negros e cabelos azuis. Por conta dessas características, o homem experiencia o isolamento, sendo considerado tão desprezível pela sociedade, que chega a despertar pena em um assaltante. Lima Barreto, nitidamente, cria essa alegoria para dar visibilidade às estruturas do racismo na sociedade e expor o devastador impacto da tese das raças no Brasil. A segregação vivida é extremamente dolorosa, porque o corpo excêntrico (uma alusão ao corpo negro) é interpretado a partir de falas e olhares exteriores que o ressignificam de modo diferente e inferior aos corpos “normais” (brancos). O homem afirma: “Dói-me, sim! Dói-me muito. É o demônio que me persegue, é o perverso desdobramento da minha pessoa. É uma companhia má, amarga, tenaz que me esporeia e que me retalha. [...]” (BARRETO, 2000, p.159). Mais uma vez, todos os sentidos acabam se retraindo em um sentido só: a subjetividade e o interior daquele homem de nada valem, pois suas características corporais acabam por se tornar a sua essência. Seu corpo é o seu cárcere – “*não é só de espírito que vive o homem*” (BARRETO, 2000, p. 158).

Não sei... Não sei... Eu devia fugir, desaparecer, pois mal ando passos, mal me esgueiro numa travessa, das gelosias, das gelosias, dos cocheiros, da gente mais vil e da mais alta, só uma cousa ouço: lá vai o homem de cabelos azuis, o homem de dentes negros... É um suplício! **Tudo se apaga em mim. Isso unicamente brilha.** Se um amigo quer referir-se a mim em conversa de outros diz: aquele, aquele dos dentes negros... Os meus sonhos, as minhas leituras, são povoados pelos momos do símio.

circunscreve ao recolhimento do lar”, criando-se a ideia de que a mulher possui uma essência, relacionada a sua capacidade degerir o espaço privado da casa. (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 64).

Se escrevo e faltam sílabas nas palavras, se estudo e não compreendo logo, o sagüi salta-me na frente dizendo com escárnio: - fui eu que a 'cumi', fui eu que não te deixei compreender... (BARRETO, 2000, p. 160)

Após considerarmos o exemplo da personagem de Lima Barreto, é possível compreender melhor a ideia de Nancy de que “o corpo expõe a efracção do sentido que a existência constitui.” (NANCY, 2000, p. 25). Assim, não é possível alcançar o ser de outra pessoa, mas apenas a sua representação. Os discursos externos atingem os corpos e os arrombam e, esse arrombamento, na maioria das vezes, é extremamente violento e doloroso.

No capítulo 5 de *Em Surdina*, também há um exemplo de corpo “no qual tudo se apaga”. O corpo da mulher casada das classes mais baixas não só sofre um apagamento e anulação violentos, mas ainda ultrapassa essa esfera de apagamento, pois, graças ao casamento, adquire características grotescas, pelas quais, unicamente, a mulher é lida e interpretada.

Este capítulo é de grande importância para esta análise, pois traz, de maneira sagaz, atrelados os temas centrais do romance. Assim, inicia-se com a esperança e expectativa de Cecília a respeito da vida de casada, depois que Sérgio Veiga pega em sua mão. No entanto, ao passear com Heloísa, ela começa a enxergar o lado mais objetivo e menos sentimentalista do matrimônio, já que a esposa precisa esconder banalidades do marido. Isso acaba fazendo com que repense o “sim” para o pedido de Sérgio Veiga – que sequer seria feito:

Décio não me deixa andar só. [...] Você não sabe como é ruim não ter liberdade; poder ir onde quer, à hora que quer; eu não... Décio pensa que todos os homens não fazem outra coisa senão olhar para mim... Um inferno!
 [...] De uma feita saíram para ir à cidade, fazer compras. No bonde, Heloísa disse à irmã:
 Vamos a um cinema? Estou louca de vontade de ver outra vez *Brutalidade*; com Décio não posso, ele zanga porque eu acho o Jorge Walsh muito bonito... Foram, e na volta, a casada recomendou:
 Não diga nada em casa, hein! Para que provocar cenas?
 E à mesa do jantar contou com a maior naturalidade as voltas dadas na cidade, omitindo a sessão do Pathé.
 Comprei uma porção de coisas — acrescentou —, umas miudezas, linhas, uma tesoura, dois pares de meia; como não tinha dinheiro bastante, fiquei devendo a Cecília 50\$000.
 Para que você inventou aquela história de compras? — perguntou-lhe à irmã. — Quem ficou atrapalhada fui eu.
 Você é uma boba, não sabe viver. Quando a gente é casada precisa usar desses truques; assim vou fazendo um fundo de reserva, e Décio paga sem perceber. [...] Cecília percebera, sim... percebera demais; **a servidão escondida do casamento pareceu-lhe humilhante** (PEREIRA, 2006, p. 174, grifos nossos).

Os acontecimentos seguintes, então, trazem um episódio central para a narrativa: o encontro com Iolanda no bonde de Santa Teresa. Iolanda era uma conhecida de Cecília, do tempo de Colégio. Se, na narrativa, a personagem Heloísa ilustra as inconveniências da vida da

mulher casada burguesa, Iolanda manifesta o lado obscuro do casamento para a mulher de classe mais baixa. A protagonista enxerga, em um banco adiante do seu, uma senhora com três filhos, muito bem vestidos. A mãe, por outro lado, “parecia pesadona, com um vestido fora de moda. Em dado momento, olhando para trás, viu Cecília; encarou-a um instante, e depois sorriu- lhe, descobrindo do lado a falha de um dente.” (PEREIRA, 2006, p. 175). Cecília não reconheceu quando a senhora a cumprimentou, mas depois que ela se apresentou, Cecília ficou incrédula. A figura que se mostrava diante dela era muito diferente da menina com quem estudou, uma das mais bonitas do colégio, invejada pelas colegas pelo fato de já ser noiva aos 14 anos. Agora, parecia muito mais velha do que aparentava, uma “matrona”, com aspecto decadente. Apesar de nunca mais ter encontrado Iolanda depois que saiu do Colégio, avistava sempre o seu marido, que em contraste à figura da esposa, andava sempre elegante.

Você, Iolanda... Só agora estou reconhecendo... engordou tanto... E procurava em vão encontrar um traço - um só que fosse - da antiga Iolanda.
Diga logo que estou velha... você não; parece uma menina. Ninguém lhe daria mais de dezoito anos. **O casamento acaba com a gente** (PEREIRA, 2006, p. 175, grifos nossos).

Iolanda continua comentando sobre sua rotina como casada e, segundo ela, o marido, advogado, que ganhava pouco estava precisando de trabalho. Ela ainda enfatiza que, por isso, ele precisava andar bem vestido e “ainda na véspera mandara flores à senhora de um ministro” (PEREIRA, 2006, p. 175). Cecília usa o adjetivo achamboada para descrever Iolanda, que anda com roupas fora de moda e aparência grosseira. O marido e os filhos, por outro lado, andam bem arrumados.

No encontro de Cecília com a personagem Iolanda, a autora demonstra o quanto a figura da esposa/mãe anula-se diante dos cuidados com a sua família. Quando Cecília pergunta-lhe se ainda gosta muito de poesia, Iolanda a responde:

Poesia? Cadê tempo? Estou ficando bronca, minha filha, não leio mais nada. Você se lembra quando eu recitei numa festa do colégio? Isso tudo passou. **Case-se, e verá se ainda tem vagar para essas coisas.** Você, sim, é sempre elegante; às vezes vejo o seu nome no jornal, nas descrições das festas. As minhas festas são outras... passo noites e noites cantando quando os filhos resolvem dar baile (PEREIRA, 2006, p. 176, grifos nossos).

Iolanda contava, ainda, com muito entusiasmo sobre os quatro filhos, chamando a atenção de Cecília para as suas gracinhas e espantando-se ao saber que Heloísa teve apenas dois filhos em cinco anos de casamento. Através das reflexões de Cecília, a autora chama a atenção para a maternidade como uma espécie de animalização e/ou anulação da subjetividade

feminina: “A escravidão humilde e profunda da maternidade empolgava-a. Apesar das dificuldades financeiras, devia ser feliz. Vibrar pelo homem, como Heloísa, ou pela prole, como Iolanda... estaria nisso a vida feminina?” (PEREIRA, 2006, 176).

Iolanda foi anulada pois não apresenta uma subjetividade, e sim uma trajetória de servidão, submissão e dependência do marido e dos filhos, **que culminou em uma transformação de seu corpo físico**. Se na juventude era uma das meninas em maior evidência, “muito desenvolvida” (PEREIRA, 2006, p. 175), seu corpo, hoje, apresenta características decadentes. Chamamos a atenção para o fato de que a mulher casada, nesta sociedade, doa-se completamente para o marido e para os filhos, mas para si, nada sobra, nenhum cuidado, seu corpo é anulado, diminuído, esquecido e animalizado. Lucia Miguel Pereira, através desta personagem, nos convida a refletir a respeito de que nas classes mais baixas, não há, nem mesmo, tempo e recursos para cuidados da mulher consigo mesma: todos os outros membros da família vêm antes da mãe. Observamos, assim, que o casamento afeta todas as áreas da vida de uma mulher. Não só a sua reputação perante a sociedade, mas, também, **a fisicalidade de seu ser**.

Chamamos atenção, ainda, para dois pontos que ficam subentendidos ou abertos, neste capítulo, cuja interpretação fica a critério do leitor. O primeiro, diz respeito ao marido, elegante, enviando flores à outra mulher, o que pode estar relacionado a uma potencial infidelidade por parte dele, expondo a falência do matrimônio, no qual a relação monogâmica só é exigida por parte da mulher. Já o segundo, mais grave, é o sorriso de Iolanda que revela a falta de um dente. Se por um lado, isto pode ser lido como falta de cuidado, por falta de tempo e preocupação demasiada com os outros, pode também, de maneira muito discreta, chamar a atenção para uma possível violência doméstica que Iolanda vem sofrendo.

