

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Izaura Regina Azevedo Rocha

Crítica, romance e gênero
Uma perspectiva convergente da obra de Lucia Miguel Pereira

Juiz de Fora

2010

Izaura Regina Azevedo Rocha

Crítica, romance e gênero

Uma perspectiva convergente da obra de Lucia Miguel Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prof.^a. Dr.^a. Márcia de Almeida - (Orientadora)

Juiz de Fora

2010

Izaura Regina Azevedo Rocha

**Crítica, Romance e Gênero: Uma perspectiva convergente da obra de
Lucia Miguel Pereira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 23/06/2010.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Márcia de Almeida (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Nádia Battella Gotlib
Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Prisca Agustoni de Almeida Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Nícea Helena de Almeida Nogueira
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

À memória de minha mãe, Carolina de Azevedo Rocha

AGRADECIMENTOS

Ao fim desse percurso que foi longo e árduo e, no entanto, prazeroso e estimulante, são muitos os agradecimentos a serem feitos. Em primeiro lugar, agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora a oportunidade de realizar minha sonhada pós-graduação, e à Faculdade de Letras, em especial, por ter acolhido em seu mestrado essa jornalista que ama a palavra encantada da literatura tanto quanto a palavra mais prosaica da imprensa e que acredita mais nos trânsitos que nas fronteiras. Aos professores, agradeço o carinho, a atenção, o conhecimento adquirido e os interesses despertados. À minha orientadora, Márcia de Almeida, meu muito obrigada pelo trabalho sereno e competente, por toda a atenção e carinho dedicados e pelo direcionamento dado à pesquisa. Devo um agradecimento especial ao professor Pablo Rocca pelo entusiasmo demonstrado pelo tema dessa dissertação, quando era apenas uma ideia mal esboçada. Ao muito estimado professor Edimilson de Almeida Pereira, agradeço as ideias e observações no início da pesquisa e a gentileza de me ouvir nas manhãs de sábado na livraria. Aos colegas de turma, agradeço a agradável companhia, o interesse, as dicas e, principalmente, as novas amizades.

À equipe d'A Terceira Margem, peço desculpas pelos atrasos e pela ausência e agradeço imensamente a colaboração durante todo o curso. À Neiva, especialmente, prima querida e funcionária dedicada, agradeço a compreensão, a paciência e o empenho. Aos velhos amigos, amigos de sempre, obrigada por acreditarem no meu trabalho e pela torcida, ainda que distante. A Alessandra Soares Muniz Gomes, agradeço o valioso empréstimo de livros, que foram muito úteis para a pesquisa. Ao Édimo de Almeida Pereira, sou muito grata pela companhia, pelo interesse e pelas proveitosas conversas ao sabor de um *cappuccino* nesses dois anos de curso. Agradeço ainda a minha prima de coração, Íris, pela amizade de sempre e pela recepção carinhosa em Niterói, para a etapa de pesquisa na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, de que ficaram boas lembranças de pão fresco, sorvetes e tranquilas travessias. À minha família, lista infindável de primos, perdão pela ausência. A todos aqueles que colaboraram de uma forma ou de outra, ou que apenas me acompanharam nesse percurso com curiosidade ou interesse, obrigada pela atenção. Finalmente, ao Carlos, companheiro afetuoso, por todo incentivo, entusiasmo, cumplicidade, carinho e amor demonstrados, meu agradecimento, que, embora desmedido, não é capaz de alcançar os cuidados com que me cercou e que me possibilitaram dedicar um tempo inestimável ao estudo e à elaboração dessa dissertação.

RESUMO

Esta dissertação focaliza a produção da romancista, crítica literária e historiadora da literatura brasileira Lucia Miguel Pereira pelo duplo ponto de vista da teoria literária e da crítica feminista. A interseção dessas duas disciplinas se faz necessária para compreender a aparente fratura entre a obra ficcional e a de crítica literária da autora. Partindo da constatação de que uma preocupação com a condição feminina na primeira metade do século XX perpassa inegavelmente o conjunto dos quatro únicos romances de Lucia, enquanto sua produção crítica se revela quase indiferente ao desprestígio da autoria feminina no cânone da literatura brasileira, procura-se investigar caminhos de convergência entre as duas vertentes dessa produção aparentemente contraditória. Numa perspectiva metacrítica, o trabalho mapeia o pensamento da autora sobre o exercício da crítica literária e da criação ficcional e estabelece seu sistema e método de abordagem da literatura. A categoria do romance, como gênero literário de particular interesse nos estudos de Lucia, desponta como chave para percepção da unidade da obra da autora, na medida em que é por ela compreendido como campo de experimentação sobre a existência. No processo, a pesquisa acompanha o amadurecimento intelectual de Lucia Miguel Pereira rumo à sistematização de suas formulações teóricas sobre o romance e revê o lugar dessa intelectual pioneira na história da crítica e da literatura brasileiras.

Palavras-chave: crítica feminista, teoria do romance, crítica literária, Lucia Miguel Pereira

ABSTRACT

This dissertation focuses on the production of the novelist, literary critic and historian of Brazilian literature Lucia Miguel Pereira by the dual perspective of literary theory and feminist criticism. The intersection of these two disciplines is needed to understand the apparent rift between the author's fictional work and literary criticism. Based on the observation that a preoccupation with the female condition in the first half of the twentieth century undeniably pervades the whole of her four novels, while her critical output reveals to be almost indifferent to the discredit of female authorship in the canon of Brazilian literature, seeks to investigate ways of increasing convergence between two seemingly contradictory aspects of this production. In a metacritique perspective, the work maps the author's thinking on the exercise of literary criticism and the fictional creation and sets her system and approach to the literature. The category of the novel as a literary genre of particular interest in Lucia's studies emerges as key to understand the unity of her work, insofar as it is understood as a field of experimentation on life. In the process, the research followed the intellectual maturation of Lucia Miguel Pereira towards the systematization of her theoretical formulations about the novel and review the place of this intellectual pioneer in the history of Brazilian literature and criticism.

Keywords: feminist criticism, theory of the novel, literary criticism, Lucia Miguel Pereira

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2A INTELLECTUAL NO REDUTO DOS “HOMENS DE LETRAS”	13
2.1 Entre polarizações ideológicas e transformações sociais	14
2.2 Escapando ao destino do sexo	16
2.3 De intelectual católica a livre pensadora	19
3 OS JORNAIS NA CONSTRUÇÃO DA AUTORIDADE DA CRÍTICA	32
3.1 A crítica literária entre a academia e a imprensa	32
3.2 A profissionalização da imprensa	37
3.3 O papel da crítica	39
4 A CRÍTICA E A ROMANCISTA: DUAS INTELLECTUAIS À PARTE?	44
4.1 Dualidade em Lucia Miguel Pereira	44
4.2 A condição feminina no Brasil: ecos de um estudo perdido	53
4.3 Sobre representações do feminino	65
5 ESBOÇO DE UMA TEORIA	71
5.1 Da tarefa e da natureza da crítica	71
5.1.1 Quatro teórico	75
5.1.2 <i>Fundo e Forma</i> : categorias de conexão entre literatura e sociedade	81
5.2 O romance como campo de experiência	88
5.2.1 Estilo e verdade: o sistema crítico-literário de Lucia Miguel Pereira	97
6 A CONDIÇÃO FEMININA EM TEMPOS DE TRANSIÇÃO	107
6.1 A configuração da mulher como personagem marginal	108
6.2 A emancipação feminina como direito à existência	123
CONCLUSÃO	127
REFERÊNCIAS	131

1 INTRODUÇÃO

Todos os romances de qualquer autor moderno [...] são, em rigor, um único livro, com muitos enxertos. E um livro que tem por título o velhíssimo preceito sempre novo: “Conhece-te a ti mesmo”. Porque a verdade é que, malgrado todo o sociologismo objetivo que se vem insinuando no romance, tudo gira, em arte, em torno do eu e das suas relações com o mundo exterior.

Lucia Miguel Pereira

A presente dissertação nasceu de uma curiosidade pessoal pelo trabalho de Lucia Miguel Pereira como crítica literária na imprensa, movida especialmente por uma pretenciosa afinidade com a autora. Como jornalista interessada em literatura, tivemos a oportunidade de resenhar livros para os jornais *Tribuna de Minas* e *Panorama*, em Juiz de Fora, o que nem remotamente se aproxima, é claro, do exercício de uma crítica literária como a que produziu Lucia em publicações diversas entre as décadas de 30 e 50. Mas havia de antemão uma empatia e uma admiração por aquela mulher que deixou seu nome inscrito na história da crítica literária brasileira como a primeira a conquistar lugar e autoridade numa área, em sua época, predominantemente de atuação masculina.

A leitura de seus artigos e ensaios críticos, reunidos em dois volumes organizados por Luciana Viégas, confirmou as expectativas criadas pelas referências feitas ao talento e à competência de Lucia. Em primeiro lugar, cabe ressaltar o acerto de suas considerações sobre autores e obras – com raríssimos equívocos – realizadas num momento de significativa e renovadora produção literária no Brasil. Em segundo lugar, impressiona seu imenso repertório de leituras, no qual podemos identificar, mesmo nas primeiras e despretensiosas colaborações na imprensa, não uma leitora comum, desinteressada, mas uma leitora instruída que se debruça sobre a obra com olhar disciplinado e sistematizado, sem, entretanto, dispensar o indicador fundamental de qualidade ditado pelo prazer da fruição estética.

Com esse repertório construído inteiramente via formação autodidata, e no qual devemos incluir o conhecimento, ainda que às vezes precário, da produção intelectual de sua época em várias áreas – de crítica e teoria literária, de história, sociologia e psicologia – Lucia Miguel Pereira logrou realizar uma obra crítica consistente e que preserva em boa parte

sua atualidade. Consagrada na crítica, a autora, contudo, não alcançou o mesmo êxito no exercício de sua veia literária, da qual nasceram os quatro únicos romances que produziu paralelamente ao trabalho de análise da ficção brasileira e estrangeira.

A disparidade da recepção em relação a esses dois campos de sua produção intelectual tem sido vista como resultado do caminho literário escolhido por Lucia, que desvia-se – aparentemente, diga-se – da temática social e engajada do romance de 30. A autora filiou-se a uma linha mais intimista, introspectiva, da literatura brasileira da época, que permaneceu secundária e algumas vezes desprestigiada e, até mesmo, ignorada pela crítica.

Ao eleger Lucia Miguel Pereira como alvo de estudo, pretendíamos inicialmente focar apenas sua produção como crítica literária. Contudo, logo percebemos que a abordagem não poderia se dissociar do contexto político-social e cultural em que ela escreve, tendo em vista a situação excepcional em que a autora inicia sua atuação e se firma entre a intelectualidade do período – sua condição de mulher numa época em que o movimento feminista registrava as primeiras conquistas, em meio a obstáculos numa sociedade ainda resistente a mudanças nos papéis¹ tradicionalmente atribuídos ao sexo feminino. Em termos de *corpus* da dissertação, isso significava incluir na pesquisa os romances de Lucia, todos interessados em retratar a realidade da mulher na primeira metade do século XX.

Assim pensávamos que o objetivo da investigação seria encontrar respostas para o sucesso de Lucia na crítica e o obscurantismo a que seus romances foram relegados. Porém outro contraste sobrepujou essa questão e suscitou dúvidas e hipóteses, a nosso ver, mais intrigantes. A obra da autora tem sido até agora majoritariamente estudada via exclusão de uma de suas vertentes: ou se pesquisa sua crítica ou se analisa seu romance – esse, em geral, interessa particularmente aos estudos de crítica feminista. Raros são os trabalhos que tentam aproximar esses dois campos de sua produção, e isso se deve certamente ao foco preciso que ela dirige à condição da mulher na ficção, enquanto na crítica e na historiografia da literatura brasileira se ocupa principalmente da análise literária, desinteressada de discutir sistematicamente a autoria feminina.

Uma das raras abordagens integradoras, a da pesquisadora americana Elizabeth A. Marchant, citada nessa dissertação, examina a produção crítica de Lucia Miguel Pereira de uma perspectiva feminista com o objetivo justamente de explicar esse seu silêncio sobre a

¹ Essa dissertação foi escrita conforme as novas regras do Acordo Ortográfico. Nas citações de textos anteriores ao Acordo, foi mantida a grafia em vigor na data das publicações.

produção literária de mulheres no Brasil. Tal enfoque resultou na confirmação de uma fratura irremediável: “Parece que jamais poderemos fazer sua obra ficcional e sua obra crítica coincidirem”², diz a pesquisadora. Partindo do mesmo problema, buscamos outra resposta possível, alternativa e, talvez, complementar, para essa incompatibilidade ostensiva.

Sem desconsiderar ou contestar os argumentos de Marchant, percebemos, à medida que avançávamos na pesquisa, que outra perspectiva para a análise seria viável. A resposta, sugeriam as leituras, poderia estar na própria produção crítica de Lucia Miguel Pereira. Enquanto a autora americana centrou seus estudos nas histórias literárias e biográficas realizadas por Lucia, optamos por investigar os artigos e ensaios publicados em jornais, revistas e outras publicações, que haviam ficado de fora da análise de Marchant. Do exame desses textos resultou o mapeamento do pensamento crítico-literário da autora, de suas considerações sobre a atividade de crítica da literatura e, particularmente, de suas formulações sobre o romance como gênero literário. Na articulação desses dois ramos de sua atuação, a crítica e a literatura, julgamos ter encontrado insuspeitada coerência entre sua produção crítica e sua prosa de ficção.

O percurso envolveu revisitar uma velha e irresoluta polêmica da história da crítica literária brasileira – o embate entre a nascente crítica acadêmica nas primeiras faculdades de letras do país e a chamada crítica impressionista praticada então nos rodapés dos jornais, da qual Lucia Miguel Pereira foi uma das principais representantes. O assunto é tema do capítulo *Os Jornais na Construção da Autoridade da Crítica*, em que revemos o esforço dos estudos literários para adquirir status de ciência e como isso significou desalojar e desautorizar os críticos de rodapé, paralelamente à própria especialização do discurso jornalístico no processo de modernização e profissionalização da imprensa brasileira. Em meio a questões sobre objetividade e linguagem na crítica impressionista, o capítulo nos prepara para a discussão do problema do método e do lugar de Lucia na história de nossa crítica literária. Nele nos servimos dos estudos de Silviano Santiago e Flora Süssekind sobre os confrontos daqueles dois modelos de crítica, além do extraordinário inventário de Wilson Martins em **A Crítica Literária no Brasil**, e da provocante proposta de “esquizofrenia produtiva” de João Cezar de Castro Rocha.

Antes disso, no capítulo *A Intelectual no reduto dos “homens de letras”*, apresentamos a crítica e romancista em seu ambiente formador – familiar, intelectual, católico –, com o objetivo de verificar a rede de relações sociais e culturais que fizeram de Lucia

² Todas as traduções são nossas. No original: “It appears that we can never make her fictional work and her critical work coincide.” (MARCHANT, 1999:3)

Miguel Pereira uma personagem ímpar em sua época, favorecendo seu ingresso e prestígio num campo reservado aos “homens de letras”. Assim, vemos como sua participação no círculo dos intelectuais católicos foi decisiva no início da carreira e como o pensamento cristão prejudica sua mirada crítica nessa etapa de sua produção. Já então identificamos na autora uma preocupação especial com a condição feminina, que abordará nas crônicas com que dá início a sua colaboração na imprensa e que desenvolverá nos romances. Percebemos uma intelectual profundamente atenta aos problemas de sua época, como a polarização ideológica do período, as rápidas transformações sociais e, principalmente, o lugar da mulher nesse mundo em radical transição.

No capítulo *A Crítica e a Romancista: Duas intelectuais à Parte?* iniciamos de fato nossa investigação em busca de uma resposta a essa pergunta, que reflete sobre a mencionada incongruência entre os dois campos de atuação da autora. A partir de textos da própria Lucia, procuramos vestígios e indicações que poderiam orientar uma abordagem integradora de sua obra. Úteis sem dúvida foram seus artigos sobre a escritora inglesa Virginia Woolf, que evidenciam o pensamento da brasileira tanto sobre a crítica literária quanto sobre o feminismo e sua relação com a atividade intelectual. Esclarecedores também foram os artigos com que Lucia e Jorge Amado debateram na imprensa sobre o engajamento da literatura. Deles extraímos a convicção de que a crítica e romancista brasileira rejeitava a insurgência de ideologias na atividade literária, embora atribuísse à literatura um vínculo necessário – e mesmo essencial – com o real. Na seção *Ecos de um Estudo Perdido*, analisamos dois ensaios de Lucia sobre a presença feminina na literatura e na sociedade brasileira, nos quais acreditamos poder visualizar ideias que possivelmente perpassariam o estudo que ela pretendia realizar sobre a condição feminina no Brasil. O capítulo termina com uma abordagem de suas análises sobre representações femininas na literatura brasileira.

O capítulo *Esboço de uma Teoria* alinha o pensamento da autora quanto às atividades de crítica literária e de fatura de romances. Apoiado nos próprios textos críticos de Lucia Miguel Pereira e no levantamento dos autores e das ideias que compõem seu quadro teórico, o capítulo procura estabelecer o que, em nossa avaliação, constitui seu sistema crítico-literário – seus critérios de análise e valoração da obra. Paralelamente, localiza na produção crítica da autora uma concepção de romance que sinaliza um interesse especial e, inclusive, aponta para a formulação de uma teoria sobre esse gênero. Além disso, contribui para a compreensão de sua própria obra de ficção e, principalmente, para o restabelecimento da unidade de sua produção intelectual frente àquela suposta e intrigante fratura. Nesse processo, verificamos um constante e crescente amadurecimento teórico de Lucia, que a

aproximou de correntes sociológicas, históricas e até mesmo dialéticas de estudo da literatura, o que provoca uma reflexão sobre a conveniência ou o acerto de se atribuir ao trabalho da autora o caráter meramente impressionista em que ainda se encontra.

Finalmente, no capítulo *A Condição Feminina em Tempos de Transição*, tentamos verificar em um dos seus quatro romances, **Em Surdina**, de 1933, as hipóteses da dissertação, procurando identificar no livro a aplicação do conceito de romance formulado pela autora em seus ensaios de análise literária. Assim acreditamos finalmente poder demonstrar que uma unidade perpassa, sim, a obra de Lucia Miguel Pereira, uma vez que é possível concluir que o romance é, para a autora, o lugar próprio para uma reflexão de gênero – mas de uma perspectiva essencialmente literária, sustentada por suas formulações críticas sobre o romance.

Nossa abordagem, como visto, difere da de Marchant pelo deslocamento que faz rumo à análise e à interpretação da obra de Lucia pela perspectiva da própria teoria literária e não apenas da crítica feminista. Isso, entretanto, é feito sem em nenhum momento perder de vista a discussão de gênero que é tão premente e ostensiva em sua produção intelectual. O desvio se fez necessário justamente para alcançar um ponto de vista diferenciado.

2 A INTELLECTUAL NO REDUTO DOS “HOMENS DE LETRAS”

Romancista, pesquisadora, tradutora, biógrafa, historiadora e crítica literária, Lucia Miguel Pereira é uma das grandes referências do ensaísmo literário brasileiro na primeira metade do século XX. Ela era “a encarnação da intelectual sofisticada” (SOARES, 2006:88), ao lado de algumas poucas musas nacionais, como Rachel de Queiroz, Gilda Mello e Souza e Adalgisa Nery, que se destacaram num universo exclusivamente masculino. É a autora de uma das mais importantes biografias de Machado de Assis, **Machado de Assis (Estudo Crítico-Biográfico)**, obra de 1936 que é considerada um divisor de águas nos estudos sobre o “Bruxo do Cosme Velho”, responsável por sua consagração como crítica, pois lhe rendeu o maior prêmio literário da época, concedido pela Sociedade Felipe d’Oliveira. No campo da historiografia literária, escreveu ainda **A vida de Gonçalves Dias** (1942) e **História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)** (1950).

Nascida em 1901, em Barbacena (MG), filha do respeitado e influente médico Miguel da Silva Pereira, Lucia deve sua formação intelectual ao Rio de Janeiro, onde passou a infância e a juventude e viveu até 1959, ano do acidente de avião que a matou e a seu marido, o historiador Octavio Tarquinio de Sousa. O apartamento de ambos, em Laranjeiras, recebeu, entre os anos 40 e 50, a visita de algumas das mentes mais criativas e inteligentes do Brasil na época: Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira, Murilo Mendes, José Lins do Rego, Antonio Candido e Gilberto Freyre, entre muitos outros com quem o casal convivia também, naqueles anos de efervescência literária, num dos mais democráticos espaços cariocas, a Livraria José Olympio, no endereço célebre da Rua do Ouvidor 110.

Lucia começou a publicar profissionalmente em 1931, ano em que tem início sua colaboração para o *Boletim de Ariel*, revista literária dirigida por Agrippino Grieco e Gastão Cruls. Nesse início de carreira, não escapou à doutrinação da Renovação Católica, movimento contra-revolucionário empreendido pela Igreja, que arregimentou alguns dos principais nomes da intelectualidade brasileira nos anos 20, como Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes e Alceu Amoroso Lima. Em consequência, sua produção nesta época – de crítica e ficção – é marcada pela visão cristã e conservadora em temas político-sociais, dentre os quais a situação da mulher. Em um dos aspectos que interessa a esta dissertação, o gênero, Lucia se mostra, apesar disso, preocupada com questões para as quais ainda não havia uma consciência formada na sociedade brasileira – e em que ela mesma transita a princípio toldada também por conceitos e preconceitos estabelecidos pelo senso comum de sua época, os quais começa a questionar.

Nesse aspecto, é dominada ainda pelo pensamento tradicionalista que atribui ao sexo feminino deveres familiares e virtudes cristãs como a castidade e o pudor – ideias que abandonaria na medida em que se libertava da influência católica e dos preconceitos morais e assumia crescente maturidade intelectual, conforme demonstrado por Márcia Cavendish Wanderley em seu estudo sobre Lucia Miguel Pereira. O papel da Renovação Católica na afirmação de Lucia como intelectual e as restrições que esse movimento reacionário e conservador impôs em seus primeiros passos como crítica literária e ficcionista foram bem estabelecidos por Wanderley – cujo trabalho é referência fundamental para esta dissertação –, juntamente com os demais fatores que contribuíram para situá-la como autora prestigiada e influente na crítica literária, a despeito de sua condição de mulher.

Ao longo de três décadas, Lucia Miguel Pereira escreveu para jornais e revistas como *A Ordem*, *Lanterna Verde*, *Revista do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Estado de São Paulo*, *Estado de Minas* e *Gazeta de Notícias*. Publicou também quatro romances entre 1933 e 1954 – **Maria Luisa**, **Em Surdina**, **Amanhecer** e **Cabra-Cega** – produção ficcional que, entretanto, permanece obscurecida por sua notória atividade de crítica literária, prezada pela lucidez analítica que mantém a maioria de seus textos atuais até hoje.

2.1 Entre polarizações ideológicas e transformações sociais

Lucia Miguel Pereira começa a produzir crítica literária no início dos anos 30, década em que a inquietação formal e estética que engendrou os movimentos vanguardistas dos anos 20 foi sucedida pelo engajamento social e político dos intelectuais. Essa preocupação é externa e internamente vinculada à polarização ideológica entre direita e esquerda, entre fascismo e comunismo, que repartiu o globo após a Revolução Russa de 1917, e à desilusão com o liberalismo econômico e o sistema democrático representados por uma América imersa em recessão e miséria.

A escritora brasileira produz, então, no limiar entre duas guerras mundiais, e seus textos do período são impregnados da angústia desses tempos de antagonismos, violência e brutalidade:

Por toda parte, as barreiras se levantam, alteiam-se as muralhas, enrijam-se as couraças. Cada corrente de idéias 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 *contra*³ alguma coisa. E de sobrepor aos

³ Grifo no original

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. A cultura vai lentamente deixando de ser uma fonte de finos prazeres para se fazer uma arma de combate. (PEREIRA, 2005a:27)

Avessa aos extremismos ideológicos, Lucia denuncia a cooptação da intelectualidade pela política e lamenta “nossa desgraçada época” (PEREIRA, 2005a:28), em que a inteligência já não pode “ficar imóvel, como um observador sereno e desapaixonado” (PEREIRA, 2005a:28). Nesse novo mundo dividido, o intelectual é o “bárbaro da inteligência” (PEREIRA, 2005a:28), que abusa de seu poder: “Está em ruptura de equilíbrio, e pende naturalmente para um só lado, o lado mais pesado, o das paixões do momento.” (PEREIRA, 2005a:28)

É a essa polarização que ela irá se opor em suas análises literárias de obras alheias e que não admitirá nos seus próprios romances – o que motivará a polêmica da autora com o escritor Jorge Amado, criticado por fazer de **Cacau, Suor e País do Carnaval** “livros de propaganda” (PEREIRA, 2005a:101). E é essa mesma postura que, antecipamos aqui, pode explicar sua rejeição a uma identificação pessoal com o movimento feminista, que sustentará ao longo de toda a vida, apesar de quatro romances que tratam da condição social da mulher.

A obra de Lucia Miguel Pereira foi, portanto, construída numa época de transição marcada por grandes transformações culturais mundiais, com reflexos e características particulares no Brasil. É um documento de testemunho e, mais do que isso, participa dos efeitos dessas mudanças no universo literário e dos conflitos que a modernidade e as contradições brasileiras do período impuseram à literatura em geral e à produção literária brasileira em particular.

A autora age como uma cronista de seu tempo, registrando e comentando em vários artigos as transformações, com olhar crítico e inovador. E estabelece relações entre essas mudanças – tecnológicas, políticas e sociais – e o romance como gênero literário moderno⁴ na alvorada do século XX. O texto mais relevante sob esse ponto de vista é *O Fascínio do Cinema*⁵, de 1934, no qual a ensaísta observa a influência direta do novo meio de comunicação e entretenimento sobre a literatura e, principalmente, identifica, de forma bastante aguçada e premonitória, a invenção dos irmãos Lumière com uma nova

⁴ Empregamos a palavra aqui no sentido de atual, de tempo presente (em relação à produção contemporânea à autora).

⁵ “O cinema será a expressão emocional do homem futuro, como a poesia, filha da música, foi a do homem antigo, e a prosa a do *roseau pensant* do homem que obedeceu ao primado da razão e da inteligência? Teremos evoluído do tipo auditivo para o visual, passando por uma fase onde o intelectualismo absorveu tudo? [...] Que conseqüências trará isso para a humanidade? Será o fim da cultura livresca, da hipertrofia do cérebro?” (PEREIRA, 2005a:59)

sensibilidade, visual, sintonizada com a modernidade e substitutiva de uma cultura oral e auditiva – e, podemos acrescentar, da cultura impressa, livresca e intelectual até então predominante.

A autora não está atenta somente às convulsões políticas que redesenham o mundo e às repercussões das inovações tecnológicas, pois parece particularmente preocupada com as mudanças sociais em relação ao status da mulher no Brasil. Do ponto de vista privilegiado de sua condição de uma das raras intelectuais femininas do país – portanto, no papel de pensadora –, lança um olhar quase sociológico sobre as mulheres de sua época, transformando-as em objeto de estudo nos quatro romances que publicou entre os anos 30 e 50. Com eles investiga as possibilidades que se anunciam para a mulher num mundo em rápida e dramática transformação, os obstáculos que ainda se interpõem em seu caminho, os preconceitos que resistem às aberturas de espaços no mundo do trabalho e da educação, as angústias e sentimentos de culpa provocados pelo conflito entre desejos de emancipação política e intelectual e sonhos de realização afetiva ainda turvados por convenções sociais francamente sexistas.

2.2 Escapando ao destino do sexo

Nada parece mais distante da realidade de Lucia Miguel Pereira do que os dramas das protagonistas de seus romances. No entanto, podemos inferir por alguns dos poucos dados disponíveis de sua biografia que ela se tornou uma feliz exceção de sua época graças não só a um talento inquestionável, mas também a alguns fatores sociais que lhe permitiram alcançar aquilo que suas personagens perseguiram sem sucesso: escapar ao destino de seu sexo, então confinado ao ambiente restrito do lar.

Uma rede de relações familiares, sociais e intelectuais favoreceu seu ingresso em meios culturais influentes e expressivos – dentre os quais a própria condição social da família Miguel Pereira, encabeçada pelo médico Miguel da Silva Pereira, professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e médico influente da República Velha. Trata-se, portanto, de uma família socialmente bem estabelecida e culturalmente privilegiada também pelo lado materno, no qual destacavam-se mulheres – mãe, avó e bisavó – “grandes leitoras” (CANDIDO, 2004a:128). Lucia recebeu uma educação tradicional, em uma das melhores instituições de ensino do Rio de Janeiro de sua época, o Colégio Notre Dame de Sion – marco inicial também da formação conservadora e católica que a influenciaria decisivamente nos primeiros passos de sua carreira literária. Esses, inclusive, se dão na revista do colégio, *Elo*,

publicação aberta à colaboração de alunas e ex-alunas, e para a qual Lucia escreve no período de 1927 e 1929.

A autora tem então 28 anos e, de acordo com as expectativas em relação aos papéis sociais das mulheres de sua época, já deveria ser a essa altura uma matrona com uma família constituída. Entretanto, “descumprindo as normas ainda conformadoras das mulheres de sua geração, não se casou, mas, na melhor convenção estabelecida para uma representante da elite – senão econômica, social – dedicou-se a discretas atividades assistenciais” (MENDONÇA *apud* PEREIRA, 2005a:18). Mulher de personalidade reservada, manteve-se sempre sob muita discrição. Pouco se sabe sobre sua juventude, senão apenas que lecionou na Missão da Cruz e na escola mantida pelo Colégio Sion para crianças pobres. Mais tarde, numa época em que o trabalho feminino ainda era pouco aceito, foi subchefe de gabinete do Secretário-Geral de Educação e Cultura da antiga Prefeitura do Distrito Federal, entre 1937 e 1939, e chefe da Biblioteca Central de Educação, em 1939 (PEREIRA, 1988:13).

Casou-se, sim, aos 39 anos, com um homem mais velho e desquitado, o historiador Octavio Tarquinio de Sousa. Temos aqui duas situações extraordinárias – uma, a idade da noiva, que se enquadrava, portanto, no status pejorativo de solteirona; outra, o estado civil do noivo – “múltipla heresia para os padrões da época” (MENDONÇA *apud* PEREIRA, 2005a:19). O casamento foi realizado no Uruguai, destino de todos quantos ousaram romper matrimônios de fachada, desquitando-se ou divorciando-se, e que desejavam oficializar uma nova união, impossível de obter reconhecimento oficial no Brasil.

Além de representar um comportamento corajoso para uma mulher, numa sociedade conservadora como a brasileira – e de uma mulher católica – o casamento constitui também uma parceria intelectual importante para a consolidação de Lucia como crítica literária:

Intelectual com vôo próprio, reconhecida por seus méritos, Lucia beneficiou-se também da parceria com o historiador Otávio Tarquinio de Souza (1889-1959) [...] Bem posicionado na vida política e intelectual, Otávio foi presidente (1918-32) e ministro (1938-43) do Tribunal de Contas da União. Foi também o primeiro presidente da Associação Brasileira de Escritores, diretor da *Revista do Brasil* (1938-43) e da coleção *Documentos Brasileiros*, publicada pela José Olympio. Entre os autores mais editados nessa coleção, encontravam-se Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Otávio Tarquinio de Souza e Lucia Miguel Pereira, a única mulher que alcançou tal distinção num sistema de produção intelectual marcadamente masculino. (PONTES 2001b:472)

O historiador era um dos melhores amigos e um dos mais importantes colaboradores do influente livreiro e editor paulista José Olympio, cujo estabelecimento foi referência fundamental da intelectualidade brasileira, especialmente na primeira metade do século XX. Inaugurada em 1934, a livraria e editora José Olympio desempenhou um decisivo papel na divulgação da moderna literatura nacional:

Embora a maioria desses romances neomodernistas tenha entrado no mercado graças a pequenas editoras cariocas, como Schmidt e Ariel, sua comercialização e popularização efetiva e em escala nacional se deveram ao editor paulista José Olympio Pereira Filho. (HALLEWELL *apud* SOARES, 2006:13)

O primeiro romance de Lucia Miguel Pereira, **Maria Luisa**, foi publicado pela editora do poeta Augusto Frederico Schmidt em 1933, e o segundo, **Em Surdina**, pela Ariel, mas seus dois últimos romances, **Amanhecer**, de 1938, e **Cabra-Cega**, de 1954, saem pela casa José Olympio. Freqüentadora assídua da livraria e respaldada pelo respeito conquistado junto a intelectuais importantes como Schmidt, Gastão Cruls e Agrippino Grieco, é evidente que Lucia já desfrutava da amizade e do reconhecimento de José Olympio, independentemente da relação que viria a ter com Tarquinio. Mas também é certo que o casamento, que se realizou em 1940, consolidou mais que uma parceria conjugal, resultando igualmente em uma sociedade intelectual admirada por todos: “Formava com Octavio Tarquinio de Sousa [...] o casal batizado por Alceu Amoroso Lima de ‘Abelardo e Heloísa das letras brasileiras’.” (SOARES, 2006:88)

Em 1939, Octavio substituiu Gilberto Freyre na direção da coleção Documentos Brasileiros, considerada a série mais representativa de estudos renovadores da história do Brasil realizados a partir da década de 30. Dentre projetos semelhantes levados a cabo por outras editoras brasileiras, a coleção da José Olympio se destacou por seu prestígio: “[...] ter um livro lançado dentro da coleção significava a consagração de um autor” (OLIVEIRA, 2007). O historiador permaneceu na direção da coleção até sua morte em 1959. As colaborações de Lucia para a Documentos Brasileiros destacam-se por serem as únicas de autoria feminina.

A participação de Lucia na coleção da José Olympio configura-se, portanto, como elemento fundamental de construção e consolidação de sua autoridade intelectual num meio majoritariamente masculino, no qual brilharam autores de peso como Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Hollanda e o próprio Octavio Tarquinio. Quando mencionamos a

importância da parceria com Octavio, estamos nos referindo a uma verdadeira interlocução intelectual, em que a condição de mulher do diretor da coleção não significou favorecimento especial, dado que Lucia já desfrutava de um prestígio pessoal como crítica, pesquisadora, biógrafa e historiadora da literatura brasileira.

No entanto, sabemos que a atividade intelectual de mulheres era ainda uma exceção nessa época, e a recepção do seu trabalho em parte se beneficiou de sua ligação com Octavio. O apartamento do casal, como já dito, tornou-se uma espécie de subsidiária da livraria José Olympio, transformado também em ponto de encontro da intelectualidade brasileira da época – a que Lucia Miguel Pereira ascendeu por méritos próprios, mas favorecida pela condição social, que lhe possibilitou desenvolver e exercer uma carreira, pelos vínculos de amizade que estabeleceu com pessoas-chave no meio editorial brasileiro e também, como veremos, por sua inserção num círculo influente de intelectuais ligados à Igreja Católica.

Sob qualquer ponto de vista, o lugar conquistado por Lucia é extraordinário, basta lembrarmos o espanto de Graciliano Ramos diante da descoberta de que **O Quinze** fora escrito por uma jovem mulher, Rachel de Queiroz⁶. Contemporânea de Rachel, uma das pontas do quarteto feminino *habitué* da José Olympio, Lucia contribuiu para o “embaralhamento do que até aquele momento era a bem definida distribuição dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres” (CARDOSO *apud* SOARES, 2006:500). Sua participação na coleção Documentos Brasileiros, por exemplo, sinaliza uma efetiva contribuição para as discussões que polarizavam a intelectualidade brasileira, processo em que coube a essas raras presenças femininas opinar também sobre “assuntos de homens”. (CARDOSO *apud* SOARES, 2006:499)

2.3 De intelectual católica a livre pensadora

Há uma evidente evolução do pensamento da própria Lucia Miguel Pereira quanto às expectativas da sociedade em relação ao sexo feminino. Em seus primeiros artigos de jornal, assim como em seu primeiro livro, **Maria Luísa**, percebemos uma autora que

⁶ *O quinze* caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: - Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural. (CARDOSO *apud* SOARES, 2006:500)

reconhece um processo de transformação em andamento, mas que ainda o julga e critica conforme um padrão de pensamento tradicionalista conservador, reforçado pela formação católica da autora e por seu engajamento, nesse início de carreira, no grupo de intelectuais convertidos à doutrinação do movimento de Renovação Católica.

É no contexto da revista *A Ordem*, publicação do Centro D. Vital⁷, que Lucia Miguel Pereira inicia efetivamente sua ascensão como articulista e crítica literária, após as “despretensiosas colaborações” (SENNÁ, 1996) na revista *Elo* e no *Boletim de Ariel*, de seu amigo Augusto Frederico Schmidt, também ele um intelectual ligado ao movimento da Renovação Católica. A publicação, que se tornou porta-voz do Centro D. Vital, destaca-se na carreira de Lucia em função da repercussão nacional que alcançou nesse processo de mobilização católica, tornando-se um veículo de prestígio no qual muitos ambicionavam publicar – intelectuais não católicos, inclusive, encontraram espaço em sua seção literária, especialmente no período em que foi dirigida por Alceu Amoroso Lima.

Sobre essa contribuição para a carreira de Lucia, Bernardo Mendonça comenta:

[...] o apoio dos “intelectuais católicos” teve importância vital, sobretudo no início da carreira, para a afirmação da escritora – e apenas escritora – numa comunidade intelectual quase exclusivamente masculina e sensível aos antagonismos pessoais e ideológicos. (MENDONÇA *apud* PEREIRA, 2005a:19)

Lucia colaborou sistematicamente com *A Ordem* no período de fevereiro de 1933 a janeiro de 1934, como responsável pela Crônica Feminina, seção em que focalizou como tema central a condição da mulher. No total, foram publicadas seis crônicas. O conteúdo dessas, entretanto, é bastante convencional em relação ao papel da mulher na sociedade. Márcia Cavendish Wanderley analisa dois desses primeiros artigos de Lucia na revista, “O cristianismo e a paz” e “O perigo do feminismo”, e constata não só a valorização que a autora faz dos tradicionais papéis a serem cumpridos pela mulher na família e na sociedade (WANDERLEY, 1987:96) como suas restrições à luta feminista em nome da preservação da harmonia e da ordem sociais. Para Wanderley, as crônicas foram “tentativas mal-sucedidas de abordagem de problemas sociais e políticos de sua contemporaneidade” (WANDERLEY, 1987:94), devido à precariedade do conhecimento, por parte de Lucia em seu início de carreira, dos condicionantes sociais e dos mecanismos de poder envolvidos.