Lucia Miguel Pereira, por sua vez, encerra o capítulo com a doença de Dona Sinhazinha e Cecília surpreende-se com sua aparência abatida. A tia, apesar de doente, não deixa de preocupar-se com o descanso da mãe e o motivo para isso está no tema central de *Em Surdina*, o casamento. Dona Sinhazinha não tinha um marido ou uma prole com quem se preocupar. Anulada, não preocupava-se com si mesma, mas sim com a mãe:

Nem com a moléstia diminuía a sua constante preocupação com a mãe. E Don'Ana era muito boa, mas aceitava como natural essa longa dedicação: a vida da filha, cortada logo no início pela misteriosa tragédia do casamento, fora como que reabsorvida pela sua. Sempre a servidão, sempre uns a sugarem os outros. Seria isso, a vida? Seria o sacrifício o segredo dessa esfinge? (PEREIRA, 2006, p. 177)

3.3 O CASAMENTO E O DESTINO DOS CORPOS FEMININOS

O início do século XX, época em que ambienta-se o romance, foi marcado pelo processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro. Conforme aponta D’Incao (2004), no texto *Mulher e Família Burguesa*, esse processo intensificou-se pela emergência da República, quando fortaleceu-se a intenção europeizar a capital, tornando-a mais “civilizada”. Esse processo de modernização e mudanças, tanto na paisagem, quanto na economia, junto ao crescimento da população, afetou a vida familiar carioca. A rua adquiriu um status de lugar público e, em oposição, a casa estabeleceu-se como o espaço privado. A maioria das casas burguesas já havia adotado, em sua arquitetura, o corredor interno e, portanto, os moradores não precisavam transitar pelos quartos uns dos outros, o que garantia mais privacidade e individualidade no interior dos quartos. Assim, era fornecida “toda a privacidade necessária para a explosão dos sentimentos: lágrimas de dor ou ciúmes, saudades, declarações amorosas” (D’ INCAO, 2004, p. 227). Certamente, esse é o caso da casa de Cecília:

Mas no bonde, de volta, sentiu-se de repente muito triste. Uma tristeza morna e vazia. Arrefecera todo o fervilhar da ida. Chegando em casa, subiu logo para o quarto. Abriu um livro. Leu duas ou três páginas. Depois parou porque viu que lera sem atenção. Estirou-se no divã; ficou algum tempo quieta, com os olhos pregados no teto. E subitamente desatou a chorar, a chorar perdidamente, sem saber bem porquê. [...] Até a hora do jantar não saiu do quarto. Mas por que não sentia nele a tranquilidade de sempre? Tinha, ordinariamente, a impressão de se isolar do mundo, dos aborrecimentos, das preocupações, de tudo, ao fechar a porta do seu aposento. Tudo ficava abolido. Nada a atingia. O seu silêncio, o silêncio que criava voluntariamente, era mais forte que os ruídos do exterior (PEREIRA, 2006, p. 149).

Além disso, como bem notamos na obra *Em Surdina* (1933), a casa burguesa contava com salas de visita e salões, onde não só realizavam-se festas e jantares, mas também “a mulher submetia-se à avaliação e opinião dos “outros” (D’ INCAO, 2004, p. 229), além de ser observada e cortejada por seus pretendentes. O seguinte trecho da obra literária, quando Cecília pondera sobre o pedido de casamento de Jorge Reis, ilustra essa ambientação:

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 das suas intenções. Correspondia 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 (PEREIRA, 2006, p. 146).

Tanto as reuniões na casa dos Vieira, quanto os salões e festas frequentados por Cecília não eram uma simples distração, mas um modo da protagonista ser vista pela sociedade e isso

era feito com a autorização e incentivo do patriarca, Doutor Vieira. A razão disso é que o casamento não era importante só para a filha, em sentido individual, mas também um negócio para toda a família. Neste ponto, entramos no mérito de como o casamento era concebido de maneiras diferentes por homens e mulheres. Através das reflexões de Cecília, percebemos que, para a mulher, a decisão de aceitar, ou não, um pedido de casamento é causadora de muita angústia diante do futuro que a aguarda. É a reputação feminina que está em jogo diante desta sentença. Porém, para os homens, a visão de casamento difere-se, sendo algo quase banal. Enquanto Cecília é pressionada pela família e pela sociedade a encontrar um noivo assim que possível, para não “ficar falada”, para os seus irmãos, o casamento não é destino marcado e sim uma opção. A opinião de Cláudio a respeito do casamento é enfática: “Casar, aguentar família... Brrr... Que horror! Nenhuma mulher valia a sua liberdade: se podia tê-las quantas quisesse, sem sacrificar coisa alguma!” (PEREIRA, 2006, p. 152).

Por outro lado, a relação entre Décio, marido de Heloísa, e seu pai, Doutor Vieira, também expõe o casamento como um empreendimento, ou uma oportunidade para os negócios: “Décio Paranhos era, desde antes do noivado, o auxiliar preferido do sogro.” É Décio que também define o casamento como pontapé na felicidade, “evidentemente, recusar um partido rico, devia ser uma insânia para Décio, para a maior parte dos homens, aliás” (PEREIRA, 2006, p. 151). Quando Cecília vai contar a Cláudio sobre a sua recusa ao pedido de Jorge Reis, o irmão prontamente infere que ela aceitaria, enxergando o casamento como algo objetivo, no qual o homem aparece como o provedor de segurança financeira: “- Pode escolher o anel, não é? Meus parabéns, senhora **banqueira**” (PEREIRA, 2006., p. 151, grifos nossos). Sendo assim, o romance corrobora com o que propõe D’Icao (2004), a respeito do casamento como um “degrau de ascensão social” no qual as mulheres são responsáveis por elevar ou por manter o prestígio já existente:

O casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status (ainda que os romances alentassem, muitas vezes, uniões ‘por amor’). Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães (D’INCAO, 2004, p. 229).

Para Gotlib (2003), esse era um traço comum na sociedade brasileira, que se perpetuava já há muito tempo. No ano de 1846, o viajante Thomas Ewbank relata que, as mulheres, “caso recusassem casamento de conveniência com rapaz escolhido pela família, eram

depositadas no convento, como o convento da Ajuda, e lá ficavam, às vezes até a morte” (2003, p. 23).

Se a figura masculina era a responsável pela segurança financeira, qual era o papel esperado da mulher dentro do casamento? Cabia a ela, então, gerir o espaço privado da casa “permitindo que o homem nela pudesse retemperar as forças despendidas na gestão do espaço público, através do qual sustenta o núcleo familiar” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 64). Portanto, a identidade feminina era ressignificada através do casamento, e para a mulher confiava-se o dever de portar-se como a “Fada do Lar”, um ser sobrenatural que se anula em função dos valores da família e dos afazeres domésticos, “um modelo de abnegação, dedicação, auto sacrifício, passividade e silêncio.” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 64). É importante mencionar que esse modelo era endossado pela sociedade de maneira estrutural, como aponta D’Incao (2004):

Convém não esquecer que a emergência da família burguesa, ao reforçar no imaginário a importância do amor familiar e do cuidado com o marido e com os filhos, redefine o papel feminino e ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico. Percebe-se o endosso desse papel por parte dos meios médicos, educativos e da imprensa na formulação de uma série de propostas que visavam ‘educar’ a mulher para o seu papel de guardiã do lar e da família - a medicina, por exemplo, combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres se ocupassem ao máximo dos afazeres domésticos. Considerada base moral da sociedade, a mulher de elite, a esposa e mãe da família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole (D’INCAO, 2004, p. 230).

Se a mulher tornava-se responsável pelos cuidados do lar e da prole, compreendemos que ao casamento, estava, também, implícita a ideia de maternidade:

Cada vez mais é reforçada a idéia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família ‘burguesa e higienizada’. **Os cuidados e a supervisão da mãe passam a ser muito valorizados nessa época**, ganha força a ideia de que é muito importante que as próprias mães cuidem da primeira educação dos filhos e não os deixem simplesmente soltos sob influência de amas, negras ou ‘estranhos’, ‘moleques’ da rua (D’INCAO, 2004, p. 229).

Com efeito, é interessante a maneira como Lucia Miguel Pereira aborda a questão da maternidade no romance *Em Surdina*, ao criar uma protagonista que não tem filhos e não tem mãe, mas fora criada pela tia e exerce o papel de cuidadora da sobrinha Baby. Se a personagem Iolanda ilustra o apagamento e anulação que sofrem as mães, as personagens Tia Marina e Tia

Sinhazinha também contribuem significativamente para essa discussão. Se o destino é cruel com aquelas que são mães, ele pode ser mais cruel ainda com aquelas que não são.

Apesar de Cecília e seus irmãos, após o falecimento da mãe, terem sido criados por Marina, a tia paterna, ninguém parece enxergá-la como uma figura materna com quem se pode contar ou dividir segredos, tamanho é o seu apagamento: “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” (PEREIRA, 2006, p. 145). Neste e nos outros trechos que se seguem, fica claro que nenhuma personagem sequer considera a figura feminina de Tia Marina como alguém digno de certa influência na vida dos sobrinhos, apesar de ser a responsável por gerir o lar de Doutor Vieira, já que “desde que o irmão enviudara, ela fora zelar pelos filhos e pela casa” (PEREIRA, 2006, p. 149). Don’Ana, a avó materna, reforça essa premissa:

Que penteado é esse, Heloísa? Não está bonito, não, é muito exagerado; se **a minha pobre filha estivesse aqui**, não o permitiria; cada dia me parece maior a falta que ela faz a vocês.

Ou então:

Se seu pai me concedesse o direito de ser ouvida na educação dos meus netos, eu aconselharia a interromper os estudos de Cláudio; ele está tão magrinho. **Mas só mesmo olhos de mãe notam essas coisas** (PEREIRA, 2006, p. 156, grifos nossos).

É só no momento da morte de Marina que Cecília se dá conta do quanto essa mulher, também dona de um corpo e de uma subjetividade e que, pelo fato de não ter o seu próprio lar e sua própria prole para gerir, passara despercebida pela existência. Foi acertada, por parte da autora, a decisão de colocar o falecimento dessa personagem no contexto da pandemia de gripe espanhola. Sua vida é tão desconsiderada que nem o momento de sua morte é individualizado, mas dividido com tantos outros, que sequer tiveram tempo para serem velados, lamentados. Destacamos, aqui, a atualidade do texto de Lucia Miguel Pereira, já que no período de produção deste trabalho, tantas vidas foram ceifadas pela covid 19 - "lhe pareceu que a sua morte passara quase despercebida, no meio de tantos horrores" (PEREIRA, 2006, p. 202).

Depois do surto de gripe espanhola, Cecília e Heloísa entram no quarto da tia falecida para arrumar os seus pertences. Cecília ficou responsável por organizar uma gaveta de papéis, ao observar uma foto dela quando mais nova, achou-a "até que bonitinha" e se perguntou por que ela não havia se casado.

Começou a se comover, lembrando-se da tia. Afinal de contas, servira-lhe de mãe. Um pouco implicante, sobretudo um pouco fria, mas boa. Cuidara dela e dos irmãos, mas com dedicação [...] E Cecília viu, de repente, que nada sabia da tia. Vivera sempre

a seu lado, e ignorava tudo da sua história. Ou quase tudo. Nunca tivera curiosidade de saber o que teria sido, antes de se encarquilhar no celibato impertinente e duro (PEREIRA, 2006, p. 200 - 201).

As duas irmãs espantam-se ao ver uma porção de flores secas e uma programação de teatro, quando Cecília se dá conta de que a tia, apesar de ter exercido o papel de mãe para ela e para os irmãos, havia sido uma desconhecida. Encontraram também um maço de cartas, onde Cecília lê que uma amiga da tia havia perguntando sobre um homem, causando espanto a descoberta do fato de que aquela mulher havia sido dona, também, de uma subjetividade.

Um carinho piedoso lhe vinha pela **existência falhada** da tia Mas uma visão as acompanhou. Pelo menos acompanhou Cecília. A 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**. Cujas vidas foram murchando, murchando... Que restava agora de tudo o que a fizera rir ou chorar? Esse monte de papéis que não tardariam a se fazer cinza (PEREIRA, 2006, p. 201, grifos nossos).

Assim, Cecília, passa a se imaginar no lugar de Marina, mulher cuja existência fora “falhada”. E o fechamento do romance revela que a protagonista viverá de fato uma vida de servidão muito semelhante à da tia. Em certo episódio da narrativa, tão inerte em seus pensamentos e anseios, Cecília esquece a janela aberta, o que acaba por causar uma pneumonia em Baby, que está sob os seus cuidados naquele momento e fica entre a vida e a morte. Ela acreditava que a doença da sobrinha era culpa dela, e por isso sentia-se responsabilizada, encarregando-se exageradamente dos seus cuidados. Quando a menina se curou, entretanto, percebeu o tempo que tinha passado, dedicada a algo que não era, propriamente, a sua vida. Agora, não sabia o que fazer de seus dias, porque não tinha uma vida própria. “O afastamento da terrível ameaça deixava um lugar vazio” (PEREIRA, 2006, p. 165).

Na relação de Cecília com a sobrinha Baby, são nítidos a valorização e o caráter insubstituível da figura materna. Apesar de ter oferecido todos os seus esforços para os cuidados da criança, ficando com a parte mais difícil, as gracinhas de Baby, seu amor e afeto são para Heloísa, a mãe. Assim como na relação de Marina com os sobrinhos, apesar da servidão, de todo zelo, preocupações e responsabilidades, a tia jamais ocupará o lugar da mãe.

Era natural. Naturalíssimo. Ela não era a mãe. Podia fazer o que fizesse - mas a mãe era Heloísa. Ela era a tia - a figura secundária. Baby a considerava assim. E estava direito. Tia Sinhazinha e Tia Marina também haviam sido boas para ela, e para seus irmãos. Mas nunca as haviam considerado mais do que tias. [...] - Não quero você. Quero só mamãe... (PEREIRA, 2006, p. 165.)

Dona Sinhazinha é outra personagem que representa o apagamento da mulher sem filhos. A situação de Sinhazinha, no entanto, toca em outra questão importante para essa discussão, o divórcio por não ser capaz de gerar descendentes. Quando a mãe de Cecília morreu, Dona Sinhazinha se ofereceu para tomar conta dos sobrinhos. Diante da recusa de Doutor Vieira, criou-se ou, fortaleceu-se, uma certa rixa entre as famílias, especialmente entre as tias. Assim, essas duas mulheres, apesar de expelirem-se mutuamente, ocupam um papel semelhante na sociedade. Don'Ana, que chama Tia Marina de histérica, manifesta seu desprezo por uma mulher “solteirona”. Porém, sua própria filha, apesar de ter se casado, no passado, divorciou-se, sem nunca ter tido filhos, o que pode ser visto de maneira ainda mais censurada pela sociedade. Isso era um segredo “vergonhoso” da família. Quando a esposa de Doutor Vieira faleceu, ele negou a ajuda da cunhada, para quem restava, agora, uma vida de servidão à mãe.

Ela sempre fora dedicadíssima a D. Maricota. Casara-se tarde, depois da irmã, que era a mais moça. E sentiu desvelos de mãe pelos sobrinhos, principalmente pelos dois mais velhos, Heloísa e Cláudio; quando Cecília nasceu, já estava casada, e mais arredia. Logo depois teve umas esperanças de maternidade, que não foram a termo; esteve entre a vida e a morte, e desde aí modificou-se-lhe muito o gênio. Tornou-se irritada, revoltada, contra tudo e todos. Talvez porque soubesse que não poderia ter filhos. Uma noite, entrara, chorosa, desganhada, em casa da mãe, vestindo apenas uma capa sobre a camisa de dormir. Dissera-lhe que não lhe perguntasse nada, que nunca mais veria o marido. A vaidade de Don'Ana, doída com a falta de confiança da filha, venceu a curiosidade; e, quase vinte anos depois, nem uma palavra ainda havia sido pronunciada entre elas sobre o caso. Isso críou em torno de D. Sinhazinha uma auréola de mistério. A sua infelicidade conjugal, enquistada — dentro do silêncio, tornou-se lendária e dramática (PEREIRA, 2006, p. 154).

Tanto Marina quanto Sinhazinha são mulheres cujas existências foram absorvidas pelas questões alheias. O papel que ocupavam na sociedade, certamente era de desconsideração e desonra. Chamamos a atenção, aqui para os efeitos causados pelo “não-casamento” e pela “não maternidade” – a marginalização, o exílio dentro da sociedade. De acordo com Del Priore,

As mulheres eram, então, persuadidas de que não se casar era um insucesso. Fazia-se diferença entre a solteirona – rejeitada para o casamento – e a solteira, ainda não escolhida, mas, casável. As primeiras ficavam conhecidas como formais, deselegantes e retraídas. ‘Cair no barricão’ designava ‘ficar para tia’. Pior. Era uma forma de descensão social, que deprimia as moças maduras. (DEL PRIORE, 2006, p. 268)

Se por um lado, as tias representam a insignificância da mulher solteira, Heloísa ilustra a impotência da mulher casada. No capítulo XIV, as discussões entre ela e Décio, seu marido, se agravam desde que uma infidelidade por parte dele é descoberta.

Pois ela ignorava que durante a sua permanência no Lageado, surgira um barulho por causa de uma mulatinha, uma rapariguinha que estivera um mês como copeira no Flamengo, e para quem Décio montara casa a casa? Heloísa descobrira a infidelidade do marido, e fizera um verdadeiro escândalo. Falara até em divórcio, mas Dr. Vieira conseguira dissuadi-la (PEREIRA, 2006, p. 236).

Heloísa reage, no entanto, reage. Passa a frequentar festas e tornar-se mais independente. Porém, é julgada pela família e pela sociedade, conforme explicita o diálogo a seguir, entre Cecília e um dos irmãos, que, ao contrário de Cecília, se mostra bastante reprovador em relação à sua conduta:

As coisas vão mal entre Heloísa e Décio - opinou Antônio...
Ela está enveredando por um caminho muito errado... já foi para outra festa, não é?
Ora, está gozando a vida... faz muito bem!
Muito bem em vingar-se com leviandades das amantes do marido? - interrompeu Antônio, desabrido (PEREIRA, 2006, p. 236).

Enquanto a traição masculina é tratada com naturalidade, o fato da mulher sair mais de casa é visto com péssimos olhos. Heloísa cogita o divórcio, mas é dissuadida pelo pai e passa a viver alheia ao marido, a não ser financeiramente. Cecília, em sua inocência, não compreende porque o divórcio não é uma opção:

Você está maluca? – retorquiu o irmão. – Deus nos livre de ver Heloísa divorciada. Aliás, creio que estamos livres desse susto, porque ela também não pensa nisso. O melhor ainda é que as coisas fiquem como estão.
Cecília espantou-se; não podia compreender que interesse havia para Heloísa em permanecer casada, já que não gostava mais do marido. E tinha toda razão de não gostar; um sujeito que a traía de modo tão grosseiro, tão infame! (PEREIRA, 2006, p. 247)

Cecília é incapaz de compreender as razões da irmã continuar aprisionada em uma relação que a faz infeliz:

Ah! inocência... inocência! você vive no mundo da lua, menina, nem suspeita da maldade que vai pela terra. Vá, fique sossegada, se Heloísa não pensa num desquite, é porque não lhe convém. A existência de um casal é muito mais complicada do que você pensa. E o amor também. (PEREIRA, 2006, p. 247)

Del Priore explica que a obrigação feminina de manter o vínculo matrimonial, além de internalizada na concepção de mundo dos sujeitos, era também indiscutível segundo a lei:

[...] apesar das transformações que chegavam, o Código Civil de 1916 mantinha o compromisso com o Direito Canônico e com a indissolubilidade do vínculo matrimonial. Nele, a mulher era considerada altamente incapaz para exercer certos atos e se mantinha em posição de dependência e inferioridade perante o marido.