⁷ Instituição da Coligação Católica Brasileira (CCB) criada em 1922 por Jackson de Figueiredo com o objetivo de congregar intelectuais dispostos a um movimento político, social e literário de reação ao materialismo.

Em “O cristianismo e a paz”, sua primeira crônica para *A Ordem*, escrita no contexto da ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, a autora afirma ser tarefa feminina criar o instinto de paz em cada criança. Segundo Wanderley, a “interpretação equivocada que faz do papel da mulher na sociedade” (1987:98) é influenciada pelos princípios de Nação, Deus, Pátria e Família do movimento Integralista, com o qual o líder da intelectualidade católica, Alceu Amoroso Lima, simpatizava nessa época. Em “O perigo do feminismo”, novamente a ausência de fundamentos mais sólidos de análise – segundo Wanderley, sem o recurso da interpretação marxista – leva a autora a apelar para “idéias pré-concebidas a respeito dos papéis masculino e feminino dentro da sociedade. (1987:101)

Além da falta de instrumentos teóricos mais consistentes, é preciso considerar os artigos de Lucia no contexto ideológico da publicação católica, criada como veículo de doutrinação para a recatolicização do país – de modo que tradição, autoridade e hierarquia afirmavam-se “como pilares fundamentais da organização social a ser construída, devendo ainda pautar as ações educativas católicas e, de modo particular, aquelas dirigidas às mulheres” (MAGALDI: 3555). A educação da mulher é um dos tópicos mais abordados por Lucia em suas crônicas, nas quais busca conscientizar suas leitoras da necessidade de se conciliar as novas demandas, responsabilidades e oportunidades que se abrem para o sexo feminino na sociedade moderna com “suas velhas e iniludíveis obrigações”. (MAGALDI: 3556)

Até março de 1932, nenhuma mulher havia publicado em *A Ordem*. O pioneirismo coube à educadora Laura Jacobina Lacombe, e, em seguida, a revista criou a seção de Lucia Miguel Pereira e abriu espaço para outras colaborações femininas. Tal abertura pode ser tomada como uma concessão inevitável às transformações da sociedade e uma estratégia para interferir no processo:

Cabe destacar, portanto, que a própria concessão de espaço e voz a mulheres por uma revista comprometida com um modelo tradicional de sociedade, apoiado, por sua vez, em hierarquias rígidas e claras e lugares sociais destinados a homens e mulheres bem delimitados, aspectos observados nos próprios quadros da revista, expressa o reconhecimento, por parte de seus editores, da impossibilidade de conter um movimento de transformação da sociedade e, por projeção, o reconhecimento da mulher como sujeito. Mulheres estariam, portanto, sendo consideradas como autoras de artigos e também como autoras de suas trajetórias de vida, conduzidas cada vez mais também na cena pública, sendo que as primeiras deveriam, em suas reflexões sobre temas femininos, procurar interferir nas escolhas destas últimas. (MAGALDI: 3558-3559)

A criação da seção Crônica Feminina reflete a repercussão na imprensa brasileira em geral da ascensão dessa nova mulher, com a abertura de seções especializadas e suplementos femininos nas publicações interessadas em estabelecer diálogos com a mulher moderna, “seja para reforçar antigos valores e retardar os processos de mudança, seja para incentivar as novas imagens em circulação” (HIME, 2003:158). É exatamente na década de 30 que chegam ao Brasil “ecos das vitórias feministas nos Estados Unidos e na Europa” (HIME, 2003:157), que resultam na emancipação política das brasileiras com a conquista do direito de voto em 1932 e o exercício do mesmo nas eleições de 1934.

As transformações que se processavam na sociedade brasileira da época, com a revisão dos papéis atribuídos ao sexo feminino, ainda demorariam, porém, a consolidar uma nova realidade para a mulher, principalmente em termos de atuação profissional. É somente a partir da década de 70, com o aumento da participação feminina no mercado de trabalho como resultado da acelerada urbanização do país, que profissões consideradas masculinas como o jornalismo receberam o influxo de um grande número de mulheres. Apesar de sua crescente presença atuando como jornalistas, em decorrência da abertura de páginas especializadas, mulheres eram raras na imprensa brasileira até os anos 60 – e, até essa época, elas chegavam às redações

[...] confirmando o seu papel feminino, ocupando espaço nos cadernos ou nas revistas femininas, nas seções de moda, de receitas culinárias, de conselhos sobre educação infantil e comportamento familiar, ou escrevendo crônicas e contos voltados para o público feminino. (ABREU, 2006:11)

A esse propósito, é importante observar aqui o caso da escritora Clarice Lispector, que inicia na década de 40 – antes mesmo da publicação de seu primeiro romance, **Perto do Coração Selvagem** – uma produtiva e longeva colaboração na imprensa brasileira, que se estende por mais de trinta anos até sua morte em 1977. Contratada pelo jornal *A Noite* em 1942, Clarice é considerada uma das primeiras mulheres jornalistas do país, com registro profissional obtido em 1946. Era a única mulher na redação e transitava por várias editorias, exceto a de política. Sua principal atuação se dá em páginas femininas: coluna Entre Mulheres, no semanário *Comício*; seção Feira de Utilidades da página Correio Feminino, no jornal *Correio da Manhã*; e coluna Só Para Mulheres do *Diário da Noite*, como *ghost writer* da atriz Ilka Soares.

O conteúdo dessas colunas é rigorosamente pautado por temas considerados femininos por excelência: moda, beleza, etiqueta, casamento, maternidade, educação dos

filhos, culinária e cuidados com a casa. Entretanto, visava-se a mulher dos novos tempos, ocupada, sim, em dar conta das tarefas domésticas e ainda manter-se jovem e bela. Conforme ressalta Aparecida Maria Nunes (2006:124), “uma das funções desse tipo de imprensa era dar respostas às infindáveis dúvidas e angústias da mulher moderna”, o que faz com um discurso pedagógico conservador, ajustado ao estereótipo social da mulher e despreocupada de colaborar para a transformação do lugar ocupado por ela. Temas emergentes como emancipação feminina e liberdade sexual para a mulher estavam ausentes dessas páginas, o que seria uma “característica da imprensa feminina brasileira da época”. (NUNES, 2006:125)

A mulher inexperiente encontra nos conselhos da imprensa feminina a informação de que precisa, ao mesmo tempo em que recebe uma formação do padrão ideal de mulher. Se ela não tem uma imagem definida de si mesma, a leitora encontrará nas páginas de leitura feminina uma imagem de mulher moderna que pode lhe cair bem para ver o mundo que se destaca nas informações que consome. (NUNES, 2006:160)

Em suas colunas, Clarice Lispector (sob os pseudônimos de Teresa Quadros e Helen Palmer ou sob a máscara de Ilka Soares) aconselhava suas leitoras a aterem-se à situação vigente, comportando-se como mulheres exemplares e preservando sua felicidade conjugal. Segundo Nunes, a colunista escreve submetida aos padrões da imprensa feminina, atenta às estratégias de comunicação com o público dessas publicações, uma vez que a transgressão dos códigos e regras desse gênero jornalístico comprometeria a identificação com sua leitora (2006:164). É assim que, já nos revolucionários anos 60, Helen Palmer vê com reservas a liberação da mulher:

Helen Palmer alerta, então, sua leitora para as diferenças entre liberdade e libertinagem. Defende o ponto de vista de que ser livre não implica libertar-se dos liames da moral e do pudor, que – faz questão de frisar – são elementos embelezadores da mulher e indispensáveis a sua personalidade. (NUNES, 2006: 218)

A postura da colunista dessas páginas femininas contrasta com a da escritora, que em seus romances abre espaço para mulheres exprimirem sua insatisfação com o destino feminino e experimentarem momentos libertadores.

Os conselhos de Tereza Quadros tomam direção oposta ao que preconiza Clarice Lispector para suas personagens femininas. Nas páginas de *Comício*, o devaneio deve ser evitado. Nos contos de Clarice, a fuga da realidade permite momentos de epifania. Mas as duas mulheres – a leitora para a qual a coluna se destina e a personagem clariceana – sentem-se sufocadas pelos

afazeres domésticos, pelo destino de mulher. Tereza reforça as funções femininas aconselhando sua interlocutora a permanecer presa ao *status quo*, ao passo que Clarice privilegia os instantes em que essa mulher deixa de ter funções domésticas e domesticadas para encontrar-se a si mesma, em uma outra realidade incontrolável, que não a da casa, dos filhos, do marido. (NUNES, 2006:157)

Entretanto, mesmo nos jornais, Clarice Lispector conseguiu, “mediante artifícios ficcionais” (NUNES, 2006:26), levar a suas leitoras uma reflexão sobre a condição feminina, através da inserção de “outros discursos que permitam à leitora questionar o que é ser mulher nesse espaço limitado em que atua” (NUNES, 2006:165). A pesquisadora se refere aos recursos lúdicos da ficcionista, como humor e ironia, que sutilmente se infiltram no discurso padronizado da imprensa feminina para subvertê-lo nas entrelinhas, dissimuladamente. Um bom exemplo disso é a receita para matar baratas que, travestida de fórmula eficaz para a dona de casa exterminar a presença desses insetos intrusos de seu lar, é na verdade embrião do conto “A quinta história”, publicado mais tarde no livro **A Legião Estrangeira**. Outro exemplo é o comentário que Tereza Quadros faz do livro **Um Teto Todo Seu**, obra em que Virginia Woolf trata da condição feminina, numa clara intenção de compartilhar com as leitoras da coluna “uma mensagem que se transforme em consciência, que fale mais fundo que os segredos do tira-manchas ou do assado.” (NUNES, 2006:187)

A constatação de que artimanhas ficcionais da autora possibilitaram que ela sutilmente ultrapassasse os limites impostos por esses espaços dirigidos ao público feminino certamente comprova o talento de Clarice, mas não elimina a observação de que essas páginas se pautavam – e certamente ainda se pautam – por um padrão que caracteriza a imprensa feminina. Esse modelo ilumina a leitura que podemos fazer daquelas crônicas femininas de Lucia Miguel Pereira, contribuindo para entendermos a disparidade encontrada entre seus artigos na imprensa e sua obra ficcional.

Para as mulheres que se aventuraram pioneiramente nas redações de jornais e nesse segmento da imprensa feminina, como Lucia Miguel Pereira, não faltaram resistências e obstáculos: uma iniciativa de moças de colégio, como a modesta revista *Elo*, até se poderia aceitar, mas a transcrição de seus artigos por publicações de grande tiragem escandalizou a mãe da jovem intelectual, “que não achava próprio de uma moça andar escrevendo em jornais...” (SENNÁ, 1996)

A abordagem de assuntos femininos foi, como vimos, o meio de ingresso de escritoras, colunistas e jornalistas na imprensa brasileira, já que os temas “sérios” estavam reservados aos homens. No campo próprio da chamada imprensa feminina – aquela

claramente dirigida às mulheres – as publicações serviram inicialmente como canal de expressão para vocações literárias de mulheres que não encontravam outro meio de manifestação.

Muito tempo depois da *Crônica Feminina*, já em jornais de grande circulação como o *Correio da Manhã*, em meados da década de 40, Lucia ainda trataria de questões emergentes em seu tempo, analisando as mudanças sociais e suas repercussões sobre a condição da mulher em textos ainda muito marcados pelos preconceitos da época. Escritos, portanto, mais de dez anos depois de seus três primeiros romances, eles contrastam enormemente com a obra ficcional da autora.

Em dois desses artigos, “Casamento e carreira” e “Solteironas e celibatárias”, escritos em sequência, ela analisa a ascensão da mulher no mercado de trabalho como uma abertura que lhe amplia os horizontes, porém a um alto custo no aspecto pessoal e familiar. No primeiro, detecta que, na sociedade moderna, “todas as profissões se abrem às mulheres”, o que lhes oferece novas perspectivas de realização pessoal. A elas já não se limita o destino ao *casamento como carreira* ou à alternativa excludente *casamento ou carreira*. Segundo Lucia, “a palavra de ordem hoje é casamento e carreira”. (PEREIRA, 1945a)

O diagnóstico da autora aponta para uma solução que seria de fato o caminho conciliador trilhado pela maioria das mulheres daí em diante. No entanto, a perspectiva *carreira como casamento*, ou seja, a possibilidade de se privilegiar o exercício profissional, não é vista por Lucia como mais uma opção, mas consequência de uma situação criada pelo pós-guerra: um contingente feminino excedente. A cronista parte da informação de que o número de mulheres supera o de homens nos Estados Unidos e na Europa ao fim da Segunda Guerra Mundial, assumindo “proporções alarmantes”, para refletir sobre o destino dessas moças. A abertura de espaço no mercado de trabalho garante que elas “terão o seu lugar” (PEREIRA, 1945a). Entretanto, Lucia identifica um problema em se restringir essa realização ao campo profissional: “Verão preenchidas as suas necessidades econômicas e intelectuais. Mas as sentimentais? E as sexuais?” (PEREIRA, 1945a), indaga. Segundo ela, solteironas “até por vocação” sempre houve, mas “esse não é o caminho normal” (PEREIRA, 1945a). Na avaliação da escritora, as mulheres estarão mais independentes, mas também mais solitárias – justamente quando se veem mais cultas e capazes de inspirar amor até muito mais tarde (acima dos 30 anos).

No artigo seguinte, “Solteironas e celibatárias”, Lucia prossegue sua avaliação do problema das “solteiras de guerra”, às quais restaria como saída apenas o trabalho. Nele também vemos a autora apontar corretamente a independência econômica como uma

conquista feminina, capaz de assegurar às mulheres “a liberdade de dispor de si, de rejeitar tutorias amesquinhantes”. (PEREIRA, 1945b) Segundo ela, a sociedade moderna não reserva lugar para as “tias de antigamente” e “nem as mulheres de hoje se sujeitariam a viver tuteladas, numa minoridade artificial e deprimente”. (PEREIRA, 1945b)

No entanto, aqui também percebemos a cronista incidir em preconceitos contra essa nova mulher, prevendo para ela um futuro incerto e obscuro. O problema de ambos os artigos é a perspectiva convencional da autora sobre o casamento como único meio legítimo de satisfação das necessidades afetivas e sexuais da mulher. Lucia vê as mulheres excedentes do pós-guerra condenadas ao celibato ou “à degradante situação de terceiras nos casais”, isto é:

intrusas odiosas que disputam por traição o que abertamente não podem ter: viverão isoladas ou na sombra, a esgueirarem-se, como malfeitoras, contentando-se com migalhas, pobres seres nefastos e marginais – quase sempre nefastas porque marginais. Isso para não falar na prostituição, que há de ser o fim de muitas, de muitas talhadas para boas mães. (PEREIRA, 1945b)

Para essa Lucia, o casamento “é a melhor oportunidade de existência feliz e digna”, de modo que, sem um par, milhões de jovens se verão privadas do que “mais doce ela [a vida] oferece” (PEREIRA, 1945b). Segundo a autora, a ausência de marido já não representa para a mulher moderna, adulta e responsável, uma inferioridade, mas “uma privação íntima” (PEREIRA, 1945b), posto que a sociedade ainda veta-lhe uma vida sexual fora do casamento. Assim, as mulheres descasadas que se dispuserem a levar uma vida austera terão suas virtudes permanentemente testadas, especialmente na sociedade em transformação que lhes abre as portas do mercado de trabalho. Fosse outra a época, “aos conventos se recolheriam as mulheres excedentes e as que sobrassem vegetariam à sombra dos lares alheios” (PEREIRA, 1945b). Mas o mundo já não segrega as jovens disponíveis: elas estão nos escritórios, nas ruas, nos “centros de reunião e divertimento”. (PEREIRA, 1945b)

Essa nova situação, na avaliação da escritora, tende a criar um problema complexo, resultante da convivência masculina no mercado de trabalho com essas jovens livres e atraentes:

A marginalidade em que a guerra colocou tanta moca não poderá deixar de ser uma fonte de sofrimento e inquietações para elas e para as outras, as que angariaram maridos e querem conservá-los... Esse imenso exército feminino,

se não se compuser de santas, marchará quase todo ao assalto da monogamia. (PEREIRA, 1945b)

Descontado o contexto da guerra, percebemos, tanto nesses artigos quanto nas crônicas femininas de Lucia, uma visão ainda muito conservadora e moralista sobre as relações de gênero diante da nova realidade urbana e do mercado de trabalho, enfrentada não só no exterior como também no Brasil. É produtivo comparar as crônicas da revista *A Ordem* com os dois primeiros romances da autora, publicados no mesmo ano, 1933, e ler os conflitos das protagonistas desses e dos demais romances de Lucia à luz dos artigos de 1945. Toda a obra ficcional da escritora perpassa as mesmas questões abordadas nos artigos e crônicas citados, mas, se nesses últimos sobressai o moralismo ao qual Lucia adere sem questionar, seus romances tratam com muito mais sutileza os dilemas da mulher nesses tempos de transição, questionam hipocrisias e preconceitos da sociedade quanto à relação entre homens e mulheres e avançam gradualmente na abordagem da independência financeira e da liberação sexual da mulher.

Sem considerar o fato de que há uma grande diferença literária entre suas obras de estreia – pois há um evidente salto de qualidade entre **Maria Luísa** e **Em Surdina** – esses dois romances já distinguem-se pelo amadurecimento que os separa no tratamento da condição feminina. O primeiro ainda padece de alguns defeitos formais, dentre os quais ressalta a voz onipresente e ostensiva do narrador – talvez mais propriamente narradora, porque podemos ouvir o sujeito feminino que julga os atos da protagonista. Através dessa voz intrometida que comenta o comportamento da personagem, acreditamos poder ouvir a autora. Conseguimos identificá-la no estilo do texto, que em tudo se aproxima das digressões ainda impressionistas de seus primeiros artigos de crítica literária.

Maria Luisa, o livro de estreia de Lucia Miguel Pereira, é um romance sobre adultério, ou melhor, sobre os conflitos de uma jovem esposa “perfeitíssima”, austera, exemplar, rigorosa cumpridora de suas obrigações familiares, uma “mulher do dever” (PEREIRA, 2006:14), que acaba por se envolver com o insinuante amigo do marido, conquistador e aventureiro. O relacionamento fugaz cumpre apenas a tarefa de tirá-la do seu mundo de certezas inabaláveis, etiquetas e convenções, rigidamente ordenado, para lançá-la num redemoinho de dúvida, culpa e angústia diante de revelações perturbadoras – a de “perspectivas maravilhosas” fora do casamento e a do mundo hipócrita das aparências que mantêm a ordem social.

Em **Maria Luísa**, a protagonista enfrenta profunda crise existencial ao perceber a falsidade dos princípios da educação feminina que a fez crer nesse universo

plácido em que o casamento é o único horizonte possível para a mulher honesta – uma vez que só há dois tipos de mulheres, as virtuosas e as “desgarradas” (PEREIRA, 2006:18). Maria Luísa acredita piamente nisso e se esmera em cumprir o seu papel, até que o romance inesperado e, mais tarde, a descoberta da “vida secreta” de seu próprio marido (PEREIRA, 2006:104), fazem seu mundo desmoronar e a conduzem a um processo de autoconhecimento, de revelação de um Eu desconhecido, de uma nova mulher – a verdadeira, nem pia nem santa, sem máscara, que reencontra os sonhos e ambições da juventude que a educação severa e religiosa, recebida nos limites do ambiente doméstico, se encarregaram de abafar.

Esse processo não se dá sem revolta. Maria Luísa se confronta com a realidade de seu casamento, que salta do romance como paradigma da vida a dois nas primeiras décadas do século passado: a escritora flagra um modelo do *casamento como carreira* no início de sua ruína como única alternativa para a mulher honesta, fora da qual estaria o sexo feminino condenado à existência vegetativa das solteironas ou à marginalidade das prostitutas.

O casamento fora, para Maria Luísa, uma libertação, a saída de “um subterrâneo” (PEREIRA, 2006:27) que era até então sua vida familiar, sempre sob a vigília da mãe e da tia solteirona: “Não seria talvez bela, nem particularmente pitoresca, a paisagem que descortinou. Mas era uma paisagem. Tinha luz, e cor, e calor... Só então começou a viver” (PEREIRA, 2006:27). Maria Luísa empenha toda a sua vida nesse casamento, cumprindo com zelo e minúcias as obrigações que a sociedade espera de uma dileta e ilibada esposa e mãe. Excedia-se, até: “Não podia acreditar honestas mulheres que cuidassem de alguma coisa além da casa e dos filhos. Confundia, na mesma condenação sumária e inflexível, as elegantes e as intelectuais.” (PEREIRA, 2006:40)

Nesse trecho, como em toda a primeira parte do romance – em que a autora apresenta o pequeno mundo no qual reina soberba a protagonista – ouvimos a narradora criticar a personagem em sua ignorância da vida real. Na segunda parte, destacam-se as reflexões de Maria Luísa após o evento que abala seu universo de convicções, operando turbulenta e conflituosa transformação íntima na personagem – já que não há ainda possibilidade de uma efetiva mudança na condição social e moral dessa mulher.

Do livro, portanto, ressalta uma Lucia Miguel Pereira bem menos ortodoxa que aquela dos artigos de *A Ordem* e *Correio da Manhã*. Nele, o casamento é *a melhor possibilidade de existência feliz e digna* apenas em aparência, que é afinal ao que se resigna a personagem, pois para uma mulher como ela ainda não há saída. Em **Maria Luísa**, como em todos os seus romances, a protagonista sofre terrivelmente com as sanções e vetos sociais às ambições e desejos de emancipação feminina. Nessa primeira obra, o drama da personagem é

que, como vimos, ela se tornara pela criação e por sua própria personalidade um protótipo da esposa perfeita, para quem, embora conscientizada pela experiência de que ninguém – mesmo as esposas mais exemplares – está livre de sucumbir a paixões, o envolvimento com outro homem só pode ser compreendido como um erro. Maria Luísa não consegue se desvencilhar dessa visão de mundo, que é ainda a da sociedade. Não há perspectiva para ela fora do casamento, apenas a condenação.

Ao contrário do que expressa a autora nos artigos citados, não há uma condenação de Lucia Miguel Pereira a esse amor ilícito. A protagonista amadurece com o sofrimento e compreende que as pessoas não são divididas entre boas e más, que não é possível ser irredutível e julgá-las. Ela apenas não está ainda preparada para divisar outras possibilidades para a mulher fora das convenções da sociedade. É nos romances seguintes que Lucia discute isso de forma mais clara, com personagens que são ainda jovens solteiras e sonhadoras, decididas a escapar ao destino de suas mães, irmãs e tias, mas sobre cujos contraditórios anseios de amor genuíno, liberdade e independência paira ainda ameaçadora a sombra da marginalidade.

Vamos citar aqui brevemente o romance **Em Surdina**, tendo em vista que o mesmo será abordado em capítulo próprio. Nele, a personagem Cecília reluta entre sonhos então divergentes – casamento, estudo e trabalho. Sem conseguir se decidir por nenhum pretendente – na verdade, ao vislumbrar no casamento um horizonte de servidão, “a escravidão humilde e profunda da maternidade” (PEREIRA, 2006:176) – e proibida de trabalhar pelo pai, conforma-se a uma existência de solteirona, como uma mulher excedente a quem não resta senão uma vida “feita de migalhas da existência dos outros” (PEREIRA, 2006:265). Cecília é, portanto, uma daquelas *solteironas por vocação* de que falava a escritora em “Solteironas e Celibatárias”. E não se casar, para Cecília, é ainda se sujeitar ao celibato, como sustenta Lucia no mesmo artigo, pois a personagem ainda não é livre para amar fora do casamento.

Temos então novamente o matrimônio compreendido pela sociedade como única possibilidade digna para a mulher, mas – o que representa um avanço em relação a **Maria Luísa** – já visto por essa como uma falsa saída do ambiente de restrições da casa dos pais. É o trabalho que ocupa o seu lugar no sonho de independência, de uma vida maiúscula, plena e efetiva. Entretanto, ele permanece no romance como ambição irrealizada, em função da resistência da sociedade em transformação. Cecília – ou a mulher que ela representa – não se adéqua à opção *casamento como carreira* e ainda não está apta a conciliar *casamento e carreira*. Resta-lhe uma existência à sombra.

Em **Amanhecer**, de 1938, a personagem Maria Aparecida é uma jovem ambiciosa e sonhadora, criada no interior do Rio de Janeiro, decidida a não se resignar “para sempre àquela vida miserável” (PEREIRA, 2006:272). Pensa fugir desse destino ora com um emprego na capital, para o qual se prepara aprendendo datilografia, ora com uma “solução melhor – o casamento” (PEREIRA, 2006:277). A família se opõe ao trabalho: a mãe o vê como “caminho da perdição” (PEREIRA, 2006:277), e o pai acha que seria um humilhante atestado de que não poderia sustentá-la. Suas perspectivas se alteram radicalmente, e confundem a personagem, com a entrada em cena do homem que lhe abrirá “um mundo novo” (PEREIRA, 2006:298). Antônio influirá fortemente em sua educação intelectual e em seus projetos de vida, apresentando-a a ideias revolucionárias sobre a condição da mulher. Entretanto, também ela não conseguirá avançar além de uma situação de marginalidade, como veremos no capítulo final dessa dissertação, em que a obra é vista em perspectiva comparativa a **Em Surdina**. A protagonista não realiza nem o *casamento como carreira* nem a *carreira como casamento* e muito menos a opção *casamento e carreira*, pois, tanto no trabalho quanto na relação afetiva que constroi com o amante, o máximo que consegue é alienar-se.

Podemos reconhecer aqui e ali nessas páginas de ficção ecos de conflitos pessoais e inquietações de Lucia Miguel Pereira quanto ao destino reservado às mulheres. São, entretanto, de outra natureza que a dos artigos em que abordou a condição feminina de seu tempo: só podemos compreender o tom moralista e o conservadorismo dos últimos como resultado do enquadramento da autora nos objetivos doutrinários da revista *A Ordem* e no modelo da imprensa feminina da época. Entretanto, o mesmo não se pode dizer dos artigos de 1945, escritos doze anos depois de **Maria Luísa e Em Surdina** e sete anos após **Amanhecer**. Nos romances, a autora já se mostra muito mais compreensível aos dilemas femininos dos novos tempos, embora reflitam as dúvidas da ficcionista quanto ao destino da mulher nesse novo mundo.

Realistas, nenhum brinda suas protagonistas com uma saída libertadora, o que mostra-se coerente e conveniente a obras que se propõem a mostrar os conflitos e as dificuldades das mulheres em uma época de transição, de mulheres em processo de revisão de seus papéis e em busca de uma nova identidade. Entretanto, é razoável supor que o espaço do jornal é limitado e inadequado a uma abordagem de sutilezas como a que autora faz nos romances. Nos primeiros, predomina o caráter informativo que procura dar conta de uma situação específica – o massacre masculino na guerra – e que especula sobre suas consequências a partir dos preconceitos da sociedade. Lucia escreve para um público

predominantemente masculino – o leitor de jornais da época – e sua interpretação reproduz a visão da sociedade sobre o destino das mulheres.

De certo modo, nesses artigos a autora, que não se posiciona como uma feminista, também está sendo realista sobre a condição feminina, cujas perspectivas emancipadoras trazidas por sua ascensão ao mercado de trabalho ainda enfrentavam obstáculos, como a visão tradicionalista que insistia em dividir as mulheres entre esposas e prostitutas e lhes reservar os papéis convencionais socialmente admitidos. A aprovação do novo lugar que se abria para o sexo feminino não se daria sem as angústias e conflitos que Lucia tão bem focaliza em seu romance – esse, sim, visto por ela como o espaço de investigação sobre a repercussão das transformações no íntimo das mulheres que viviam esse processo.

3 OS JORNAIS NA CONSTRUÇÃO DA AUTORIDADE DA CRÍTICA

Para compreendermos e melhor avaliarmos a colaboração de Lucia Miguel Pereira para a história da crítica literária brasileira – e assim dimensionarmos o lugar que ela ocupa no processo de especialização e profissionalização dessa crítica no país – será preciso antes rever a histórica polêmica que envolveu os críticos militantes da imprensa e as recém-criadas faculdades de Letras. Em meados da década de 40, a feroz oposição que se estabeleceu entre a chamada “nova crítica” e os críticos jornalistas considerados a partir de então amadores e “impressionistas” representou um marco divisório, que ainda hoje se reflete na quase incomunicabilidade entre esses dois espaços de produção. Veremos como o embate é mais complexo do que parece.

3.1 A crítica literária entre a academia e a imprensa

A produção intelectual de Lucia Miguel Pereira tem início na imprensa na década de 30, com contribuições regulares para publicações como *Revista do Brasil*, *Boletim de Ariel*, *A Ordem*, *Lanterna Verde* e *Gazeta de Notícias* no período de 1931 a 1943. A partir desse ano e até 1959, as colaborações em jornais se tornam esporádicas, porém ainda mais influentes, tendo em vista o alcance e a importância dos veículos em que ela passa a publicar, como *O Estado de São Paulo*, *Correio da Manhã* e *Estado de Minas*.

Local de onde Lucia exerce sua crítica literária, a imprensa era, até meados da década de 40, um espaço institucional com autoridade reconhecida para abrigar discursos sobre a produção literária. Aqueles que nele militavam, Lucia inclusive, exibiam erudição e muita leitura, resultado de uma formação humanista e clássica e de um esforço autodidata que prescindia da especialização acadêmica. Essa situação mudou a partir do momento em que surgiu no Brasil o crítico universitário, munido de um instrumental próprio e rigoroso, que chegava disposto a desautorizar aqueles que exerciam amadoristicamente a crítica literária na imprensa, opondo objetividade e ciência ao que consideravam subjetivo e impressionista.

A distinção impôs um divórcio litigioso que opõe ainda hoje os dois campos que se debruçam sobre a produção literária no Brasil – a crítica jornalística e a crítica acadêmica. A incompatibilidade entre seus discursos, que operam com padrões de linguagem e métodos diferentes, embora possam visar públicos semelhantes, tem sido motivo de debates sobre o alcance, a competência e a importância de cada um, nos quais se constata a urgente

necessidade de restabelecer o diálogo frente a uma suposta impossibilidade de conciliação nas páginas dos jornais.

A dissensão, que data do final da década de 40, encobre uma disputa de autoridade. Nascida na imprensa, a crítica literária foi, em seus primórdios no país, entre o século XIX e as primeiras duas décadas do século XX, exercida por escritores – nossos primeiros jornalistas, assim como também o foram muitos bacharéis, políticos e religiosos. Os jornais foram o veículo em que autores comentavam a produção literária da época e onde muitos abriram caminho para uma carreira editorial de sucesso, exercitando a pena e familiarizando o público com seus nomes a partir dos folhetins – a publicação de prosa de ficção em capítulos na imprensa com que muitos de nossos romancistas deram a conhecer algumas de suas principais obras.

Machado de Assis, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, José de Alencar, Olavo Bilac e outros se aventuraram na crítica literária, além da trindade Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior, considerados efetivamente críticos literários por se dedicarem de modo sistemático à análise da literatura. Nada restou dessa imprensa no jornalismo atual: os jornais de sua época eram um misto de opinião e ensaísmo, com predomínio de debates políticos, reflexões de ordem estética sobre literatura, teatro e música, e crônica mundana da vida social. Frequentadas pelos homens de letras e pelos bacharéis de direito, as redações do século XIX eram marcadas pelo beletrismo, pela prosa empolada com que se contaminavam de “literatice” os jornais.

Serão os próprios escritores, nas primeiras décadas do século XX, quando os jornais começam a substituir a opinião pela informação, que primeiro irão polir a linguagem jornalística ao extirpar dessa o rebuscamento e o floreio, mirando uma prosa mais coloquial e moderna – inspirada na revolução que os modernistas faziam na própria literatura. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, todos passaram por redações de jornais, como revisores ou chefes das mesmas, deixando sua contribuição no caminho rumo a uma especialização do discurso jornalístico. No processo, a experiência das redações influenciou, por sua vez, a prosa desses autores.

Esse diálogo entre literatura e imprensa prossegue no período entre as décadas de 30 e 50 com a chamada crítica de rodapé, as resenhas de literatura realizadas também pelos chamados *homens de letras*, em geral autodidatas de grande formação e conhecimento de literatura nacional e estrangeira – pois formados na tradição do estudo dos clássicos –, que comentavam na imprensa a produção literária da época.

Tendo como representante mais ilustre a figura de Álvaro Lins – chamado por Carlos Drummond de Andrade de *imperador da crítica brasileira* –, o grupo responde por uma crítica brilhante e influente que identificou, analisou e contribuiu para estabelecer o cânone da literatura brasileira, assegurando um lugar nesse para novos autores, como Jorge Amado, Clarice Lispector e Lúcio Cardoso, cujo surgimento a crítica de rodapé acompanhou no calor dos lançamentos. Lucia Miguel Pereira foi um dos principais nomes da crítica nesse período, atenta à produção de seus contemporâneos, como Murilo Mendes, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e os já citados Jorge Amado e Lúcio Cardoso – sem descuidar das revisões dos mestres do passado, principalmente Machado de Assis.

Segundo Silviano Santiago, nos anos 40 a imprensa “deu guarida a uma excelente geração de intelectuais sem formação universitária especializada em literatura”:

Estamos nos referindo a alguns intelectuais de peso – no presente momento desconhecidos das novas gerações –, como Sérgio Milliet, Lucia Miguel Pereira, Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux e Brito Broca. Verdadeiros formadores de opinião, responsáveis pelo sucesso ou o fracasso de obras e autores, esses críticos assumiram ainda a tarefa de atualizar e ampliar o quadro nacional e internacional de leituras do brasileiro comum. (SANTIAGO, 2008:162)

Temidos, respeitados e prestigiados, os integrantes do grupo se viram, entretanto, repentinamente no centro de uma campanha de hostilidade declarada, encabeçada pelo professor Afrânio Coutinho ao final da década de 40. Porta-voz de uma nova vertente forjada nas recém-criadas faculdades de Filosofia e Letras do Rio de Janeiro e de São Paulo, Coutinho defendia a prevalência de uma crítica afiada em métodos de análise e investigação científica, proporcionados pela Teoria Literária, que deveria sobrepujar a crítica impressionista, eloquente e autodidata que então dominava a imprensa. Subitamente, os críticos de rodapé se viram desqualificados, como diletantes, amadores. Em breve não haveria mais lugar para eles nos jornais.

Essa é a origem da cisão que se estabelece entre a crítica jornalística e a acadêmica – ao que vale acrescentar que, contrariando seus objetivos, a última não ocupou o espaço da primeira na imprensa, exceto por um breve período nos suplementos literários dos anos 50, no qual se destaca o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, criado por Antonio Candido em 1956. O momento de transição é bem lembrado por Flora Süssekind em **Papeis Colados**:

Há, então, dois modelos bem diversos de críticos em disputa, que se encontram momentaneamente lado a lado nas páginas da imprensa diária. O que se inicia é uma mudança nos critérios de validação daqueles que exercem a crítica literária. A “carteira de habilitação” em meados dos anos 40 não é mais a mesma das primeiras décadas deste século. E parece prever um tipo de intelectual cuja figura não cabe mais nas funções, até então supervalorizadas, do jornalista, do crítico-cronista. (SÜSSEKIND, 2002:17)

Tratava-se, então, de afirmar a autoridade do crítico formado no espaço da universidade. O esforço autodidata dos críticos de rodapé, por maior e mais sólida que fosse sua base intelectual, é gradualmente desalojado e substituído pelo método e pela especialização do chamado crítico-*scholar*. No embate, Afrânio Coutinho elege como seu alvo predileto o poderoso Álvaro Lins, através do qual atingia, portanto, toda uma categoria de críticos que se procurava deslocar:

E, com isso, se abriria espaço para um outro tipo de critério de avaliação profissional, para uma substituição do jornal pela universidade como “templo da cultura literária” e da figura do crítico enciclopédico e impressionista, com sua habilidade para a crônica, pela do professor universitário, com seu jargão próprio e uma crença inabalável no papel “modernizador” que poderia exercer nos campos dos estudos literários. Tratava-se, em suma, de substituir o rodapé pela cátedra. E conquistar o poder até então em mãos de não-especialistas para as daqueles dotados de “aprendizado técnico”. (SÜSSEKIND, 2002:22)

A estratégia dos *scholars* era estabelecer seu discurso como o único válido sobre a literatura, e a justificativa era a sua formação acadêmica, que lhes fornecia a teoria e o método – portanto, o rigor inquestionável que os distinguiria pelo caráter científico de sua pesquisa. Assim delimitavam o espaço da universidade como único a proporcionar essa autoridade e a si mesmos como os verdadeiros críticos literários.

Tratava-se, nas palavras de João Cezar de Castro Rocha (ROCHA, 2008:21), de um “dilema de origem”: como legitimar a nova crítica diante de uma tradição consolidada e respeitada? Como estabelecer uma diferença e justificar a existência das próprias faculdades de Letras? A resposta se deu na forma do “emprego ostensivo de uma linguagem conceitual” (ROCHA, 2008:22) e do rigor de métodos que, acreditava-se, delimitaria uma fronteira clara entre o ensaísmo da crítica de rodapé e o discurso especializado da universidade.

Essa preocupação com o rigor conceitual proporcionado pelas universidades foi o primeiro passo de uma crescente especialização dos estudos literários no país, que se acentuará nas pós-graduações de Letras, com a produção de dissertações de mestrado e teses

de doutorado, nas quais o discurso pontuado de jargões e teorias acabou por distanciar a academia do público não-especializado.

Entretanto, a polêmica instaurada no Brasil a partir da cruzada contra os rodapés literários não se dava propriamente em nome de uma novidade. No seu inventário das escolas e personalidades que exerceram ou ainda exercem a crítica literária no país, Wilson Martins contesta a ideia de que Afrânio Coutinho tenha sido o introdutor do *new criticism* no Brasil (MARTINS, 2002b:58). Em primeiro lugar, porque o ensino sistemático da literatura com a instalação das universidades na década de 30 – particularmente com a vinda de mestres franceses para a USP, que trouxeram seus métodos de análise literária – só poderia, segundo Martins, ser considerado revolucionário em função de sua implantação tardia no país.