Complementaridade de tarefas, sim. Igualdade entre homem e mulher, nunca. Ao marido, cabia representar a família, administrar os bens comuns e aqueles trazidos pela esposa e fixar o domicílio do casal. Quanto à esposa, bem... essa ficara ao nível dos menores de idade ou dos índios. (DEL PRIORE, 2006, p. 268)

Com o exemplo dessas três personagens, D. Sinhazinha, D. Marina e Heloísa, é nítido que, no início do século XX, seguir um caminho de livre e espontânea vontade era algo praticamente impossível para a mulher. As solteiras reduziam-se a uma não-existência, as divorciadas eram o “descarte” e as casadas dependiam dos mandos de seus maridos e, em hipótese alguma, poderiam responder aos atos de infidelidade. A respeito desses papéis bem delimitados reservados à mulher na sociedade, Lucia Miguel Pereira, no artigo “As mulheres na literatura brasileira”, discorre:

Dessas doces donzelinhas, ariscas e sonsas, das ácidas donzelas que, não encontrando marido, se agregavam a parentes, em suas casas vegetando quase como aias, dessas casadas tementes aos maridos ou sorratamente os traindo, dessas matriarcas decididas, não raro despóticas, compunha-se a sociedade real, e a que povoava a ficção. De que cuidariam senão de amores as moças cujo único fito era o casamento, de que cogitariam senão de aumentar o prestígio da família as velhas que só para a prole haviam vivido? E que mulheres, a não serem essas, podiam observar os escritores? (PEREIRA, 2015, p. 275)

Cecília, por sua vez, vive uma sucessão de recusa aos seus pretendentes. Com Sérgio Veiga, a protagonista chega a fantasiar uma vida de casada, mas era o rapaz quem não queria nada com ela. Com o passar do tempo, o casamento vai se tornando uma ideia cada vez mais distante:

Teve a impressão de estar sentada à margem de uma corrente impestuosa. À margem... era isso mesmo, estava à margem. Quando entraria também ela? Quando começaria a vida? A Vida, com V maiúsculo? E em que consistiria? Se algumas semanas atrás tivesse feito a si própria essa pergunta, responderia sem hesitar: ‘no casamento.’ [...] E a demora ia se fazendo angustiada. E uma funda humilhação, sempre crescente, a envenenava. Ia se julgando inferior às outras moças. Cada vez se fazia mais tímida, mais angustiada. (PEREIRA, 2006, p. 160).

A protagonista do romance esperava muito da vida, mas não sabia bem o quê. Por conta disso, começou a ser afastada tanto pela família, quanto pelos amigos. “Era tão comum, agora, passar a noite assim isolada. [...] As companheiras de Cecília procuravam-na pouco. [...] É pena você não ser casada.” (PEREIRA, 2006, p. 241). A moça sabia que o casamento era a única solução para o seu isolamento, porém, apesar de ter tido oportunidades de mudar a situação, permaneceu imóvel. E assim, o isolamento e marginalização de Cecília tornam-se cada vez mais evidentes na narrativa e o “não – casamento” passa a ser o grande motivo de seu exílio dentro da própria sociedade.

4 EXÍLIO: O APRISIONAMENTO NO PRÓPRIO CORPO OU UMA PARTE DO PRÓPRIO?

O romance de Lucia Miguel Pereira traz, como protagonista, uma jovem cujo papel, na própria vida em família, bem como na sociedade, é secundário. É como se *Em Surdina* fosse um romance sobre a figurante. À medida que Cecília vai recusando diferentes pedidos de casamento, vai percebendo que o papel que exerce é um “não – papel”, de inexistência e apagamento:

Primeiro fora o pai, afastando-a delicadamente. Depois, Tia Marina. Quis começar a auxiliar o governo da casa, e a tia defendera ciosamente a sua autoridade. Quando Baby nasceu, achou nela um divertimento. Mas só divertimento. Não sabia cuidar de criança, e, além disso, Heloísa fazia à parte com Décio e a filha. Os meninos também não precisavam dela, apesar de muito seus amigos, Cláudio principalmente. Ajudava os gêmeos nos estudos, passando a limpo uma ou outra nota de aula. E só. Mais nada. Não fazia mais nada. Um bordadinho ou outro, para distrair (PEREIRA, 2006, p. 161).

Durante a celebração de Ano Novo, Cecília isola-se, enquanto os irmãos resolveram sair e o pai decide dormir. Assim, ela fica em casa, como cuidadora de Baby, e enquanto troca suas fraldas, faz uma série de reflexões a respeito da natureza da vida, pensando que a existência não poderia ser assim, tão fútil:

Cecília não podia admitir que viver fosse essa miséria: comer, dormir, trabalhar; pensarem na pândega os homens e nos vestidos as mulheres. [...] Que diferença entre as cogitações de há pouco, e a trivialidade dos gestos de agora. Interromper a ardente contemplação, em que lhe parecia impregnar-se de vida por todos os poros, para mudar fralda em criança’ (PEREIRA, 2006, p.163).

É importante destacar que, no décimo capítulo, ocorre um exílio literal de Cecília. Depois da pandemia de gripe espanhola, ela e o irmão precisam se retirar para o campo para tratamento das decorrências da doença. Neste trecho da narrativa é que o lado mais conservador e conformista da narrativa fica em evidência, já que é no campo que Cecília chega à conclusão de que deve aceitar, de modo passivo e resignado, os diferentes acontecimentos de sua vida. Quando Cesário, um homem da roça, conta a Cecília que seu filho foi morto por uma onça pintada, a menina mostra-se espantada diante da frieza e da insensibilidade com a qual o ele fala sobre a tragédia. No entanto, passa a questionar-se:

Por que chorar, por que se debater, por que se revoltar contra o destino? [...] Há de ter sentido a morte do filho, no momento. Mas não impediu a vida de continuar, e ela consolou-o. O erro é não se submeter; é o que nós fazemos, é o que eu faço. Não me

submeto a nada, por isso, não sei viver. Se não tivesse lutado contra mim mesma, se não tivesse sido tão exigente, não estaria hoje aqui. (PEREIRA, 2006, p. 212).

Decidida a aceitar de modo mais passivo o seu destino, a protagonista toma a decisão de escrever para Paulo, aceitando o pedido de casamento que antes negara, mas não o faz. Quando o reencontra, Paulo já está casado. Para Luís Bueno (2006, p. 324):

Cecília não pode se submeter nem se libertar, ficará para sempre nesse meio termo. Acaba se reduzindo, portanto à velha forma de marginalidade feminina. Não cumpre seu destino de esposa, mas também não cai no papel oposto, de prostituta. Só lhe sobra o não papel de solteirona.

Depois de descobrir que seu potencial noivo havia se casado, Cecília sentiu que sua existência estava anulada, tendo a sensação de boiar na vida, como um destroço. Ela passa, assim como tia Marina, a dedicar o seu tempo aos problemas dos familiares, porque não tinha os próprios com os quais pudesse se ocupar. O irmão Antônio a convida para sair, mas é só porque depende dela para aproximar-se daquela, que futuramente será sua esposa.

[...] estava sempre pronta a auxiliar os outros, a viver com eles pedaços das suas vidas. Pouco a pouco fora tomando a si todo o trabalho da casa, antes repartido com Heloísa. Ocupava-se muito dos sobrinhos, principalmente de Baby, a sua predileta. Quando Don'Ana adoecera, fora incansável. E depois da sua morte ia quase diariamente à Santa Teresa confortar D. Sinhazinha (PEREIRA, 2006, p. 226).

Heloísa, por sua vez, reproduz as máximas preconceituosas de uma estrutura de dominação dos corpos femininos, da qual é vítima também. Ela acentua a exclusão de Cecília, quando revela lugares que não podem ser acessados por aquelas que não tem um marido:

É pena você não ser casada - dissera uma vez à irmã, ao contar-lhe muito animada, um jantar que havia ido à véspera. - **Se fosse, podia entrar para o nosso grupo... é divertidíssimo. Mas não serve para moças solteiras.** Ordinariamente, Cecília não se sentia tentada por essa vida movimentada, mas, nessa noite, quando viu a irmã sair com o marido, muito faceira, muito bonitinha, sentiu mais o isolamento (PEREIRA, 2006, p. 235, grifos nossos).

[...] saía com Heloísa. Foram a vários bailes, no mês do Centenário. Mas para as festas mais divertidas, as íntimas, em casa das suas novas amigas, a irmã não a convidava. - São só do grupo - dizia -, só de casais; **enquanto você não tiver um marido não poderá ir...** e olhe que perde muito com isso! Se seguir os maus conselhos, dentro em breve poderá fazer parte do nosso grupinho (PEREIRA, 2006, p. 244, grifos nossos).

O isolamento e a exclusão são violentos para Cecília. Ela tem consciência do apagamento que sofre e do não-lugar que ocupa, mas não está disposta a passar por cima de

seus princípios e aceitar um casamento qualquer só para se sentir acolhida em uma sociedade que ela bem sabia estar decadente.

Pela primeira vez, pareceu-lhe acanhado o seu horizonte. Nunca tivera essa sensação desagradável de ser uma quase solteirona, sem graça, nem beleza, ridiculamente recheada de convenções, alheia à verdadeira vida, à vida do espírito, larga e livre. (PEREIRA, 2006, p. 238).

Com o passar do tempo, a protagonista começa a se conformar com o papel reservado para si, passando a acreditar que é capaz de alcançar a felicidade sozinha, e não, necessariamente, através de um casamento. Já no fim do romance, ela admite que durante todos esses anos solteira, vivera plenamente: “Encontrou em si mesma a tranquilidade para viver feliz aquela vida que para os outros parecia sofrimento.” (BUENO, 2006, p. 326).

Porém, ao viver uma vida de solteira “pura e casta”, admite que, de vez em quando “alguma coisa” ainda falta. Nem Cecília e nem o narrador, conforme bem observa Luís Bueno, são capazes de admitir uma prática de sexo fora do casamento: “Apesar da coragem de admitir que pode haver realização para a mulher fora do casamento, o fantasma da prostituta ainda ronda demais tanto uma quanto o outro” (BUENO, 2006, p. 325). Acreditamos, porém, que seria inverossímil que no fim da narrativa, Cecília mudasse bruscamente seus padrões de comportamento. Fazer sexo sem se casar não iria condizer com sua personalidade – lembremos que Cecília é alguém que recusa mais um pedido de casamento, já no final da narrativa, só porque o potencial noivo, Arnaldo, sabia de um caso extraconjugal de Heloísa com seu amigo Pedro. Lembremos, também, que Lúcia Miguel Pereira, em sua narrativa seguinte, *Amanhecer* (1938), cria uma personagem que decide fazer sexo fora do casamento, Aparecida. Nos momentos finais do romance, a moça é alvo do julgamento da sociedade por conta de morar sozinha, trabalhar fora e se relacionar com Antônio, que a humilha, dizendo:

Em São José, Aparecida parecia uma menina digna. [...] Mas caíram no Rio, nessa vidinha burguesa, e mostraram que são iguais às outras. Iguazinhas, sem tirar nem por. Querem é vestidos bonitos, passeios, tolices. Pensam que a vida é só isso. [...] Mas Aparecida... sabe qual será seu futuro se não lhe aparecer um casamento? A prostituição. Vai procurar quem lhe dê luxo, por qualquer preço. (PEREIRA, 2006, p. 351)

pareiNotamos portanto, que toda mulher que recusava se casar ou levar uma vida de solteira virginal, estava automaticamente enquadrada em algum estereótipo, seja o de prostituta ou o de solteirona. Em nota da segunda edição de *Em Surdina*, Lúcia Miguel Pereira afirma que a obra é uma “tentativa de reproduzir a vida de família em tempo que, embora não muito remoto,

parece todavia bastante antigo” (PEREIRA, 2006, p. 143). Assim, reconhecemos os méritos da autora em observar e retratar uma estrutura social da qual fazia parte, fazendo questionamentos a ela, ao trazer para o centro de seu enredo uma personagem que se coloca à margem e, apesar de não conseguir fugir dela, ao menos, questiona essa estrutura.