Coutinho havia entrado em contato com os preceitos da *nova crítica* nos Estados Unidos na década de 40. Entretanto, para Martins os americanos apenas sistematizaram as reflexões que pensadores franceses já realizavam na década de 20:

[...] todo o “new criticism” está contido, para citar apenas um exemplo, nas discussões a que se entregaram escritores franceses por volta de 1928, que René Bray resumiu numa aula inaugural da Universidade de Lausanne, em 12 de dezembro de 1929. (Isso para não ir mais longe, a Flaubert, a Michiels.). (MARTINS, 2002b:58)

Em segundo lugar, porque seria possível ir ainda mais longe e localizar a preocupação em se dotar a crítica literária de um método científico e voltado apenas para os valores estéticos da obra já no século XIX – indissociável do ideal positivista que então impregnava as ciências sociais e balizou toda a atividade intelectual do período:

A exemplo do Sr. Afrânio Coutinho e de todos os jovens combatentes da nova crítica, os seus predecessores “científicos” do século XIX queriam banir da crítica literária o impressionismo gratuito e o gosto pessoal; queriam eliminar os julgamentos caprichosos ou infundados; queriam estabelecer juízos críticos definitivos, que se impusessem a todo mundo com a clareza irrefutável de um teorema ou de uma dedução matemática. (MARTINS, 2002b:91)

A despeito da ironia do autor, com a qual denota sua descrença na possibilidade de uma crítica científica sobre a literatura, a história da crítica literária, como essa é concebida hoje, é a história de uma busca de legitimidade, em que o expurgo do subjetivismo e do impressionismo cumpre um papel no processo de especialização da crítica literária como uma disciplina. Segundo Thibaudet, citado por Jérôme Roger (ROGER,

2002:31), o século XIX teve um papel decisivo no surgimento da crítica como um saber sobre a literatura, e isso se dá inicialmente através do método da História, que então havia adquirido o status de ciência. Marcante será também, no mesmo período, a influência do positivismo de Augusto Comte no pensamento de pioneiros como Taine, Renan e Brunetière, que levantaram “a maior parte das questões relativas à possibilidade do olhar científico sobre a literatura”. (ROGER, 2002:33)

3.2 A profissionalização da imprensa

Por outro lado, um processo de construção de identidade e autoridade ocorre nessa época no próprio campo da imprensa, o que acentuará a separação entre as duas modalidades de crítica literária. É exatamente em meados da década de 50 que os principais jornais brasileiros passam por uma modernização e que têm início no Brasil os primeiros cursos superiores de Jornalismo. “Influenciada pelo jornalismo americano, a imprensa nacional descobriu que já era hora de romper de vez com a literatura e se constituir como um campo completamente autônomo.” (COSTA, 2005:120)

São, em primeiro lugar, mudanças de ordem administrativa, editorial e gráfica, que modernizam as redações e transformam os jornais em empresas de comunicação com rotinas e ritmos mais industriais que remodelam suas páginas, de modo a tornar os veículos impressos mais leves e atraentes, com recursos de diagramação, uso de fotos e ilustrações e textos mais curtos para não afugentar o cada vez mais ocupado leitor moderno. O jornalismo de inspiração francesa, opinativo, é substituído pelo de modelo norte-americano, informativo, que ambiciona promover o relato impessoal e imparcial dos fatos.

Dos Estados Unidos se importa o *lead* (o primeiro parágrafo da matéria, que deve conter as informações mais importantes, sintetizadas na fórmula Quê, Quem, Quando, Onde, Como e Por quê), a pirâmide invertida (apresentação do mais importante para o menos importante) e novas técnicas de apuração e cobertura, como a reportagem e a entrevista. Em consequência, o discurso jornalístico se especializa: a opinião cede espaço para a informação (a notícia, definida como um fato novo e relevante), e o texto deve ser claro, conciso e objetivo.

Exemplar das mudanças que ocorrem nas redações nesse período é a reforma gráfica e editorial do *Jornal do Brasil* a partir de 1956, cuja repercussão o alçou ao posto de um dos jornais mais lidos do país e de referência na imprensa brasileira que se modernizava. Projeto do artista plástico Amílcar de Castro, a reforma gráfica do jornal começou pela

criação do *Suplemento Dominical*, seção dedicada a literatura, artes plásticas, cinema, teatro e assuntos femininos – semente do atual *Caderno B*. Nesse espaço se realizaram experimentações em busca de soluções gráficas que nos anos seguintes se estenderiam a todo o jornal, estabelecendo um design que se propunha a comunicar de forma clara, simples, direta e eficiente.

Simultaneamente, das primeiras faculdades de Comunicação Social saem os novos jornalistas, que conquistam um status próprio no campo intelectual com a regulamentação da profissão. Nos bancos universitários, o processo da comunicação se reveste também de um discurso científico – em que pontuam autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Marshall McLuhan –, que abarca todas as complexidades envolvendo a codificação, a emissão e a recepção da informação em veículos de massa, os meandros da indústria cultural e as especificidades do discurso jornalístico.

Esse jornalismo mais moderno e profissional, preocupado com a objetividade da notícia e, portanto, com a transmissão neutra da informação, é afetado também pelas transformações sócio-culturais que, a partir da década de 50, atingem o país em consequência de sua própria modernização. Estamos, afinal, em tempos de urbanização acelerada, de industrialização e inserção do Brasil no campo de influência norte-americana.

É no âmbito da cultura que se processam, então, algumas das maiores e mais profundas transformações, com a ascensão da TV como principal veículo de entretenimento e informação do brasileiro e ponta de lança da chamada indústria cultural, em que arte e informação são tratadas na condição de produtos para consumo de massa. Publicidade e marketing cortejam as páginas dos cadernos culturais num assédio constante e crescente, em que o poder do mercado se sobressai muitas vezes em relação à qualidade do bem cultural.

Ao mesmo tempo, o próprio conceito do que é cultura e a noção de arte se expandem e abrigam uma série de novas manifestações que despontam nesse momento de efervescência. Em breve, antagonismos herdados de um pensamento humanista, como a distinção entre alta cultura e cultura popular ou as tradicionais identificações de gêneros artísticos (pintura, cinema, literatura etc.), deixarão de fazer sentido, abrindo caminho para criações que superam tais oposições através de diálogos provocativos e utilização de suportes multimídias. De uma forma que só se acentuará nas décadas seguintes, surgem novos gêneros artísticos e experimentações de linguagem.

Além de mais complexo, o universo da produção cultural se amplifica exponencialmente – caso em que a consolidação e o crescimento do mercado editorial brasileiro são um exemplo dramático. O número de editoras se multiplica no país, e o

potencial desse mercado, apesar dos índices pouco animadores de leitura do brasileiro, atrai também grandes selos editoriais estrangeiros, que mais tarde, a partir dos anos 80, desembarcam por aqui.

As redações de jornais e especialmente as editorias de cultura tornam-se alvo privilegiado das atenções das assessorias de imprensa – setores de mediação entre empresas (e também governos e órgãos públicos) e os meios de comunicação. O release – texto informativo enviado à mídia em geral – mostra-se instrumento eficaz na divulgação de eventos e produtos. No caso da indústria cultural, ele é muitas vezes acompanhado de um exemplar do disco ou do livro que se quer promover. O chamado jornalista cultural, do final do século XX em diante – especialmente a partir da década de 80 – tem a árdua missão de cobrir uma esfera ampla e cada vez mais diversificada.

Ou seja, após se profissionalizar e estabelecer novos métodos de trabalho e uma linguagem própria, o jornalismo moderno se vê diante de um mundo cada vez mais complexo e diversificado. No dia a dia das redações, isso significa lidar com uma quantidade excepcional de fatos, o que requer ser ainda mais criterioso na seleção do que será publicado. O jornalista cultural, por exemplo, precisa ser muito cuidadoso ao decidir sobre os livros que irá comentar, de modo a identificar, na avalanche de títulos enviados regularmente às redações pelas editoras, aqueles realmente de valor literário para o leitor. Além disso, ele deve reconhecer e abrir espaço para a produção literária independente, que não dispõe do marketing necessário para se projetar.

3.3 O papel da crítica

Esse breve histórico sobre a modernização do jornalismo brasileiro entre meados do século XX e início do século XXI visa a demonstrar que a imprensa, assim como a universidade, foi também muito eficiente em estabelecer sua identidade e autoridade. Nesse processo, o espaço destinado à literatura nos jornais se transformou – e podemos mesmo especular que, não houvesse Afrânio Coutinho desencadeado sua cruzada contra o rodapé, esse possivelmente seria obrigado a rever sua função e lugar. No entanto, a produção literária, independentemente de todas as mudanças ocorridas no jornalismo, sempre será tema de reportagens e críticas – sejam essas assinadas por jornalistas ou por acadêmicos.

As páginas dos jornais permanecem abertas para a universidade: a grande questão que parece ainda separar crítica jornalística e crítica acadêmica é, mais do que o método, a linguagem. A superespecialização do texto científico, nascida de uma necessidade

de diferenciação e legitimação, condena o mesmo ao fechamento das linguagens cifradas, só acessível a iniciados. Desvendar um artigo repleto de referências que demandam conhecimento de teorias e teóricos – sem a preocupação jornalística de apresentá-los ao leigo – será uma tarefa árdua para o leitor comum, personagem que, por mais abstrato que pareça, certamente se diferencia do leitor habitual das publicações acadêmicas e científicas, que compartilha o repertório dos autores dos textos ali publicados.

Muitas das objeções feitas pelos acadêmicos à crítica de rodapé (ou às colunas literárias atuais) referem-se à linguagem dos jornalistas e a um suposto tratamento superficial e publicitário dos livros. Quanto à primeira, pelo menos, se pode dizer com convicção que ela tem muito a contribuir com os acadêmicos – e não desmerece tampouco o jornalismo. A clareza de qualquer texto é uma qualidade acima de qualquer outra coisa. É a base de uma comunicação efetiva. E se o texto em questão se pretende científico, técnico, a clareza é uma imposição a que seu autor não deve se furtar. Assim como a notícia de um fato da realidade cotidiana não pode dar margens a duplas interpretações, o teor de um texto acadêmico não deve estar sujeito a ambiguidades.

Essa preocupação com a clareza deve ser ainda maior se o público em questão não for especializado no assunto. Assim, se o acadêmico escreve para o jornal, deve ter em mente que o mesmo se direciona a um leitor bastante distinto de seus pares ou do público de suas conferências. Isto requer a habilidade de se despojar do jargão, de se desvencilhar do hermetismo e arejar o texto com uma linguagem mais leve e objetiva – sem que isso signifique empobrecer o mesmo ou afrouxar o rigor da análise.

Essência de todo texto jornalístico, a clareza é uma lição a que os acadêmicos deveriam se submeter, como defende João Cezar de Castro Rocha com sua proposta de uma “esquizofrenia produtiva”, definida pelo pesquisador como “a habilidade de lidar com audiências diversas”, isto é, a capacidade do intelectual de falar tanto para seus pares, em sua linguagem especializada, quanto para um público mais amplo, “empregando uma linguagem deliberadamente mais acessível, embora sem jamais perder o senso crítico de suas intervenções”. (ROCHA, 2008:10)

Trata-se de uma proposta de adequação do discurso a diferentes situações e expectativas – algo a que os jornalistas estão habituados. Segundo Castro Rocha, a crítica literária não deve ser condenada a uma situação binária simples: universidade ou jornalismo. “Aceitar tal disjunção equivale a ignorar o espaço que determinados suplementos culturais e cadernos de livros abrem para professores universitários, tanto para a escrita de resenhas quanto para a divulgação de ensaios.” (ROCHA, 2008:11)

Além disso, o pesquisador levanta a hipótese de que a presença crescente dos meios audiovisuais e digitais na cultura atual possa estimular análises literárias mais densas na própria imprensa escrita. Nisso, aliás, Castro Rocha mostra-se sintonizado com as especulações sobre o futuro do jornalismo impresso, que apostam no aprofundamento, na contextualização e na reflexão como caminhos para a sobrevivência do impresso frente às mídias digitais e sua lógica da velocidade, do imediatismo e do instantâneo.

O autor, enfim, propõe que os intelectuais ocupem sem preconceito um lugar nos jornais, aprendendo a interagir com um público mais amplo, o que significa abrir mão do jargão, sem receio de perder a complexidade do argumento. Clareza e rigor, a fórmula supostamente excludente, foi praticada pelo maior crítico brasileiro do século XX, Antonio Candido – que, por muitos anos, foi um colaborador dos rodapés – numa prova, segundo Castro Rocha, de que crítica exercida na imprensa e formação universitária não se excluem. Essa teria sido a lição de Candido: “fecundar o ensaísmo acadêmico com a clareza do texto jornalístico” e enriquecer a visão crítica dos jornais com a formação universitária. (ROCHA, 2008:25)

Antonio Candido seria exemplar também, na visão de Castro Rocha, por ter preservado a escrita como um convite ao diálogo, com isso contribuindo decisivamente para não aumentar o fosso entre autores e leitores no Brasil. Sobre essa preocupação em relação ao papel da crítica, podemos destacar também o pensamento de Lucia Miguel Pereira. Para ela, seja a crítica literária

Impressionista ou científica, falhará a sua missão se não conseguir facilitar a compreensão, a aproximação dos criadores, ajudando a descobrir o que, numa leitura menos atenta, pode permanecer ignorado. Ora, se assumir ares superiores, se sobretudo resvalar para o pedantismo, poderá, ao contrário, dificultar o contato entre o escritor e o público, o que redundará numa quase negação de si mesma. (PEREIRA, 2005b:295-296)

Nessa reflexão, fica explícita a denúncia que Lucia faz dos reducionismos impostos pelos rótulos – *impressionista* ou *científica* – com que se confrontavam a crítica literária na época, pois o que importa para a autora é a comunicabilidade do texto crítico, a possibilidade de que ele efetivamente afete o leitor, ampliando-lhe o espectro da leitura da obra literária. Em outro artigo, Lucia Miguel Pereira ressalta a importância da clareza da escrita:

É verdade que reina hoje um absoluto desprezo pela clareza da frase. Confunde-se profundidade com obscuridade. Ora, a clareza não é apenas a melhor qualidade do estilo, a luminosa irmã da harmonia. É também uma forma de polidez para com o leitor. Escrever bem é, afinal, uma questão de boa educação. A ética e a estética encontram-se, por vezes... (PEREIRA, 2005a:67)

Essa é uma preocupação constante nos textos de Lucia Miguel Pereira. Já em 1935 a autora acusava o comprometimento da comunicabilidade do texto pela intrusão de termos científicos no discurso literário ou sobre a literatura:

(...) E como a época é dos técnicos, pedimos emprestado a (*sic*) mecânica, a física, a geometria, a psicologia ou a psiquiatria os seus termos. Qualquer ensaio que se preze – sobretudo no ensaio é que a moda pegou – precisa ter aquele aspecto rebarbativo outrora reservado aos livros de ciência. Se não falar em ângulo, incidências, entropia, dinamismo, reflexão, esquizofrenia e recalques a coisa não fica com aparência profunda. (PEREIRA, 2005a:38)

Outra questão a ser abordada em relação à contenda entre academia e jornalismo é a do método. Em seu processo de legitimação como saber, a crítica acadêmica acusou a jornalística de não dispor de instrumentos de análise, articulando apenas opiniões pessoais (impressões subjetivas, portanto), o que vem sendo revisto pelos estudos literários como uma generalizada injustiça com os críticos de rodapé. Segundo Castro Rocha, eles eram, sim, “familiarizados com métodos rigorosos de análise”, mas seus textos foram considerados “pouco técnicos” porque dirigidos ao leitor não-especialista. (ROCHA, 2008:21)

Instituída como disciplina acadêmica, a teoria literária tornou-se o “passaporte para ingresso no círculo de iniciados” (ROCHA, 2008:61) e justificativa para o cisma entre acadêmicos e jornalistas. Entretanto, como o autor mesmo demonstra, ao resgatar o sentido original da palavra a partir de suas raízes gregas, teoria significa ‘olhar para’, ‘contemplar’ – portanto, pesquisar, o que supõe um objeto a ser contemplado. Isso compreende a necessidade de um corpo a corpo com o texto a ser criticado, único realmente capaz de provocar elaborações teóricas originais e interessantes.

A propósito desse embate direto com a literatura, Castro Rocha descarta o “exercício narcíseo de contemplação do mesmo”:

Por isso, nada mais distante da noção grega do que a teoria entendida como discurso intransitivo, auto-referente, composto por conceitos que aludem a redes exclusivamente conceituais. [...] Apesar da aparente complexidade gerada por tal entendimento do esforço reflexivo, seu manejo é relativamente

fácil, uma vez que se transforma o texto, objeto da pesquisa, em simples pretexto para o eterno retorno de premissas estabelecidas *a priori*. [...] os estudos com base nessa compreensão de teoria tornam a própria literatura ociosa, pois, uma vez que se sabe de antemão o resultado da análise, para que ampliar o repertório de leituras? Basta citar os mesmos autores, insistir em perguntas semelhantes e encontrar as respostas de sempre, repetindo à exaustão o divertido ritual de tratar com solene seriedade a sintaxe arreesada e o raciocínio viciado, como se a incúria com o idioma fosse sinônimo de destreza filosófica. (ROCHA, 2008:60)

O trecho citado faz simultaneamente a crítica a um entendimento limitado da teoria e aponta o equívoco de se atribuir à linguagem uma função diferencial, como se o discurso se tornasse científico por sua simples ‘complexificação’. Segundo o autor, “as teorias mais estimulantes dos estudos literários foram elaboradas em corpo a corpo com o texto” – modelo praticado pela crítica de rodapé (ROCHA, 2008:61). É exatamente o que faz Lucia Miguel Pereira, cujos método de análise, reflexões e elaboração teórica sobre o ofício da crítica literária serão alvo de abordagem em capítulo específico, no qual se procurará demonstrar a evolução de seu pensamento crítico e seu amadurecimento teórico rumo a uma crítica objetiva.

A revisão dos muitos equívocos cometidos nesse confronto direto entre a academia e a imprensa não significa ignorar a contribuição da universidade e restaurar o estilo rodapé: “Não se trata tampouco de imitar servilmente a escrita e os valores daquelas gerações, compensando pelo avesso o papel exorbitante que a Teoria Literária passou a ter na formação dos especialistas. Nem abomináveis nem salvadores” (SANTIAGO, 2008:165). Diz ainda Silvano Santiago:

Não se trata de acentuar o equívoco, porque houve ganhos teóricos insofismáveis por parte da Universidade. Trata-se, em primeiro lugar, de não mais relegar ao anonimato uma brilhante geração de escritores e pensadores brasileiros desconhecida em grande parte das novas gerações de universitários. Trata-se, em seguida de estimular a realização de estudos aprofundados sobre eles, para que sirvam de alicerce para os novos escritores e professores que desejam retomar o diálogo com a imprensa escrita no momento em que esta terá de ser reflexiva, isto é, terá de deixar de ser predominantemente informativa em virtude da pressa televisiva. O jornal e a revista podem proporcionar ao cidadão o espaço necessário para a discussão de idéias, o espaço indispensável e generoso para o pensamento criterioso e opinativo. (SANTIAGO, 2008:165)

4 A CRÍTICA E A ROMANCISTA: DUAS INTELECTUAIS À PARTE?

Como já acenamos, a problemática do gênero é apenas marginal na produção crítica de Lucia Miguel Pereira e central em sua pouco referida obra de ficção, composta por quatro romances focados na situação da mulher. Essa discrepância entre os dois campos de sua produção intelectual incita questões fundamentais para se compreender o papel e o lugar de Lucia no processo de revisão do status feminino na sociedade brasileira de sua época. Igualmente, as indagações que surgem da constatação dessa divergência temática conduzem à melhor compreensão de sua obra como um todo.

4.1 Dualidade em Lucia Miguel Pereira

Incômodo, o relativo silêncio que Lucia mantém sobre a autoria feminina em seus artigos de crítica literária pode ser entendido a partir do momento em que perscrutamos seus textos críticos e neles encontramos um pensamento sólido que compõe – se não um sistema – um arcabouço teórico que fundamenta e sustenta seu pensamento sobre a literatura, o romance, o papel do intelectual e a tarefa da crítica literária. Assim, o que aparece de início como gravemente cindido e apartado descobrimos ser, na verdade, coerente como obra no seu conjunto.

Em seus ensaios de crítica literária, Lucia eventualmente examina a representação feminina nas obras de vários autores importantes de nossa literatura. Em trabalhos de fôlego de historiografia literária, como **Prosa de Ficção**, considerado o ápice de sua produção crítica, não questiona nem investiga a ausência de mulheres nas antologias de literatura nacional. Em sua ficção, porém, focaliza a condição feminina no Brasil das primeiras décadas do século XX, através de romances protagonizados por jovens mulheres inconformadas em relação ao papel que lhes era reservado e imposto.

Com um trabalho ficcional de tema praticamente único, Lucia demonstra um interesse evidente pela questão do *locus* feminino, por ela examinado em toda a sua complexidade através dos dramas e angústias de suas personagens. Entretanto, como crítica e ensaísta, reserva ao problema um distanciamento nos textos não ficcionais. Sabemos, entretanto, por outros meios além de seus romances, que o tema lhe era caro o suficiente para que possamos situá-la como alguém que refletiu sobre a condição da mulher e denunciou os equívocos de uma sociedade baseada em relações tão desiguais entre os sexos. Evidências

disso serão apresentadas e discutidas adiante, através da análise de textos críticos e ensaios em que focaliza o assunto.

Antes, porém, é importante considerarmos a interpretação da pesquisadora americana Elizabeth A. Marchant para essa aparente cisão na produção de Lucia Miguel Pereira. Estudiosa da crítica literária realizada por mulheres na América Latina da primeira metade do século XX, Marchant defende que Lucia Miguel Pereira deve seu prestígio e o reconhecimento de sua capacidade intelectual, atuando num campo de domínio masculino, a uma estratégia de inserção que significou apagar a presença da literatura produzida por mulheres de seus textos críticos sobre a literatura brasileira:

Romancista, Miguel Pereira foi a única mulher crítica literária reconhecida em seu tempo no Brasil. Como mulher, o que há em seus textos que lhe permite, com sucesso, reivindicar autoridade e fazer juízos críticos sobre literatura? Além disso, a que custo foi ela capaz de adotar uma posição crítica normalmente admitida somente a homens? Um exame de seus textos revela um acentuado contraste entre as preocupações expressas em sua crítica literária e os temas desenvolvidos em seus romances. Nos escritos críticos, praticamente nenhuma mulher escritora aparece. Estes escritos, porém, incluem biografias dos pais fundadores da literatura nacional brasileira. Em contrapartida, os quatro romances de Miguel Pereira centram-se exclusiva e extensivamente em experiências femininas dentro de contextos familiares e sociais.⁸

Ainda segundo a pesquisadora, essa contradição entre a temática dos textos críticos e o foco de sua prosa ficcional revela as dificuldades das mulheres daquela época em reivindicar uma voz pública na América Latina. Mesmo assim, Marchant reconhece em Lucia Miguel Pereira a determinação de vencer os limites do papel a ela reservado na sociedade, como mulher, ao escolher a escrita como forma de intervenção – e meio de expressão de seus pontos de vista sobre cultura, gênero, raça e identidade nacional.

Para a pesquisadora, a omissão às mulheres nos ensaios de crítica literária teria sido compensada e sublimada por Lucia Miguel Pereira em representações da raça –

⁸ Texto original: “A novelist, Miguel Pereira was the only recognized female literary critic of her time in Brazil. As a woman, what is it about her writing that allows her to successfully claim authority and make critical judgments about literature? Moreover, at what cost was she able to adopt a critical position normally available only to men? An examination of her writings reveals a sharp contrast between the concerns voiced in her literary criticism and the themes developed in her novels. In the critical writing, virtually no women writers appear. These writings do, however, include biographies of the founding fathers of Brazilian national literature. By contrast, Miguel Pereira’s four novels center exclusively and extensively on women’s experiences within familial and social contexts.” (MARCHANT, 1999:2)

referência aos seus estudos biográficos sobre os pais fundadores da literatura brasileira, Machado de Assis e Gonçalves Dias, nos quais a natureza mestiça dos autores comparece como elemento de autenticação de sua brasilidade. Cabe ressaltar aqui o fato de que Elizabeth A. Marchant analisa especificamente os estudos de biografia e historiografia literária realizados por Lucia numa leitura comparada com sua produção ficcional. Daí que resulta ainda mais ostensivo o conflito entre seu trabalho crítico e seus romances.

Nas biografias e em **Prosa de Ficção**, Lucia Miguel Pereira parece estar inteiramente voltada para o objetivo de estabelecer o nascimento da literatura brasileira como um elemento de construção de nossa identidade nacional. Nesse sentido, concordamos com a afirmação de Marchant de que as questões de raça e classe social são centrais nesses estudos de Lucia, porque dizem respeito diretamente ao discurso de formação de uma identidade nacional que então ocupava a intelectualidade brasileira – e nele não há lugar para se discutir a condição da mulher e as relações de gênero. Lucia está integrada e participa desse discurso e, embora particularmente se inquiete e se preocupe com a condição da mulher na sociedade brasileira, não propõe sua inclusão no debate, elegendo os romances como o espaço para isso.

É nos próprios textos de Lucia que encontramos uma primeira justificativa para essa suposta contradição ou acentuado contraste entre sua obra ficcional e a de crítica literária. Como já dissemos, a questão de gênero não é a preocupação central de suas análises, mas também não é de todo ausente, como agora demonstraremos. Nesse sentido, reveladores e sugestivos são os artigos que Lucia escreveu a respeito da obra de Virginia Woolf, nos quais podemos recolher a própria opinião de Lucia como crítica sobre o senso comum de suas épocas – o tempo de Virginia e o da brasileira – em relação à atividade intelectual de mulheres.

É particularmente em sua análise de **Orlando**, o livro que tanto estranhamento causou entre os leitores de Virginia na época de seu lançamento, que encontramos uma análise bastante arguta. O artigo começa assim:

Quem compara os romances de Virginia Woolf com os seus ensaios tem a impressão de estar lendo duas escritoras diferentes. [...] Uma é incisiva e lógica, a outra lírica e fluida; aquela afirma, define, usa processos diretos, palavras precisas, esta sugere, esbate, avança sinuosamente, com frases algum tanto preciosas, irizadas, sutis. [...] Qual das duas representará a verdadeira personalidade de Virginia Woolf? (PEREIRA, 2005b:106)

Para Lucia Miguel Pereira, a resposta está em **Orlando**. Publicado em 1928, esse livro diria muito sobre o sentimento de inadequação de sua autora: “Não sei se alguém

deu a resposta que me ocorre, que me parece evidente: Orlando é Virginia Woolf”, diz a brasileira em seu artigo (PEREIRA, 2005b:107). Segundo ela, a narrativa só se enquadra na obra da inglesa como uma muito disfarçada confissão intelectual – a discussão de dois problemas que a inquietavam, o tempo e o sexo. E ainda: uma tentativa de libertação de ambos. Particularmente em relação ao tema que nos interessa aqui, **Orlando** diria respeito ao fato de Virginia sentir-se intelectualmente andrógina, “fadada a pensar ora como homem, ora como mulher.” (PEREIRA, 2005b:108)

A brasileira prossegue sua análise fazendo referência a uma suposta sensibilidade diferenciada atribuída então ao sexo feminino – sem concordar, pois questiona ou, no mínimo, levanta uma dúvida: “Dizem – estará mesmo certo? – que o espírito racionalista pertence mais aos homens, e a sensibilidade às mulheres. Virginia possui um e outra no mais alto grau, mas não os confundiu: com aquele fez crítica, com esta romances.” (PEREIRA, 2005b:108)

O protagonista-título do romance reúne, após sua metamorfose de homem em mulher, as características psicológicas de um e outro sexo, um lado feminino e outro masculino. Na interpretação de Lucia Miguel Pereira, assim Virginia Woolf demonstrava que não distinguia a linha que divide os sexos, embora simultaneamente se julgasse culpada:

Não é este – no plano estritamente intelectual – o próprio drama da criadora de Orlando? [...] Também ela se julgaria confusamente culpada por não caber toda no ideal de Orlando mulher: contemplação, solidão, amor; por não lhe bastarem para exprimir-se os romances líricos e delicados; por precisar também da análise austera e audaz, que lhe pareceria reservada aos homens. Não acharia estético – houve nessa inglesa verdadeiramente superior um estetismo meio convencional – ocupar-se de assuntos tão masculinos, e com uma desenvoltura que não conseguia dominar. De algum modo, traía, com a sua erudição, com a sua crítica, a feminilidade, dupla feminilidade de mulher bela e amada e de romancista exímia na arte das insinuações dos meio-tons das impressões fugidias. (PEREIRA, 2005b:108)

Várias afirmações de Lucia Miguel Pereira nas citações acima nos permitem surpreender a crítica e escritora brasileira enredada em preconceitos sexistas, dos quais sua inteligência desconfia, mas que ainda comprometem sua análise. Virginia possuiria então habilidades masculinas e femininas, mas não as *confundi* em sua atividade intelectual: assim, a crítica seria *assunto masculino*, e os romances, campo próprio de expressão do feminino, que se manifestaria numa linguagem dúbia e sutil identificada à natureza do sexo feminino.

Para melhor analisarmos o pensamento de Lucia sobre o assunto, é preciso ponderar que, escrito antes de **O Segundo Sexo** – obra fundamental de Simone de Beauvoir – o artigo de Lucia ignora a construção cultural da identidade feminina e dos preconceitos por trás das ideias de diferenças supostamente biológicas entre os sexos, tal como foi estabelecida pela autora francesa no livro que revolucionou a abordagem do tema em todo o mundo. Mas Lucia já suspeita disso: *estará mesmo certo?* questiona, a propósito da caracterização da razão como um atributo masculino e da sensibilidade como feminino.

É em outro artigo sobre a escritora inglesa, *Crítica e feminismo*, que o pensamento da brasileira se complementa a respeito da produção intelectual de mulheres. Ela comenta **Um Teto Todo Seu**, ensaio de 1928 que nasceu de uma conferência feita por Virginia Woolf sobre as mulheres e o romance. Nele, segundo Lucia, a inglesa desenvolve uma argumentação para demonstrar que as mulheres são vítimas dos homens na vida e na literatura, mas falha nesse propósito porque suas conclusões poderiam ser atribuídas aos dois sexos: ninguém, seja homem ou mulher, poderia produzir sem condições materiais e liberdade, essa última representada pelo ideal de um quarto independente.

No entanto, oprimidas pelos homens, as mulheres ganharam uma incômoda consciência de sexo, e seus livros, “feitos contra os homens” (PEREIRA, 2005b:114), seriam prejudicados pelo ressentimento. Esse quadro traçado pela escritora inglesa é questionado por Lucia, que contra-argumenta citando autoras inglesas, como Jane Austen e as irmãs Brontë, e escritoras francesas e americanas que escreveriam, em sua opinião, sem qualquer perturbação por tal consciência do sexo, ocupando-se de assuntos femininos sem constrangimento ou ressentimento.

Para Lucia, Woolf confundiu duas coisas bem distintas – feminilidade e feminismo, “aquela, como demonstrou pela sua argumentação, e sobretudo pelo seu exemplo, indispensável às escritoras, este inteiramente *alheio às atividades do espírito*⁹” (PEREIRA, 2005b:115). Lucia prossegue:

As condições que estabelece como as únicas indispensáveis ao trabalho intelectual feminino – liberdade de pensamento e um mínimo de bem-estar material – não pertencem às chamadas conquistas femininas. São direitos essenciais da pessoa humana, homem ou mulher, artista ou operário. (PEREIRA, 2005b:115)

⁹ Grifo nosso

Na opinião de Lucia Miguel Pereira, portanto, o feminismo é alheio à produção intelectual. Parece-nos que ela vincula o movimento feminista à ação, a uma luta de reconhecimento e conquista no plano social, a uma militância política – enfim, a um engajamento ideológico, que, como tal, não deveria misturar-se ao pensamento literário, sob pena de prejudicá-lo com as “deficiências que lhe dá o seu caráter feminista” (PEREIRA, 2005b:113), que a escritora brasileira identifica em **Um Teto Todo Seu**.

No que tange a sua própria obra, é possível que Lucia também se sentisse como a Virginia de **Orlando**, andrógina e cindida entre um pensamento masculino (a crítica literária) e outro feminino (sua prosa de ficção)? Sua análise das *duas escritoras* em Virginia Woolf nos leva à suposição de que Lucia considerava correta a atribuição de habilidades de clareza e penetração como pertinentes ao espaço da crítica, enquanto as de sensibilidade pertenceriam ao romance. Tal divisão já era sustentada pela autora em ensaio de 1940, no qual, embora não compare as qualidades intelectuais de homens e mulheres, identifica a produção ficcional com algo de feminino e a de crítica com um caráter masculino: “[...] ação, no sentido intelectual, é raciocínio, é projeção do intelecto sobre a vida, é o predomínio do estado de espírito que predispõe à crítica mais do que à criação.” (PEREIRA, 2005a:155) E prossegue:

O romancista – que nisso se assemelha ao poeta, embora divirjam as reações – precisa receber a vida, deixar-se penetrar por ela, numa passividade propícia à gestação. Há alguma coisa de feminino na sua atitude, e de másculo na do crítico. (PEREIRA, 2005a:155)

Em outro artigo sobre a natureza da crítica, a autora proclama que essa é “o que há de mais puramente intelectual como manifestação do pensamento” (PEREIRA, 2005a:92). Enquanto a literatura de ficção falaria à emoção e à imaginação, “a crítica dirige-se diretamente à inteligência, envolvendo sempre o plano das idéias, ainda quando avalia obras puramente emocionais, porque explica, logo racionaliza”. (PEREIRA, 2005a:92)

Tal concepção poderia explicar, em parte, a diferenciação existente entre a crítica e a ficcionista Lucia Miguel Pereira. Ou seja, pensaria Lucia como homem no exercício da crítica? Por isso as raras referências à produção ficcional de mulheres? Defendemos que, embora não faça afirmações categóricas sobre isso, Lucia não acreditava nessa distinção. As relações que estabelece entre os discursos da crítica e da ficção e os gêneros sexuais não são assim tão simplistas. Por trás dessa associação aparentemente preconceituosa estão as ideias da autora sobre a crítica literária e o romance e as funções de

cada gênero textual, bem como as tarefas atribuídas ao crítico e ao escritor – independentemente de seus sexos – o que explicitaremos em capítulo próprio.

Apesar de ainda presa ao senso comum sobre as diferenças sexuais e os papéis sociais destinados a homens e mulheres, Lucia tinha em si mesma um exemplo óbvio de que o pensar e a reflexão “austera e audaz” (PEREIRA, 2005b:108) não seriam reservados aos homens. Sustentar a crítica como uma atividade racional não implicaria a anulação de uma consciência de gênero em Lucia Miguel Pereira no exercício da mesma. E muito menos significaria uma eliminação deliberada de vozes femininas em suas análises críticas da literatura brasileira. Entendemos que Lucia não faz isso exclusivamente com a intenção de galgar espaço e reconhecimento num meio masculino por excelência.

Recusando-se expressamente a assumir-se como feminista, Lucia descarta a intervenção de uma postura ideológica no pensamento intelectual – tanto no literário (ficção) quanto na crítica. Podemos depreender isso não só dos textos acima como de vários outros artigos seus sobre a posição política do intelectual, vista como um engajamento prejudicial – o que equivale a dizer que ela buscava se prevenir do risco de ver o seu trabalho perturbado pelo caráter feminista que identifica em **Um Teto Todo Seu**.

Profundamente marcada pela formação humanista de influência francesa, Lucia é uma defensora da liberdade intelectual, da razão, do equilíbrio, e ressentida-se do “barbarismo do homem do século XX” (PEREIRA, 2005a:28), do irracionalismo de tempos de violência que convoca todos a escolherem um lado da trincheira. No mundo politicamente polarizado que nasce da Revolução Russa e dos antagonismos acirrados pela I Guerra Mundial, os intelectuais veem-se na contingência de se posicionar. É com pesar que Lucia detecta isso já em seus primeiros artigos:

No mundo antigo, que gravitava – ou cria gravitar, o que para o caso vem a dar mais ou menos no mesmo – sobretudo em torno de fatores morais, a inteligência podia ficar imóvel, como um observador sereno e desapaixonado. Mas, na nossa desgraçada época, a posição central foi brutal e repentinamente ocupada pelos problemas sociais e econômicos. A matéria desalojou o espírito. Atirado assim à periferia, ele foi forçado assim a entrar no movimento. (PEREIRA, 2005a:28)

Um exemplo óbvio dessa postura é a polêmica que envolveu Lucia e o escritor Jorge Amado num bate-boca pelos jornais em 1934, opondo o comunismo de um e o catolicismo da outra. A discussão, a que já nos referimos na página 14, começa com um artigo em que Lucia condena a intervenção do ideário político do autor em **Cacau**. O artigo é uma

defesa de **Maleita**, um dos primeiros romances de Lúcio Cardoso – escritor que teve em Lucia Miguel Pereira pioneiro reconhecimento de seu talento. Lucia responde a uma crítica de Jorge Amado, que, em texto sobre a obra de Cardoso, definiu **Maleita** como um “romance catolicizante”, “um romance de simples literatura”, “sem outra finalidade que divertir leitores gordos e ricos” (AMADO, 1934) – e assim, segundo Lucia, o autor baiano reivindica para o romance uma finalidade, “quer subordiná-lo aos interesses de uma causa” (PEREIRA, 2005a:100), o que ela reprova: “O romancista não pode ter uma finalidade preconcebida sem correr o risco de sacrificar o homem ao tempo, a imprevisibilidade da vida à rigidez das teorias.” (PEREIRA, 2005a:100)

Para Lucia, isso não significa uma completa abstenção do intelectual diante da realidade – a arte pela arte – mas a sua convicção deve ser um início e não um fim: “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, 2005a:101). **Maleita** teria sua força exatamente no fato de não ter uma finalidade. Jorge Amado, ao contrário, estaria desperdiçando seu talento com “essa mania de provar, de visar um alvo” (PEREIRA, 2005a:101):

Os seus livros, nitidamente parciais, livros de propaganda, esses sim, é que se destinam aos ‘leitores gordos e ricos’, não para diverti-los, mas para os convencer. Para os seus correligionários é que não haveria de escrever romances intencionais; não se prega a convertidos. (PEREIRA, 2005a:101)

Em resposta à crítica, Amado escreve *Sobre romance intencional*, apontando em Lucia problema equivalente ao que ela identificou em sua obra: “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)

O autor se refere especificamente à solução dada por Lucia para a protagonista do livro, que se resigna a um destino de solteirona para preservar um mínimo de liberdade pessoal. Como surpreendente último capítulo, apenas uma citação de 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, 2006:266)

O escritor baiano lembra que esse partidarismo da autora já havia sido identificado pela crítica em seu primeiro romance, **Maria Luisa**, no qual Lucia parece ser

“governante de suas personagens” (AMADO, 1934). Ele afirma: “E tão premeditada é essa atitude que se repete inteirinha no *Em Surdina*, romance que sofre do mesmo defeito que ela aponta no *Cacau*, torcido, parcial, livro de propaganda da moral católica. Afinal, por que ruiu toda aquela família? Pela falta de Deus”, argumenta o escritor. (AMADO, 1934)

Jorge Amado detectou com precisão a influência do pensamento católico sobre os trabalhos do início da carreira de Lucia, que, nos anos 30, se vinculou ao grupo de intelectuais brasileiros atraídos ao movimento Renovação Católica por influência da conversão religiosa de Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima). Em suas primeiras investidas como ensaísta e crítica literária, como vimos, Lucia colaborou com a revista *A Ordem*, publicação do Centro D.Vital. A adesão da elite intelectual brasileira a esse movimento foi tamanha que Jorge Amado afirma no mesmo artigo que “Tristão de Athayde dividiu os campos políticos do romance brasileiro moderno” e puxou todos “para dentro da Igreja” (AMADO, 1934), às únicas exceções de Rachel de Queiroz e dele mesmo.

A réplica de Lucia Miguel Pereira se dá em artigo breve, no qual ela afirma ser a primeira a reconhecer as falhas estruturais de seus romances, mas em que contesta a parcialidade dos mesmos – “a não ser a que decorra da simples escolha dos temas” (PEREIRA, 2005a:104). Lucia não se estende sobre o assunto. Essa afirmação quase elíptica sugere, entretanto, uma reflexão sobre a unidade temática de seus romances, nos quais há uma clara opção por narrar o despertar intelectual de jovens mulheres em busca de um novo lugar na sociedade.

Seria possível argumentar que, considerando-se o aspecto central de sua obra, Lucia Miguel Pereira não teria escapado ao intencionalismo em sua própria produção ficcional – afinal, ela escreveu quatro romances sobre a condição da mulher. Em última análise, não seriam também eles parciais e políticos, pois feministas? Para a pesquisadora Elizabeth A. Marchant, Lucia concentra suas preocupações com o feminino no romance porque esse é o espaço próprio para abordá-los, o único disponível, uma vez que, como vimos, a problemática de gênero não participa do debate sobre a identidade nacional: “Lá eles se confinam ao espaço privado do lar, preocupados com o doméstico e consumidos na privacidade de cada leitor, envolvido com o texto em isolamento.”¹⁰

Lucia, evidentemente, não os consideraria feministas, pois jamais se sentiu uma militante do feminismo e sustentou até o fim da vida uma veemente recusa a rótulos e etiquetas, por considerá-los reducionistas. Tomados no contexto de suas reflexões sobre a

¹⁰ Texto original: “There they are confined to the private space of the home, concerned with the domestic and consumed through privacy of individual readers engaging with the text in isolation.” (MARCHANT, 1999, 43)

literatura – e de sua elaboração teórica sobre o gênero romance – veremos que, mais do que compreendê-lo como um espaço de expressão do feminino e de suas próprias angústias diante da condição da mulher, Lucia atribui ao romance um caráter experimental e de reflexão sobre a realidade. E é por isso que desloca as questões de gênero para a ficção.

Nossa hipótese é que, de forma elaborada e consciente, a autora procura colocar em prática, no exercício de sua veia ficcional, suas concepções sobre o romance como gênero literário. É nesse sentido que o tema da condição feminina na sociedade de sua época se insere de forma tão inequívoca nos romances de sua autoria e aparece apenas pontualmente em seus textos críticos. Antes, porém, de explorarmos essa possibilidade, veremos como Lucia Miguel Pereira tratou a autoria feminina, a condição social da mulher e a representação feminina na literatura brasileira em ensaios e artigos de crítica literária.

4.2 A condição feminina no Brasil: ecos de um estudo perdido

Infelizmente, Lucia Miguel Pereira não chegou a concluir e publicar a pesquisa na qual trabalhava no final dos anos 50 – "um livro alentado sobre a condição feminina no Brasil, em perspectiva histórica", segundo informa Antonio Candido, seu primo em segundo grau (CANDIDO, 2004a:129). É tudo o que sabemos sobre tal projeto. Todos os seus originais inéditos foram destruídos após a morte da escritora, em 1959, por orientação expressa de Lucia em testamento. Restam-nos, em compensação, o artigo *As mulheres na literatura brasileira* e *A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre*, um dos capítulos do livro **Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte**. A leitura de ambos dá pistas sobre a abordagem que Lucia adotaria no livro desaparecido.

Em *As mulheres na literatura brasileira* (PEREIRA, 1954), a pesquisadora vê-se diante de um dilema como o que enfrentou Virginia Woolf ao preparar a conferência de **Um Teto Todo Seu**¹¹: convidada a escrever para a revista Anhembi sobre o tema que dá título ao artigo, Lucia pondera sobre o que deveria fazer – falar das personagens femininas de nossa ficção ou de nossas escritoras? Ou das mulheres brasileiras tal como aparecem nos romances e nos ensaios históricos e sociológicos? E, assim como a inglesa, Lucia Miguel Pereira desenvolve um raciocínio sobre condição feminina e produção literária de mulheres no Brasil

¹¹ “Mas, dirão vocês, nós lhe pedimos que falasse sobre as mulheres e a ficção – o que tem isso a ver com um teto todo seu? Vou tentar explicar. Quando vocês me pediram que falasse sobre as mulheres e a ficção, sentei-me à margem de um rio e comecei a pensar sobre o sentido dessas palavras. Poderiam significar simplesmente alguns comentários sobre Fanny Burney; alguns mais sobre Jane Austen; um tributo às irmãs Brontë e um esboço do presbitério de Haworth sob a neve [...]. Mas, num segunda reflexão, as palavras não pareceram tão simples. O título ‘As mulheres e a ficção’ poderia significar - e talvez vocês o quisessem assim – a mulher e como é ela; ou poderia significar a mulher e a ficção que ela escreve; ou poderia significar a mulher e a ficção escrita sobre ela; ou talvez quisesse dizer que, de algum modo, todos três estão inevitavelmente associados e vocês desejariam que eu os examinasse sob esse ângulo.” (WOOLF, 2004:7)

– concluindo que Virginia Woolf estava certa ao reputar o mundo da cultura como de domínio masculino, do qual as mulheres eram majoritariamente excluídas. Lucia o faz comparando heroínas literárias, figuras históricas e mulheres que ousaram escrever, vendo entre elas “certos pontos comuns, certas afinidades, certas analogias”. (PEREIRA, 1954:17)

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

A fonte a que recorre Lucia para inventariar a produção autoral feminina no Brasil até o final do século XIX é o crítico Silvio Romero, em sua **História da Literatura Brasileira** – na definição de Lucia, uma “catedral barroca de nossa literatura onde, ao lado dos santos, se assim se pode dizer, das figuras de primeira plana, de valor incontestado, tiveram entrada carrancas e bonifrates, gente miúda, gente mais – ou menos – que secundária.” (PEREIRA, 1954:18)

E nessa seleção pouco criteriosa, conforme a opinião da pesquisadora, foram incluídas apenas sete mulheres: Ângela do Amaral Rangel e Beatriz Francisca de Assis Brandão são citadas por Romero entre poetas que ele considera obscuros – “e devemos dar-lhe razão” (PEREIRA, 1954:18), assente Lucia, acrescentando que não as leu e nem pretende fazê-lo; Delfina da Cunha não merece maior atenção do autor – e Lucia deduz que ele está certo; Nísia da Floresta é citada apenas de passagem, lamenta a pesquisadora, considerando isso uma injustiça, apesar de sua atuação ter sido muito mais de educadora do que escritora; Narcisa Amália é apontada por Romero como uma réplica atrasada de Casimiro de Abreu; Maria Firmina Reis e Jesuína Serra não merecem dele qualquer comentário.

A respeito de tão rarefeita presença feminina na **História da Literatura Brasileira**, Lucia Miguel Pereira não responsabiliza o crítico, embora identifique omissões como as de Júlia Lopes de Almeida e Carmen Dolores, contemporâneas de Silvio Romero, e as de figuras mais antigas, como a pernambucana Rita Joana de Sousa (século XVII) e a baiana Ana Ribeiro de Gois Bittencourt (século XIX). Essa é sua única ressalva ao levantamento de Silvio Romero, pois Lucia – à exceção do caso de Nísia – não contesta o julgamento do crítico literário (antes lhe dá razão), nem acrescenta nada às limitadas e brevíssimas referências que ele faz ao trabalho das autoras. Em sua avaliação, a investigação

de velhos livros, bibliotecas e arquivos certamente traria à baila outros nomes, mas não muitos. Para reforçar seu argumento, Lucia Miguel Pereira apoia-se no **Dicionário Bibliográfico** de Sacramento Blake,

[...] onde, pela índole mesma da obra, [o autor] não teve o menor critério seletivo, abrigando ao contrário toda a gente que houvesse publicado fosse o que fosse, ou até que possuísse apenas escritos inéditos, encontrou pouco mais de cinquenta escritoras – exatamente cinquenta e seis – sendo que de várias confessa saber por tradição que haviam sido beletistas, estando porém desaparecidas as suas obras. Convenhamos que é pouco, muito pouco mesmo, em quatro séculos, pois o dicionário é de 1899.[...] (PEREIRA, 1954:18)

Lucia avalia que tal representação é ridícula e “sintomática da tristíssima situação das mulheres no Brasil colonial e imperial, dos preconceitos que as abafavam” (PEREIRA, 1954:19). Para tal afirmação, a pesquisadora se baseia em duas fontes – os “escritores mais objetivos”, como cronistas, ensaístas, historiadores e estrangeiros que deixaram relatos sobre o país, e os romancistas “que descreveram os costumes de seu tempo” (PEREIRA, 1954:19) em suas obras. Dentre os primeiros, cita nominalmente Antonil, Nuno Marques Pereira e Langsdorff, cujas obras não deixam dúvida sobre o confinamento e a vigilância a que eram submetidas as brasileiras desse período histórico, sujeitas a toda sorte de reservas e limitações. A pesquisadora cita trechos de suas obras e comenta:

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 de igreja, as prédicas, ladainhas e procissões [...] (PEREIRA, 1954:19)

Lucia registra, entretanto, o testemunho de outros historiadores e estrangeiros que observaram como algumas mulheres conseguiam escapar a essa sorte através de “ardis e astúcias” (PEREIRA, 1954:20) com que logravam viver amores clandestinos – ou, na melhor hipótese, contavam com a felicidade de não serem mulheres de um tirano, como “as ilustradas damas de Olinda de quem dá notícias Gilberto Freyre” (PEREIRA, 1954:20), e que exerceram a pintura, a literatura ou exibiram erudição. Seriam umas e outras, entretanto, exceções, argumenta Lucia Miguel Pereira:

A regra era reclusão, o regime de gineceu, que engordava o corpo e fazia murchar a inteligência; a regra era a menina pregada às saias da mãe,

misturada às mucamas, em sua companhia aprendendo a bordar e a trocar os bilros para fazer renda, pouco sabendo além de ler, escrever e contar – isso mesmo as mais afortunadas, que em algumas famílias as mantinham analfabetas, a fim de não se poderem corresponder com namorados; a regra era o casamento muito cedo, as maternidades anuais, a autoridade do marido sucedendo à do pai; a regra era a minoridade prolongada até a velhice, determinando nas senhoras a infantilidade que tanto pasmo causou ao alemão Burmeister. (PEREIRA, 1954:21)

Nesse trecho, vale ressaltar, identificamos ecos de uma possível leitura de **O Segundo Sexo**, publicado cinco anos antes do artigo de Lucia. Embora não haja referências explícitas à obra de Beauvoir, é razoável supor que, sendo a brasileira leitora admirável, atenta à produção intelectual estrangeira e, principalmente, francesa, de sua contemporaneidade – particularmente interessada em historiar o campo de ação feminino – Lucia tenha tomado conhecimento do polêmico livro. Assim como Simone de Beauvoir, Lucia Miguel Pereira faz um inventário das amarras sociais que mantiveram as brasileiras durante séculos em um sistema de inferioridade absoluta.

Submetidas então a esse regime pela opressão exercida pelo patriarcalismo da sociedade brasileira, prossegue Lucia em seu artigo, as mulheres do tempo da colônia e do império só vinham a conhecer alguma independência quando enviuvavam e não contavam nem com pai ou irmão em quem se apoiar. Lucia cita várias figuras históricas nessa condição, que se revelaram como chefes de família e administradoras de fazendas e outros bens. Eram, portanto, exceções apenas pela circunstância de seu estado civil – não por direito ou reconhecimento. A maioria das mulheres se encontrava em outra situação:

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 sorrateiramente 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, 1954:22)

A pergunta abre caminho para ela discorrer sobre a produção romanesca do período, atribuindo a temática sentimentalista dos primeiros romances brasileiros ao público desses no país, que se constituía, segundo Lucia, em sua maioria de mulheres:

Penetrando nos lares pelas partes mais recônditas, pelas camarinhas das senhoras, misturando-se em seus balaios de costuras, a bordados e crochês, os romances, as novelas e contos precisariam em primeiro lugar a elas endereçar-se. Sob esse aspecto, apesar de em geral incultas, nossas avós prestaram à literatura um imenso serviço, revelando-se do mesmo passo muito mais dotadas intelectualmente do que se acreditava. (PEREIRA, 1954:22)

Tais romances, a despeito de todo o processo de idealização e embelezamento das heroínas ou das aventuras e lances dramáticos de suas narrativas, espelhariam a condição subjugada de suas leitoras, pois nossos ficcionistas do período, argumenta a pesquisadora, se caracterizam pelo desejo de “fixar ambientes e costumes de sua terra, de pôr em cena a sua gente” (PEREIRA, 1954:23). À exceção das viúvas de Machado de Assis – que teria intuído serem essas “as mulheres mais interessantes, mais livres, de mais desembaraçada personalidade” (PEREIRA, 1954:23) – a maioria das heroínas é presa a preconceitos, regras sociais e rígidos códigos de honra. A situação só mudaria com o naturalismo, no qual as mulheres da literatura se revelam subitamente ousadas e livres. Lucia indaga, então, se essa radical mudança na ficção corresponderia a uma transformação real, conforme o raciocínio que guiou sua análise dos romances até aqui. A resposta é negativa, correspondendo a novidade do naturalismo no tratamento das mulheres a mera reação à virtude convencional das heroínas românticas: “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, 1954:23). Ou seja, o feminino na literatura permanece preso a estereótipos que traduzem a estreita visão da sociedade sobre a mulher:

Mas essa aparente libertação feminina não seria também, além de um preconceito, comparável ao romântico, substituindo apenas o amor sentimental pelo físico, as exigências do coração pelas do útero, uma nova forma de justificar a opressão? Sendo quase uma doente, e sempre uma histérica, a mulher deveria ser vigiada, dirigida, tutelada. (PEREIRA, 1954:23)

Para a pesquisadora, os romances testemunham a realidade a que era submetida a mulher brasileira – e essa situação opressiva e subalterna explicaria a insignificante presença da autoria feminina na literatura nacional: “As mulheres que serviram de modelos 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?” (PEREIRA,

1954:24). Os embaraços a que eram submetidas impediram o florescimento de uma produção expressiva, segundo Lucia, razão pela qual, “provavelmente enfrentando a oposição dos seus” (PEREIRA, 1954:24), o número de escritoras se limitaria àqueles 56 nomes do levantamento de Sacramento Blake.

Com a reserva de não se declarar feminista – “nunca o fui, e já agora nem caberia sê-lo, que não resta muito a reivindicar” (PEREIRA, 1954:24), Lucia reconhece o acerto da conclusão de Virginia Woolf quanto a ser o mundo da cultura um reduto masculino: “E nada prova melhor quando (*sic*) somos toleradas como intrusas na literatura do que o supremo elogio feito a um trabalho feminino: consiste em dizer-se que até parece escrito por homem” (PEREIRA, 1954:24). A pesquisadora, entretanto, conclui seu artigo manifestando confiança em que, no tempo em que escreve, ninguém mais crê na inferioridade intelectual da mulher, “sendo os preconceitos que a mantinham confinada no círculo estrita e estreitamente doméstico os únicos responsáveis por sua ínfima contribuição, no passado, para a literatura no Brasil”. (PEREIRA, 1954:24)

Outro texto sobre o qual nos apoiamos é *A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre*, um dos capítulos do livro **Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte**, assinado por Lucia Miguel Pereira – uma das duas únicas mulheres a colaborar na obra, sendo a outra Carolina Nabuco. Nele, a pesquisadora ressalta o reconhecimento por parte do autor de **Casa Grande & Senzala** do papel de índias e negras na construção da sociedade colonial brasileira, cuja contribuição cultural e função socialmente democratizadora não teriam sido devidamente avaliadas e valorizadas antes da obra fundamental de Freyre.

Lucia começa por observar que, sendo a mulher numericamente inferior ao homem no povoamento e na colonização do país, isso de fato contribuiu para sua quase exclusão da historiografia, mas essa mesma exclusão, pondera, ocorreu na medida em que se mantinha especificamente feminina a sua ação – o que equivale a dizer na medida em que se restringiam as mulheres ao espaço doméstico: “Certo, circunscrita ao âmbito doméstico que a bem dizer muitas vezes lhe serviu de menagem, não poderia senão escassa e furtivamente figurar na história política” (PEREIRA, 1962:350), argumenta a escritora.

Lucia destaca o fato de que a mulher indígena surge, em Gilberto Freyre, como “o fundamento da sociedade colonial” (PEREIRA, 1962:351), cumprindo um relevante papel nas aldeias estabelecidas pelos jesuítas e contribuindo para o estabelecimento de hábitos alimentares, influenciando em aspectos familiares e até mesmo no mobiliário das casas – o que desmentiria, segundo Lucia, “essa mole passividade feminina” (PEREIRA, 1962:351) que lhe

era atribuída. A pesquisadora também ressalta a colaboração das portuguesas no processo de adaptação à vida na colônia, através de assimilações e combinações de valores, e das paulistas seiscentistas e setecentistas, obrigadas a uma vida mais ativa em função das longas ausências dos maridos, assumindo, portanto, a guarda da casa e a gestão de seus bens.

Essa participação, na interpretação de Lucia Miguel Pereira, demonstra que a ação feminina foi muito mais efetiva do que faziam crer os registros históricos até então. Ainda assim, ressalva a escritora, seu espaço de atuação foi severamente limitado pelas condições em que a mulher nos tempos coloniais se via cercada:

Se, porém, foi muito mais livre e influente no círculo familiar – no largo círculo familiar de outrora – do que geralmente se acredita, nem por isso deixou a mulher de sofrer entre nós as conseqüências dos preconceitos que lhe negaram o direito de instruir-se, de preparar-se para qualquer ação fora do lar. (PEREIRA, 1962:356)

Escrito já na década de 50, o artigo de Lucia insere-se – numa perspectiva mais ampla de avaliação – naquela linha histórico-sociológica de valorização das chamadas três raças fundadoras do Brasil, pensamento com raízes no Romantismo que se consolida entre os anos 30 e 40 no país, especialmente após o estudo de Freyre. Lucia Miguel Pereira, como a maioria dos intelectuais de sua época, participa do discurso de construção de uma identidade nacional – questão que ela aborda em diversos artigos, pelo viés principalmente da história da literatura brasileira.

Em artigo sobre **Casa Grande & Senzala**, por ela publicado décadas antes, em 1934, Lucia proclama que a obra “é um desses livros que deveriam andar em todas as mãos porque alargam, não no espaço, naturalmente, mas no tempo, os limites de uma nação” (PEREIRA, 2005a:244). E prossegue ressaltando a qualidade literária e a precisão histórica do trabalho de Freyre, que “faz-nos viver a formação da nacionalidade; faz-nos sentir que temos raízes, e fundas, enriquece-nos de todo o nosso passado” (PEREIRA, 2005a:245). E um dos grandes méritos do livro, segundo ela, seria a diferenciação entre os conceitos de raça e cultura, com que o sociólogo nos livrou do sentimento de inferioridade racial, ao reabilitar “nossas caluniadas ‘três raças tristes’” (PEREIRA, 2005a:245). Já nesse artigo, Lucia apontava a valorização da mulher na obra de Gilberto Freyre, “sobretudo da mulher índia, dessa cunhã que foi, no início, a base física da família brasileira, e nos legou o hábito salutar do banho diário”. (PEREIRA, 2005a:245)

Finalmente, dois artigos escritos na fase mais madura da produção crítica de Lucia surgem como complementares de sua postura em relação à autoria feminina na literatura e nos permitem ter outra perspectiva de sua obra: um trata da obra da escritora inglesa Rosamond Lehmann; o outro versa sobre permanência e esquecimento em literatura. Rosamond Lehmann integrava o célebre grupo de Bloomsbury, cuja figura literária mais famosa era Virginia Woolf. Autora de livros de tons autobiográficos e de temas femininos – e até certo ponto feministas – como adultério, lesbianismo, casamentos desfeitos e abortos clandestinos, Lehmann despontou aos 27 anos no panorama literário inglês, com *Dusty Answer*, em 1927, mas jamais teve a recepção crítica que outras colegas modernistas mereceram, como a própria Woolf e Elizabeth Bowen. Segundo McSmith:

Nem todos gostaram de sua obra. O crítico da “New Yorker” Brendan Gill disse que um de seus romances posteriores “era falho porque tentava atribuir os problemas das mulheres aos homens, quando o verdadeiro problema (aparentemente) era algo chamado ‘destino’. [Mas] as mulheres não entendem o destino; elas não escreveriam um ‘Hamlet’, nem que fossem capazes disso. (MC SMITH, 2010)

Admiradora de seus romances, Lucia tenta responder à reiterada omissão ao nome de Lehmann nos estudos literários britânicos. De imediato, afasta a hipótese de que esse desprestígio se deveria ao puritanismo da ilha, considerando-a improvável, “a menos que a intolerância seja mais forte para com as mulheres do que para com os homens” (PEREIRA, 2005b:143). Tal “condenação moral” aos livros de Lehmann é descartada mediante a invocação de autores como D. H. Lawrence e Huxley, cujas ousadias não se comparariam às meras “insinuações” da primeira. As duas hipóteses que restariam para explicar o descaso da crítica britânica em relação à autora – a possibilidade de que a crítica brasileira tenha superestimado a autora e o seu não enquadramento no conceito inglês de romance vigente na época – levam Lucia a concluir que “o caso se desloca do plano da ética para o da crítica literária”. (PEREIRA, 2005b:143)

Assim, localiza na obra da escritora inglesa o ponto fraco que supostamente explicaria o desprezo da crítica britânica: sua “exagerada deformação romântica” (PEREIRA, 2005b:145), cuja “preocupação de construir um fundo adequado à ardência de seus heróis levou-a a criar um universo fictício, sem contato mínimo como verdadeiro, indispensável à impressão de autenticidade” (PEREIRA, 2005b:146). O argumento é reforçado pela comparação com a recepção crítica a Charles Morgan, romancista a quem também se fariam

reservas na Inglaterra: “A coincidência dos processos de composição e dos casos literários da autora de *Dusty Answer* e do autor de *Sparkenbroke* permite supor que estes sejam conseqüências daqueles” (PEREIRA, 2005b:146). A comparação, portanto, contribui para eliminar a possibilidade de uma hipótese vinculada à questão de gênero.

Esta é precisamente a operação que Lucia promove em sua própria avaliação da produção literária feminina: ela descarta a intervenção de parâmetros político-ideológicos e sociais na configuração do cânone, confiando na objetividade do julgamento crítico-literário, ou seja, transferindo da ética para a estética a responsabilidade pela omissão ao nome de Rosamond Lehmann – e aos de outras mulheres escritoras.

Lucia, porém, está convencida da qualidade de Lehmann e acredita que aqueles artifícios literários não comprometem sua obra. Em justificativa a essa divergência de julgamento em relação à crítica literária britânica, pondera que a tradição habituou os ingleses a romances mais equilibrados e ajustados e que, além disso, seus livros sofreriam por se manterem independentes e fiéis aos meios de expressão da autora, num contexto demarcado pelo impacto da obra de Joyce, que “jogou violentamente para outros caminhos a ficção britânica” (PEREIRA, 2005b:146). Ou seja, a questão permanece no plano da estética, distinguindo-se apenas pelo contexto social em que se realiza a crítica literária.

Devemos reconhecer que, ao menos em relação ao cenário da literatura britânica na época de Rosamond Lehmann, Lucia não está equivocada em sua avaliação da recepção à obra da autora, que surge em momento de grande renovação e experimentalismo das vanguardas literárias na Inglaterra:

É possível afirmar, no entanto, que a obra de Rosamond Lehmann caiu em relativo esquecimento, relegada a segundo plano diante da inovação radical que representou, por exemplo, a obra de autores como Virginia Woolf e James Joyce. Foi essa radicalidade de experimentação da linguagem que deu o tom do cânone literário da época, no qual a autora não figura. (PAGANINI, 2007:52)

Mas não há dúvida de que a temática escandalosa de Rosamond Lehmann está por trás do segundo plano em que ela foi mantida. As primeiras críticas de *Dusty Answer* censuraram seu conteúdo sexual e sugestivo de lesbianismo, conforme lembrou a própria em entrevista concedida em 1985 a *The Paris Review*. Seu segundo livro, *A Note in Music*, sobre duas mulheres presas a casamentos infelizes, recebeu críticas ainda menos favoráveis –

o que a autora atribui, na mesma entrevista, ao elemento homossexual do livro¹²: Em *The Wheather in The Streets* a heroína realiza um aborto, cena que escandalizou muitos leitores na época e que por pouco não foi retirada do romance: “Para mim, era impensável não escrever a cena, na medida em que ela é parte da verdade do livro. Romancistas valem por dizerem a verdade como a vêem. Meus editores americanos queriam que eu removesse a cena do aborto, mas eu recusei.”¹³

Esse ostracismo em que foi lançada a obra de Lehmann permaneceu até os anos 80 do século passado, quando, após duas décadas sem reimpressões, seus romances foram relançados pelas editoras Penguin e Virago, tornando-se novamente *best-sellers* e obtendo o reconhecimento da crítica literária recente. Para a escritora inglesa, o esquecimento imposto a sua produção literária deveu-se à sensibilidade feminina que a distingue. Apesar de avançar por temas ousados, seus romances não seriam feministas “naquela forma terrível, agressiva, de negar às mulheres sua identidade feminina”¹⁴, pois estão preocupados em compreender e explorar a diferença entre as sensibilidades de homens e mulheres. Suas protagonistas, entretanto, têm iniciativa nas relações amorosas – o que não era socialmente aceitável.¹⁵ Em *The Balad ant The Source*, a protagonista diz: “Um dia homens e mulheres serão capazes de dizer a verdade uns aos outros”¹⁶, relembra Rosamond Lehmann na entrevista, em que recorda-se da colega escritora Virginia Woolf a dizer-lhe “não se esqueça que nós conquistamos isso para você”¹⁷, em referência à liberdade de homens e mulheres conversarem abertamente sobre sexo. A propósito, ao falar da convivência com os intelectuais do círculo de Bloomsbury, Lehmann reavalia a produção de Woolf, qualificando seus ensaios e artigos de jornais como “infinitamente melhores que seus romances”:

Suas heroínas não são mulheres reais para mim. Ela era uma ardente feminista e discutiu a questão feminista brilhantemente em *Three Guineas* e *A Room of One's Own*. Ambos foram claros apelos à igualdade das

¹² Texto original: “Perhaps that was partly because of the homosexual element. Homosexuality was never written about in novels in those days. E.M. Forster wrote *Maurice* but never dared publish it—until many years later.” (GUPPY, 1985:12)

¹³ Texto original: “To me, it seemed unthinkable *not* to write the scene since it was part of the truth of the story. Novelists worth their salt tell the truth as they see it. My American publishers wanted me to remove the abortion scene, but I refused.” (GUPPY, 1985:13)

¹⁴ Texto original: “Virago novels are not feminist, in that awful, aggressive way which denies women their feminine identity. They are concerned with the understanding of feminine sensibility. Radical feminism denies the difference between men and women. My novels explore it. I do believe that women have a much richer emotional nature than men, and are more intuitive. They are as strong and intelligent as men, but in a different way.” (GUPPY, 1985:18)

¹⁵ Texto original: “That used to be something quite unacceptable. Even today, women are supposed to wait for men to show interest, though I’m told this is no longer derigueur!” (GUPPY, 1985:18)

¹⁶ Texto original: “One day men and women will be able to speak the truth with each other.” (GUPPY, 1985:19)

¹⁷ Texto original: “Don’t forget that we won this for you.” (GUPPY, 1985:19)

mulheres. Eu nunca escrevi nada parecido, mas então eu não era aquele tipo de escritora.¹⁸

Disso tudo podemos concluir que, embora não fosse militante feminista como a colega Virginia Woolf, Rosamond Lehmann escreveu livros que afrontaram a moral vigente e que apresentavam uma visão muito particular, realista e ousada da identidade feminina. Isso foi decisivo para manter por tanto tempo seus romances num segundo plano, somado ao aspecto de sua obra não se enquadrar nas revoluções formais das vanguardas literárias.

Essa explicação, como vimos, não é considerada por Lucia Miguel Pereira, que só brevemente a especula, para logo descartá-la. Aquele deslocamento da ética para a estética, promovido por ela, deve-se tanto à decidida postura não feminista de Lucia, no sentido de engajamento político, quanto ao rigor com que avalia a produção literária, atitude em que mostra ser extremamente seletiva, pautada por padrões europeus de literatura. Como já vimos, Lucia reconhece na minoridade social da mulher até o início do século XX a razão de sua reduzida presença numérica na literatura brasileira. Entretanto, atribui à qualidade das obras —, isto é, a sua suposta ausência de qualidade —, o fato de poucas mulheres comparecerem na historiografia literária brasileira, inclusive a que lhe coube fazer referente à produção do período de 1870 a 1920. Nesse livro, nem mesmo o critério relativista que usou para inserir obras menores da literatura brasileira salvou da omissão produções de autoria feminina.

O caso de Rosamond Lehmann, entretanto, deixa Lucia em maus lençóis, pois trata-se de autora que admira e em quem reconhece talento literário. Então como explicar sua recepção crítica? O descompasso de sua obra em relação ao experimentalismo da época só parcialmente a explica, mas soa suficiente para Lucia, que não vê razão para atribuir o problema também a certa intolerância da crítica a seu conteúdo feminino/feminista. Assim, mantém no nível da estética a explicação para o descaso da crítica britânica à autora. E assim acreditamos que ela também procede em relação à produção literária feminina em geral.

No segundo artigo mencionado anteriormente, encontramos uma curiosa reflexão de Lucia sobre permanência e esquecimento em literatura que contribui para reforçar essa hipótese. O título do artigo, *Bobok, Bobok, Bobok*, toma emprestada uma expressão extraída de um conto macabro de Dostoievski, em que essas palavras sem sentido figuram como um “balbuciar que já não exprime nada, mas onde se refugia a derradeira tentativa de

¹⁸ Texto original: “Her heroines are not real women to me. She was an ardent feminist and argued the feminist case brilliantly in *Three Guineas* and *A Room of One's Own*. Both were clarion calls for women's equality. I never wrote anything like that, but then I wasn't that kind of writer.” (GUPPY, 1985:14)

expressão” (PEREIRA, 2005b:341). Assim como os mortos do conto russo, que dessa estranha forma manifestavam uma última centelha de vida, muitos livros também lutariam contra a total dissolução, o esquecimento. É o que pensa Lucia quando, “por dever ou deformação do ofício” (PEREIRA, 2005b:342) folheia livros e revistas, “livros infelizes, de destino humilde como tantas criaturas humanas, livros caducos, que envelhecem sem dignidade” (PEREIRA, 2005b:342): “Alguns livros resistirão mais, outros menos, uns poucos lograrão sobreviver, mas a sorte da maioria, da imensa maioria, será acabar repetindo ‘bobok, bobok, bobok.’” (PEREIRA, 2005b:343)

Segundo Lucia, “esta é a penosa impressão deixada por qualquer tentativa de levantamento que não seja só de figuras de primeiro plano” (PEREIRA, 2005b:343). Em seguida, enumera uma série de figuras femininas de destacada atuação no jornalismo como abolicionistas e feministas, que tiveram “o seu momento de prestígio” em sua época, mas sobre quem paira hoje (1958, momento em que escreve) uma “densa e acabrunhadora melancolia” (PEREIRA, 2005b:343): Maria Amélia de Queiroz, Francisca Senhorinha da Mota Diniz, Ana Teófila Filgueiras Autran, Maria Peregrina de Sousa Monteiro, Ana Ribeiro de Góis Bittencourt, Delminda Siveira de Sousa, Preciliana Duarte de Almeida. Sobre elas, escreve Lucia:

Creio não errar dizendo que de nenhuma dessas escritoras ninguém se lembra, e entretanto houve nelas alguma coisa mais do que as prendas de salão a que se reduzia habitualmente então a literatura feminina. Não direi, pelas escassas amostras conseguidas de seus escritos, que manifestassem dons superiores; mas, tendo tido em seu tempo uma tal ou qual repercussão, julgando-se com certeza acima do de suas contemporâneas, nunca se suporiam ameaçadas por tão completo desconhecimento, e sobretudo nunca imaginariam que tão depressa perdesse o timbre a sua voz, que tão rapidamente caducassem os seus argumentos. Porque a maior prova da distância ainda mais psicológica do que temporal que delas nos separa é que, em regra, ainda quando concordamos com as suas conclusões, fazemo-lo por motivos e com fundamentos diversos, e, sobretudo, com oposta expressão. Barreira resistente, que já ninguém consegue transpor. (PEREIRA, 2005b:343)

Desse artigo deduzimos que a autora considera rara a possibilidade de uma obra ultrapassar a barreira do seu tempo, proeza que apenas os autores de primeira linha logriam alcançar, enquanto a maioria lutaria contra o esgotamento de seus temas e a mudança de sensibilidade entre épocas, esboçando aquela “palavra vazia e trágica, eco de eco, refrão sem sentido” (PEREIRA, 2005b:343) que traduz seu anseio de perdurar. Essa visão se

manifesta numa leitura crítica que parte do pressuposto de uma noção de alta literatura, onde são admitidos apenas obras e autores de maior grandeza. À maioria restaria um lugar coadjuvante – “meros nomes em catálogos, vagos nomes que os críticos do futuro enumerarão com pouco caso” (PEREIRA, 2005b:343) – ou o completo silêncio. Aqui, como no artigo sobre Rosamond Lehmann, Lucia Miguel Pereira atribui a elementos intrínsecos à obra parte da responsabilidade pela recepção da crítica e por sua presença ou ausência no cânone. É desse ponto de vista que considera a produção literária feminina – descartando, portanto, a problemática de gênero como um fator de exclusão de mulheres no cânone literário.

4.3 Sobre representações do feminino

Esparsos em textos diversos ou como tema central de um artigo, encontramos nos ensaios de crítica literária de Lucia Miguel Pereira comentários e análises sobre a representação da mulher na literatura brasileira. A questão, embora não seja propriamente de interesse maior para a crítica feminista, é relevante aqui na medida em que nos permite perceber o pensamento da autora em relação ao tratamento reservado ao sexo feminino na literatura feita por homens.

O assunto é alvo específico do artigo “De Ceci a Capitu”, no qual vemos Lucia interessada em investigar a concepção de romance dos autores, de Alencar a Machado, a partir do tratamento dos caracteres femininos de suas heroínas, o que seria, em sua opinião, revelador de “maior ou menor compreensão das criaturas, sua visão de mundo” (PEREIRA, 2005b:285) – opinião que está diretamente relacionada com a tese sustentada por Lucia de que o romance é a vida.

Ciente de que os pontos de vista dos autores também seriam revelados pelo tratamento das personagens masculinas, Lucia pondera:

[...] quer-me porém parecer que ao lidar, mesmo que literariamente, com o outro sexo, (já que os homens foram senhores exclusivos do romance durante quase todo o século passado, D. Júlia Lopes de Almeida, a primeira ficcionista digna de nota só surgindo quando já ia adiantado o último decênio) eles deixaram transparecer mais claramente seus tabus e preconceitos, ou, ao contrário, sua liberdade espiritual e moral. (PEREIRA, 2005b:285)

A pesquisadora se detém especificamente sobre os adjetivos com que as personagens são descritas. Após a ressalva de que “as palavras envelhecem e caducam como a gente” (PEREIRA, 2005b:285), o que faria muitos dos termos empregados por José de

Alencar soar ridículos em autores modernos, Lucia afirma que, no contexto em que são empregadas, as palavras “estão a serviço de conceitos e imagens a traduzirem as idéias e sensações do escritor” (PEREIRA, 2005b:286). Assim, temos, no período do Romantismo, autores incapazes de caracterizar as personagens femininas, reduzidas, na interpretação de Lucia, a tipos antagônicos como o da donzela pura ou o da cortesã nobre. Maior nome do período, José de Alencar “mostrou-se cheio de inibições para tratar de mulheres” (PEREIRA, 2005b:286), recorrendo a comparações com a natureza para descrever seus encantos físicos. Em seus romances, elas em geral são virtuosas, e mesmo quando “depravadas”, como a Lucia de **Lucíola**, no fundo são boas “e trazem nalma a nostalgia da pureza ou da ternura. E a beleza se lhes iguala às virtudes, das quais é um reflexo”. (PEREIRA, 2005b:286)

Menos pudico, Machado de Assis também mostrava-se recatado na descrição de suas personagens, porém era mais sensual e malicioso. Biógrafa do escritor, a quem considerava o maior nome da literatura brasileira, Lucia destaca o avanço de nossas letras graças ao desenvolvimento da obra de Machado.

O processo foi tão rápido que nos parece hoje quase revolucionário. As mulheres de Machado de Assis nada têm de comum com as de José de Alencar, mesmo as primeiras, as que ainda se prendem a convenções românticas: já não são tipos, e sim caracteres, a exigirem, não mais louvores, porém definições. Por isso seus olhos não se qualificam de “lindos” ou “brilhantes” mas de “obliquos” ou “compridos”. (PEREIRA, 2005b:288)

Já em um artigo de 1934, Lucia admirava-se das figuras femininas de Machado: “As mulheres de Machado de Assis mereceriam um estudo à parte. No romance brasileiro, mesmo no romance moderno, a mulher é quase sempre o ponto fraco. Em Machado, ao contrário, a sensibilidade penetra no recesso dos meandros femininos.” (PEREIRA, 2005a:231). Nesse diagnóstico, é possível perceber a restrição da pesquisadora à caracterização do sexo feminino na literatura nacional, em geral marcada por preconceitos dos autores – com a única exceção feita a Machado de Assis. Aqui, como também em “De Ceci a Capitu”, Lucia apenas constata a deficiência, sem, entretanto, comentar os motivos de as personagens femininas não contarem com uma perspectiva menos idealizada ou estereotipada. Apenas de passagem, menciona a figura solitária de Júlia Lopes de Almeida entre os romancistas do século XIX, sem entrar em considerações sobre eventuais diferenças de tratamento do sexo feminino em romances escritos por mulheres. Embora seja possível dizer que Lucia admitiria diferenças de abordagem, encontramos no seu elogio às mulheres de Machado uma explicação razoável para sua opção por não discutir o tema pelo viés do

gênero: para ela, a compreensão do feminino não depende do sexo do escritor, pois estaria na sua capacidade de imprimir verdade – humanidade – a seus personagens, o que constitui um critério de valoração da obra literária para Lucia, como explicitaremos em capítulo próprio.