Através da análise destes trechos literários, pudemos perceber os motivos pelos quais e modo como as mulheres que não encontram ou não optam por um casamento estão fadadas à marginalização. Os olhares externos não tardam em rotular essas mulheres dentro de uma ou outra categorização: beata ou solteirona, adúltera ou prostituta... Sendo assim, no tópico a seguir, buscaremos compreender, da perspectiva teórica, a questão da exclusão como uma forma de exílio.

4.1 CONCEPÇÃO DE EXÍLIO PARA JEAN LUC NANCY

Se a identidade se consolida através de falas, olhares, reações e generalizações externas, a verdadeira subjetividade acaba sendo aprisionada, limitando-se às características do corpo físico. Portanto, pensamos, também, o corpo como lugar de exílio. Nancy (1996), ao buscar entender o que é o exílio, afirma que, de acordo com a visão dominante, o exílio é um movimento de saída do próprio: “[...] fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general.” (NANCY, 1996, p. 01).

La Existencia Exiliada (1996) é um texto de grande importância para a discussão que aqui construímos, porque explora as definições mais tradicionais de exílio, mas não se limita a elas. Nosso objetivo, neste momento, é compreender como e qual é a concepção de Exílio construída por Jean Luc Nancy.

No início de sua discussão, o filósofo coloca o leitor diante de duas considerações simples. A primeira delas, que irá permear toda a sua argumentação, é a ideia de que a existência é um exílio. Já a segunda é um questionamento sobre de que maneira e em qual sentido iremos nos apropriar novamente dessa ideia, já que vivemos em um mundo repleto de muitas classes de exílios (NANCY, 2001, p. 116).

A ideia do exílio como a própria existência é o mote do pensamento de Nancy. Mas para desenvolvê-la de modo aprofundado, é preciso discorrer sobre os diferentes e importantes significados de exílio que já se estabeleceram no senso comum. Para o autor, é importante, também, refletir sobre os problemas que esse significados carregam.

A primeira definição de Exílio apresentada é aquela que o filósofo irá chamar do “Exílio dos filhos de Eva”, em uma alusão à oração cristã *Salve Rainha* (NANCY, 2001, p. 117) ou, o exílio como uma passagem. Nesta passagem, se preludia, se espera e se prepara para um regresso. Desse modo, o Exílio seria, então, um sofrimento necessário para se chegar à benesse.

Associamos essa concepção à algumas crenças religiosas, inclusive a cristã, em que a alma ou o espírito estariam presos ou “exilados” no corpo terreno, mas sempre com a certeza de um retorno para o etéreo e uma redenção final, depois da morte. Isto é, existe um próprio, uma pátria, para a qual se pode retornar.

Pacheco (2013), em *A comunidade em exílio – literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt*, desenvolve um denso estudo em que expõe visões de diferentes intelectuais a respeito do tema. A definição de exílio para Maria José de Queiroz, por exemplo, diz respeito a um “estar fora de” ou “ser arrancado do solo natal”. Consideremos a etimologia da palavra apresentada por Queiroz (1996): “a palavra ‘exílio’ viria do latim *exilium* (de *exsilium*, *ii*, deriv. de *exsilire* - *ex salire*, saltar fora), desterro, degredo.” (QUEIROZ, 1998, p. 21 *apud* PACHECO, 2013, p. 39). Entretanto, para a autora, “o exílio nem sempre aniquila” (QUEIROZ, 1998, p. 15). Isto é, nem sempre o exílio é sinônimo de sofrimento absoluto, pois apesar do sacrifício, o exílio seria a possibilidade de construção um novo. Para sustentar sua argumentação, Queiroz (1998), faz menção às inúmeras obras literárias concebidas através do sofrimento do exílio, a chamada “Literatura do Exílio”. Pacheco discorre sobre esse modo de se encarar o exílio, como uma possibilidade de criação de um novo:

Os grandes movimentos migratórios trouxeram novas possibilidades, novas mesclas, em que se desenha a tentativa de inventar um novo espaço. [...] O exílio não só como perda, mas como uma espécie de salvação, possibilitando uma abertura para novas/outras perspectivas (PACHECO, 2013, p. 39-40).

Porém, Pacheco (2013) destaca, também, os perigos, apontados por Nancy (2000), de se pensar o exílio dessa maneira, como um sacrifício que levaria a uma redenção final:

Nesta dialética de supressão de si como restauração final do Espírito do mundo, Nancy visualiza um perigo, pois o exílio é tomado somente em sua transitoriedade, como o reconhecemos na temática judaico-cristã, quando em decorrência do sacrifício, da perda, ou falta, temos enfim concretizada a redenção ou expurgação (PACHECO, 2013, p. 40-41).

Podemos inferir, assim como Nancy e Pacheco, que neste modo de se conceber o exílio, a potência da vida é diminuída, é colocada em um lugar segundo. O exílio em sua

concepção mais “religiosa” é uma mera passagem, pois após a morte, o corpo voltaria para o criador. Em seguida, Nancy apresenta um segundo modo de se conceber o Exílio, o exílio da “Deportação desapropriadora”, que seria um estar fora de algum lugar ou haver saído de, ser arrancado de seu próprio, de seu solo. Andar, sair e ser forçado a viver em outro lugar, ser banido de sua pátria, do convívio com seus semelhantes, sem uma possibilidade de retorno:

[...] *exilio* es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierta idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general (NANCY, 2001, p. 116).

Ao trazer essas definições dominantes para a discussão, é indispensável, para o autor, destacar o quanto a experiência do exílio como desterro é terrível: “Una negatividad pura y simple, la dureza y la desgracia del exilio que no conduce a nada, no se reconvierte en nada. La deportación sin retorno.” (NANCY, 2001, p. 117). Além disso, o autor utiliza-se do termo *Shoah* para referir-se a um processo de arrancamento, desterro, e expropriação absoluta - como o que aconteceu nos campos de concentração – e não o termo holocausto. Portanto, o pensamento de Nancy entra em consonância com o que propõe Agambem, no texto *A testemunha* (2008). Para este autor, o termo holocausto carrega uma carga semântica de “sacrifício supremo, no marco de uma entrega total às causas sagradas e superiores” (AGAMBEM, 2008, p. 39). Isto é, falar em “holocausto” seria dizer que as mortes nos campos de concentração tinham uma razão, um sentido sagrado, quando é importante deixar claro que não tinham. Assim, Agambem observa que o uso do termo *Shoah*, que significa devastação e catástrofe, demonstra respeito diante dessa questão, pois não compara os fornos crematórios nazistas à altares sagrados (AGAMBEM, 2008, p. 40). Sendo assim, Nancy considera a existência deste tipo de exílio, o exílio como desterro, sem deixar de constatar sua tamanha negatividade e tragédia, com mortes que não conduzem a nada, não se convertem em nada, de “pura e simples negatividade”.

Observamos, então, que na concepção “religiosa” do exílio, o sofrimento é causado porque se está longe do próprio e o retorno seria uma benesse. Já no exílio das deportações e desterramentos, o sofrimento é causado pela impossibilidade de retornar a esse próprio. Sendo assim, existe algo em comum entre essas duas formas de se enxergar o exílio: a existência de um próprio. Porém, ao unir essas duas interpretações do exílio, acaba-se, segundo Nancy, por criar uma dialética do exílio. O filósofo busca, então, ir além dessa visão dialética, construindo uma terceira via de pensamento: um exílio que seja ele mesmo o exílio.

Para Nancy, o exílio não é um movimento para o *fora*, pois esse movimento para fora implicaria ter um dentro, um próprio, para onde fosse possível retornar. O exílio é uma parte de um próprio para o qual não se pode retornar. E aqui chegamos à máxima defendida no início deste tópico: o exílio é a própria existência:

[...] la existencia como exilio, pero no como movimiento fuera de algo propio, a lo que se regresaría o bien, al contrario, a lo que sería imposible regresar: un exilio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio (NANCY, 2001, p. 117).

Para construir sua argumentação, Nancy afirma que “El hombre moderno es el hombre cuya humanitas ya no es identificable” (NANCY, 2001, p. 116). Portanto, para o autor, é impossível identificar um fator específico, isto é, uma essência, que faça do homem, um homem - ou que torne a mulher, uma mulher. Sendo assim, nos parágrafos iniciais de seu texto, Nancy menciona este problema filosófico, em que o homem não consegue responder “o que é o homem”. A ausência de resposta para essa pergunta é que seria a própria resposta. Então, o filósofo recorre ao pensamento de Martin Heidegger, filósofo alemão que defende a ideia de que a essência consiste na existência.

Se borra así el hombre que ya no puede responder a su propia pregunta -o a la pregunta de lo propio-, el hombre que es en suma exiliado fuera de sí mismo, fuera de su humanidad. La radicalización Filosófica de esta experiencia se encuentra en un enunciado mayor o matricial del pensamiento de Heidegger, a saber, que lo existente humano, el *Dasein*, es el siendo cuya esencia consiste en la existencia (NANCY, 2001, p. 116).