Em **Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)**, Lucia reforça essa habilidade em Machado de Assis, comparando-o com outros autores do período:

Seguindo a norma dos que os haviam precedido, os livros de 1870 a 1880, além de pudicos e moralizantes, faziam em regra crer na unidade da pessoa humana, apresentando criaturas que encarnavam, com igual coerência, o vício ou a virtude. Só Machado de Assis ousava, e com muita cautela, apontar defeitos nos seus heróis [...] (PEREIRA,1988:29)

A verossimilhança, a capacidade de transmitir verdade, é um critério importante de aferição de qualidade de uma obra literária para a crítica Lucia Miguel Pereira, e é por esse e outros critérios estéticos que ela se orienta ao emitir julgamentos sobre o talento de determinado autor ou autora. Como já verificamos, a pesquisadora atribui a reduzida presença de mulheres nas histórias literárias brasileiras à condição subalterna e oprimida a que o sexo feminino era submetido no país até o século XIX, a seu confinamento doméstico, que a poucas permitiu uma vivência efetivamente social e, principalmente, intelectual. Lucia não chega a considerar a possibilidade de que, apesar disso, haveria uma produção literária de autoria feminina que simplesmente foi ignorada e excluída de um mercado editorial dominado pelos homens de letras.

No momento em que tem, em tese, a oportunidade de corrigir alguma injustiça, Lucia não contribui para acrescentar novas páginas à história da literatura brasileira. Em seu **Prosa de Ficção**, a única mulher a merecer menção especial é Júlia Lopes de Almeida – “maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu, com os críticos e com o público [...]” (PEREIRA,1988:260). Nela, embora aponte a ausência de um estilo pessoal e certa falta de originalidade, Lucia reconhece “inegáveis dons literários”, especialmente a ausência de artifícios, “a naturalidade dos diálogos e a verdade do ambiente” (PEREIRA, 1988:261) – ou seja, elementos que se combinam para imprimir a desejada verossimilhança.

O tópico dedicado a Júlia começa exatamente pela constatação de que “a ficção não conta entre nós, no período aqui estudado, muitas mulheres” (PEREIRA, 1988:259). Lucia recapitula a busca, realizada em fontes diversas, que resultou em apenas 12 nomes – que não elenca – dos quais pouca informação chegou até a época em que escreve:

[...] esgotados os livros que não existem nem mesmo na Biblioteca Nacional, temos que aceitar como definitivo o juízo dos contemporâneos, tácito no silêncio que se fez em torno da maioria dessas escritoras, registradas tão somente por Sacramento Blake. E mesmo a uma ou outra lembrada pelos críticos do momento, como Adelina Lopes Vieira ou Georgeta de Araújo, não se pode dar lugar na história literária. (PEREIRA, 1988:259)

Ou seja, a historiadora da literatura encampa o julgamento dos críticos do passado, na medida em que não dispõe do necessário contraponto com a obra dessas autoras para, se fosse o caso, contestar-lhes a opinião. Devemos considerar que, no Brasil, a arqueologia da produção literária feminina dos períodos colonial e imperial só recentemente tem conseguido resgatar e recolocar em circulação várias de suas obras, graças a grupos de trabalho na academia, como o GT da Anpoll “A mulher na literatura”, e a uma casa editorial especializada, a Editora Mulheres, criada em meados da década de 90.

Não devemos menosprezar, contudo, o esforço de Lucia Miguel Pereira, que em outras oportunidades demonstrou ser uma pesquisadora dedicada e incansável, cujo empenho resultou no resgate de uma obra desconhecida de Machado de Assis, o conto *Casa Velha*, e na descoberta do romance também inédito **Dona Guidinha do Poço**, do cearense Manuel de Oliveira Paiva, localizado precisamente durante a pesquisa para **Prosa de Ficção**. Em prefácio à segunda edição da obra, a autora ressalta ter tentado “descobrir velhos livros, para reunir dados sobre escritores mais ou menos esquecidos, para ler nas bibliotecas antigos jornais e revistas” e que, se mais não o fez, “foi que não mo permitiram as forças ou as circunstâncias, entre nós pouco propícias às pesquisas”. (PEREIRA, 1988:15)

No entanto, é preciso levar em conta aqui que, no início da década de 50, já consagrada como crítica literária, biógrafa e historiadora da literatura brasileira, Lucia participa do estabelecimento de um cânone. Parte de um ambicioso projeto de 15 volumes idealizado por Álvaro Lins, e jamais concluído, para traçar a trajetória da literatura brasileira, o volume que cobre o período 1870-1920, sob responsabilidade de Lucia, é o único ao encargo de uma mulher. Como os demais críticos de sua época, a pesquisadora compreende a brasileira como sendo uma literatura incipiente, que deve ser estudada com um critério relativista, que considere as “circunstâncias do tempo e do meio” (PEREIRA, 1988:17). Mas mesmo esse critério relativista, em que “a crítica pode ser severa, mas a história tem muitos nomes a registrar” (PEREIRA, 1988:27) não basta para assegurar um lugar na produção do período a outras escritoras mulheres além de Júlia Lopes de Almeida.

No entanto, quanto a mulher como personagem, Lucia Miguel Pereira foi responsável por efetuar o resgate de um clássico perfil feminino da literatura nacional, em **Dona Guidinha do Poço**, cujo manuscrito foi por ela localizado, editado e publicado somente em 1952, 60 anos após a morte do autor. O resgate do romance desconhecido e bizarro de Oliveira Paiva foi motivo de grande alegria para Lucia Miguel Pereira, que no prefácio da obra assinalou: “Ter contribuído para a publicação deste é satisfação muito mais profunda: tornar conhecido um ficcionista como Manuel de Oliveira Paiva será o melhor serviço que poderei prestar às letras do Brasil.” (PEREIRA, 1951:11)

O livro, que, apesar dos esforços de Lucia, permanece hoje no limbo da literatura brasileira, é estudado por seus pontos de contato com Flaubert, especialmente **Madame Bovary**, tanto pelo conteúdo ousado – o adultério da protagonista feminina – quanto por sua inovação no tratamento dos elementos da narrativa, o tempo e o narrador. A história é inspirada em um fato real, ocorrido em Quixeramobim, em 1853, o que levou a crítica a defini-lo como um romance regionalista *avant la lettre*, precursor do romance regionalista de 30. A razão pela qual Lucia o insere em sua antologia não é a complexidade da heroína “pouco dama e muito fêmea” que lhe dá o título, mas precisamente as qualidades “excepcionais” (PEREIRA, 2005b:71) do romancista, a autenticidade dos dramas e personagens que cria: “E toda essa gente vive, toda ela contribui para que o livro seja verdadeiro, não como cópia servil da realidade, mas segundo a sua própria natureza de romance” (PEREIRA, 2005b:72). A qualidade da obra, conforme os critérios de valoração que integram seu sistema de avaliação do objeto literário, é o que determina sua inclusão no cânone.

Assim, concluímos que a situação da mulher na sociedade de sua época preocupava, portanto, Lucia Miguel Pereira, embora não fosse central em suas reflexões sobre a literatura. Trata-se da constatação de uma realidade que não era a da pesquisadora, que desfrutou em seu tempo de respeito e reconhecimento pela qualidade de seu trabalho, independentemente do sexo, e que frequentava os ambientes predominantemente masculinos como intelectual, em pé de igualdade com os maiores nomes do pensamento do sexo oposto. Como ressalta Patrícia da Silva Cardoso no posfácio de **Ficção Reunida**, referindo-se a Lucia Miguel Pereira, Raquel de Queiróz e Adalgisa Nery:

Sua presença ali deve-se justamente ao tipo de contribuição que cada uma delas dá às discussões que eram o centro do interesse da intelectualidade [...] Assim, não é apenas uma barreira física que as três moças transpõem, já que sua presença na José Olympio não se deve a suas graças femininas e

elas não estão ali para suavizar a dureza das discussões e polêmicas travadas pelos rapazes. Entre todos aqueles homens, caberá a elas opinar sobre ‘assuntos de homens’ (CARDOSO *apud* PEREIRA, 2006:499).

Ainda segundo Patrícia Cardoso, como alguém que pensou os rumos do Brasil e procurou intervir neles, Lucia Miguel Pereira contribuiu para o processo de mudança da imagem e do lugar da mulher na sociedade brasileira no século XX, ao olhar para o quadro geral que a ela era reservado e não se conformar com ele.

Vê-se, portanto, que embora a questão racial seja, como aponta Elizabeth A. Marchant, um elemento que ocupa particularmente a atenção da escritora nesses e em vários artigos e ensaios – os quais não serão aqui abordados por não dizerem respeito direto ao tema desta dissertação – a problemática do gênero também integra as preocupações de Lucia Miguel Pereira, que a ela se refere pontualmente em seus estudos de crítica e historiografia literária.

De modo algum Lucia é indiferente ao tema, mas sua abordagem do mesmo se dá de forma oblíqua nos estudos literários e historiográficos. Lucia Miguel Pereira promove uma operação de deslocamento do assunto para a ficção – desde que se considere, evidentemente, que o espaço natural de discussão das relações de gênero seriam os ensaios críticos. Desse ponto de vista, existiria um total desacordo entre os dois campos da produção intelectual de Lucia, o que aparentemente não faz sentido. Uma análise mais acurada de seus textos de crítica literária nos permite levantar a hipótese de que o romance é, para Lucia Miguel Pereira, o local de discussão de gênero – sem que isso se choque com sua objeção ao engajamento da literatura. A crítica, por sua vez, configura-se para Lucia como espaço estritamente voltado para a análise estética da produção literária. E, nesse sentido, embora reconhecendo os obstáculos sociais à produção intelectual das mulheres, não lhe caberia discutir a autoria feminina e sua inserção na historiografia literária, senão pelo viés exclusivo da qualidade de sua produção. Veremos no capítulo seguinte como essa divisão de tarefas e responsabilidades se processa nos dois campos de atuação de Lucia Miguel Pereira.

5 ESBOÇO DE UMA TEORIA

Encontramos, ao longo da obra de crítica e historiografia literária de Lucia Miguel Pereira, várias afirmações sobre a responsabilidade e a natureza dos trabalhos realizados pelo crítico literário e pelo romancista, afirmações essas que, tomadas em conjunto e interpretadas em perspectiva comparativa, formam um pensamento coeso sobre esses dois campos de produção intelectual nos quais militou a escritora brasileira. Verificamos então que ela atribui tarefas específicas a cada um, conforme as concepções que tem dos mesmos, e que essas ideias, embora se mantenham essencialmente íntegras durante toda a sua carreira, amadurecem e caminham para uma formulação teórica.

Veremos como isso se processa no campo da crítica literária, atividade à qual se dedicou regular e prioritariamente. Essa concepção de crítica, os métodos que utiliza e o sistema de valores que emprega em suas análises são fundamentais para o entendimento do pensamento da autora sobre a fatura de romances e, portanto, para a compreensão da própria obra de Lucia Miguel Pereira – isto é, de seus ensaios críticos e romances – como um todo complexo que, apesar das contradições que a agitam, preserva uma unidade vigorosa.

A produção crítica de Lucia é majoritariamente focada na análise de questões relativas ao exercício da prosa romanesca brasileira e estrangeira (leia-se europeia e americana), da qual desponta inequivocamente um conceito de romance moderno. O resultado é que suas teorizações sobre a crítica literária e a prosa de ficção imbricam-se não só nos textos em que efetivamente avalia a produção de seus contemporâneos, mas se concretizam na realização de sua própria obra ficcional. Assim essa dissertação pretende demonstrar a coerência interna de toda a obra de Lucia Miguel Pereira.

5.1 Da tarefa e da natureza da crítica

Lucia Miguel Pereira dedicou a sua principal atividade intelectual – a crítica literária – dois artigos que fornecem elementos para compreendermos sua visão sobre o assunto. O primeiro deles data de 1934 e nos introduz à ideia de que a atividade crítica é devedora do trabalho dos escritores de imaginação, como a autora define os autores de ficção, embora para ela também o crítico deva ser considerado um escritor. Lucia liga-se à noção de crítica como gênero literário, compartilhada então pelos praticantes do ofício na imprensa – os impressionistas, portanto. O artigo traz uma reflexão mais ampla sobre a responsabilidade da crítica num momento de polarização ideológica que mobiliza os intelectuais e atinge a

produção ficcional. Por ora, é importante marcar a visão da autora sobre o caráter subjetivo da crítica, aspecto que circunstancialmente confirma as objeções de Afrânio Coutinho ao trabalho dos críticos de rodapé:

Aí reside a grande dificuldade da crítica, sempre subjetiva em seus julgamentos, pois estes são, afinal, o resumo das reações provocadas por uma obra num determinado espírito; e obrigada, entretanto, por lealdade, a tentar ser a mais objetiva possível na sua compreensão. (PEREIRA, 2005a:91)

O parágrafo seguinte complementa a ideia da crítica literária como um julgamento de valor profundamente marcado pela experiência pessoal, em que não se descarta a intervenção do gosto, algo que escapa a qualquer critério racional de avaliação interna da obra literária:

O crítico pode gostar ou não de um livro, encontrar maior ou menor prazer na leitura, segundo a formação e os hábitos da sua inteligência; a maneira mais cômoda, mais agradável de fazer o seu juízo, seria deixar-se levar por essa inclinação; e quando se encontra em acordo com o autor, nada é mais natural; mas no caso contrário, terá o direito de sobrepor as suas preferências pessoais às do escritor? Não deverá colocar-se por um momento no ponto de vista deste, para melhor entendê-lo?
À vaidade do julgamento, é sempre preferível a sinceridade da simples explicação. Só esta pertence à alçada do crítico.
O que não exclui, de maneira alguma, a liberdade de exame, de discussão. [...] (PEREIRA, 2005a:92)

Entretanto, como podemos deduzir da leitura atenta do trecho acima, Lucia não está preconizando uma crítica ditada pelo subjetivismo. Ela apenas constata a dificuldade de se evitar a interferência de impressões pessoais na avaliação da obra, fundadas nos repertórios individuais. Em conformidade com sua compreensão da crítica como algo que se define e se realiza no diálogo com a obra literária, Lucia defende uma postura flexível – não subserviente – pautada por um movimento de aproximação afirmativa com a obra. Ou seja, uma abordagem construtiva, uma proposta de compreensão que pressupõe um esforço de objetividade. Essa ideia retorna em artigo posterior, de 1939, que complementa a tese expressa no texto de 1934. Lucia começa por discutir a função da crítica junto à arte. Ela se coloca a meio caminho entre aqueles que, segundo diz, consideram-na mera parasita e os que lhe exageram a importância: “Na verdade, é um gênero literário que, por necessitar de um

ponto de apoio na obra alheia, não deixa de possuir personalidade própria – e independente – de constituir uma forma interessantíssima de literatura.” (PEREIRA, 2005a:92)

Para Lucia, a crítica envolve sempre o plano das ideias porque explica, racionaliza.

Por isso importa menos saber se um juízo está certo ou errado (tanto quanto podem existir, em arte, juízos certos ou errados), se o crítico conheceu ou não o valor de uma obra nova, do que verificar se faz ou não pensar. A pedra de toque da boa crítica é obrigar a refletir, é ser atual como um estimulante do raciocínio; o seu domínio próprio é a controvérsia. (PEREIRA, 2005a:92)

Mais uma vez, vemos a autora apontar o caráter subjetivo do julgamento, razão pela qual considera mais produtivo atribuir à crítica literária uma função menos judicativa e mais reflexiva, que podemos entender como um instrumento de exploração do objeto estético, que investiga, analisa, compara e esclarece – constituindo-se, assim, uma forma de conhecimento que propõe ao leitor uma interpretação da obra. Desse ponto de vista, Lucia Miguel Pereira descarta tanto o puro subjetivismo dos impressionismos diletantes quanto a objetividade científica pretendida, por exemplo, pela nova crítica acadêmica.

Esses textos demonstram que, já no início de sua atuação como crítica de literatura, Lucia está preocupada em demarcá-la como uma atividade independente, mas ainda assim da mesma natureza da produção literária – o que significa dizer que ela é criação, não é ciência. É na condição de pesquisadora estabelecida e respeitada que no final da década de 50 volta a refletir sobre a crítica no artigo *Serva orgulhosa*, em cujo título já percebemos que sua concepção sobre a natureza da atividade não mudou. O texto é particularmente interessante por dois motivos: é marcado pela preocupação com o que a autora considera uma das “subversões” de seu tempo – “a importância excessiva” adquirida pela crítica (PEREIRA, 2005b:295) – e por mostrar uma Lucia informada, e um tanto cética, sobre os modernos estudos que permitiram à crítica “reclamar foros de ciência”. (PEREIRA, 2005b:293)

Após comentar as divergências de apreciações sobre a obra de D.H. Lawrence em estudos de críticos como Edmund Wilson e T.S. Eliot, e observar que quase todos os autores suscitam opiniões contraditórias da crítica, Lucia sustenta que tal diversidade deveria “induzir a crítica a uma atitude prudente e modesta” (PEREIRA, 2005b:293). Como mais um exemplo, cita um relato do jornal *Times*, segundo o qual certa romancista nada teria entendido de uma conferência do crítico inglês Percy Lubbock sobre sua obra: “[...] as sábias análises, as

interpretações engenhosas, a busca de intenções secretas podem muitas vezes deixar aturcidos os autores [...]”, deduz. (PEREIRA, 2005b:294)

Logo após a referência ao episódio envolvendo Lubbock, autor alinhado ao *new criticism*, Lucia menciona outras investidas críticas em busca da almejada objetividade científica no estudo da literatura, para ponderar sobre seus resultados efetivos:

Não há como negar – e nem haveria motivo para fazê-lo – que os estudos lingüísticos e estatísticos atualmente em moda podem revelar tendências e preocupações das quais não se dá conta quem escreve; e que a obra sofre legitimamente interpretações diversas da do autor, já que da colaboração entre este e o leitor e com maior razão o crítico, o leitor por excelência – decorre o verdadeiro sentido. Mas se o criador não é o único intérprete autorizado de uma obra, muito menos o será cada crítico, que embora procure escrupulosamente a objetividade, raro se consegue livrar dos elementos subjetivos. Entrará sempre um critério pessoal, portanto arbitrário, na própria escolha que faz do material fornecido pelo texto de que se ocupa. (PEREIRA, 2005b:294)

Essa construção do objeto no processo de análise demonstra, para Lucia, que a crítica é criadora “como o é qualquer atividade intelectual” (PEREIRA, 2005b:294), em função da seleção dos dados, de sua ordenação e das escolhas realizadas. Aproximando ainda o crítico literário do escritor, cita T.S. Eliot em sua “dupla autoridade de poeta e crítico”, para quem “a mais alta forma da crítica é a que pratica o autor acurado ao corrigir seu manuscrito” (PEREIRA, 2005b:295). Assim definido o caráter criativo e subjetivo da crítica, Lucia parte para ressaltar as especificidades desta e sua “condição subsidiária” em relação à obra que analisa: “Seu fim precípua deve ser afinal, induzir os leitores a melhor equipados por suas explicações conhecer diretamente as obras de que trata.” (PEREIRA, 2005b:295)

Para Lucia, portanto, está claro que o papel da crítica é o de mediação entre a obra e o leitor. Isso pressupõe, para o crítico, uma atitude de modéstia que, apesar de todo o preparo e cultura que a função exige, deveria significar o abandono de qualquer pretensão soberba ou arrogância, “usurpando um primeiro lugar que não lhe compete” (PEREIRA, 2005b:295). Para Lucia, “via de regra, a crítica não passa de epifenômeno, de superestrutura” (2005b:295) – e é curioso flagrar essa intelectual conservadora (num sentido mais amplo e menos ideológico) empregando um vocabulário de concepção marxista.

Ao ressaltar o caráter secundário da crítica em relação à produção literária, Lucia não pretende reduzir-lhe a importância. Se a subordina à criação é porque considera que a crítica depende dessa relação que estabelece com a obra, que só existe em função dela, que

dela se alimenta. A crítica não existe *a priori* nem volta-se sobre si mesma: “Não sendo autotélica, mas, ao contrário, tendo fora de si, na explanação e na interpretação de alheias criações, o seu fim, daquelas se há de fazer, sem com isso se sentir diminuída, vassala e tributária.” (PEREIRA, 2005b:296)

O parágrafo final reafirma a postura que Lucia defendia para a crítica literária já em 1934 – aquela abordagem movida pela perspectiva da compreensão, atitude positiva que visa a sondar e explorar a obra com o objetivo expresso de captar-lhe os sentidos e aproximá-la de seu público. Como mediador, o crítico é um leitor ilustrado e apto a perceber aspectos que podem escapar ao leitor comum. Sua missão, porém, não é extrair uma verdade da obra, uma vez que não há uma única verdade – mas uma interpretação possível – que colabora para ampliar o espectro de compreensão do leitor comum.

Nessas ideias sobre o alcance e a tarefa da crítica, podemos verificar que Lucia Miguel Pereira exhibe uma visão lúcida e realista, que descrê a viabilidade de uma crítica puramente científica para a literatura, sem, contudo, desmerecer o esforço de objetividade necessário para reduzir ao mínimo a intervenção de aspectos subjetivos na avaliação da obra – esforço esse a que ela mesma se empenhou no exercício da crítica, inclusive interessando-se pelas novas correntes literárias e mesmo recorrendo a alguns de seus instrumentos de análise, como veremos a seguir.

5.1.1 Quadro teórico

Ao longo de toda a produção crítica literária de Lucia Miguel Pereira podem ser localizadas referências explícitas e constantes a certos teóricos da especialidade. O levantamento e a investigação desses nomes permitem traçar um quadro das influências ou, no mínimo, do universo de leituras sobre o assunto realizadas pela pesquisadora. A análise dos mesmos possibilita ainda reconstituir seu percurso crítico de modo a visualizar a evolução de seu próprio método de abordagem da literatura, além dos conceitos e instrumentos empregados na análise das obras. Por fim, dessa revisão bibliográfica resulta a constatação de que a autora detinha um largo repertório sobre a crítica literária brasileira e estrangeira e caminhava para a sistematização teórica de seus próprios estudos sobre o romance, gênero literário que mais a interessava como crítica e ficcionista.

Em primeiro lugar, fica claro, a partir das leituras de seus artigos para a imprensa e de suas obras mais densas de análise literária, que a pesquisadora reflete criticamente sobre sua tarefa, reconhecendo suas dificuldades e limites. Adiante veremos

como os questionamentos a respeito do impressionismo da crítica praticada nos jornais a afetam e como o rótulo de impressionista não pode ser rigorosamente aplicado a toda a produção da autora. Tais leituras evidenciam também o conhecimento que a pesquisadora demonstra da tradição crítica brasileira – que ela historia e comenta em artigos e em seu **Prosa de Ficção** – e das correntes críticas internacionais do passado (Saint-Beuve, Taine, Renan, Thibaudet, Brunetière) e de sua contemporaneidade.

Lucia considerava a crítica como um gênero literário – concepção essa que, como vimos, era partilhada pelos militantes da mesma na imprensa – e é como uma vertente da prosa que a elenca em *Cinqüenta Anos de Literatura*, artigo publicado em 1952 e reproduzido em **A Leitora e seus Personagens**. Nesse retrospecto de meio século da literatura brasileira, a autora refere-se à introdução tardia no Brasil, dentre outras novidades literárias, dos preceitos da “nova crítica”¹⁹, com a ressalva de que, “desde 1940, mais ou menos, vinham os críticos recentes, Álvaro Lins, Antonio Candido, deixando perceber uma concepção mais estética da literatura”. (PEREIRA, 2005b:306)

É também como um gênero literário que a crítica surge em **Prosa de Ficção**, em que Lucia identifica bases científicas na produção de Tobias Barreto, Sílvio Romero e José Veríssimo, “já não apenas impressionista como fora no período romântico” (PEREIRA, 1988:57). A autora refere-se às influências positivistas e mesmo darwinistas nos trabalhos dos críticos citados, apontando “a linguagem erichada de termos científicos, nunca dantes empregada no Brasil para a análise literária” (PEREIRA, 1988:58). Em sua avaliação, esse aparato de erudição foi, contudo, necessário e benéfico: “Patenteadas as suas raízes filosóficas e sociológicas, a literatura como que ganhou o respeito dos outros e a consciência do seu valor. E não só isso, como também a maior repercussão do que escreviam animava os escritores” (PEREIRA, 1988:57). Ao aquilatar a importância desse trio de críticos para a consolidação e reconhecimento da própria literatura brasileira, através da “criação de um ambiente propício às letras” (PEREIRA, 1988:59), Lucia destaca a atuação de Sílvio Romero, a quem atribui a introdução de uma crítica séria no centro da vida literária nacional, a Corte (PEREIRA, 1988:59).

Além dos pioneiros da crítica brasileira, que ela muitas vezes cita em suas análises de obras, cabe identificar entre aqueles que certamente a influenciaram em seus primeiros passos na carreira a figura de Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Athayde – marcadamente pela convivência nos círculos da intelectualidade católica. Se essa influência

¹⁹ Aspas no original

comprometeu, como observou Márcia Cavendish Wanderley, o amadurecimento teórico da crítica literária brasileira, “que já naquele momento no Brasil pretendia ultrapassar o nível da mera avaliação impressionista e instrumentalizar-se com os recursos fornecidos pela interdisciplinaridade” (1987:2), por outro lado Lucia se beneficiaria de sua afinidade com vertentes mais liberais de filósofos religiosos, como Maritain, Bernanos e Chesterton – autores que compõem o quadro inicial de suas referências nos estudos da literatura e do romance em especial.

Sabemos que os graus de engajamento ao projeto católico variavam de intelectual a intelectual, naquela fase. Que Lucia Miguel Pereira, por exemplo, se coloca apenas marginalmente a esse processo, enquanto que Alceu Amoroso Lima joga nele toda sua vida (WANDERLEY, 1987:46).

Principal referência do movimento de reação católica ao avanço do materialismo, decorrente da repercussão ideológica da Revolução de 1917, Alceu Amoroso Lima propugnava como uma “crítica construtiva” (SCHINCARIOL, 2006:102) aquela pautada por uma visão de totalidade, isto é, pela integração da ordem natural a uma ordem sobrenatural. Essa perspectiva totalizante – e claramente subordinada à metafísica cristã – não comprometeria o livre exercício da crítica nem turvaria o juízo do crítico em função de qualquer preconceito, uma vez que se fundamentaria na organicidade dos valores estéticos (arte, ciência, religião, filosofia) atuando simultânea e reciprocamente uns sobre os outros:

Para Alceu, uma obra de arte existe como tal e não como obra religiosa, política, científica ou moralizante, não podendo pois dissociar-se da totalidade dos demais seres. Em sua concepção, a crítica é uma atividade essencialmente livre, meditação desinteressada sobre as obras de arte, seus autores e seu ambiente, estes limitando uma atividade que pode ser entendida como uma tentativa de recriação da obra criada (SCHINCARIOL, 2006:103).

Segundo Schincariol, o paradoxal na proposição de Alceu Amoroso Lima é que ele atribui à perspectiva da cristandade o poder de conferir totalidade ao processo da crítica. Essa intrusão do sobrenatural na crítica também pode ser verificada nos primeiros artigos de Lucia Miguel Pereira, aqueles nos quais é patente o peso excessivo do pensamento católico na abordagem da literatura. Em artigo de 1935 sobre o surgimento de uma literatura introspectiva, a autora responde a questionamentos sobre esse mergulho no interior e rebate as alegadas inconveniências dessa produção literária em que “a verdade sobrepuja a beleza, onde

o humano domina o estético” (PEREIRA, 2005a:73). Segundo ela, as objeções feitas a essa literatura fundam-se numa atribuição ao real de uma significação extremamente restrita, pois “o realismo objetivo é, muitas vezes, uma negação da realidade integral”. (PEREIRA, 2005a:73)

Uma citação de Novalis²⁰ evidencia essa perspectiva totalizante que a autora mobiliza em defesa da literatura que se inquieta com a realidade profunda das coisas – realidade essa que abarcaria tanto o psíquico dos conflitos íntimos quanto os instintos da condição natural do homem, convergindo para uma noção espiritualista do ser humano que avança em relação à ideia cristã de alma e de unidade com o divino. A autora invoca Nietzsche para afirmar a condição humana de ponte entre o que há em si “de maior do que a sua própria natureza e uma finalidade mais alta”, cujo nome seria Deus (PEREIRA, 2005a:76). Somente Deus seria capaz de dar unidade ao homem, pois este tende para a unidade, “mas não é uma unidade em si” (PEREIRA, 2005a: 76) – e vê-lo como um ser uno e consciente seria ver nele um fim, e não uma ponte, incorrendo-se em um “antropomorfismo estreito e vaidoso” (PEREIRA, 2005a:76). Nesse sentido, as personagens dessa literatura introspectiva, as “pobres criaturas desnordeadas, contraditórias, disponíveis de Mauriac, de Proust, de Green e até mesmo de Gide representam um passo para a verdadeira compreensão do humano”. (PEREIRA, 2005a:75)

Assim o sobrenatural se insere na análise crítica de Lucia nessa fase de sua produção crítica, na qual percebemos que a perspectiva vem condicionada pela preocupação da autora em demarcar e estabelecer o alcance de uma literatura – além dos autores já citados, cabe ressaltar Bernanos – empenhada em examinar “a pessoa humana em toda a sua complexidade”, sem medo de “lidar com almas” e ousando “abordar o mistério” (PEREIRA, 2005a:145). Ainda que tal perspectiva transpareça a formação cristã e o engajamento da autora no movimento de Renovação Católica, com sua postura moralista e anti-socialista, percebe-se naquela extensão abrangente das personagens da literatura introspectiva a qualidade que Lucia valorizará como fundamental na construção de tipos ficcionais verdadeiros, efetivamente humanos, mas então já desvinculada de um aspecto religioso e, sim, preocupada em captar seus antagonismos essenciais.

Embora a autora preserve até suas últimas produções críticas certa noção de uma dimensão espiritual do homem, o afastamento gradual do movimento católico, que se consolida já na década de 40, será acompanhado de um crescente interesse – e assimilação –

²⁰ “[...] todo o visível adere ao invisível, todo o audível a inaudível, todo o sensível ao não sensível. Sem dúvida tudo o que pode ser pensado adere da mesma maneira ao que não pode ser pensado”. (in PEREIRA, 2005a:74)

pelos recursos de disciplinas como a psicologia, a história e a sociologia. A primeira será responsável pela perspectiva inovadora de sua abordagem crítico-biográfica de Machado de Assis, na obra que a firmou como pensadora da literatura no Brasil. Mas serão a história e a sociologia – essa última, principalmente, via obra de Gilberto Freyre – que contribuirão para ampliar sua compreensão do fenômeno literário e para instrumentalizá-la para o estudo do mesmo, como veremos mais à frente.

A valorização das condicionantes históricas da produção literária se consolida em textos como *Ensaio de Interpretação da Literatura Norte-Americana*, no qual Lucia identifica a independência política como o marco inaugural de uma literatura nacional nos Estados Unidos, assim como se dera no Brasil: “Até então, existiram apenas poetas e escritores ingleses e portugueses da América” (PEREIRA, 2005a:336). Como observa Wanderley (1987:137), dessa forma Lucia se aproxima de Antonio Candido, que sustenta tese semelhante em **Formação da Literatura Brasileira**. Para Wanderley, essa não seria a única coincidência identificável entre os dois:

Diríamos que ambos partilham de uma linha comum de abordagem do fenômeno literário, a linha historicista, que vê a história da literatura como parte integrante da história da civilização, entendida dentro dos limites ocidentais, tendo a Europa como centro. (WANDERLEY, 1987:138)

Essa abordagem histórica da literatura demonstra a ampliação da perspectiva crítica da autora, que se consolida em **Prosa de Ficção** – no qual apoia-se em Benedetto Croce para adotar um ponto de vista relativista na configuração de um cânone para a literatura brasileira de 1870 a 1920. Tal perspectiva, como veremos em detalhes a seguir, defende um ponto de vista equilibrado entre a estética e a história literária como o mais adequado para a análise de uma literatura que ainda “tateia à procura de si mesma” (PEREIRA, 1988:20) como a brasileira daquele período. “A crítica pode ser severa, mas a história tem muitos nomes a registrar”, justifica a pesquisadora (1988:27). Se abre caminho no cânone para obras menores, o relativismo não a isenta de apontar os problemas de construção literária das mesmas, o que faz em **Prosa de Ficção** com a segurança e os recursos de um repertório crítico muito mais consistente:

[...] depositária agora de um arsenal teórico que lhe permite a avaliação da obra literária não apenas a partir dos elementos externos que a condicionaram, mas principalmente no que de essencial constitui a produção

artística, ou seja, sua estrutura interna, Lucia alcançará aqui o momento mais maduro de sua produção crítica. (WANDERLEY, 1987:143)

Se, em **Prosa de Ficção**, a análise estética, mesmo relativizada, assinala o notável amadurecimento teórico da autora, em alguns de seus derradeiros ensaios de literatura percebe-se que Lucia aventurava-se em novas perspectivas teóricas, demonstrando estar, no mínimo, informada sobre essas abordagens e interessada em experimentar suas possibilidades analíticas. Assim a vemos flertar com a crítica linguística estatística em *De Ceci a Capitu*, artigo em que compara José de Alencar e Machado de Assis – suas visões de mundo e seus conceitos de romance – através da confrontação de suas personagens femininas, o que faz enumerando “a simples lista de adjetivos aplicados à formosura” de suas heroínas (PEREIRA, 2005b:285). Márcia Cavendish Wanderley considera essa uma tentativa de legitimar cientificamente o que a autora teria simplesmente intuído de um modo impressionista – uma vez que a análise deixa evidentes a insuficiência dos dados e “o desconhecimento das modernas técnicas de seu tratamento” (WANDERLEY, 1987:192). Para essa pesquisadora:

Não estão, por exemplo, presentes neste artigo as tabelas e curvas que caracterizam o tratamento estatístico, mas apenas a listagem enumerativa dos termos utilizados pelos dois escritores para definir a feminilidade, assim como a frequência com que o fazem. Diríamos até que muito de ‘crítica impressionista’ perpassa estas análises às quais não se adéqua qualquer rótulo definitivo. (WANDERLEY, 1987:192)

Será no artigo *Romance e Tempo*, no qual Lucia defende a dimensão temporal como o domínio próprio do romance, que poderemos perceber uma clara aproximação da autora, ainda que indiretamente, ao pensamento de Georg Lukács – possibilidade que analisaremos mais adiante. Esse artigo em especial, mas também o volume **Prosa de Ficção** como um todo e outros artigos da pesquisadora, nos quais podemos inventariar referências e citações explícitas ou deduzir aproximações implícitas, conduzem à hipótese de que Lucia Miguel Pereira dedicava-se ao estudo do romance como gênero literário e caminhava para uma formulação teórica sobre o mesmo.

Esparadamente, em vários artigos, despontam autores como E. M. Forster, Percy Lubbock, Edmund Wilson, T.S. Eliot – elencados na bibliografia de **Prosa de Ficção** – além de David Daiches e Edwin Muir, que estudaram teoricamente o romance como gênero literário em obras que se tornaram referências, como **Aspectos do Romance** (Forster), **A Técnica da Ficção** (Lubbock), **O Castelo de Axel** (Wilson) e **A Estrutura do Romance** (Muir). A influência de alguns deles, mais do que outros, é visível na crítica de Lucia Miguel

Pereira e ecoa em sua própria teorização sobre o romance. Forster, por exemplo, se reflete em sua visão do gênero como representação da vida, do que resulta a valoração de personagens e situações verossimilhantes, autênticos. Lubbock contribui com a noção de que o romance manifesta um ponto de vista do autor sobre a vida, ideia de que Lucia compartilha em sua crítica e na realização de sua própria obra ficcional. E Muir, principalmente, pode ter fornecido fundamentos para sua percepção das relações entre obra, sociedade e história, que parecem decisivos para a formatação dos conceitos de *fundo* e *forma*, como examinaremos mais detidamente a seguir.

5.1.2 *Fundo e Forma: categorias de conexão entre literatura e sociedade*

Apesar de suas ambições intelectuais, Lucia aparentemente não se interessou por ingressar nas primeiras universidades brasileiras, optando por uma formação autodidata em literatura e crítica literária. Reconhecendo os riscos dessa opção, procura ser justa e rigorosa em suas análises, tanto quanto possível e na medida de sua própria evolução teórica, que se desprende gradualmente das limitações impostas no início da carreira pela formação religiosa.

A respeito do autodidatismo, em 1934 escreve, a propósito de Gilberto Freyre:

A deformação, a prega do jornalismo, da improvisação, quase inevitável num meio como o nosso onde o jornal é a única escola dos publicistas, não se encontra nele.

A solidez de sua mentalidade metodizada pelo estudo numa universidade ianque coloca-o entre nós em situação de destaque, e vem tornar mais uma vez patente a necessidade inadiável de academias que nos livrem dos perigos da cultura empiricamente feita.

O que nos falta não é a matéria-prima – a inteligência; é o preparo, o bom aproveitamento desta. O brasileiro que não quiser correr os riscos do autodidatismo, tem de sair de sua terra para se instruir. (PEREIRA, 2005a:246)

Apesar dessa realidade que as incipientes universidades brasileiras começaram a mudar nessa mesma década, Lucia provou por si mesma que o autodidatismo poderia lhe fornecer instrumentos para uma análise metódica da literatura, o que em seu caso se deveu a um talento e a um esforço pessoal, que resultaram em sua consagração quando do lançamento do estudo crítico-biográfico de Machado de Assis.

Segundo Heloisa Pontes, ao contrário de São Paulo, onde a universidade, com a fundação da USP em 1934 e a presença de professores estrangeiros, foi “decisiva na

viabilização de carreiras femininas” (PONTES, 2008:516), no Rio de Janeiro as mulheres contaram com outras vias de acesso à vida pública:

Na qualidade de capital política do país e de cidade cosmopolita, o Rio de Janeiro abrigava uma sociabilidade intelectual diversa da capital paulista. Academias, livrarias, cafés, bares e redação de jornais e revistas eram os espaços privilegiados de circulação de idéias e de sociabilidade. (PONTES, 2008:516)

Nesse sentido, é preciso relembrar o papel da livraria e editora José Olympio, cuja centralidade num ambiente de efervescência literária já mencionamos anteriormente. Lucia Miguel Pereira, enfim, construiu sozinha – através de um percurso de leituras certamente, mas também através do diálogo com os grandes nomes da intelectualidade com quem teve a oportunidade de conviver – todo o seu repertório teórico sobre a crítica literária e o romance. Como visto no capítulo *Os jornais na construção da autoridade da crítica*, Lucia costuma ser elencada entre os praticantes da chamada crítica de rodapé, o que pressupõe atribuir a seu trabalho um caráter *impressionista*, com as entonações pejorativas que isso representou no auge do embate entre a nova crítica e aqueles que escreviam sobre literatura nas páginas de jornais – e com as ressalvas que ainda hoje costumam ser feitas à crítica produzida na imprensa daquela época.

Lucia de fato foi uma praticante da crítica de rodapé. No entanto, encerrá-la entre os impressionistas é rotulá-la equivocadamente, pois desconsideram-se, assim, não só sua produção crítica publicada em livros como a evolução de seu trabalho, que vai do conhecimento ainda precário de um “instrumental teórico que servisse de base a seus julgamentos” (WANDERLEY, 1987:4) para uma “familiaridade adquirida com as correntes críticas interdisciplinares de sua contemporaneidade (de que é exemplo o new criticism) assim como a perspectiva histórica adotada pela autora” (WANDERLEY, 1987:5) em **Prosa de Ficção**, considerado marco de sua maturidade crítica.

Lucia produziu crítica literária por mais de 25 anos, e em que pese o impressionante universo de leituras que demonstra já no início da carreira, nos anos 30, sua fundamentação teórica alarga-se, e a compreensão que demonstra de seu objeto de estudo amplia-se progressivamente ao longo dessa trajetória intelectual. Contrariando aqueles que, apesar da densidade dessa produção, consideram-na impressionista, o crítico Wilson Martins, em seu **A Crítica Literária no Brasil**, instala Lucia Miguel Pereira na “linhagem histórica”, por ele definida como a crítica que compreende a literatura como “um problema de história,

que ao tempo deve o seu caráter e nele encontra a sua explicação” (MARTINS, 2002a:82). O autor prossegue em sua caracterização dessa família:

São os críticos do gênero descritivo e também do gênero documental, duas categorias que podem trazer contribuição importantíssima à crítica, se forem completadas pela interpretação estética sem a qual seus esforços perdem completamente o sentido. (MARTINS, 2002a:82)

Na linha do tempo que traça para a crítica literária brasileira, de princípios do século XIX a fins do século XX, indicando as diversas famílias espirituais da crítica que conviveram ao longo desse período – histórica, impressionista, humanista, sociológica, estética –, Martins assegura a Lucia um lugar fixo entre os adeptos da linhagem histórica, do início ao fim de sua carreira. A título de comparação, o autor situa Afrânio Coutinho (o papa da nova crítica) progressivamente entre os impressionistas, humanistas, esteticistas, historicistas e sociológicos.

É preciso distinguir entre a produção de Lucia para a imprensa e aquela realizada com objetivos mais ambiciosos, como os ensaios para revistas e os estudos que sairiam em volumes. Em artigo sobre um livro de Elizabeth Bishop, publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 1956, Lucia reconhece os limites impostos pelo texto jornalístico, referindo-se a esse como “notas de leitura sem pretensão a crítica”, destinadas a informar sobre uma obra que admira (PEREIRA, 2005b:266). Em outro, sobre José de Alencar, faz a ressalva de que uma investigação sobre quais teriam sido os modelos da sociedade descrita pelos romancistas em suas obras “não caberia nos limites e muito menos na forçosa improvisação de um artigo, exigindo ensaio mais longo e vagaroso”. (PEREIRA, 2005b:275)

Nos textos para jornais, encontramos uma escritora empenhada em comentar obras nacionais e estrangeiras, o que faz com a competência e a clareza que marcam suas obras mais densas. Entretanto, são trabalhos que sofrem as imposições do veículo, que não se dirige a especialistas. Lucia exerce então o papel de mediadora entre o escritor e seu público, cumprindo a tarefa da crítica literária na imprensa. É principalmente como leitora – uma leitora por excelência, informada das tendências, das escolas e conhecedora de literatura e de teoria literária – que ela produz seus artigos. Já nos trabalhos mais densos, como livros ou ensaios para revistas e publicações especiais, a autora desenvolve uma análise mais apurada e

aprofundada do objeto literário. E neles percebemos sua gradual evolução rumo a uma crítica metódica e cada vez mais instrumentalizada.

Ao analisarmos cronologicamente a crítica produzida pela autora, percebemos inicialmente a evidente a ligação que estabelece entre a produção literária e o meio em que ela é realizada. Em seu primeiro trabalho de relevância, o livro **Machado de Assis – Estudo Crítico-Biográfico**, de 1933, podemos verificar a vinculação que Lucia estabelece entre obra e vida do autor, o que significa considerar também os aspectos externos, sociais e temporais (históricos, portanto) que condicionariam a produção literária – numa relação indissociável de *fundo e forma*, categorias com que a pesquisadora relaciona ética e estética. O estudo já sinalizava então a preferência de Lucia por uma forma de abordagem da obra literária – a biográfica. Sem descuidar, entretanto, da análise estética, ela atribui grande peso à biografia do autor, aproximando-se do pensamento de Saint-Beuve, pai da moderna crítica literária, uma das muitas referências a críticos estrangeiros encontradas em seus textos e autor que Lucia conhece e cita direta e indiretamente em seus artigos. Em texto de 1935, escreve, a propósito de uma análise de Affonso de Carvalho da obra de Olavo Bilac:

Olavo Bilac foi, entre nós, o grande cultor da forma, embora o sr. Affonso de Carvalho lhe descubra algumas imperfeições nas rimas. [...] ele foi o poeta por excelência. O poeta incontestado, a grande glória da literatura nacional. Evidentemente, ele não foi só isso. Sob o artífice existia um poeta, e, sob o poeta, um homem. Mas deste, o sr. Affonso de Carvalho não se ocupou senão de passagem. Não procurou na vida de Bilac as raízes da sua poesia. E, mesmo desta analisa mais a forma do que o fundo. Profundo respeitador da objetividade parnasiana contenta-se com o que está escrito, não lê nas entrelinhas, não comete a indiscrição tão humana de procurar o indivíduo no artista. Ora, mesmo num parnasiano, é impossível essa dissociação completa entre o homem e a obra. Uma não pode ser compreendida sem o outro. (PEREIRA, 2005a:161)

O estudo crítico-biográfico é o método que empregará nas análises das obras de Machado de Assis e Gonçalves Dias, personagens de dois de seus principais livros. Segundo Márcia Cavendish Wanderlei (1987:115), **Machado de Assis** é também uma tentativa de análise psicológica da vida e da obra de Machado, que permanece, porém, distante da proposta em função da ênfase dada à análise biográfica e da precariedade de seu conhecimento da psicologia e da psiquiatria. Apesar disso, podemos perceber nas investidas a essas disciplinas uma tentativa de instrumentalizar suas análises com métodos considerados científicos. Segundo Antônio Candido (2004b:20), o estudo de Lucia corresponde a uma etapa “psicológica” da crítica que renovou a interpretação da obra de Machado de Assis, na década

de 30, a partir de disciplinas em moda no período, apesar de uma tendência a estabelecer uma relação muito direta entre vida e obra.

Em ambos os estudos sobre Machado e Gonçalves Dias, o recorte biográfico peca pela exagerada atribuição de peso ao elemento racial – as origens afro do primeiro e as indígenas do segundo – na análise das obras. Essa distorção encontra, porém, explicação na integração de Lucia a um projeto de elaboração do cânone nacional, como já vimos, preocupado em definir a brasileira como uma literatura própria e emancipada, e na qual a localização de ascendências ainda que remotas de raças fundadoras contribui para a legitimação dos patriarcas de nossa literatura.

Sobre o peso da biografia na obra literária, Lucia faz interessante reflexão em ensaio de 1945, dedicado ao escritor português Eça de Queiroz por ocasião do centenário de seu nascimento. Lucia confronta o autor e o homem, procurando relacionar sua personalidade literária e humana. Começa o artigo indagando se haveria sempre relação entre a vida de um escritor e sua obra e se o conhecimento de uma contribui ou perturba a compreensão da outra. “Em suma, a biografia é um elemento da crítica?” (PEREIRA, 2005a:353), pergunta-se. Em seguida, deixa clara sua discordância para com uma crítica puramente estética:

Há quem sustente que a obra vista em si mesma, sem ligação com o homem que a concebeu, pode ser melhor apreciada. Sem dúvida, ela tem existência independente da de seu criador; por ser de procedência desconhecida, não é menos bela e significativa, não deixa de provocar as mesmas identificações com o estado de espírito que a fez nascer. Que importa ao Rei Lear, por exemplo, a falta de dados minuciosos sobre Shakespeare?
Se isso é certo, não é, porém, menos verdade que, apesar de nada acrescentar à obra, o conhecimento da vida a pode explicar, esclarecer-lhe as intenções, patentear-lhe os motivos. (PEREIRA, 2005a:353)

Lucia prossegue argumentando que o conhecimento sobre a vida do autor não é a única, mas a melhor fonte de interpretação, função principal da crítica. Aqui é importante ressaltar como ela já marca sua posição diante de uma questão que pouco depois animaria as discussões sobre a crítica impressionista e a crítica acadêmica, no momento em que a nova crítica se instala, armada contra o recurso a elementos externos na avaliação do objeto literário. Lucia se opõe a esse “estetismo sofisticado e pedante” (PEREIRA, 2005a:353) e propõe como solução uma abordagem que equilibre *forma* e *fundo*: a um valor estético de caráter absoluto, que identifica em toda criação literária, corresponderia um valor moral, relativo, “condicionado pelas circunstâncias em que foi elaborada” (PEREIRA, 2005a:353), ou seja, pelo tempo e pelo meio.

Acreditamos poder aproximar esses conceitos de *forma* e *fundo* aos de *texto* e *contexto* e a afirmação de seu necessário equilíbrio com a fusão proposta por Antonio Candido, em *Crítica e Sociologia*, para uma “interpretação dialeticamente íntegra” (2008:13) das relações entre a obra e seus condicionadores sociais: “Estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, após termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem” (2008:13), afirma Candido, segundo o qual “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (2008:17).

No que diz respeito aos objetivos dessa dissertação, é importante ainda assinalar, a propósito dessas conexões entre *fundo* e *forma*, a relação que Lucia Miguel Pereira estabelece entre literatura e sociedade – ou entre literatura e seu tempo, elo que se mostrará evidente em suas considerações sobre a crítica e o romance. A escritora atribui a esses ofícios, produtos de um trabalho intelectual – a que chama de *inteligência* – responsabilidades imensas e idênticas. Produzindo crítica e ficção em tempos de radicais transformações sociais, políticas e culturais, Lucia escreve afetada pelas questões que mobilizam corações e mentes:

As épocas de transição, como a nossa, são também, fatalmente, épocas de revisão, de julgamento. Quando tudo começa a ruir, o exame das bases se impõe; e a quem competirá, senão à inteligência? Chamada assim a verificar, a escolher, a decidir, ela não pode ficar alheia às preocupações sociais; nos momentos de tranqüilidade, consegue o espírito encerrar-se nas construções abstratas inteiramente desinteressadas; nas outras é invencivelmente atraído para fora, para a fricção áspera e vivificante da realidade. Graças a estas não se desumaniza, não perde contato com a vida. (PEREIRA, 2005a:89)

Para Lucia, esse novo tempo obriga todos a refletir e a reconhecer que “não existem divisões estanques entre a vida especulativa e a vida prática, que a coisa literária e a coisa pública se encontram e se confundem no seu grande plano comum: a coisa humana” (PEREIRA, 2005a:89). No artigo, a escritora constata a interferência das questões sociais e políticas na produção literária – na qual, como vimos, inclui a crítica. E já que o crítico é um escritor, também ele sofre “o influxo do seu meio”. (PEREIRA, 2005a:90)

Escritores ou críticos literários, os intelectuais são chamados a se posicionar ideologicamente, e “quase todos se definem e são apreciados não somente pelas suas qualidades literárias, como ainda pelas suas convicções” (PEREIRA, 2005a:90). O reconhecimento dessa estreita convergência entre as ideias e a criação artística não a impede

de, avessa a todo engajamento político da literatura, ressaltar que essa deve essencialmente provocar um emoção estética. Liberta, entretanto, da “velha noção formalista de beleza”, essa emoção “é produzida pelo equilíbrio entre o fundo e a forma”. (PEREIRA, 2005a:90)

Lucia escreve no auge do romance social de 30, no qual destaca-se Jorge Amado. A polêmica que envolve Lucia e o escritor baiano em torno da manipulação ideológica de alguns de seus romances, como já vimos, exemplifica bem seu pensamento crítico e sua postura em relação às pressões do meio sobre a obra. Assim, o romance deve provocar reflexões sobre a realidade, mas seu valor literário resultará do equilíbrio entre seus condicionamentos sociais e sua realização estética, que não deve estar submetida aos primeiros.

Essencial para a definição do conceito de crítica literária para Lucia Miguel Pereira, o artigo de 1934, no qual ela primeiro discorre sobre a atividade, pode ser tomado como um exemplo do que a autora afirma, pois traz as marcas de uma intelectual atenta às imperiosas questões políticas de seu tempo, e também as de uma humanista fundada em um pensamento cristão. Assim como as obras que irá analisar, a crítica literária, diz a autora (2005a:89), não pode ficar alheia às preocupações sociais, o que pressupõe que essa crítica deve valorizar produções que dialogam com o seu tempo e estimulem o leitor à reflexão, uma vez que os dias não seriam favoráveis a “construções abstratas inteiramente desinteressadas” (PEREIRA, 2005a:89). Segundo ela: “O escritor é julgado menos pelo seu estilo do que pelo que tem a dizer. Não se espera dele apenas que distraia o espírito, mas sobretudo que o faça pensar. O pensamento é que vale, da sua sinceridade dependerá quase totalmente o valor da obra.” (PEREIRA, 2005a:90)

Em seguida, ela faz a ressalva do necessário equilíbrio entre *fundo* e *forma*, para afirmar adiante o papel da crítica nesse quadro de polarizações e revisões ideológicas: “Usando de linguagem matemática, podemos dizer que ela está para a literatura como está para a sociedade. A proporção é a mesma, a mesma a dependência” (PEREIRA, 2005a:91). Daí a responsabilidade da crítica, que não deve assumir ares de juiz. Em função de sua interdependência para com a obra artística que avalia, a crítica, ao contrário, deve se pautar por ser um marco indicador e assumir uma postura simpática, no sentido de compreender o que moveu o autor, de contribuir positivamente para o entendimento da obra e sua inserção na sociedade:

No momento em que é tão importante a função da inteligência, em que a literatura é uma força real, a crítica precisa ser construtiva, não pode tentar

amesquinhar as obras. Participa do seu prestígio, compartilha das suas responsabilidades, não tem direito de traí-las. (PEREIRA, 2005a:91)

Aquela perspectiva biográfica do início da carreira não será de todo abandonada por Lucia em sua trajetória, embora seja relativizada diante do amadurecimento teórico da autora, pois, como vimos, o biografismo puro e simples perde terreno para uma abordagem histórica de perfil sociológico, que mais se aproxima das categorias de *fundo* e *forma*. Em **Prosa de Ficção**, obra que a consagra como crítica literária e historiadora da literatura, a autora já lança um olhar mais interessado na estrutura interna da obra. Acreditamos que essa aproximação de Lucia com a corrente historicista e sociológica da literatura e, finalmente, a abordagem mais voltada para a literariedade certamente a distinguem de um impressionismo desinteressado de sistematizações teóricas.

5.2 O romance como campo de experiência

Boa parte da obra crítica de Lucia Miguel Pereira se debruça sobre a produção de romances. Ainda que aprecie e examine a poesia dos clássicos e a de seus contemporâneos, é em torno da prosa que gira o seu principal interesse e é sobre ela que formula teorias e conceitos. Uma das razões para isso é que, além de uma vocação para o gênero – que a levará também a escrever romances –, o momento literário nacional é de efervescência nesse campo, com o surgimento de novos e talentosos autores, destacadamente a safra do romance de 30 em suas vertentes social e intimista, na qual se insere a própria Lucia.

Em artigo de 1934, de título *Poetas e romancistas*, a autora identifica uma mudança de mentalidade na crescente preferência dos candidatos a escritores pelo romance, em detrimento da poesia – até então, segundo ela, a via de estreia da maioria na literatura. A justificativa que encontra para tal inversão de tendência é o ponto de partida de sua própria concepção dessa vertente: “Um romance, ainda quando muito fraco, é uma pesquisa, uma experiência para ver se a vida é possível em determinadas circunstâncias” (PEREIRA, 2005a:52). Assim, o gênero seria o mais apropriado meio de expressão de uma época e de uma intelectualidade interessadas em ir além da manifestação de suas subjetividades, movidas por uma “curiosidade do documento humano, fruto de uma inquietação social crescente”. (PEREIRA, 2005a:52)

É no mínimo intrigante divisar, nesse e noutros artigos de Lucia produzidos na década de 30, ecos de **A Teoria do Romance**, de Lukács, embora não haja em toda a obra da

brasileira nenhuma referência direta ao pensamento do autor. Márcia Cavendish Wanderley percebeu vagas alusões a conceitos do escritor húngaro em artigo da década de 50, *Romance e tempo*, e especulou: “Não teria Lucia, através de Cioran, divisado idéias lukacsianas filtradas e transformadas?” (WANDERLEY, 1987:199). Essa possibilidade talvez deva permanecer no campo de hipóteses jamais passíveis de confirmação, tendo em vista, como observou Wanderley, não só o comportamento pré-acadêmico da autora, que não relaciona as referências bibliográficas de seus artigos, como também a indisponibilidade de se consultar anotações, originais e procedimentos de pesquisa de Lucia.

Se a brasileira não leu Lukács diretamente, podemos então considerar que ela no mínimo intuiu ideias semelhantes. Senão, vejamos o que escreve sobre a sobreposição da lírica pelo romance, naquele mesmo artigo de 1934:

Que houve uma alteração, já sabíamos. Essa ânsia de expressão que é a pedra de toque do escritor verdadeiro, teve necessidade de formas novas porque se manifestou interiormente de modo diverso. Houve uma mudança de atitude em face da vida, as reações não são mais as mesmas. (PEREIRA, 2005a:52)

Lucia, evidentemente, está falando da poesia romântica, de feição individualista, subjetiva, e da preocupação parnasiana com a forma, ambas perdendo espaço e valor para o romance social, para a literatura de cartilha mais realista e até mesmo engajada que floresce nesse período. Ela escreve no contexto particular da literatura brasileira da época, com um olho na polarização ideológica da intelectualidade internacional e atenta a uma nova tipologia de romance que se consolida, em contraposição aos exemplares do gênero no século XIX. De qualquer modo, detecta uma substituição do *eu lírico* de natureza não ficcional da poesia pelo *eu fictício* do romance, em que a personalidade autoral encarna – ou, nas palavras de Lucia, dilui-se e se disfarça em várias pessoas diferentes, suas personagens.

O trecho a seguir sugere novas aproximações da autora para com as ideias lukacsianas:

O que nos persegue, não é só a dúvida metafísica. Já vamos longe do tempo em que Graça Aranha afirmava que “a tragédia fundamental da existência está nas relações do espírito humano com o universo”. A essa inquietação, que se podia expandir em odes místicas e panteístas, uma outra se veio sobrepor: a inquietação da existência em si, dos modos e motivos de agir. Não perguntamos só por que e para que viver, mas também como viver. As relações do homem, já não só com o universo, mas com o seu semelhante, com a sua família, com o seu meio, são hoje ensombradas de dúvida. As

incógnitas se multiplicam, e o romance é, assim, uma equação, uma tentativa para resolvê-las. (PEREIRA, 2005a:52)

Lucia afirma que o romance moderno “estuda de preferência uma vida em todos os seus aspectos”, sendo muitas vezes apenas um trecho de biografia, “sem epílogo, sem conclusões” (PEREIRA, 2005a:52) – e aqui a vemos antecipar o enquadramento adotado em seus próprios trabalhos ficcionais. O narrador moderno – o romancista – “deixou de ser o homem que, tendo vivido, feito a volta das coisas e das idéias, se dispõe a fixar no papel as suas impressões, para ser aquele que quer aprender a viver”, diz Lucia (2005a:53). Ela prossegue: “Não escreve porque viveu, com a serenidade de quem recorda, mas para saber viver, com o nervosismo de quem tenta desvendar um enigma” (PEREIRA, 2005a:53). Essa seria, em suma, a razão pela qual o romance deixou de ser gênero de final de carreira para ser um início, o motivo de ser o gênero literário preferido da geração que faz sua estreia nas primeiras décadas do século XX.

Ainda em 1934, Lucia registra em outro artigo um ponto comum entre os diversos romances publicados na época – a ausência de lances imaginativos empolgantes. A uni-los, a preocupação com o homem, a procura do que chama de documento humano (PEREIRA, 2005a:57), que identifica, dentre outros, em **Maleita**, de Lúcio Cardoso, e **São Bernardo**, de Graciliano Ramos, lançados naquele ano. A pesquisadora focaliza a produção literária brasileira do período, mas, ainda que com um discurso impregnado do pensamento cristão que então a marcava e contextualizado pelo interesse intelectual e político pelas massas humildes, percebe nessa curiosidade pelo humano um “sentido trágico e fatal” e uma atração pelas perspectivas abertas por esse “esplêndido campo de investigações” (PEREIRA, 2005a:57):

Precisamos aprender a viver e já que a vida, não sendo reversível, não nos permite largas experiências, temos de realizar nas criaturas imaginárias as nossas pesquisas. Por isso, tornam-se os heróis dos romances cada vez menos heróicos, e mais limitada vai sendo a criação pelo quadro das realidades próximas. (PEREIRA, 2005a:57)

Por heróis cada vez menos heróicos Lucia compreende o que chama de “desromantização do romance [...] determinada pelo mal-estar do tempo” – ou seja, o deslocamento de seu eixo da fantasia para a experiência, “do episódio romântico mais ou menos bem arquitetado para a compreensão de toda a vida” (PEREIRA, 2005a:58). O gênero adquire uma urgência e uma responsabilidade – e essas novas circunstâncias delimitam

também o espaço de ação do escritor: “A criação é condicionada pela vida real, por ela dirigida e restringida.” (PEREIRA, 2005a:58)

No romance moderno não cabem sentimentalismos e pretensões a entretenimento superficial: “O nosso romance é o romance experimental, seco e preciso como uma investigação científica. Nasceu da nossa inquietação, e a explicá-la se destina. É um grito de angústia, mais do que uma expressão de arte” (PEREIRA, 2005a:58). Lucia propõe ainda uma explicação para essa reconfiguração do gênero, que contribuiu para libertá-lo do papel de emocionar o público: a invenção do cinema e ascensão deste como a arte do século XX. A pesquisadora também identifica influências da técnica cinematográfica na narrativa romanesca moderna – como esse novo romance apresenta os fatos de modo tão direto, sem preparações ou comentários (PEREIRA, 2005a:58). Além da forma, o cinema teria influído no próprio conteúdo do romance, substituindo-o como meio de expressão de uma sensibilidade mais emotiva, por comunicar a emoção de forma imediata, sem deixar margem para a elaboração do espectador: “A visão que a leitura procura sugerir, por um processo indireto, o cinema a realiza diretamente” (PEREIRA, 2005a:59). Vale a pena ver como Lucia reconstitui a passagem de uma forma de expressão a outra, em trecho que evoca mais uma vez vagas referências a ideias lukacsianas:

Longo tempo, a poesia forneceu heróis a esse sentimentalismo vago [...]. Depois desdenhando das elegias e dos dramas em verso, dos poemas épicos e das epopéias rimadas, para se tornar quase tão somente um diálogo entre o poeta e o universo, entre o mistério de uma sensibilidade humana e o mistério da vida, passou ao romance o encargo, encargo que este, por sua vez, vai legando ao cinema. *Os miseráveis* teriam sido um poema, se fossem escritos no século XVI; no XIX, só podiam mesmo ser um romance, no XXI, certamente só o compreenderão na tela. E que formidável argumento de filme não daria a *Odisséia*! (PEREIRA, 2005a:58-59)

Como já visto no primeiro capítulo, Lucia considera o cinema o veículo de uma nova sensibilidade: “O cinema será a expressão emocional do homem futuro, como a poesia, filha da música, foi a do homem antigo, e a prosa a do *roseau pensant*²¹ do homem que obedeceu ao primado da razão e da inteligência?” (PEREIRA, 2005a:59). Apesar da indagação, a autora não parece ter dúvidas de que a nova mídia seria o campo mais propício ao exercício pleno da imaginação, enquanto à literatura estaria reservado um papel mais sério, intelectualizado: “Os romances populares, em breve, não terão mais razão de ser. O romance

²¹ Grifo da autora

se fará cada vez mais uma obra de pensamento, para ser lida e meditada por uma *elite*²². Trocou a evasão pela realidade, o sonho pela vida.” (PEREIRA, 2005a:59)

Além de claramente condicionada pelo clima ideológico da época, a análise que Lucia faz desse romance moderno reflete ainda a ascensão de uma nova geração de escritores, de que ela mesma faz parte, mais comprometida com a experiência do real. Isso se manifestará não só na temática – centrada no universo de determinadas classes sociais – como também na linguagem que, liberta de floreios e rebuscamentos, tenta reproduzir a fala das ruas. Como crítica literária, entretanto, Lucia não perde de vista a perspectiva estética em suas análises, razão pela qual implicará com a obra mais engajada de Jorge Amado e denunciará toda “confusão entre o valor social e o valor humano” (PEREIRA, 2005a:64), em que a classe adquire dimensão de protagonista, usurpando o lugar do personagem em sua estatura essencialmente humana.

Assim, compara, se nos romances do século XIX o humano era o burguês, no início do século XX o humano passou a ser o proletário:

Também aqui vai medrando o preconceito de que a vida só existe nas fábricas, nas cozinhas, nas casas de cômodo. Sem dúvida, ela existe “também” lá, pululante, palpitante, e talvez mais fácil de captar. Mas será a sua realidade mais real do que a dos salões, das salas de jantar burguesas, dos conventos, das alcovas? Por quê? A humanidade está em toda a parte. (PEREIRA, 2005a:65)

Nessa objeção está implícita também a própria opção de Lucia por tomar outro caminho em sua produção ficcional, que a situará numa vertente intimista do chamado romance de 30, menos prestigiada do que sua faceta mais conhecida e dominante. Enquanto autores como Jorge Amado exploram todas as possibilidades do romance proletário, Lucia irá escrever sobre outro personagem oprimido – a mulher. Esse descompasso em relação à principal tendência literária da época, aliás, costuma ser uma das razões apontadas para explicar o obscurantismo em que sua obra ficcional caiu. Atenta ao predomínio do proletariado nos romances, Lucia, como crítica, se oporá a toda sobreposição da classe ao indivíduo. Em sua postura há sem dúvida um fundamento cristão e humanista que a leva a refutar o materialismo da “concepção soviética do romance” (PEREIRA, 2005a:65): “E se o homem, como os fenômenos históricos, se explica pela matéria, não se explica só por ela. Há, em ambos, um elemento espiritual, subjetivo, que não depende só dos fatores econômicos ou sociais.” (PEREIRA, 2005a:65)

²² Idem

Em artigo de 1935, reforça essa ideia e deixa claro que sua concepção de real não se restringe à dimensão do material. Ela analisa o que chama de *literatura interiorizada*, a literatura “dedicada às paisagens interiores [...] onde a verdade sobrepuja a beleza, onde o humano domina o estético” (PEREIRA, 2005a:73). Para Lucia, essa literatura está tão preocupada com o real quanto a mais objetiva das obras literárias, pois compreende a realidade num sentido mais amplo, integral, em que as excursões aos domínios do subconsciente são também uma procura da verdade, “que é o objeto da literatura de hoje” (PEREIRA, 2005a:73). Contra aqueles que a criticam e condenam, a autora sustenta que a literatura interiorizada, além de não representar uma evasão do real, corresponde a uma necessidade de investigar os efeitos, na mente e na sensibilidade humanas, desse mundo novo e febril que se descortinou para a sociedade moderna:

Os eixos da vida moral e mental sofreram o contra-choque do deslocamento do eixo da vida social. Rechaçado do mundo das coisas, o homem se refugiou dentro de si, e indagou das causas de sua derrota. E também aí só encontrou desordem. O endeusamento da razão humana, que começou com a reforma, fizera-o basear num preconceito o seu equilíbrio. Assim sendo, o movimento exterior que destruiu a supremacia dessa razão sobre as coisas, tinha de forçosamente influir no seu íntimo e levá-lo a duvidar de si. Com a volúpia de certos doentes que se comprazem em descrever os seus padecimentos, começou a observar os próprios sintomas mórbidos. A literatura não criou esse estado de espírito, mas falharia aos seus fins se não o tentasse registrar. O seu objeto não é a vida, a vida como é e não como deveria ser? (PEREIRA, 2005a:75)

Ainda que resvale na religiosidade da autora, que se intromete em suas análises literárias de início de carreira, o artigo perpassa aquela questão do desabrigo da alma em seu alheamento, em sua carência fundamental – a cisão entre o Eu e o Mundo e a própria unidade perdida ou a totalidade impossível, dissociação de que nos fala Lukács em **A Teoria do Romance**, e que Lucia constata se acentuar nesse novo tempo. Os romances dessa era devem traduzir a “dolorosa fragmentação do homem moderno”, diagnostica Lucia (2005a:77), reconhecendo em duas obras do período a marca dessa solidão: **Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos**, de Barreto Filho, e **O Inútil de Cada Um**, de Mário Peixoto – não por acaso, o primeiro é considerado um precursor da linhagem intimista do romance de 30.

Para Lucia Miguel Pereira, portanto, intimista ou não, o romance é um gênero literário que se define por uma ligação essencial com a própria vida. Daí sua complexidade e a dificuldade da crítica de enquadrá-lo numa definição, de atribuir-lhe um padrão:

[...] o romance não é senão a vida, não fotografada, mas condensada, mas deformada com aquela deformação inerente às obras de arte [...]. Porque não aplicar ao romance esse lúcido conceito? Tudo é matéria de romance, desde que haja conflito, e que as proporções sofram as modificações indispensáveis para passarem do plano do efêmero – o da vida – ao do permanente – o da arte – continuando a darem a mesma impressão de movimento. (PEREIRA, 2005a:94)

Em artigo de 1940, no qual comenta ensaio de Adolfo Casais Monteiro sobre o romance contemporâneo, a pesquisadora volta a abordar a predominância desse gênero na primeira metade do século XX. Além das afinidades do romance com a sensibilidade da época – que o autor atribui à maleabilidade do gênero e à necessidade de uma representação concreta do homem – a pesquisadora acrescenta outro fator determinante: o imperativo “de pôr em equação todos os problemas, de procurar soluções para os conflitos humanos [...] estudando cada caso em si, como fenômeno independente. O romance vai sendo cada vez mais uma experiência”. (PEREIRA, 2005a:154)

Discordando do autor, mas apoiando-se nas palavras do próprio, Lucia sustenta que não é preciso que a obra seja extensiva como o *roman fleuve* para ser “uma suma, totalizar uma experiência, e por vezes uma teoria – experiência e teoria que não encontraram derivativo noutra gênero por estarem demasiado diretamente apegadas à mais imediata expressão da vida [...]” (PEREIRA, 2005a:154). Segundo ela, “longo ou curto, narrando um episódio ou toda uma existência, o romance tem que penetrar fundo nos mistérios da vida, ter um sentido de busca, de tentativa de compreensão”, constituindo-se assim a expressão da “inquietação do homem em face do destino”. (PEREIRA, 2005a:154)

Essa pregação do romance à realidade pressupõe para o gênero a superação do preconceito de ser uma literatura evasiva, de entretenimento, tola e irresponsável, que acompanhou sua irrupção no cenário das letras e a muito custo foi combatido por seus adeptos. Segundo Lucia:

É soberanamente ridícula a expressão de desdém que os homens graves – os que se julgam de bom senso – assumem para falar dos romances. [...] Pensam que o romance é divertimento. E nem de longe podem imaginar que o romance é a vida – e percorre, como a existência, toda a gama do fútil ao trágico, e muitas vezes consegue nos mostrar, condensada por um temperamento de artista, essa verdade profunda do homem que o quotidiano dilui de ordinário. (PEREIRA, 2005a:145)

O ensaio em que a autora analisa mais detidamente e com maior densidade a relação entre esse gênero e a realidade é *Romance e tempo*, publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em 1957. Nele Lucia realiza a teorização mais elaborada sobre o romance de toda a sua produção crítica e nele encontramos mais ostensivamente aqueles ecos de Lukács que a autora teria divisado através da leitura de Cioran, citado nominalmente no texto. Como sugere o título, o ensaio estabelece uma conexão clara entre esse gênero literário e o tempo, que Lucia propõe como a dimensão específica do romance – aquela que finalmente o define e diferencia, a despeito de toda diversidade e complexidade que tanto dificultam e impossibilitam determinar-lhe padrões e normas. Como dissemos, Lucia baseia-se em Cioran, autor romeno que, em sua opinião, mais próximo chegou da definição do romance ao vinculá-lo à realidade temporal. Diz ela:

Com efeito, se não sofre ser limitado, se tudo pode abranger, há uma constante em sua diversidade – o caráter testemunhal, a ligação intrínseca com a vida. Desde o *Dom Quixote*, na verdade o pai do romance moderno, nunca se interrompeu essa união entre a ficção e a realidade, essa interpretação da arte e do cotidiano, essa associação do imaginário e do observado. (PEREIRA, 2005b:310)

Nem mesmo as obras mais imaginativas, intimistas, sobrenaturais ou intelectualizadas escapariam dessa condicionante uma vez que, segundo Lucia, “o romance está sempre esclarecendo, sempre dando contas de seu tempo, porque sempre permeado das idéias deste, de sua sensibilidade, e também de seus hábitos, de sua organização social” (PEREIRA, 2005b:310). Isso independeria mesmo de uma vontade deliberada do romancista, como em Balzac e Dickens, uma vez que esse depoimento do autor sobre sua época despontaria no texto ainda que acidentalmente, como em Goethe e nos românticos. Para a pesquisadora, “o tempo constitui pois o domínio próprio, o material específico do romance”, seja no sentido de época ou no de duração, “sob o qual começou a ser apreciado a partir de Proust”. (PEREIRA, 2005b:310)

Os parágrafos seguintes do ensaio abordam essa especificidade do romance daquele ponto de vista que remete diretamente à **Teoria do Romance** de Lukács, ao qual, entretanto, não há nenhuma referência. Lucia afirma que a dimensão temporal é o que distingue o gênero da poesia, apesar de o romance recorrer àquela muitas vezes para se alçar “da trivialidade pela qual não raro roça, que é o perigo sempre a ameaçá-lo, o preço de sua intimidade com a vida” (PEREIRA, 2005b:310). Ela prossegue:

Adstrito ao tempo, jungido ao efêmero, o esforço do romance é dominá-lo, é fixá-lo porque nele vê a suprema realidade, porque o temporal, o finito é o único plano em que se move.

Tem toda a razão o negativista Cioran quando afirma que num período de intensas cogitações metafísicas seria inconcebível o predomínio do romance; não o conheceu a Antigüidade Clássica, como não o conheceu a Idade Média. E entretanto sempre o espírito humano engendrou figuras e conflitos fictícios, como quer Daiches, de alcance simbólico. Mas, na tragédia grega, a personagem principal escapava à condição temporal, era o Destino contra o qual nada podiam as criaturas [...] Na epopéia, que a substituiu, assim como nos romances medievais de cavalaria, os heróis se colocavam, por seus feitos prodigiosos, acima da estatura comum dos homens, cuja medida, com o auxílio divino, transcendiam [...] (PEREIRA, 2005b:310)

O homem real, apartado dessa essência divina, abismado de dúvidas e fraquezas, imerso em sua solidão, conquista seu lugar na literatura quando o romance moderno inaugurado por Cervantes surge para expressar aquele “desabrigo transcendental” de que fala Lukács (2007:38) e que Lucia define como “a negação de que pudesse haver para o homem qualquer possibilidade de livrar-se das contingências de sua natureza” (PEREIRA, 2005b:311). Se no romance o ser herói adquire, como afirma o intelectual húngaro, o caráter de um esforço para “elevator-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos” (LUKÁCS, 2007:41), isso não se dá por nenhuma determinação transcendente, mas pelo embate consciente do indivíduo com as suas “humaníssimas deficiências” (PEREIRA, 2005b:311), luta vã, solitária e sofrida que constitui o drama pessoal do herói romanescos, que tem no Dom Quixote o protótipo muito humano mas também burlesco, doloroso e ridículo desse “pobre heroísmo” (PEREIRA, 2005b:311), a marca do homem real transposto para a literatura no romance moderno. Nesse processo de *desidealização* do humano, empreendido pioneiramente por Cervantes e consagrado pelos autores contemporâneos, segundo Lucia:

O destino, perdida a maiúscula, passou a ser condicionado pelo temperamento, o reinado do relativo sucedia ao do absoluto, a psicologia imperou em lugar do sobrenatural. Daí à fragmentação da personalidade, sob a égide de Freud, buscada por tantos romancistas atuais, o declive se tornava inevitável. (PEREIRA, 2005b:311)

É “sob o signo do temporal, do inacabado, do imperfeito” (PEREIRA, 2005b:311) que o romance alcançou o status de que desfrutava na primeira metade do século XX, inspirando em Lucia o interesse em estudar esse gênero e teorizar sobre ele. Primeira a apontar reminiscências lukacsianas nos textos da autora, Márcia Cavendish Wanderley observa que a pesquisadora atinge nesse e noutros ensaios de final de carreira uma maturidade

teórica e uma densidade de análise que apontam para a sistematização de seus estudos. Essa é também nossa impressão após a leitura extensiva dos dois volumes que reúnem sua produção crítica em jornais, revistas e publicações especializadas, além de **Prosa de Ficção**, considerada a obra máxima de sua maturidade como crítica literária e historiadora da literatura brasileira.