Dessa maneira, o pensamento de Nancy nos conduz a uma ideia de que não estamos em exílio dentro de nós mesmos, mas somos o exílio. **Nossa existência é o exílio.** Não existe uma essência, ou um fator específico que responda à pergunta acima citada “o que é um homem?”, ou ainda “qual modelo de corpo é a norma?”. Porém, se existe uma essência, ela consiste em nossa própria existência. E a nossa existência, portanto, seria aquilo que está fora - porque nós somos a saída, somos o *fora*. Nós constituímos nosso ser através daquilo que enviamos para fora, através da linguagem, seja verbal, seja corporal, seja imagética. Nos consolidamos no exterior e ninguém tem acesso ao que está dentro. Sendo assim, ao existir, existimos em exílio.

[...] la existencia como exilio, pero no como movimiento fuera de algo propio, a lo que se regresaría o bien, al contrario, a lo que sería imposible regresar: **un exilio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio** (NANCY, 2001, p. 117, grifos nossos).

A ideia de que a existência é apenas o “fora” entra em consonância com as ideias do próprio Nancy no texto *Corpus* (2000), refutando tanto a ideia aristotélica do ser em sua forma final, pois que o que o define é o momento da saída, do fora, quanto as concepções cartesianas de que o corpo estaria em oposição à mente e corresponderia apenas ao aspecto biológico, pseudo-natural.

Para compreender a concepção de exílio como existência, tomemos, como exemplo, Cecília, que vive à margem porque decidiu não casar. A sua individualidade e personalidade a colocam em exílio – porque sua consciência recusa-se a se submeter às significações que são esperadas e interpretadas a partir de seu corpo feminino. No entanto, essas características, que a tornam diferente das demais, são partes de seu ser, de sua subjetividade e identidade. Portanto, a identidade de Cecília, e por consequência, a sua existência, são o seu exílio. Compreendemos, então, que, o “existir”, o “pensar” e o “ser” de maneira diferente é que são o seu exílio. É importante lembrar que Nancy não considera que a identidade esteja em exílio dentro de si mesma, mas que seja a identidade o exílio, propriamente. “Se trata entonces de pensar el exilio, no como algo que sobreviene a lo propio, ni en relación con lo propio -como un alejamiento con vistas a un regreso o sobre el fondo de un regreso imposible-, sino como la dimensión misma de lo propio.” (NANCY, 2001, p. 117).

Ao se encaminhar para o final de sua argumentação, Nancy traz a reflexão do Exílio como Asilo. O autor afirma que este exílio, naturalmente, não é o exílio do desterro, da desapropriação, do campo de concentração, pois isso seria o oposto de asilo. O Exílio como Asilo seria a ideia de estar protegido, sem poder ser expropriado de seu lugar: “El asilo es el lugar de quien no puede ser atrapado” (NANCY, 2001, p. 118). O filósofo aponta, então, que esse lugar de asilo no exílio seria triplo – o lugar do corpo, o lugar da linguagem, e o lugar de “estar com”.

O corpo seria a exposição, a exteriorização da interioridade. Nancy enfatiza que cada ser não é o seu corpo, senão não se denominaria corpo. Mas o corpo também não seria meramente o receptáculo da alma, ou apenas um lugar de passagem. O corpo é o exílio e o asilo em que “eu” fica exposto, existe, e é. (NANCY, 2001, p. 118).

Já a linguagem seria pensada como o exílio do sentido, de um sentido puro, não expressado e não expressável. O autor considera que cada enunciado possui incontáveis significados e a linguagem é uma entidade aberta a diferentes interpretações. A linguagem é considerada, portanto, como asilo e como exílio. Asilo porque através da linguagem (e da literatura, conseqüentemente) podemos encontrar um abrigo onde não podemos ser pegos, onde se expressam os sentimentos e anseios, onde se cria um veículo para que vozes possam ser

ouvidas. E exílio porque a linguagem se ressignifica a cada leitura, em cada época e em cada contexto. Sendo assim, se existe um sentido puro, ele é impossível de ser expressado. (NANCY, 2001, p. 118).

Por fim, o “Estar com” seria a relação com os outros que não deve ser permeada nem por uma individualidade extrema, nem por uma exterioridade compartilhada, em que todos se confundem em uma mesma massa e vivem os perigos de um pensamento uníssono. Nem muito juntos e nem muito separados: é necessário conservar as individualidades, mas nunca se isolar totalmente. Nancy encerra o penúltimo parágrafo de seu texto com a seguinte nobre e significativa reflexão: "Estar con" o tocar los otros, no confundirse; tocar, pues, a través de una distancia. Ni todos "juntos", ni todos dispersados, sino los unos "con" los otros, encontrando a la vez en ese "con" el exilio y el asilo de su "ser en común". (NANCY, 2001, p. 118).

A tudo o que chama de “Exílio” ou “Asilo”, Nancy afirma que não pode continuar por muito tempo denominando assim. O autor admite a necessidade de um outro nome a ser pensado, que nem ele mesmo sabe qual é. Compreendemos, então, que nada é tão simples que se possa definir com uma verdade estabelecida ou um simples conceito. Neste momento, a definição de exílio para Nancy não está em nenhum dos dois caminhos da dialética já citada. Mas em um terceiro caminho, ainda não trilhado, ainda não definido, ainda não nomeado. A definição não estaria em nenhuma das duas margens do rio. Aqui, nos referimos ao conto de Guimarães Rosa, da obra *Primeiras Estórias*, sobre o pai que constrói uma canoa e resolve viver na solidão do rio. O homem “só executava a invenção de permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais (ROSA, 2008, p. 80).” A definição de Exílio para Nancy não está em “nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio (ROSA, 2008, p. 82)”, mas sim no pensamento que está em constante construção através das reflexões lançadas por ele, neste texto fundamental para o pensamento desenvolvido nesta dissertação.

É importante destacar, ainda, que Cecília recusa o casamento, mas ainda é obrigada a viver de acordo com as estruturas sociais preconceituosas de sua época. Por isso, se seu corpo feminino não pode mais ser significado como a esposa fada do lar, passa a ser interpretado como a filha, irmã e tia servil e solteira, que, por não ter seu próprio lar para gerir, é obrigada a servir ao pai e aos irmãos.

É possível encontrar nas reflexões de Cecília, no trecho a seguir, uma sutil referência à *Pequena Fábula*, de Franz Kafka:

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 de encontro com a vida. (PEREIRA, 2006, p. 188).

‘Ah’, disse o rato, ‘o mundo torna-se a cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro’. ‘-Você só precisa mudar de direção’, disse o gato, e devorou-o. (KAFKA, 2011)

O fechamento da narrativa nos deixa claro que, mesmo que a mulher do início do século XX se recusasse a se submeter a certos padrões e estruturas, ela acabava caindo em outros padrões equivalentes: não havia uma saída. Ainda no início do romance, no capítulo 3, em um *flashforward*, essa mesma reflexão é pincelada:

Mais tarde, muito mais tarde, quando (Cecília) olhava com olhos de avó para a mocinha que fora, lembrava-se sempre, de mistura com as recordações da primeira mocidade, de um conto infantil. A história de uma criança perseguida por uma fera, a bater de porta em porta, sem achar abrigo (PEREIRA, 2006, p. 161).

4.2 LÚCIA MIGUEL PEREIRA, ESCRITORA TESTEMUNHA QUANDO A ESCRITA TOCA O CORPO

Giorgio Agambem, em texto intitulado *A Testemunha* (2008), menciona os escritos de Primo Levi, e sua necessidade de contar sua experiência no campo de concentração. Levi torna-se escritor unicamente para testemunhar e afirma: “Sentia uma necessidade irrefreável de contar a minha história a todo mundo!...” (2008, p. 26). Agambem discorre, também, sobre dois tipos de testemunha. *Testis* seria alguém que se põe como terceiro, como expectador de um fato e *Supertestis* diz respeito a alguém que viveu algo e pode relatar, dar o testemunho disso.

Os exemplos literários aqui citados comportam-se como *supertestis*, porque escrevem sobre a realidade experienciada por seus corpos. Luís Bueno (2006), a respeito de *Em Surdina*, em consonância com essas afirmações, observa:

Ficou muito claro para o leitor que ele tinha um caráter de testemunho, que era um romance que falava ‘de dentro’ do problema. Afinal, Lúcia Miguel Pereira já tem 32 anos quando o romance é publicado e se encaixa com facilidade na caracterização de solteirona ela própria. [...] Em certo sentido, portanto, a literatura de Lúcia Miguel Pereira na primeira metade da década pode ser vista como testemunho, apesar de a autora fugir completamente ao estereótipo do escritor social ao qual o testemunho estava ligado. Tanto quanto a do proletário, a 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. (BUENO, 2006, p. 327)

É importante que autores como os aqui citados testemunhem e escrevam a respeito da realidade de seus corpos. Ao escrever o corpo, a literatura torna-se um instrumento para tocar o corpo. Em certo ponto de sua reflexão, Nancy fala sobre a ideia de “*escrever o próprio corpo, não a corporeidade, mas o corpo.*” (NANCY, 2000, p. 09). O autor afirma que há uma necessidade, uma urgência nisso, já que apenas um terço ou um quarto dos corpos do mundo circulam com uma mínima dignidade. No entanto, o resto, a grande maioria, é formada por corpos esfomeados, abatidos, maltratados, preocupados. Corpos cada vez mais numerosos e sempre a se multiplicar. É preciso olhar para esses corpos que vivem na extremidade. Portanto, para Nancy, o ato de escrever é tocar a extremidade. O autor ainda afirma que é necessário tocar no corpo ao invés de significá-lo ou obrigá-lo a significar. “Escrever não é significar. [...] O tocar no corpo está a acontecer sempre na escrita.” (NANCY, 2000, p. 11).