Há continuamente, de seus artigos iniciais até as últimas e mais elaboradas produções analíticas, uma evidente preocupação em dissertar sobre o romance como essa forma estética de representação da realidade do homem comum, do ser humano em sua dimensão real, de “criaturas presas ao efêmero, sujeitas às misérias de sua condição, incessantemente alteradas pela erosão do tempo, incapazes de saírem de si mesmas” (PEREIRA, 2005b:311). É possível extrair desses textos o esboço de uma teoria do romance, a que talvez Lucia chegasse a formular se sua trajetória intelectual não houvesse sido interrompida pelo acidente que a matou. Mas o que dispomos em termos de elaboração teórica é suficiente para sustentar a hipótese, que também pode se verificada através de seu sistema de análise do romance como objeto da crítica literária, o que veremos a seguir.

5.2.1 Estilo e verdade: o sistema crítico-literário de Lucia Miguel Pereira

A interpretação do romance como campo de investigação está na base das análises críticas da autora e orienta sua valoração das obras – sem com isso deslocar para um plano secundário os aspectos propriamente estéticos, pois, como já vimos, Lucia proclama a necessidade de equilíbrio entre *fundo* e *forma*. Para ela, a obra que alcança esse ponto de estabilização e realiza com autenticidade a transposição do humano para a literatura “faz refletir tanto quando um ensaio, penetra mais na consciência humana do que muitos tratados de psicologia”. (PEREIRA, 2005a:145)

É interessante observar como a pesquisadora lida com esses dois condicionantes da obra em sua introdução a **Prosa de Ficção**, na qual justifica a adoção de um critério relativista para a abordagem da produção literária nacional e a inclusão de determinados títulos em seu levantamento historiográfico. Apoiada em Benedetto Croce, ela aponta a necessidade de se articular a pesquisa das circunstâncias de tempo e meio realizada pela história literária e o conceito de arte fornecido pela estética, de modo a poder avaliar corretamente uma literatura jovem como a brasileira. Seu argumento é que, por exemplo, o exame puramente estético da ficção realizada pelos primeiros românticos “num país de literatura balbuciante, sem modelos nem tradição” (PEREIRA, 1988:18) seria insuficiente

para dimensionar sua representatividade, sua contribuição para a conformação de uma literatura própria no Brasil: “O critério relativista, imprescindível na apreciação da nossa vida literária, só um ponto de vista mais marcadamente histórico no-lo fornece.” (PEREIRA, 1988:18)

Engajada no processo de estabelecimento de um cânone para a literatura brasileira, Lucia adota então essa perspectiva histórica que é não só relativista como também, vale dizer, profundamente marcada por uma visão eurocêntrica e de um ideal de literatura em que a ficção europeia é o padrão de excelência. Analisando a produção nacional de 1870 a 1920, ela afirma que o período foi dos mais ricos para a literatura, tanto no Brasil quanto na Europa, mas “numa escala de valores diferente”, em que Machado de Assis “é o único que pode sofrer o paralelo com os grandes vultos universais, o único que suporta o exame puramente crítico” (PEREIRA, 1988:19). A todos os demais autores brasileiros examinados na obra seria indispensável recorrer ao relativismo histórico.

O pano de fundo da inferioridade dessa incipiente literatura nacional seria a realidade histórica do país na época, que não forneceria as condições sociais e intelectuais necessárias para o seu pleno desenvolvimento: “Sendo de todos os gêneros literários o que mais diretamente se nutre da vida de relação, dificilmente poderia o romance atingir a culminâncias numa sociedade sem estratificações profundas, de fraca densidade espiritual” (PEREIRA, 1988:19). A vinculação com a realidade torna-se aqui, na interpretação da autora, um elemento definidor do nível de realização do romance como obra de arte – portanto, um dado que interfere em sua constituição estética, sobre a qual a autonomia do romancista vê-se limitada e condicionada: “Tem [o romancista] a escolha das situações e dos choques, mas umas e outras hão de provir das normas da sociedade. Quando esta ainda não possui fisionomia própria, quando tateia à procura de si mesma, precária se torna a tarefa do romancista” (PEREIRA, 1988:20). Por esse entendimento, somente o gênio literário de um autor como Machado de Assis escaparia às limitações impostas pela realidade brasileira à produção de romances.

Mesmo o grande escritor, entretanto, não fugiria ao aspecto que delimita esse gênero literário como fatalmente ligado ao tempo. Segundo a pesquisadora e biógrafa de Machado, a vida é a grande fonte das obras desse autor que foi, “no melhor sentido, um realista, e que tirou as suas figuras quase sempre da sociedade escravocrata e burguesa, da qual, precisamente por não lhe pertencer pelo nascimento e por tê-la mirado como um ideal, desvendaria com mais nitidez as fraquezas” (PEREIRA, 1988:98). Para Lucia, que a ele dedica mais de vinte páginas de **Prosa de Ficção**, mesmo um criador original, livre e

autêntico como Machado de Assis, inevitavelmente “se deixa sulcar pelas experiências que vive”. (PEREIRA, 1988:98)

Nesse realismo de sentido ampliado, que abarca a concepção do homem como um ser que “se vinga inconscientemente” dos mistérios desse mundo “dando largas aos seus instintos” (PEREIRA,1988:104), onde outros viram ceticismo, pessimismo ou moralismo, a autora identifica certo determinismo na obra machadiana:

Se criou seres perversos ou amorais, foi porque conhecia os homens, e não se queria iludir, nem iludir os outros; propenso a uma visão sombria da vida, sempre atenuou, entretanto, os maus impulsos de suas criaturas pela pouca ou nenhuma responsabilidade que lhes atribuía. (PEREIRA, 1988:105)

Esse determinismo, a descrença do autor no livre-arbítrio, segundo Lucia, não pode ser localizado claramente no texto de Machado, mas ainda que ele jamais tenha explicitado nos seus romances as bases doutrinárias de sua obra, essa não escaparia de refletir as ideias do seu tempo. “O seu universo é, em última análise, construído de acordo com o pensamento científico do século dezanove”, conclui Lucia Miguel Pereira. (1988:105)

Apesar de defini-lo como um romancista que retratou muito bem a sociedade carioca do Segundo Reinado, a pesquisadora identifica precisamente o aspecto universal de sua obra:

Apreciar o indivíduo, concomitantemente, em face do universo e da pequena sociedade a que pertencia – foi dos seus maiores dons. Do mesmo passo que sonda as paixões comuns aos homens de todas as latitudes, fixa os hábitos peculiares de uma região. (PEREIRA, 1988:75)

A genialidade de Machado, portanto, estaria exatamente em ter o escritor conseguido realizar plenamente os aspectos artísticos do romance, tratando do universalmente humano – portanto sempre atual –, buscando a natureza do homem, enquanto seus contemporâneos empenhavam-se na busca do elemento brasileiro. Assim, não deixou de criar personagens e ambientes muito brasileiros, mas “não se julgou obrigado a fazê-los pitorescamente típicos, porque a consciência da nacionalidade, já sendo nele total, não carecia de elementos decorativos” (PEREIRA, 1988:54). Foi, portanto, um autor profundamente arraigado a seu meio, mas suas personagens, “largamente humanas, evidenciando em suas reações *a irremediável solidão dos seres perdidos num mundo incognoscível*²³, são ao mesmo

²³ Grifo nosso.

tempo tipicamente brasileiras, cariocas, traíndo em todos os seus gestos o ambiente em que viviam”. (PEREIRA, 1988:75)

Assim Machado equilibrou a influência do meio em sua obra e, como podemos deduzir desse aspecto universalizante de seus personagens, realizou aquilo que Lukács atribuiu ao romance como nova forma paradigmática de configuração do mundo – a individualidade como ponto de partida da estilização. Seu herói não pertence àquela categoria dos seres inteiriços, integralmente bons ou maus, criaturas idealizadas da literatura romântica. É uma figura complexa, mutável e fragmentada. Machado, segundo Lucia, inaugura no Brasil um gênero até então inexplorado, o romance intimista – “a concepção do romance como a arte de desentranhar caracteres” (PEREIRA, 1988:70) – com o qual se dedica a investigar os segredos da alma humana:

Dos quarenta anos até depois dos sessenta, a sua obra será um desafio aos mistérios que o cercavam, uma devassa das misérias humanas. Romances e contos retomarão incansavelmente as variações em torno de um tema único – a incapacidade do homem, não só para se alçar acima de si mesmo, para sair de suas mesquinhas dimensões, como para compreender o seu destino. (PEREIRA, 1988:73)

Esse sujeito em busca – ou “a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (LUKÁCS, 2007:82) – seria o tema do romance como gênero literário e é em síntese a motivação da obra de Machado de Assis, que, para Lucia Miguel Pereira, realizou como nenhum outro na literatura brasileira até então essa investigação sobre a condição humana. Ao alcançar tal universalidade, Machado adquiriu, para Lucia, o status de “modelo em seu gênero” (PEREIRA, 1988:100), equiparando-se aos melhores da literatura universal, isto é, europeia, além de ter selado “a independência literária que o Brasil tanto buscara” (1988:54). Para ela, a obra do brasileiro é “uma constante e cerrada busca da verdade. Não da verdade absoluta, que esse relativista conhecia impossível ou pelo menos inatingível, mas da verdade humana, precária e mutável” (PEREIRA, 1988:103). Seus romances são, portanto, os melhores laboratórios de experimentação que um escritor brasileiro conseguiu produzir, utilizando suas criaturas – as personagens – como instrumentos de sondagens sobre o homem e a vida, a alma humana e a ausência de sentido do mundo.

Com essa estatura, ele faz sombra a todos os autores que o antecederam e o sucederam na literatura nacional e, embora seja o único que, na avaliação de Lucia, resiste à avaliação puramente estética, através dele a pesquisadora estabelece um parâmetro de

valoração que orientará suas análises da produção literária em geral, inclusive, é claro, a brasileira.

Assim, a reflexão sobre o drama humano em sua dimensão universal pode ser tomada como um primeiro critério de valor no sistema crítico-literário de Lucia Miguel Pereira. Fundamenta não só suas objeções à submissão do indivíduo à classe social nos romances proletários de 30, como já visto, quanto as restrições que faz ao regionalismo e ao naturalismo, ao risco que esses correm de deixar absorver o homem pelo grupo, o elemento psicológico pelo social:

O ponto de vista do romancista cede freqüentemente ao do sociólogo. E também ao do gramático. O vocabulário e o cenário tornam-se mais importantes do que o ser humano, visto nas suas reações pessoais, que o meio pode condicionar, mas não dirigir completamente. (PEREIRA, 1988:63)

Segundo a autora, com poucas exceções os primeiros regionalistas brasileiros – os do século XIX – diluíram de tal modo seus personagens no ambiente que não conseguiram criar sequer uma figura realmente autêntica, representativa, que sobressaísse e se eternizasse no panteão dos grandes personagens criados pela literatura nacional. No capítulo de **Prosa de Ficção** em que trata do regionalismo, Lucia aponta as dificuldades que essa produção enfrenta e os “embustes” que seus artifícios ficcionais apresentam ao enveredar por um caminho diverso do habitual na ficção – o de partir do particular para o geral, no sentido lukacsiano, poderíamos dizer, de revelar uma certa problemática do mundo a partir do drama individual, interessando-se pelo indivíduo apenas na medida em que esse se integra na humanidade.

O regionalista, ao contrário, entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegra da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nas personagens, não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-as assim de todas as criaturas estanhas àquele. Sobrepõe, destarte, o particular ao universal, o local ao humano, o pitoresco ao psicológico [...] (PEREIRA, 1988:176)

Essa busca da verdade humana como elemento constitutivo do romance surge como critério de análise já nos primeiros textos da pesquisadora e perpassa toda a avaliação de autores em **Prosa de Ficção**. E como tal orienta e delimita a atuação de um segundo critério – a verossimilhança, compreendida como a capacidade narrativa de construir personagens, ambientes e situações possíveis, convincentes. Não se trata de imitar ou

reproduzir simplesmente a vida, o que resultaria artificioso, mas de alcançar um nível de realização propriamente artístico: a habilidade de “criar uma atmosfera na qual possam viver as suas personagens”. (PEREIRA, 2005a: 94)

Ou seja, a verossimilhança encontra-se não no tema, na obediência a assuntos realistas, mas na autenticidade do universo e do drama criados pelo autor: “Partindo da realidade ou da ficção, fruto da observação ou da imaginação, o romance só tem uma característica essencial: criar a vida, dar emoção da vida dentro do plano e das regras da arte” (PEREIRA, 2005a:313), afirma a pesquisadora, excluindo do romance como gênero literário a preocupação de fidelidade e de reconstituição de fatos e ambientes, por considerar que “a reconstituição exata é da crônica, da história, da sociologia, de tudo o que quiserem, menos do romance”. (PEREIRA, 2005a:313)

Esse, segundo a autora, é o gênero que mais se aproxima da vida, alimentando-se dela e refletindo-a não como um espelho ou uma fotografia, mas como realidade condensada e “deformada com aquela deformação inerente às obras de arte” (PEREIRA, 2005a:94), ou seja, recriada pela imaginação do autor. Por isso é que recusará tacitamente a Franklin Távora o título de romancista – não admitindo sequer defini-lo como romancista regionalista ou histórico, preferindo inscrever **O Cabeleira** na linhagem das biografias romanceadas, apesar de lhe reconhecer o mérito de ter focado uma figura célebre do sertão nordestino. O escritor não teria realizado aquela deformação da realidade que seria o “pulo do gato” em um verdadeiro romance: “Para quem pretenda escrever uma história do cangaço, será talvez preciosa, com sua documentação folclórica, a vida do bandido Cabeleira. Para o leitor de romances ela nada representa” (PEREIRA, 2005a:314). O problema, segundo Lucia, é que “faltam-lhe por completo as [qualidades] de romancista”. (PEREIRA, 2005a:314)

Lucia aponta como erro do autor o enxerto, em meio à reconstituição histórica da vida do famoso bandido que aterrorizou Pernambuco no século XVIII, de episódios imaginários, como o amor por uma antiga companheira de infância. A paixão do bandido é responsável por uma passagem de lance dramático – a súbita morte da jovem, após uma heroica travessia – que, “já de si ridículo e inverossímil, ainda mais chocante se torna comparado com o tom de compêndio histórico-geográfico do pretense romance” (PEREIRA, 2005a:314). Assim, Franklin Távora pecou duplamente por buscar o documental sem reelaborá-lo artisticamente, ao mesmo tempo em que desviou-se da verossimilhança ao apelar a um artifício de idealização romântica e sentimental que resulta completamente falso e improvável. Há, entretanto, certa má vontade para com o autor nesse artigo de 1941 – expresso por Lucia inicialmente na observação de que aceitou “sem entusiasmo” (PEREIRA,

2005a:313) a missão de escrever para a *Revista do Brasil* sobre três romancistas de costumes rurais, Távora, Taunay e Domingos Olímpio.

Ao autor de **Inocência** – e somente em função dessa obra –, entretanto, Lucia assegura um lugar na literatura brasileira, embora lhe aponte qualidades e defeitos. Entre as primeiras, assinala “o sentido do pitoresco, a naturalidade dos diálogos, a arte de aproveitar os valores secundários (natureza, ambiente, tiques e modismos das personagens)” (PEREIRA, 2005a:317) e, entre os últimos, elenca a “excessiva simplicidade”, a “pequena penetração psicológica” e a “ausência de complexidade, de mistério” (PEREIRA, 2005a:317). As falhas, porém, não impedem a pesquisadora de considerar **Inocência** um bom romance, no qual a ausência de profundidade na caracterização das personagens se justifica por serem, segundo Lucia, os costumes sertanejos os verdadeiros protagonistas da obra:

Inocência, seu pai, seu noivo, o Cirino por quem se apaixona, o entomologista e seu criado, terão o seu tanto de convencional, mas as suas fraquezas psicológicas como que se diluem e quase desaparecem porque as personagens se adaptam perfeitamente ao enredo, às circunstâncias do livro, ao ambiente. No romance, são vivas, movem-se à vontade, naturalmente. Há uma coesão, uma lógica, entre elas e o seu meio. E essa é a única lógica que se deveria exigir de um romance, que, sendo obra de arte, pode constituir um todo independente da sociedade em que vive o autor, ainda quando dela se nutre, e embora a ela se ligue por raízes profundas. Erigir em qualidade principal da literatura de costumes a fidelidade, seria limitar-lhe a compreensão aos que conhecem a sociedade que descreve. A fidelidade pode ser uma qualidade, mas torna-se secundária quando o romance consegue realizar-se inteiramente, isto é, criar o seu mundo próprio, que se prende ao real pela essência humana de seus personagens. (PEREIRA, 2005a:319)

Para a pesquisadora, a obra de Taunay cumpre o requisito fundamental de apresentar, mesmo simplificadas, personagens essencialmente humanos e em harmonia com o ambiente, o que significa dizer que o autor conseguiu “criar o seu mundo, que é a marca do verdadeiro romance” (PEREIRA, 2005a:319). Já Domingos Olímpio, o autor de **Luzia-Homem**, é escritor apenas correto, que não domina a técnica do romance e em quem “sente-se muito forte o antagonismo entre o fundo e a forma, o que é sempre um defeito, sobretudo em romance” (PEREIRA, 2005a:322). Contudo, realizou uma obra forte que o qualifica como fundador da literatura nordestina. Em **Luzia-Homem**, embora a protagonista apresente nuances e reações inesperadas, as personagens sofrem por serem inferiores ao ambiente e aos acontecimentos.

O que dá o sentido do seu livro é precisamente essa pequenez da criatura diante do destino; o conflito não é, como em Machado de Assis, como na tendência moderna do romance, entre os homens, mas entre a humanidade e a natureza, ou o destino. (PEREIRA, 2005a:320)

Bem pesados seus defeitos e qualidades, tanto **Inocência** quanto **Luzia-Homem**, na avaliação da pesquisadora, não chegam a ser grandes romances porque “participam dessa simplificação primária da vida a que poucos espíritos escaparam no século passado, que une, a despeito de toda a sua diversidade, românticos e naturalistas” (PEREIRA, 2005a:323), porque os romancistas do século XIX “desconheceram igualmente a grandeza da natureza humana, que vem justamente da sua complexidade” (PEREIRA, 2005a:323). A exceção mais uma vez é Machado de Assis, o único que não recorreu à caricatura ou à natureza para compensar personagens rasos e que logrou “sobrepôr o interior ao exterior, ir direto aos conflitos de alma, que são, afinal, o tema por excelência do romance”. (PEREIRA, 2005a: 320)

Quanto a Franklin Távora, cabe dizer que aquela impaciência do artigo de 1941 cede a uma análise mais ponderada e metódica em **Prosa de Ficção**, em que reconhece alguma vivacidade na novela **Um Casamento no Arrabalde**. Entretanto, é o máximo de elogio que lhe reserva, pois, na avaliação da pesquisadora, o autor não conseguiu se realizar literariamente nos títulos seguintes: “Tentando ser historiador e romancista, acabou não sendo nem uma coisa nem outra, a despeito de possuir dons de ficcionista e de historiador” (PEREIRA, 1988:49). Seu lugar na historiografia literária brasileira seria na prateleira da crônica romanceada, e não na do romance.

Assim, podemos verificar que, a partir das relações estabelecidas entre os conceitos de *fundo* e *forma*, Lucia Miguel Pereira concebe dois elementos principais para atribuição de valor às obras – a verdade e o estilo, isto é, a verossimilhança de personagens e situações e o aspecto literário da construção textual. Esses dois vetores se desdobram em considerações sobre a realização das personagens, seus conflitos, suas relações com os ambientes. Em primeiro lugar, a pesquisadora considerará plenamente realizada – aquela em que o autor alcançou “legítima substância literária” (PEREIRA, 1988:193) – a obra capaz de transpor para a arte as experiências humanas.

Isso pressupõe, principalmente, a criação de personagens em que se ressalta “o homem essencial, semelhante a todos os outros” (PEREIRA, 1988:193). Essa transposição da substância humana para a literatura significará personagens verossímeis, complexos e sujeitos às mesmas dúvidas e contradições que agitam a alma de homens e mulheres no mundo real. A

autora criticará sempre o artificialismo de personagens, as reações mecânicas que deixam evidentes “os fios que as conduziam” (PEREIRA,1988:168), apontando como um problema de realização da obra essa denúncia da presença do autor, ou seja, a traição de seu processo de construção das personagens e das situações em que aqueles estão envolvidos.

Lucia valorizará o espontâneo, a naturalidade, a vivacidade e as “ressonâncias emotivas que perpetuam as personagens dotadas de verdadeira vida” (PEREIRA, 1988:192), além da verossimilhança das situações descritas no romance. É do alcance dessas qualidades que resulta “um livro absolutamente verdadeiro, não como cópia servil da realidade” (PEREIRA, 1988:199), mas com aquela deformação estética que “há de ser feita para conseguir a maior realidade dentro do plano da obra” (PEREIRA, 2005b:145). Fundamental para se obter êxito nesse sentido é a ausência de preconceito de escola literária ou de interferências de âmbito moral, o que seria uma das marcas do “criador autêntico” (PEREIRA, 1988:199) – critério no qual podemos reencontrar suas velhas objeções não só ao engajamento político do intelectual, especialmente do criador de obra literária, como as restrições que faz ao forçoso enquadramento do autor às regras de correntes estéticas que lhe tolhem e prejudicam a liberdade de criação.

Autenticidade, em síntese, é o que determina enfim o valor de uma obra para Lucia Miguel Pereira. Essa capacidade de bem articular linguagem (estilo) e verdade interna (verossimilhança) para realizar esteticamente uma investigação sobre a existência humana (preocupação do romance moderno) é o que move e sustenta suas análises literárias. A obra – no caso, o romance – que realizar isso plenamente cumprirá sua finalidade artística. Não se pode descartar dessa concepção o peso da visão humanista que advém, a princípio, da influência católica na produção intelectual de Lucia. De fato, o crítico Antonio Candido observou, em artigo sobre a autora n’**O Albatroz e o Chinês**, que esta influência se atenua, mas forma a base de seu ponto de vista ético, razão pela qual a autora ressaltaria a presença do autoconhecimento e da opção nos romances da época e privilegiaria os “dramas de escolha”. (CANDIDO, 2004a:131)

Esse também é o motivo que a leva a considerar **A Condição Humana** um modelo de romance moderno, “onde a iniciativa, o valor pessoal, são postos à prova a todo momento, e a todo momento a consciência é chamada a escolher, a decidir, onde cada um talha a sua picada na aglomeração humana como numa espessa floresta” (PEREIRA, 2005a:53), além de definir seu autor, André Malraux, como “a mais completa organização de romancista dos nossos dias, porque alia a força na ação à finura na introspecção, porque compreende igualmente a aventura e a análise”. (PEREIRA, 2005a:54)

Dramas de escolha podem ser considerados os próprios romances de Lucia Miguel Pereira, que constituem o campo de experiência em que a autora exercita sua concepção desse gênero literário. No capítulo seguinte, veremos como ela realiza a transposição para a literatura dos dilemas existenciais e dos conflitos sociais enfrentados pelas mulheres suas contemporâneas, com o objetivo de investigar as possibilidades que lhes eram abertas em um mundo em febril transformação.

6 A CONDIÇÃO FEMININA EM TEMPOS DE TRANSIÇÃO

Para que escrever? Como escrever? Sob o pano de fundo da “hora terrível” em que “tudo treme e vacila” (PEREIRA, 2005a:45) Lucia Miguel Pereira propõe um (auto) exame de consciência da atividade literária em artigo de março de 1940. A Segunda Guerra já assombrava o mundo, e Lucia – ainda mal refeita, como a maioria de seus contemporâneos, das profundas repercussões do primeiro conflito da Europa moderna – reflete sobre as “graves responsabilidades” da arte (PEREIRA, 2005a:47). Sonha com o livro ideal e definitivo, a obra essencial que, entretanto, se revela irrealizável, impossível, porque seu destino é não ser escrito. E os artistas da pena seguem contribuindo com o seu cadinho de *humilde verdade relativa*²⁴: “Vamos acumulando livros sobre livros, porque em cada um encaixamos, disfarçada, desfigurada, uma parcela do que deveríamos dizer.” (PEREIRA, 2005a:46)

Para ela, um livro exige sempre de seu autor um ponto de vista sobre a vida, razão pela qual “a obra está intimamente, indissolúvelmente ligada à pessoa do artista” (PEREIRA, 2005a:47). É sob essa perspectiva ditada pela própria autora que consideramos os quatro romances de Lucia, todos claramente dedicados ao problema feminino, “um dos temas centrais da sua reflexão” (CANDIDO, 2004a:129). Já vimos como ela é uma intelectual atenta e sensível às questões emergentes de seu tempo, dentre as quais a da condição social da mulher a ocupou particularmente durante toda a sua trajetória e é central em sua obra de ficção. Assim entendemos que esse pequeno, mas significativo, conjunto de romances constitui o ponto de vista de Lucia sobre a situação da mulher em sua época. Mais do que isso, eles representam como que etapas de sua pesquisa sobre a vida – feminina, no caso – em determinadas circunstâncias, cumprindo aquele que seria o postulado do romance como gênero literário na concepção da autora.

Lucia compreende o romancista como uma testemunha de seu tempo, alguém que, “em matéria de ação social” (PEREIRA, 2005b:199), deve denunciar seus erros e misérias, sem, entretanto, incorrer no equívoco de subjugar o texto ao panfleto ideológico. Avessa a esse engajamento da arte, ela ressalta a necessidade de que essa denúncia se processe na obra sem que o escritor saia “dos seus meios de expressão” (PEREIRA, 2005b:199), numa clara sobreposição da estética à ética. É o que tentará fazer em **Maria Luisa**, **Em Surdina**, **Amanhecer** e **Cabra-Cega**, o impressionante conjunto ficcional

²⁴ Expressão da autora: “Já não ousamos querer a verdade absoluta, mas ao menos humildes verdades relativas que pudessem servir de pontos de referência no meio do caos. Verdades quotidianas, simples, familiares, que nos defendessem da angústia opressiva do ilimitado, que fossem como os marcos de um caminho, nas trevas envolventes.” (PEREIRA, 2005a:45)

produzido pela autora. Os três primeiros, especialmente, escritos nos anos 30, captam as dúvidas existenciais de suas protagonistas – jovens mulheres de classe média – diante de uma sociedade em violenta transformação, agitada pelas primeiras conquistas femininas no campo público, como o direito de voto e o acesso ao ensino superior, que se consolidam nessa década como resultado do movimento feminista iniciado em meados do século XIX.

As reivindicações feministas já contam então com uma história de lutas e avanços importantes, mas, ainda que novas perspectivas de atuação e realização se abram para as brasileiras, persistem resistências e preconceitos que impedem e bloqueiam a efetiva emancipação da mulher no país – a sua independência econômica, que necessariamente implicaria romper os limites do ambiente familiar e da dedicação exclusiva às responsabilidades de esposa e mãe. Os romances de Lucia Miguel Pereira focalizam exatamente os conflitos de jovens nesse momento de transição, em que a reclusão doméstica já não é o único horizonte possível para elas, mas dar o passo decisivo rumo à realização pessoal desvinculada da esfera do lar e do casamento, à emancipação plena através da educação e do trabalho, é algo sofrido, complexo, imprevisível e assustador.

As personagens lidam com sentimentos contraditórios em relação a suas aspirações pessoais e às demandas que uma sociedade conservadora ainda impõe às mulheres. Veem-se progressivamente diante da possibilidade de escolher, mas têm dúvidas e medos, inseguranças. Para quem o ideal do romancista é “resumir o geral no particular” (PEREIRA, 2005b:81), Lucia descortina, através das angústias de suas protagonistas – Maria Luisa, Cecília, Aparecida e Angela –, a “inquietação do homem em face do destino” (PEREIRA, 2005a:154) que acompanhava a mulher brasileira daquela geração, situada entre um mundo que hesitantemente se retira e outro que precipitadamente tenta se estabelecer. Se, conforme sustenta a autora em sua obra crítica, o romance traça o desenrolar de uma crise, os seus flagram em todas as suas nuances as crises de jovens mulheres diante dos papéis que ainda lhes eram reservados.

6.1 A configuração da mulher como personagem marginal

Os três primeiros romances da autora, **Maria Luisa**, **Em Surdina** e **Amanhecer**, inserem-se naquela vertente secundária do romance de 30, que surge à sombra da enorme repercussão alcançada pela literatura social. Ao proletariado, que desponta como “a grande personagem do romance brasileiro nos anos de 1933 a 1936” (BUENO, 2006:283), juntam-se outros seres marginalizados, como é o caso da mulher na sociedade brasileira da

época, que encontra em Lucia Miguel Pereira sua mais ampla e completa expressão. Após Rachel de Queiroz sacudir os meios literários nacionais com **O Quinze**, em que a protagonista assinala a insurgência de um novo tipo de personagem feminina no romance brasileiro, é Lucia quem coloca no centro da discussão a mulher que já não se conforma em ser apenas esposa ou prostituta: “Nos anos seguintes à publicação de O Quinze há figurações de mulher que indicam uma vontade de retirá-la da vala comum do estereótipo.” (BUENO, 2006:287)

Os livros de Lucia aparentemente caminham na contramão da tendência da literatura brasileira dessa época por representarem um mergulho em conflitos existenciais, o que lhes empresta um caráter de ficção intimista, psicológica. Entretanto, estão longe de se descolar da realidade social, posto que essa é a base e a fonte dos conflitos em que se envolvem as personagens. Para Luís Bueno, uma obra como **Em Surdina** integra a “grande tendência documental do romance de 30, em geral pensada como exclusiva dos autores do romance social” (2006:327). Essa é também a opinião de Cristina Ferreira Pinto:

De um modo geral, o romance feminino brasileiro gira em torno de figuras de mulheres e trata de temas que dizem respeito à condição e às experiências femininas na sociedade. [...] Realmente, o romance brasileiro escrito por mulheres se preocupa em expor a psicologia de suas protagonistas, mas tal expressão acompanha normalmente a apresentação de problemas e situações sociais que afetam a mulher. (1990: 43-44)

Para essa pesquisadora, **Amanhecer** partilha dessa característica geral de apresentar e discutir a posição social da mulher e os problemas decorrentes do *locus* feminino, “refletindo as lutas femininas e as mudanças que se operaram na sociedade brasileira no tocante à mulher” (PINTO, 1990:44). Além disso, esse romance de Lucia Miguel Pereira seria um exemplo brasileiro de *bildungsroman* feminino, inserindo-se na tradição do romance de aprendizagem, ou romance de formação – aquele realizado com a intenção pedagógica de “contribuir para a educação e formação da pessoa que lê” (PINTO, 1990:11), através do desenvolvimento interior do herói da trama. Nessa versão feminina – ao contrário do modelo masculino em que o processo de formação e integração social do protagonista se completa com êxito – a experiência frequentemente fracassa, demarcando a incompatibilidade entre a personagem e o mundo que a cerca: “O ‘Bildung’ da personagem completa-se, portanto, de maneira negativa, pois o único resultado alcançado é a tomada de consciência sobre sua condição dependente e passiva.” (PINTO, 1990:59)

A exclusão da possibilidade de um final positivo para a protagonista, que é a marca não só de **Amanhecer** como de todos os romances de Lucia, embora sugira “derrota e

alienação” (PINTO, 1990:59), não deve ser vista como uma postura conformista por parte da autora. É inútil reivindicar uma solução emancipadora para as personagens de seus romances, pois eles refletem um estado de coisas que era a realidade da maioria da população feminina de perfil social médio e urbano. Esses finais que soam reacionários não podem ser vistos como um retrocesso, pois a autora não tinha o objetivo de alçar bandeiras e esgrimir *slogans* feministas para conquistar território para uma causa, mas tão somente apresentar e discutir a realidade de um segmento social – e estudá-lo em toda a sua complexidade: “O romance, mesmo o que pretende ser principalmente um estudo da realidade, não pode ir além de levantar questões – o que já é muito. As soluções cabem aos moralistas, e não aos artistas.” (PEREIRA, 2005b:184)

À parte a identificação de suas obras com o *bildungsroman*, importa aqui verificar a hipótese de que o romance constitui para Lucia Miguel Pereira o espaço para a discussão de gênero, considerada sua conceituação daquele como um campo de experimentação, um laboratório de pesquisa sobre a vida em determinadas circunstâncias. Para isso, examinaremos especificamente o romance **Em Surdina**, sem deixar de fazer referências aos demais na medida em que for necessário para apoiar aquela hipótese. **Em Surdina** interessa em especial a essa dissertação por situar-se em ponto que acreditamos ser exemplar das transformações que operam na sociedade brasileira das primeiras décadas do século XX: o de transição entre duas eras – o fim da *Belle Époque* romântica e o advento de uma modernidade complexa, fragmentária.

É oportuno citar aqui a nota da autora à segunda edição de **Em Surdina**, datada de maio de 1949:

Relendo agora este livro, escrito há dezessete anos, achei-o muito distante da visão que hoje tenho do mundo. Se o fosse corrigir, talvez em grande parte o alterasse. Não o fiz porque não o renego: tal como está, corresponde ao que um dia pensei. Limitei-me por isso a cortar-lhe os excessos próprios da inexperiência da autora novíça. Veja-se nele uma *tentativa de reproduzir a vida de família*²⁵ em tempo que, embora não muito remoto, parece todavia bastante antigo. A rapidez com que tudo mudou conferiu-lhe um inesperado valor documental. Oxalá possa, sob esse aspecto, interessar os leitores. (PEREIRA, 2006:143)

Nessa pequena introdução ao texto encontramos afirmações que contribuem para sustentar as hipóteses de que a autora expõe em suas obras o seu ponto de vista sobre a condição social da mulher e de que o romance, como gênero literário, é seu campo de

²⁵ Grifo nosso

investigação sobre a vida em determinadas circunstâncias, refletindo sobre sua época. Lucia centra suas atenções no ambiente de classe média dos Vieira, acompanhando os episódios familiares ao longo das duas primeiras décadas do século passado. Com a distância de pouco mais de dez anos entre o instante em que escreve e o momento histórico em que se desenvolve a trama, a autora revê o impacto que a Primeira Guerra Mundial provocou na mentalidade cultural do Ocidente, com reflexos profundos nos modos de pensar, nas atitudes e comportamentos.

Essa perspectiva é fundamental para se entender o drama da personagem principal, Cecília, a caçula da família, que se vê diante de um mundo novo e sonha para si um destino muito diferente daqueles de suas irmãs, tias e avó – mas cuja realização se revelará ainda fora de seu alcance imediato. A escritora coloca em marcha no romance, com as matizes que só a ficção permite, as ideias que a preocupavam como intelectual profundamente atenta às repercussões sociais, e humanas essencialmente, das transformações que se processam nessa época:

O livro, portanto, trata diretamente do grande momento de transição representado pela Primeira Guerra e de alguns de seus desdobramentos. O contraste entre o pai da família, o Dr. Vieira, e os seus filhos fica muito marcado. Nenhum tipo de continuidade haverá entre as duas gerações. (BUENO, 2006:304)

Esse distanciamento de gerações, que não é ainda o conflito que assinalará efetivamente as diferenças de mundo entre adultos e jovens no pós-guerra, já se manifesta nas opções dos rapazes, irmãos de Cecília, que contrariam as expectativas do pai e trilham caminhos mais pragmáticos, afastando-se dele ideologicamente. A protagonista também cumprirá um percurso diverso daquele que a família esperava. Entretanto, não será o caminho dos sonhos adolescentes de existência heroica e plena de realizações:

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, 2006:318)

Precisamente aí está o conflito essencial vivido pela protagonista de **Em Surdina**: Cecília almeja muito mais para si do que a sociedade de sua época admite a uma mulher. Ao longo do romance, ela recusará várias propostas de noivado, decisões para as quais a família não consegue encontrar uma justificativa satisfatória, atribuindo a uma suposta “vocação para Gata Borradeira” (PEREIRA, 2006:145) as escolhas que consideram equivocadas dessa jovem de perfil introspectivo, reservada. Ignoram que sob esse manto arredo e pacato agita-se um turbilhão de sonhos contraditórios. A própria Cecília tem dificuldades de compreender seus sentimentos e avaliar o sentido de suas opções.

Seus conflitos começam quando, aos 22 anos, um passeio lhe desperta recordações dos tempos de colégio, reavivando os sonhos juvenis. Ela estava prestes a aceitar o pedido de casamento de Jorge Reis, e já imaginava-se feliz esposa desse pretendente muito adequado – filho de banqueiro – quando a imagem de “seu próprio fantasma” (PEREIRA, 2006:146) a faz mergulhar numa “tristeza morna e vazia” (PEREIRA, 2006:148) e tomar a decisão, após muito refletir sob a perturbação emocional provocada por aquela “impertinente colegial” (PEREIRA, 2006:149), mas ainda sem saber bem porquê, de rejeitar o partido rico.

A decisão lhe restitui provisoriamente a paz e a alegria. Mas logo se vê novamente em crise diante das expectativas familiares e de suas próprias, ainda confusas. O casamento como destino certo e seguro das moças decentes ressurge como uma imposição social para Cecília, que começa a se sentir diferente de sua irmã e das amigas:

Teve a impressão de estar sentada à margem de uma corrente impetuosa. 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 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, 2006:160)

Cecília não entende porque desdenhara do noivo tão desejado, nem a razão de se terem reavivado nela os sonhos românticos da infância. Inquieta-se: “De repente, pusera-se a esperar muito da vida” (PEREIRA, 2006:161). Enquanto a sua vida com V maiúsculo não acontece, dedica-se a cuidar da sobrinha com desvelo materno, e deseja ter filhos, e assim também prepara-se, sem saber, para o papel secundário da tia solteira que acabará por ser o seu destino. Outros pretendentes e maridos em potencial surgem, mas Cecília também os rejeita – embora nunca automaticamente e, sim, em meio a dúvidas quanto a seus sentimentos

e ao caminho a seguir. Hesita entre a atração física pelo bonito tenente Sérgio Veiga, que lhe fazia mostrar-se “fútil, faceira” (PEREIRA, 2006:174), e a “intimidade intelectual” (PEREIRA, 2006:175) com o feio, mas inteligente Paulo, sócio de seu irmão, que lhe alimentará as ambições de independência. Sentia que a influência de Paulo combatia a de Sérgio, mas, se duvidava de que poderia, por Sérgio, renunciar a “todas as mil vidas que sonhava, que podia esperar enquanto não escolhesse nenhuma” (PEREIRA, 2006:175), não enxergava em Paulo um possível marido e o rejeita quando esse afinal se declara.