Ora, a escrita tem o seu lugar no limite; e se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o *tocar*. Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) *com o incorpóreo do ‘sentido’*, e assim *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque. (NANCY, 2000, p. 11)

Lucia Miguel Pereira toca a natureza de seu corpo com a sua escrita, pois expõe as limitações impostas às mulheres do início do século, fazendo da escrita uma voz em defesa dos corpos femininos; A literatura, então, mostra-se como uma catarse, onde demônios são expurgados e transformados em ficção, para que se possa lidar com eles. Sendo assim, “escrever toca no corpo, por essência”. Através da escrita, inscreve-se o corpo para fora do texto, pois a literatura faz com que suas palavras ressignifiquem de maneiras infundáveis, de acordo com cada leitura, de cada leitor que a realiza. O corpo, então, não significa mais uma queda, no sentido cristão de que o corpo teria decaído do céu, e estaria sempre manchado pelo pecado, fazendo oposição ao espírito. A literatura leva o corpo para um novo limite, um novo bordo externo, através da leitura que se faz dele, sem que nada o possa de novo fechar. O corpo, portanto, não mais vive na solidão e na angústia. Através da literatura, ele é partilhado com multidões de outros corpos e multidões de lugares: pontos de tangência, contatos, intersecções, deslocamentos. Assim, se somos incapazes de acessar outras subjetividades, através da literatura, somos capazes de acessar uma variedade de diferentes perspectivas e significações de um ser. A literatura não resolve o problema dos corpos isolados e essencializados, mas expõe o problema para que multidões de corpos pensem e repensem o modo como interpretam e significam os corpos de seus semelhantes e, especialmente, de seus não-semelhantes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A “surdina” é uma peça que se coloca em alguns instrumentos musicais para enfraquecer-se o seu som e torná-lo menos audível. A expressão “em surdina” tem, portanto, o sentido de “sem que ninguém perceba”, “em silêncio”. E assim, também, parece ser a passagem de Cecília pela vida: uma existência silenciada e abafada. Porque não se casou, mas também não admitia ceder ao instinto e alcançar o prazer fora da instituição do matrimônio, como a irmã. A protagonista, então, é absorvida pela família, assumindo um forte papel servil, antes ocupado por sua tia, Marina.

Fica nítido que, para Cecília, com sua “exagerada sensibilidade”, em palavras do narrador, os outros sempre estão em primeiro lugar. Ela não pensa em si quando recusa o pedido de Arnaldo, pois sabe que, como mulher casada, assumiria um papel, um verdadeiro papel ativo em sua realidade. No entanto, é por conta da infidelidade da irmã que não aceita, porque Arnaldo sabia do caso de Heloísa com seu amigo Pedro: “Não podia ser feliz um casamento assim, cujo começo se prendesse à desonra de Heloísa”. Cecília prefere anular a si e as suas vontades a ter qualquer indisposição com a irmã:

Os outros nem lhe notaram o silêncio; e ela se sentia indignada mas impotente, banhada numa atmosfera equívoca de amor e de pecado. Não mudara com a irmã, tinha até pena dela. E a morte de Cláudio ativando os laços familiares, ainda desfizera qualquer má disposição que pudesse ter para com Heloísa. Mas quando reviu Arnaldo – acompanhado naturalmente por Pedro na visita de pêsames – sentiu que nunca poderia ser sua mulher. Nunca. Ele estava ligado à lembranças tristes demais. Devia saber de tudo. E servira-se de Pedro e Heloísa para chegar até ela. E a existência, ao lado de Arnaldo, devia ser plácida e boa. Ele era um homem calmo, confortável. [...] perto dele achava-se bem. Se não fosse Heloísa (PEREIRA, 2006, p. 257).

Heloísa é uma personagem interessante, porque é uma mulher que entende as regras do jogo na sociedade patriarcal em que está inserida e nele se insere, jogando como consegue. As amarras da sociedade estão, também, presentes nela, mas não tão fortes quanto em Cecília, pois ela encontra, nas relações extraconjugais, um meio de se sentir realizada. A irmã da protagonista estava infeliz em seu casamento com Décio, fora traída e humilhada publicamente quando foi descoberto o seu caso com uma empregada. Heloísa, porém, sabia que o divórcio não era uma opção e busca uma alternativa para o seu sofrimento. Em uma tentativa vã de fazer Cecília aceitar o pedido de Arnaldo, ela expõe essa visão de mundo:

E a discussão recomeçou. Heloísa lançava mão de todos os argumentos. Pintava-lhe com cores negras sua vida futura de solteirona.
Lembre-se de Tia Marina, Cecília, você quer ser tia Marina?

Tia Sinhazinha se casou e eu não quero ser tia Sinhazinha. É uma exceção, ela é uma beata, não conta. Olhe, menina, o **casamento, na pior das hipóteses, é uma carta de alforria**. Uma mulher casada, mesmo mal casada, ainda é mais feliz do que uma solteirona. Ao menos tem mais **liberdade**. Mais? Não vejo como. A solteira não tem marido nem filhos para prendê-la. Heloísa sorriu. Seria possível ser criança a esse ponto? Tinha o dever de esclarecer Cecília. Isso não podia ficar assim. Ela não conhecia nada da vida, estava com os olhos fechados. Com quase trinta anos... era incrível. A irmã inspirava-lhe piedade, e não podia deixar de achá-la, também um pouco ridícula. Escute Cecília, talvez você vá me achar brutal, mas eu não posso deixar de falar. A vida, como você a está levando, é uma vida incompleta, antinatural (PEREIRA, 2006., p. 258, grifos nossos).

No entanto, conforme já mencionado neste trabalho, o romance enfatiza a ideia de que não havia uma saída para a mulher na sociedade em que Cecília e Heloísa estavam inseridas. Cada caminho tinha suas próprias limitações. Apesar dos casos extraconjugais, nos momentos finais da narrativa, Heloísa é uma figura de fisionomia envelhecida e cansada, desengana, conforme observa a protagonista: “Apenas quatro anos haviam se passado, e já adivinhava um grande fundo de tédio, de desengano, na irmã. Resíduo dos divertimentos que procurava, para os quais vivia? Arrependimento? Revolta de não ter mais? Receio da velhice, da decadência, do abandono?” (PEREIRA, 2006, p. 262). O trecho citado enfatiza a ideia de que a sociedade, no pós-guerra, apesar de começar a demonstrar avanços a respeito da emancipação feminina, na prática, ainda era muito restritiva para as mulheres. Heloísa encontra, nas festas e divertimentos, um caminho. Porém, assim como o de Cecília, não é um caminho pleno e realizado, mas sim decadente.

O caminho que Cecília encontra é o de servidão e sempre anular-se para um bem maior, sua família - que já não era a mesma do início do romance. Agora, o pai, que não permitiu que Cecília buscasse sua realização pessoal através do mercado de trabalho, depende de sua ajuda

Havia nesse homem de pouco mais de sessenta anos alguma coisa de fraco, de alquebrado, que inspirava piedade. Cecília enteneceu-se com isso, e sobretudo com o apego novo que o pai mostrava-lhe. Aquilo que tanto sonhara ser, em menina: a sua auxiliar, um pouco a sua confidente, conseguira-o inesperadamente e quase indiferentemente. A sua afeição, talvez o seu amparo eram necessários a Dr. Vieira. Dava-lhos. Mas sem o entusiasmo com que o teria feito outrora (PEREIRA, 2006, p. 245).

A morte do irmão, que muito provavelmente cometeu suicídio após perder uma enorme quantia de dinheiro em apostas, deixou uma dívida sob a responsabilidade da família. Dr. Vieira assume para os filhos que sua situação financeira não era tão boa quanto parecia e ele não dispunha da quantia necessária para pagar a dívida. E é claro que sobra para Cecília o

dever de anular-se em busca de uma solução. Ela e os irmãos possuíam uma quantia recebida como herança após a morte da mãe. No entanto, Heloísa já tinha gastado sua quantia com o enxoval e o casamento. João, com a ida à Europa. Antônio, por sua vez, não vê problemas em colocar-se em primeiro lugar: “Ao menos ele, Antônio, não poderia dar nada. Justamente agora que estava pensando em se casar... Não sacrificaria o seu futuro lar às loucuras de Cláudio” (PEREIRA, 2006, p. 253). Cecília, que não havia gastado sua quantia com nada, porque vivia à sombra da família, acaba por pagar a dívida de Cláudio com o dinheiro de suas apólices.

- Nós podemos pagar, Antônio...eu tinha-me esquecido das nossas apólices... 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 a outra 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. E foi quase a se desculpar (de que lhe serviriam, a ela, as apólices? o pai satisfazia-lhe os menores caprichos) que respondeu ao irmão, afirmando a resolução de concorrer para o pagamento das dívidas de Cláudio (PEREIRA, 2006, p. 253, 254).

Na citação acima, Cecília toma consciência de sua doação pelo bem da família, sabendo que os irmãos, protagonistas de suas histórias, tinham seus próprios problemas e ambições para lidar – e ela era a única que não tinha. As páginas finais do romance, então, irão acentuar esse caráter de servidão e anulação, a “profissão-não-remunerada” de cuidadora assumida por Cecília.

Sentia-se tão bem, tão bem em sua casa. Tinha as suas costuras, os seus livros, e sobretudo tinha Baby. Dick também a interessava muito, mas a menina, já com treze anos extraordinariamente amadurecidos, era o seu enlevo. Com os seus escrúpulos exagerados, chegava a ler remorsos de todo o carinho que recebia de Baby; era como se estivesse frustrando a verdadeira mãe (PEREIRA, 2006, p. 262).

E assim se encerra a narrativa a respeito da vida de Cecília:

Uma vida diferente das comuns, talvez, feita de migalhas da existência dos outros. Não importava, se com essas migalhas, com essas sobras, ela conseguiria construir a sua. [...] -Preciso dormir – pensou –, amanhã tenho que acordar cedo para levar Baby ao dentista. (PEREIRA, 2006, p. 265).

É fortíssimo, no final da narrativa, o caráter de cuidadora assumido por Cecília.

De 1933, ano da publicação do romance, para 2021, muitas foram as conquistas das mulheres e relação ao papel que ocupam na sociedade. É verdade que hoje – apesar do fortalecimento de algumas ideias lunáticas, em defesa de uma “família tradicional brasileira” – é enorme o número de pessoas que resistem nas novas e mais diversas configurações de núcleos familiares. No entanto, o caráter servil representado em Cecília, muitas vezes é assumido pela mulher, dentro desses núcleos. A servidão feminina ainda está arraigada em nossas estruturas sociais, concedendo ao romance certa atualidade.

Na reportagem *Precisamos entender que o câncer tem gênero*, Daniela Louzada traz um relato, em primeira pessoa, no qual afirma que seu primeiro contato com o câncer havia sido em 2014. Como única filha mulher, a ela foi incumbido o papel de cuidar do pai no hospital, que havia sido diagnosticado com a doença. “É muito comum ver nos hospitais sempre uma mulher acompanhando outra mulher, um parente próximo, seu filho ou pai. Sem generalizar, mas os hospitais estão cheios de mulheres, até mesmo quando elas são as pacientes” (LOUZADA, 2021). Em relação, especificamente, ao câncer, sabe-se que a doença provoca, nas pacientes, consequências físicas e emocionais. No entanto, outra reportagem traz, como título, um dado assustador: “mais de 70% das mulheres diagnosticadas com câncer de mama são abandonadas pelos maridos” (TRIBUNA DE JUNDIAÍ, 2019). Nos momentos de maior fragilidade de seus corpos, justamente porque esses precisam se adaptar a uma reconfiguração em que a mama, extremamente sexualizada, é retirada, os maridos as abandonam. Porque, então, o corpo feminino não está seguindo o padrão “universal”, isto é, a mulher falha em sua missão de servir para a satisfação sexual de seus maridos. E, por isso, são descartadas.

Louzada (2021) ainda observa que, quando acometidas pela doença, muitas chefes de família precisam parar de trabalhar para seguir o tratamento, gerando o questionamento: “quem cuida de suas famílias? Quem cuida dessas mulheres?”. A autora da reportagem conversa com mulheres de classe popular que precisam sair do trabalho por conta do câncer – seja para tratar de si ou cuidar de um ente querido – e elas enfatizam que precisam de seus corpos saudáveis para trabalhar. As que estão em tratamento relacionam o processo de adoecimento com a perda de qualidade corporal para o trabalho. Isso marca seus corpos e as relações sociais que elas mantêm com o mundo. Para estas mulheres, o corpo é instrumentalizado para a produção, para a manutenção da subsistência; afinal, elas são integrantes da classe trabalhadora urbana, que fazem do uso da força física sua forma de sobrevivência. Por esse motivo, a saúde é tão valorizada por estas mulheres (LOUZADA, 2021).

O forte compromisso dessas mulheres com o trabalho é uma ferramenta útil para o capitalismo. Seus corpos, instrumentalizados para a produção, “fazem do uso da força física

sua forma de sobrevivência” (LOUZADA, 2021). No entanto, assim como na relação com os maridos que abandonam, a relação com o capitalismo carece de reciprocidade. A autora finaliza sua reportagem reforçando a urgência de políticas públicas voltadas para a saúde e bem estar da mulher. Além disso, entendemos que o caráter servil da mulher, seja para o capitalismo ou para a família, precisa de mais reflexão, pois os corpos femininos não são feitos apenas para cuidar. Eles necessitam, também de cuidados.

Ao nos determos, brevemente, sobre essa questão, é possível perceber que as limitações a que são subordinadas as mulheres que aparecem no romance estão longe de se encerrar nele. Ainda há muito o que se debater sobre a questão da marginalização dos corpos femininos. Não podemos deixar de notar que, Lucia Miguel Pereira, ainda na década de 1930, quando os direitos das mulheres eram equivalentes a quase nada, faz uso de seu lugar privilegiado na sociedade para trazer essas questões à tona, sendo uma aliada na luta pela igualdade de gênero.

Ao lado da romancista Rachel de Queiroz e da poetisa Adalgisa Nery, Lúcia Miguel Pereira torna possível o conhecimento da intimidade psicológica e social das mulheres em tempos em que era evidente o controle das escolhas, das ideologias e das práticas femininas pelo provedor - o pai ou o marido (ALMEIDA, 2013, p. 126).

Se em alguns momentos, a autora pode se mostrar conservadora, entendemos que certas indefinições eram fruto do momento de transição pelo qual o mundo passava naquele momento. Conforme apontamos, por volta da década de 1950, Lucia Miguel Pereira, em artigos de crítica literária, demonstra um amadurecimento gradativo sobre o tema, já tratando a questão de maneira muito mais incisiva. Em seu último romance, *Cabra Cega* (1954), além da protagonista mulher, temas como homossexualidade feminina, estupro e, até mesmo, o aborto aparecem no enredo. É mesmo trágico que tenha perdido sua vida no acidente de avião que sofreu em 1954, pois imaginamos a potência dos textos poderiam surgir dessa autora competente e comprometida com os direitos e com a voz da mulher na sociedade, especialmente, depois da forte discussão sobre a emancipação feminina pela qual o mundo iria passar nos anos de 1960.

Se não temos o privilégio de acessar novos textos de Lucia Miguel Pereira, a nós, leitores, fica a missão de trazer luz a esses já escritos, por tanto tempo esquecidos e marginalizados. *Em Surdina* não é um romance sobre uma grande heroína ou uma grande tragédia. É um romance sobre a mulher comum, que também tem seus anseios, necessidades e resiste em meio a um mundo violento para aqueles que nasceram em corpos femininos (ou não, mas que se identificam com eles).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer III)**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALMEIDA, Edwrigens Aparecida R. Lopes de. Desafiando o novo ficcional: Lúcia Miguel Pereira e a representação do cenário político. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 123-145, set. 2013. ISSN 2238-3824.
- BARRETO, L. **Histórias e Sonhos**. São Paulo: Ática, 2000.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- CALVINO, I. Por que ler os clássicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDA, S. Bibliotecas com passado trazem mais cultura para o tempo presente. **O Globo**, Rio de Janeiro, n. 30036, 01 nov. 2015. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/516807/noticia.html?sequence=1>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- CARDOSO, Patrícia da Silva. Os nomes e o nome da mulher. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. **Ficção reunida**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 499-507.
- COUTINHO, Fabio de Sousa. **Biografia resumida de Lúcia Miguel Pereira**. Disponível em: [https://www.octavioelucia.com/otavio-tarquino-de-sousa/lucia-miguel-pereira/#:~:text=Lucia%20Miguel%20Pereira%20\(Barbacena%2C%2012,sanitarista%20Miguel%20da%20Silva%20Pereira](https://www.octavioelucia.com/otavio-tarquino-de-sousa/lucia-miguel-pereira/#:~:text=Lucia%20Miguel%20Pereira%20(Barbacena%2C%2012,sanitarista%20Miguel%20da%20Silva%20Pereira) . Acesso em: 03 mar. 2021.
- D' INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.
- DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura: discurso e história**. O eixo e a roda: v. 9/10, 2003/2004. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit> . Acesso em: 03 mar. 2021.
- GONÇALVES, Adeldo. **'Lucia', a biografia da grande biógrafa**. Disponível em: <https://www.boqnews.com/colunas/lucia-biografia-da-grande-biografa/> . Acesso em: 03 mar. 2021.
- GOTLIB, Nádia Batella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In. BRANDÃO, Zahidé; MUZART, Izabel (org.). **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- GROSZ, Elizabeth. Corpos Reconfigurados. In: **Cadernos Pagu** (14). Campinas: UNICAMP, 2000.
- JORNAL RASCUNHO, 2012. **A Primeira Página**. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/a-primeira-pagina/> Acesso em: 22 jul. 2021.

KAFKA, Franz. **Clássicos**: Franz Kafka - Essencial. Tradução de Modesto Carone. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

LAJOLO, Marisa. **Eça de Queirós e suas leitoras malcomportadas**. IEL Unicamp. 2012. Disponível em: <https://litcult.net/2012/07/09/eca-de-queiros-e-suas-leitoras-malcomportadas/> Acesso em: 06 jul. 2021.

LOUZADA, Daniela. **Precisamos entender que o câncer tem gênero!** Le Monde Diplomatique Brasil. Agosto, 2021. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/precisamos-entender-que-o-cancer-tem-genero/> Acesso: 11 set. 2021.

MACEDO, Ana G.; AMARAL, Ana L. **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Trad. Tomás Maia. Lisboa, 2000.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. **Revista de Estudios Sociales**, Barcelona, n. 8, enero, 2001. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/815/81500813.pdf> Acesso em: 28/01/2019.

PACHECO, Keli. **A comunidade em exílio**: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt. São Paulo: Annablume, 2013.

PEREIRA, Lucia Miguel. **A leitora e seus personagens**: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943), e em livros. Prefácio, Bernardo de Mendonça; pesquisa bibliográfica, seleção e notas, Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Grafia Editorial, 1992.

PEREIRA, Lucia Miguel. **Ficção Reunida**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

PEREIRA, Lucia Miguel. **O Século de Camus**: artigos para jornal (1944 – 1954). Organização: Luciana Viégas. 1. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2015.

QUEIRÓS, Eça. **O Primo Basílio**. Rio de Janeiro. Vozes, 2017.

ROCHA, Izaura Regina Azevedo. **Crítica, romance e gênero**: uma perspectiva convergente da obra de Lucia Miguel Pereira. 2010. 135f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2010.

RONCARI, Luiz. Lúcia/Miguel: romance e crítica. **Navegações**, v. 3, n. 1, p. 34-40, jan./jun. 2010. Disponível em: <file:///C:/Users/david/Downloads/7184-Texto%20do%20artigo-24496-1-10-20100712.pdf> Acesso em 11 set. 2021.

ROSA, J. Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

SANTOS, Cássia dos. Romance (a)político e crítica literária nos anos 30 e 40. **Letras**, Curitiba, n. 49, p. 107-124, 1998.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descentramentos/convergências**: ensaios da crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

TRIBUNA DE JUNDIAÍ. **Mais de 70% das mulheres com câncer de mama são abandonadas pelos maridos**. Out. 2019. Disponível em: <https://tribunadejundiai.com.br/saude/mais-de-70-das-mulheres-com-cancer-de-mama-sao-abandonadas-pelos-maridos/> Acesso em: 11 set. 2021.

URBANSKI, Allyne. **Maria Luisa (1933), de Lucia Miguel Pereira**: uma reflexão sobre mulher e literatura. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras - Português/Inglês) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2017.

URBANSKI, Allyne; PACHECO, Keli Cristina. Maria Luísa (1933), de Lúcia Miguel Pereira: uma reflexão sobre mulher e literatura. **Revista Travessias Interativas**, n. 16, v. 8, p. 467-486, 2018. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/issue/view/734>. Acesso em: 11 set. 2021.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e Ficção**. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.