O que se configura pouco a pouco claro para ela, a partir da experiência da irmã mais velha e de outros exemplos familiares ou conhecidos, é a imagem do casamento como a de uma servidão da mulher e da vida a dois como uma forma de submissão e “trama de pequenas vilanias, de mentiras, de subterfúgios” (PEREIRA, 2006:174). Decisivo para a consolidação desse diagnóstico é o casual encontro de Cecília com uma antiga colega de escola, Iolanda, que havia sido alvo da inveja de todas as moças por sua beleza e noivado, aos 14 anos, com um estudante de direito que pretendia ser diplomata. Nada restara da antiga Iolanda, que ressurge para Cecília como uma matrona, gorda e cheia de filhos. “O casamento acaba com a gente” (PEREIRA, 2006: 175), justifica-se a amiga, desfiando em seguida toda sua vidinha medíocre de casada para Cecília – nada que correspondesse àquela promessa de festas de gala em embaixadas. Tampouco havia espaço em sua vida para cultivar o prazer da poesia, de que tanto gostava no passado. Com uma escadinha de filhos, “um por ano [...] nunca desmamara nenhum antes de se anunciar outro” (PEREIRA, 2006:176), Iolanda só exhibe entusiasmo ao falar deles, demonstrando um “orgulho um pouco animal da sua fecundidade” (PEREIRA, 2006:176). Para Cecília, esse quadro é revelador e lhe inspira mais dúvidas e questionamentos sobre a instituição do casamento:

A escravidão humilde e profunda da maternidade empolgava-a. Apesar das dificuldades financeiras devia ser feliz.

Vibrar pelo homem, como Heloísa [sua irmã], ou pela prole, como Iolanda... estaria nisso a vida feminina?

Enquanto se encaminhava para a casa da avó, aspirou alegremente o ar fresco do morro. Sentia-se alegre, porque era livre, porque não fora reduzida *ainda*²⁶ a um instrumento de prazer ou de procriação. Alegria obscura, indefinida, e por isso mesmo completa. (PEREIRA, 2006:176)

Essa pequena satisfação consigo mesma é carregada, entretanto, de certa ambiguidade e de uma vaga sugestão de que não será assim para sempre. A alternativa que se

²⁶ Grifo nosso

acena para Cecília não é menos lamentável. Já na casa da avó, aonde chega ao final do encontro com Iolanda, a aguarda outro exemplo de destino feminino – a trágica e ressentida tia Sinhazinha, cujo misterioso rompimento com o marido, sobre o qual jamais fala, tingiu-a de uma infelicidade conjugal “lendária” (PEREIRA, 2006:154). Desde então, dedicou-se exclusivamente a cuidar com devoção da mãe, que aceita como natural essa extrema dedicação. Cecília percebe aí mais uma relação de submissão: “Sempre a servidão, sempre uns a sugarem os outros. Seria isso, a Vida? Seria o sacrifício o segredo dessa esfinge?” (PEREIRA, 2006:177)

E assim, entre vislumbres de futuros pouco interessantes, Cecília vai se deixando ficar, sem muitas opções à vista. Chega a se sentir bem e pacificada nesse estado de letargia: “Seria isso a vida? Não poderia ser levada suavemente, sem acontecimentos, sem nunca precisar resolver, escolher este ou aquele caminho?” (PEREIRA, 2006:188). Mas a família forçava-a a se movimentar – a tratar de arrumar um noivo para não rumar para uma vida de solteirona como sua tia Marina. Cecília sente que precisa tomar um rumo:

Agir. Era preciso agir. Fazer uma tentativa qualquer. Boa ou má. Não importa. O que não poderia, era continuar a abster-se. Não era natural, dissera Don’Ana. [...] Voltou ao Flamengo com a idéia fixa de realizar alguma coisa. Não poderia continuar a arrastar essa vida insípida, entre costuras e visitas. (PEREIRA, 2006:189)

A alternativa que surge para a jovem como uma possibilidade redentora é o trabalho, caminho apontado por uma amiga que a contagia com as perspectivas de independência financeira e satisfação pessoal conquistadas simplesmente com o fato de ganhar “o seu dinheirinho” (PEREIRA, 2006:189). Chega a fantasiar sobre a rotina de as saídas para o trabalho e, principalmente, imagina que “todos a olhariam com uma consideração nova. Seria independente. E sobretudo estaria ocupada. Teria um interesse” (PEREIRA, 2006:189). Entretanto, ao revelar seus projetos ao pai, na expectativa de que ele a ajudasse a encontrar um emprego, defronta-se com um discurso patriarcal machista e egoísta, que reflete não apenas a objeção individual paterna, mas uma mentalidade que ainda vigorava em relação aos papéis sociais reservados a homens e mulheres. Através do Dr. Vieira fala uma sociedade que resiste à mudança e se aferra a velhos conceitos sobre o feminino e seu lugar no mundo:

Trabalho de moça é em casa. Olhe, você quer serviço? Pois então arrume os meus livros, que andam numa desordem horrível. Ora, essa bobinha a querer

trabalhar. Como se não tivesse pai para sustentá-la! [...] 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... 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 pra substituí-los. Substituí-los e se perderem, como acontece quase sempre. No Brasil, graças a Deus, ainda há família! (PEREIRA, 2006:189)

O Dr. Vieira identifica muito bem a fonte que precipitou as mudanças sociais e abriu caminho a uma redefinição de valores, ideias e comportamentos no mundo ocidental, mas não é capaz de dimensionar seu alcance e acredita ser possível freá-las e impedi-las de afetar seu pequeno universo. Não percebe que os fundamentos de seu mundo, rapidamente envelhecidos, estão sendo superados inapelavelmente, e que a repercussão disso já bate a sua porta. Para ele, uma mulher fora do lar só pode estar condenada à marginalidade. É, entretanto, ainda uma transição o que vivem Dr. Vieira e Cecília, e ambos são incapazes de avaliar e medir as transformações em processo. Revoltada e decidida ainda a trabalhar, Cecília recorre a Paulo, que tanto lhe incentivara o crescimento intelectual. Sua decepção é, porém, ainda maior quando ele, apaixonado, responde a seu pedido de ajuda com um anel de noivado e uma proposta de casamento:

- Que significa isso? – perguntou muito baixo.

- 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. Para que andar por aí, exposta a encontrar gente de toda a sorte, num lugar subalterno, se pode ser rainha em sua casa... em nossa casa? Ser a razão e a recompensa da minha vida, não será uma ocupação melhor do que ser datilógrafa? Você é tudo para mim, Cecília. Eu não serei também alguma coisa para você? Não poderei, com muito carinho, encher esse vazio da sua existência? (PEREIRA, 2006:193)

A proposta é totalmente inesperada para Cecília – não que a ela passasse despercebido o interesse do rapaz, mas é que o via como um amigo apenas. E é como amigo que ele falha terrivelmente, parecendo-lhe tão egoísta e inadequado quanto o fora seu pai: “Também ele achava que o seu lugar era dentro de casa, na servidão, na dependência. Oferecia-lhe um emprego de esposa, como o pai lhe oferecera de filha” (PEREIRA, 2006:193). A perspectiva de perder a amizade de Paulo – que não reconhece no homem apaixonado a sua frente – a perturba ainda mais. Pede-lhe tempo para pensar e tenta

argumentar que seus sonhos de vida independente não são meros caprichos: “[...] eu quero dar uma oportunidade à vida e a mim mesma, saber do que sou capaz. [...] Deixe-me, Paulo, deixe-me experimentar se consigo viver, se descubro afinal para que estou neste mundo.” (PEREIRA, 2006:193)

Cecília não vê sentido na rotina fútil e vazia em que se move, dentro dos limites do lar, onde não encontra possibilidades de uma existência real, concreta. O trabalho adquire assim um caráter de “necessidade imperiosa”, configurando-se como única saída, “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 e da existência” (PEREIRA, 2006:192). O casamento – que para a família é ainda sua única salvação – para ela já deixara de ser o seu único caminho, e embora não o descartasse, “não o considerava desejável senão muito mais tarde, quando se sentisse forte, dona de si”. (PEREIRA, 2006:192)

A protagonista encontra-se, porém, numa condição muito diversa daquela que no futuro será uma realidade para as mulheres – a realização profissional muitas vezes priorizada em relação à constituição de uma família. Adiar o casamento e, pior, sair de casa para trabalhar, seria ainda muito ousado para uma jovem naquele início de século. Sensível às pressões da época, Cecília vê arrefecer o desejo de trabalhar e ressentir-se do afastamento que a discussão sobre candidatar-se a um emprego interpôs entre ela e o pai e o amigo. Um episódio contribuirá para confundir ainda mais seus sentimentos sobre o próprio futuro. Quando sua tia Marina morre, vítima da gripe espanhola de 1918, ela descobre lamentavelmente que jamais conheceu de fato a solteirona: “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, 2006:201)

A descoberta de um maço de cartas entre as coisas da morta, que lhe proporcionam um vislumbre da jovem que a tia um dia fora, provocam em Cecília reflexões sobre o seu próprio destino: “Da moça ardente, cheia de sonhos e ambições, da moça que talvez tivesse sido mais ou menos o que ela era. Cujas vidas foram murchoando, murchoando... Que restava agora de tudo o que a fizera rir ou chorar? Esse monte de papéis que não tardariam a se fazer cinza” (PEREIRA, 2006:201). Cecília como que antevê a vida – ou a não-vida – que lhe espera e para a qual ruma quase conformada, especialmente depois de concluir que seria errado resistir. A vida tem que seguir, apesar de tudo, aprende Cecília diante da naturalidade com que ouve um caboclo lhe relatar a perda de um filho, durante temporada da moça na roça,

em companhia do irmão que se trata de uma tuberculose: “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, 2006:212)

Incerta entre resistir ou se submeter, Cecília revê seus sentimentos por Paulo, planeja escrever-lhe uma carta sempre adiada e culpa-se pelo afastamento do amigo. Quando finalmente o reencontra, ele já está casado. E Cecília vai se desfazendo de seus sonhos e ambições, vivendo maquinalmente:

Os outros tratavam-na como uma moça igual às outras, que estivesse custando a casar. Incomodavam-se com isso, proporcionavam-lhe encontros com rapazes casadoiros.

Mas ela sabia que era uma solteirona, uma desencantada e irremediável solteirona. O único esforço que fizera para viver fora inútil, e lhe esgotara a energia.

Desinteressava-se de si mesma, do seu futuro. E por causa disso tinha um sorriso plácido para tudo, estava sempre pronta a auxiliar os outros, a viver com eles pedaços das suas vidas. (PEREIRA, 2006:225-226)

Já próxima dos 30 anos, Cecília enfrenta mais do que nunca o olhar preconceituoso de uma sociedade que despreza a mulher que não se encaixa no papel de esposa e mãe. A protagonista se ocupa crescentemente dos cuidados com a família, mas essa vai também cada vez mais se desmembrando, primeiro com a morte da tia, depois com a viagem de um irmão para a Suíça, outro se ausentando muito da casa. A essa altura, as amigas de Cecília estão todas casadas, e elas e a sua própria irmã, Heloísa, a excluem do convívio de seus animados passeios e jantares, porque impróprios para uma moça solteira.

Quando certo dia o irmão retorna da Europa com uns amigos franceses, admira o desembaraço, a qualidade da conversação que entretém com os estrangeiros – política, arte, literatura – e a vivência adquirida, que lhe dão um ar muito diferente de antes, “mais senhor de si” (PEREIRA, 2006:238). Intimidada pelo brilho desse irmão, lamenta sua própria ignorância e ressent-se de seu horizonte acanhado: “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, 2006:238)

Com a perspectiva renovada de quem esteve fora algum tempo e conheceu outra mentalidade e novos costumes, seu irmão revolta-se com o comodismo de Cecília e insiste para que ela dê um rumo a sua vida:

Se você não se defender, ficará no papel de governante das crianças. Precisa reagir, menina, sacudir os ombros, depois será tarde. Você sempre foi tola, mas agora ainda está pior. [...]

- Cada um precisa viver a sua vida; você deve se casar – aconselhava -; no Brasil, a única saída para as mulheres é o casamento; isso é a terra das convenções.

Desde que voltara da Europa vivia falando no direito à vida, à vida integral para todos, clamando contra o burguesismo do meio. (PEREIRA, 2006:240)

A última oportunidade que a protagonista tem de construir uma vida pessoal pela tradicional via do casamento, como aconselha o irmão, é dispensada em função da restrição que faz ao candidato, Arnaldo Dias, pelo fato de ele ser amigo do amante de sua irmã. Após descobrir uma infidelidade do marido, Heloísa resolve pagar na mesma moeda, vivendo um romance com outro homem – fato que a família não ignora. Cecília reage ao caso de forma dúbia: ora condena a hipocrisia de todos e a leviandade de Heloísa, que não pensa em oficializar a separação para não ser uma divorciada, ora pensa que a irmã está certa em se consolar com outro, tendo em vista a traição do marido.

De qualquer modo, sente que a amizade de seu pretendente com o amante da irmã compromete o futuro de seu próprio romance, porque não se vê capaz de felicidade completa ao lado de alguém que está ligado à desonra de sua irmã. Uma discussão entre as duas irmãs sobre o futuro de Cecília ilustra bem o conflito da protagonista em relação não só a sua independência quanto às próprias necessidades afetivas. Heloísa pressiona-a a se casar com Arnaldo e, como um dos argumentos, traça um quadro negro da vida 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. (PEREIRA, 2006:258)

O ponto a que Heloísa quer chegar, entretanto, é outro. A irmã casada quer falar da condição de solteira como aquela a quem é interdita a experiência sexual. Tenta abrir-lhe os olhos para a vida “incompleta, antinatural” (PEREIRA, 2006:258) que está levando, o que deixa Cecília extremamente irritada. A discussão entra em campo moralista, com a caçula claramente julgando-se moralmente superior à irmã, em quem condena a existência desonesta. Cecília tenta dizer à irmã que seu caso amoroso é o que a impede de levar adiante a ideia de um casamento com Arnaldo Dias. A discussão acaba por desembocar

num desabafo de Cecília, que acusa Heloísa de atrapalhar sua vida com “leviandades” (PEREIRA, 2006:259). Mas quando Heloísa pela primeira vez fala francamente à irmã de sua infelicidade conjugal, Cecília quase cede, divisando grandeza de sentimentos na relação da irmã com o amante. Logo imagina que ela planeja divorciar-se para viver enfim dignamente sua paixão. Mas a súbita simpatia que sente pelo drama pessoal da irmã é rapidamente desfeita pela decidida recusa que Heloísa manifesta diante da hipótese do divórcio, para preservar seu status social.

O pragmatismo de Heloísa, ou antes o seu apego às convenções, perturba Cecília pela naturalidade com que ela dá por resolvido o problema e adere, sem questionamentos de ordem ética, ao cultivo das aparências. A protagonista até reconhece o muito de humano que há no comportamento da irmã, mas mesmo assim a condena:

Teria o direito de exigir mais do que Heloísa podia dar? Em nome de quê?
 Não, não tinha esse direito... mas sentia como se tivesse. Além das exigências do instinto, acima delas, devia haver alguma coisa. Alguma coisa que dava aos homens o dever de se sobrepujarem. Não saberia definir o que sentia, mas sentia-o fundamente. (PEREIRA, 2006:260)

Essa derradeira conversa e a reflexão que a ela se segue selam a decisão e o destino de Cecília. No último capítulo do romance, quatro anos se passaram e encontramos a protagonista pacificada em relação a sua vida. Não é em absoluto por comodismo que se conforma a ela. Extrai mesmo prazer e alegria dessa vida simples, da dedicação à sobrinha adolescente, que a tem como uma irmã mais velha, e das atenções ao pai e aos irmãos, todos já um tanto alquebrados por problemas diversos. Ao fazer um balanço do tempo que passara, percebe que “[...] acabara com as procuras e as perguntas sem fim da juventude. Nunca mais experimentara a angústia do receio de não viver. Tinha tanto com que se preocupar...” (PEREIRA, 2006:263). Lembra que quase lutou contra a afeição pela sobrinha porque “não queria ser posta no papel de solteirona, que cuida dos filhos dos outros” (PEREIRA, 2006:263), mas agora “via que vivera, quando não o tentara mais fazer. Vivera plenamente. Inteiramente” (PEREIRA, 2006:263). Mas permanece um vazio: “Inteiramente? Lembrou-se das palavras de Heloísa, sobre a impossibilidade para as mulheres solteiras de viverem; e lembrou-se de um vago descontentamento que sentia, por vezes, a despeito de tudo”.

Diante do espelho, examina o corpo ainda jovem e bonito e pensa que “se quisesse encontraria prazeres iguais aos da irmã” (PEREIRA, 2006:263), mas orgulha-se de sua virgindade. Entretanto, reconhece que isso não é normal. O que se segue, nessas páginas

finais de **Em Surdina**, prenuncia as duas grandes questões do livro seguinte de Lucia Miguel Pereira, **Amanhecer**: a independência financeira e sexual da mulher, que ainda permanecem irresolutos para Cecília. O diálogo que ela mantém com seu irmão João a respeito do futuro de Baby, a sobrinha querida, é paradigmático da situação de transição em que se encontram Cecília e as mulheres de seu tempo:

Falavam da educação de Baby e Dick. Cecília queria dar também à menina uma carreira. O irmão concordara.

E logo acrescentara:

- Mas não é só nesse terreno que ela vai ser diferente de você, Cecília. É preciso pensar nisso. O trabalho liberta a mulher moralmente ainda mais do que materialmente. Se ela não se casar, não se resignará também a viver... como você, por exemplo.

A moça retrucara vivamente:

- Mas para isso eu tenho muito cuidado com a sua formação moral.

- E vai então colar sobre todas as coisas uma série de etiquetas, dizendo: isto é bom, aquilo é mau? Você não vê que, mais tarde, ela perceberá o convencionalismo de tudo isso, e arrancará esses rótulos? O combate vai ser duro para ela, Cecília, muito mais do que para nós. E, a não ser você, nós todos falhamos. (PEREIRA, 2006:264)

A conversa prevê um passo adiante no lento processo de emancipação feminina, que naquele momento não estava ainda disponível para a protagonista de **Em Surdina**, mas que estaria ao alcance futuro de Baby e de Aparecida, a protagonista de **Amanhecer**. Como prevê João, a luta delas não será menos dura por isso. Cecília, apesar de tudo, também avançou em relação às jovens de seu tempo, ao rejeitar o casamento como única possibilidade de vida plena. Porém, não ousou afrontar a sociedade e questionar também a interdição do sexo às solteiras, o que ainda significava desonestidade para uma mulher. Nesse ponto, introjeta sem questionar os valores morais de sua época, ainda que identifique nessas convenções sociais algo antinatural. Mas não está pronta para arcar com o custo social de contestá-las. Apesar de reprimir e sublimar o que considera necessidades do instinto, consegue alcançar uma dignidade que a distingue diante de si própria e, ao menos, ao olhar mais liberal do irmão. Não é uma recalcada e, nesse sentido, podemos entender que o romance responde que a vida naquelas circunstâncias seria possível a uma mulher solteira conscientizada desta opção – que se dá na razão direta da recusa do casamento como única alternativa para a mulher, e não por uma fatalidade do destino.

Cecília, a despeito daquela vaga sensação de descontentamento que por vezes a acudia, realiza-se nessa vida “diferente das comuns, talvez, feita de migalhas da existência dos outros. Não importava, se com essas migalhas, com essa sobras, ela conseguia construir a

sua” (PEREIRA, 2006:265). É uma vida que ainda representa uma marginalidade feminina, mas na qual encontra a seu modo a felicidade – indiferente ao estigma de sua condição: “Por que se sentia ela feliz com aquilo que para os outros só era sacrifício?” (PEREIRA, 2006:265). Para seu irmão João, ela é “uma vocação desperdiçada para irmã de caridade” (PEREIRA, 2006:265). E essa inspiração religiosa parece ser também a única explicação encontrada pelo narrador de **Em Surdina**:

Nem Cecília nem esse interessante narrador conseguem admitir que a prática do sexo sem o casamento pode ser aceitável. 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. Ambos são, nesse sentido, figuras de transição – apesar de o narrador se julgar em posição muito diversa, superior mesmo à da personagem. A única diferença que há entre eles, na verdade, é que Cecília é capaz de aceitar essa sua “elevação” em relação aos instintos sem maiores questionamentos, enquanto o narrador precisa dar a ela alguma razão – e encontra uma em Deus. (BUENO, 2006:325)

A justificativa, insinuada diretamente pelo narrador ou sugerida através de personagens como João – “Privar-se só tem sentido para quem crê em razões superiores, numa sabedoria divina” (PEREIRA, 2006:265) – é explicitada drasticamente no último e brevíssimo capítulo, aquele da citação de Rilke sobre a entrada de Deus na história. Esse final inusitado e desconcertante soa mais como um apêndice indevido, por destoar totalmente do plano geral do romance, cuja protagonista em nenhum momento se aproxima de tal motivação espiritual. Parece efetivamente uma solução precária e forçada que em nada contribui para iluminar a opção de Cecília. Se pudéssemos simplesmente desconsiderar esse capítulo dissonante e tomar como encerrado o romance na página que o antecede, **Em Surdina** nada perderia – antes, ao contrário, lucraria com a preservação de uma abertura para a interpretação do leitor sobre a aceitação da protagonista.

Entretanto, não é possível ignorá-lo. Lucia Miguel Pereira preservou-o do expurgo dos excessos que promoveu no texto para a segunda edição da obra, em 1949. Embora já houvesse então se libertado das amarras católicas, manteve-o apesar de claramente refletir a influência de sua ligação pessoal com o movimento da Renovação Católica à época da confecção do romance. Retirá-lo sem dúvida mudaria a perspectiva que se tem do livro, mas igualmente significaria, apesar de tudo, mutilar o romance. Em sua nota introdutória, Lucia nos informa que corrigi-lo significaria alterá-lo em grande parte, mas que não o renegava porque afinal corresponderia ao que um dia pensou – e aqui podemos deduzir que refere-se não só às transformações sociais ocorridas nos 17 anos que separam as duas edições,

como também àquele final surpreendente. Mudou a sociedade e mudou a autora, em muitos aspectos.

Como afirma Luís Bueno, é perceptível no livro “como as dúvidas e indefinições que são típicas de um momento de mudanças rápidas se infiltra (*sic*) na concepção básica do romance, atingindo mesmo a instância do narrador” (2006:326). Esse busca, então, uma explicação metafísica para uma situação que resulta apenas de uma adesão titubeante, mas realista, a um caminho seguro diante das imprecisões de uma escolha mais ousada, num contexto em que o feminino *ainda* é julgado por seu enquadramento em um de dois polos extremos – a esposa ou a prostituta –, não admitindo condições ambíguas. **Em Surdina**, como bem avalia Bueno, é “o livro de uma transição difícil e imprevisível nos papéis femininos que ainda em 1934 – e mesmo até hoje – estava muito longe de se definir”. (2006:326)

Lucia Miguel Pereira reforça essa tese com a afirmação de que o contexto histórico da trama do livro parece, já a seus olhos de 1949, “bastante antigo” e que “a rapidez com que tudo mudou conferiu-lhe um inesperado valor documental” (PEREIRA, 2006:143). De fato, provavelmente mais do que pretendeu sua autora, **Em Surdina** *depõe sobre seu tempo*, para usar uma expressão cara a Lucia, tendo em vista que as transformações sociais que se seguiram reforçaram seu caráter testemunhal. Segundo Luís Bueno:

[...] *Em Surdina* pode ser visto como parte integrante da grande tendência documental do romance de 30, em geral pensada como exclusiva dos autores do romance social. 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. (2006:327)

Como especula Bueno, seria interessante averiguar quanto haveria da escritora nesse romance, do qual ela tanto se aproxima quanto se afasta, na medida em que compartilha com a personagem aquela condição social marginalizada, ao mesmo tempo em que a supera realizando-se plenamente no aspecto intelectual. Admitindo-se aquela ligação essencial e inevitável entre autor e obra – o personagem como um *eu disfarçado*, uma máscara do autor – defendida pela Lucia crítica de literatura, **Em Surdina** e seus demais romances traduzem as inquietações pessoais da própria autora em relação à condição feminina em sua época. Embora tenha alcançado a independência social e intelectual que suas protagonistas apenas

perseguem, Lucia tem para si muito claramente que a sua situação é uma exceção, que para a maioria das brasileiras de sua época tal realização enfrentaria inúmeros obstáculos.

É nesse sentido que seus romances se enquadram, na prática, naquilo que ela define como o domínio próprio desse gênero literário, sua dimensão específica – a vinculação ao tempo, “quer no sentido de época, quer no sentido de duração” (PEREIRA, 2005b:310) – que lhe demarcaria a função de “dar expansão à angústia do homem” (PEREIRA, 2005b:309), manifestada exclusivamente na realidade temporal, pois obviamente condicionada a sua existência no tempo. Dessa definição decorre outra, que é a do romance como *uma pesquisa sobre a vida em determinadas circunstâncias*, exercício de experimentação que pretende indagar sobre as misérias da condição humana para mostrar nada menos do que *a verdade profunda* deste e levar a refletir *tanto quanto um ensaio*.

6.2 A emancipação feminina como um direito à existência

Considerada a partir dessas diretrizes sobre o romance, a obra de Lucia Miguel Pereira constitui a realização ficcional de uma formulação teórica da autora sobre este gênero literário. Lucia transpõe para a literatura uma questão que a preocupava particularmente – a condição feminina – e a examina sob várias circunstâncias. Em **Maria Luisa**, aborda a vida da mulher casada e o impacto que um passo para fora desse espaço limitado de ação, o lar, provoca em alguém que construiu sua existência sob a rigidez implacável da moral sexual da época. Em **Surdina** investiga a possibilidade de haver vida fora do casamento em tempos de transição e mudança de valores, questão que ganha novos matizes em **Amanhecer** e **Cabra-Cega**.

Publicado cinco anos depois de seus dois primeiros romances, em **Amanhecer** a protagonista já ousa enfrentar as convenções sociais da época. Sua disposição já é bem diversa das de Maria Luisa e Cecília e é apresentada já no primeiro capítulo do romance, quando Aparecida se recorda da primeira vez em que pensou no destino das pessoas e no seu próprio, no último ano de estudos no colégio de freiras. Entre o casamento – cujo modelo é o de sua mãe –, e o convento em que recebeu educação e fortes princípios morais e religiosos, acredita ser possível escolher entre vários caminhos e estremece ante à perspectiva de ser freira como a tia, com quem conversa:

Tive uma grande vontade de sair dali, uma enorme curiosidade por tudo o que acontecia lá fora, do lado de lá daquele muro. Interrompi tia Josefina, que continuava a falar de mamãe.

- Tia Josefina, posso trepar naquela árvore?

- Que idéia, menina! Você vai cair...

- Prefiro cair mas experimentar. (PEREIRA, 2006:278)

É essa mesma disposição para o perigo que a guia em sua relação com Antônio, o intelectual comunista que a inicia em ideias liberais sobre o comportamento feminino e as relações entre o homem e a mulher, sobre estudar e trabalhar para conquistar a independência econômica. Aparecida sente-se atraída por ele como por um “abismo” (PEREIRA, 2006:303), e mesmo lutando entre ceder ao desejo e defender sua alma e sua personalidade de Antônio, decide arriscar tudo, dar “o pulo no desconhecido” (PEREIRA, 2006:317) e tentar a sorte no Rio de Janeiro, onde acabará por viver com Antônio uma experiência de amor livre.

No fim das contas, a relação é desigual e bastante desvantajosa e até mesmo humilhante para Aparecida, que se divide entre um emprego medíocre, nada criativo, e a gravitar em torno de Antônio, submetendo-se a suas longas e inexplicáveis ausências, enquanto anseia por uma “existência normal” (PEREIRA, 2006:366) que o amante lhe recusa: “um nome, um lar, uma situação estável” (PEREIRA, 2006:367). Com isso, não só anula-se como vê algumas portas se fecharem a ela, em reprovação a essa ligação não convencional. Aparecida julga que é livre porque esse é o caminho que escolheu, mas não ignora que não desfruta de uma emancipação verdadeira.

Assim como Cecília, portanto, a protagonista de **Amanhecer** recai numa situação de marginalidade, uma vez que mulheres como ela, que não se definem nem como esposa nem como prostituta, ainda são como párias da sociedade. Como observa Bueno, “surgiu uma mulher nova, mas que não encontra ainda um lugar social que a abrigue” (BUENO, 2006:521). Essa nova mulher avança em relação àquela representada por Cecília porque se conscientiza da hipocrisia em relação à moral sexual feminina e porque não teme o julgamento da sociedade, embora o sofra. O erro de Aparecida é investir tudo numa relação de dependência emocional com Antônio, sem conseguir dela extrair uma efetiva compensação.

Lucia Miguel Pereira mostra que uma escolha como a que faz Aparecida é cercada de sofrimento, resultado não só da inquietação existencial da protagonista como também de uma sociedade que resiste à abertura de horizontes para a mulher – e em que a postura liberalizante de Antônio revela-se mais teórica do que prática. Entretanto, reveste

essa escolha de uma fatalidade, em que o destino ocupa o lugar de Deus como razão superior para o comportamento da protagonista, sua submissão a Antônio. É assim que, com 20 anos incompletos, Aparecida considera que seu destino já se cumpriu, que Antônio é o seu destino – e consideradas as perspectivas, ou a ausência delas, que a sua relação com ele lhe impõem, de fato essa define sua vida. É uma conquista parcial e melancólica a da mulher que enfrenta as convenções e tem que assumir as consequências de não se adequar ao lugar que lhe é socialmente reservado.

Em **Cabra-Cega**, escrito já na década de 50, Angela, a protagonista, descobre a hipocrisia do mundo a partir de sua própria família, envolvida em segredos que encobrem violências, adultérios, explorações econômicas e abusos sexuais. É, portanto, sem ilusões – e por isso muito mais livremente e sem sentimento de culpa que as personagens dos romances anteriores – que ela faz a sua escolha decisiva no capítulo final, em que inicia um relacionamento com um desconhecido como uma “vingança íntima” (PEREIRA, 2006:490) contra as vilanias da família.

Como visto, os quatro romances de Lucia Miguel Pereira têm em comum a questão da condição feminina nas primeiras décadas do século passado. Traçam um agudo painel das dificuldades enfrentadas por aquelas que não se conformavam com os restritos papéis que lhe eram reservados e das profundas dúvidas e angústias que aqueles tempos de transição provocaram no espírito dessas jovens mulheres. Compõem um conjunto compacto e preciso que imprimem a sua obra ficcional um caráter de profunda unidade temática – unidade que, entretanto, não os reduz. Ainda que muito apegados a uma problemática que pode ser datada como de uma época em particular, o que lhes empresta aquele ar antigo que mesmo Lucia identificou no **Em Surdina**, os conflitos que as protagonistas de seus livros sofrem ultrapassam as condicionantes específicas daquela sociedade que os gerou, para representarem uma questão mais funda: os obstáculos à realização integral do EU.

É a busca dessa condição plena que move as personagens – de Maria Luisa, que descobre a fratura num universo que supunha perfeito e ordenado, a Angela, que se revolta contra toda falsidade e convenção e é quem mais se aproxima de uma verdadeira liberdade, enquanto Cecília e Aparecida vivem mais dramaticamente esse drama, por sofrerem as angústias daquele momento de transição. A luta pela emancipação feminina adquire, assim, dimensão muito mais densa e profunda do que a de mera reivindicação de igualdade social – é a defesa feroz de “seu direito à existência” (PEREIRA, 2006:194). Todas as personagens se indagam o tempo inteiro quando começarão de fato a viver aquela vida com V maiúsculo, plena. Defendem o direito de exercerem livremente a sua personalidade, a sua

individualidade, os seus sonhos, as suas ambições. Exemplar desse questionamento pode ser a reflexão de Cecília, em **Em Surdina**:

Com que direito, tentava absorver-lhe a vida? Por que haveria ela de se cingir sempre à sua vontade, aos seus interesses. Queria tentar a sorte, a sua sorte, e não a da família. E ninguém a poderia impedir de fazê-lo. Ninguém. Não era uma coisa. Era uma pessoa livre. Inteiramente livre. Queria ser independente, fazer a sua carreira. Desbravar o seu caminho. (PEREIRA, 2006:190)

Dessa forma, acreditamos que Lucia Miguel Pereira conseguiu preservar seus romances daquela parcialidade que condenava na literatura socialmente engajada, partidária de uma causa. Para usar suas próprias expressões, as questões de gênero não absorveram a humanidade de seus personagens, que em nenhuma instância se enquadram na posição de feministas. A autora focou os conflitos muito humanos de uma geração – e se o mundo mudou tanto nos últimos 80 anos, também é verdade que aquela realização plena ainda não é uma realidade para inúmeras mulheres. Fica ainda evidente que a escritora promove através dos romances uma crítica social ao problema da condição feminina, o que faz coerentemente com sua concepção do romance como tentativa de compreensão da realidade e das inquietações humanas em face do destino.

7 CONCLUSÃO

Esta dissertação partiu de uma intrigante bifurcação que parecia isolar irremediavelmente as produções de crítica literária e de ficção de Lucia Miguel Pereira. Seus caminhos dificilmente se cruzaram nas análises já realizadas da obra dessa intelectual desbravadora, pois a especificidade das temáticas desenvolvidas pela autora em um e noutro campo sugeriam, de fato, vertentes de traçado apenas paralelo, jamais confluentes. Nenhum diálogo parecia possível. Entretanto, seria mesmo inviável aproximar a crítica da ficcionista? Inútil buscar uma unidade de pensamento em áreas tão diversas de sua produção?

Ao longo da pesquisa, verificamos que o esforço de uma interpretação dialógica seria produtivo. Vimos então que, embora viesse a integrar o time de historiadores e críticos brasileiros engajados num projeto de discurso da nação – no qual a constituição de uma literatura genuinamente brasileira exercia papel simbólico central – Lucia Miguel Pereira não abriu mão de uma questão que a preocupava fundamente: a condição feminina na sociedade brasileira. Sobre isso, escreveu quatro romances protagonizados por jovens mulheres em um mundo de transição. A forma inequívoca com que refletiu sobre a questão de gênero em sua ficção contrasta com o relativo silêncio sobre a autoria feminina em seus trabalhos de crítica literária, e essa era a principal dificuldade de se tentar estabelecer uma conexão entre a produção da romancista e a da crítica Lucia Miguel Pereira.

Entretanto, o que parece grave omissão resulta, conforme procuramos demonstrar, de dois movimentos simultâneos e complementares: o deslocamento do plano da ética para o da estética, na abordagem crítica de obras literárias de autoria feminina, e a definição do romance como espaço de experimentação e interpretação da vida. Assim, embora Lucia reconheça a existência de um quadro desfavorável à produção literária feminina na sociedade brasileira, razão de sua parca contribuição para a literatura brasileira, a autora atribui a responsabilidade por sua exclusão da historiografia literária às próprias obras – consideradas e julgadas de um ponto de vista rigoroso e seletivo, próprio de uma intelectual fortemente influenciada pela cultura francesa, que tem a literatura europeia como modelo de realização estética. O segundo deslocamento realizado por Lucia – o que promove o romance a lugar de discussão do feminino – advém de sua concepção desse gênero literário como um campo de pesquisa sobre a vida em determinadas circunstâncias, uma experiência, uma tentativa de compreensão da realidade.

Esse duplo deslocamento decorre de um pensamento sólido sobre as tarefas da crítica literária e da literatura, um conjunto coerente de ideias que julgamos conformar um

sistema crítico-literário e um projeto de sistematização de uma teoria do romance – nas quais, inclusive, identificamos diálogos com uma crítica mais científica e aproximações de segunda mão com o pensamento de Georg Lukács. Crítica e literatura são, para Lucia Miguel Pereira, atividades da inteligência profundamente afetadas pelo *mal-estar do tempo*, ligando-se a esse e ao meio em que são produzidas pela responsabilidade intelectual de fazer refletir, de provocar no seu leitor uma reflexão sobre o real.

O romance, especialmente, assume imensa responsabilidade: ele é o meio de expressão mais completo, que por sua amplitude e maleabilidade formal dominou a produção literária do século XX e assume, segundo Lucia, um caráter de obra de pensamento, que deve provocar tantas reflexões quanto um ensaio. Seu grande tema é nada menos do que a inquietação humana diante do destino, e sua missão é descobrir o homem na sua essência. Contudo, se tem tão altas ambições, o romance não escapa das contingências de sua produção, pois vê-se inapelavelmente permeado da sensibilidade e das ideias que o envolvem. O romancista depõe sobre sua época, testemunha o seu tempo e, mais do que isso, manifesta o seu ponto de vista sobre a vida.

Não é difícil identificar nessas ideias de Lucia sobre o romance a chave para a compreensão de sua própria obra ficcional. Seus quatro romances despontam então como reflexões da autora sobre a condição feminina no Brasil nas primeiras décadas do século XX, um tempo de transição entre duas visões de mundo – a de um mundo que se despede, após a Primeira Guerra Mundial, de convenções sobre os papéis destinados a homens e mulheres, e a de outro que avança anunciando mais igualdade e novas oportunidades para o sexo feminino. Os conflitos gerados por essa mudança de mentalidade são minuciosamente examinados por Lucia nos quatro livros, como se a autora ponderasse em cada novo título de sua produção ficcional a possibilidade de se alcançar resultados diversos a partir de discretas mudanças nas condições das experimentações.

Vê-los como laboratórios da vida feminina em determinadas condições pode parecer algo simplista e redutor. Entretanto, há nos romances de Lucia Miguel Pereira uma unidade como poucas vezes encontrada na literatura brasileira: ela se manifesta não só na temática como na abordagem e nas ideias que movimenta. Por isso já foram vistos como representações de etapas da emancipação feminina. Para além de qualquer rótulo, podemos considerá-los como parte importante de uma obra maior – a produção intelectual de Lucia Miguel Pereira –, de que resultam como a materialização ficcional do pensamento crítico-literário da autora, integrando-se, portanto, a esse como o resultado de suas formulações

teóricas sobre o romance. Sua ficção traduziria suas próprias inquietações quanto ao destino reservado à mulher.

É possível identificar em seus romances as motivações pessoais da autora, seja pela correspondência que se pode estabelecer entre a vida de Lucia e suas personagens – como a coincidência de sua condição de solteira até os 38 anos e as dúvidas existenciais das protagonistas ante a perspectiva de um destino de solteirona – ou mesmo por aquilo que as separa, tendo em vista que a autora se realiza plenamente em espaço tradicionalmente masculino – o intelectual, algo que nenhuma de suas criaturas ficcionais consegue alcançar. O contraste entre os destinos de autora e personagens só contribui para ressaltar o valor da obra romanesca de Lucia, uma vez que demonstra sua conscientização quanto à condição da mulher na sociedade brasileira de sua época.

Atenta às mudanças sociais, a escritora parece perceber mais claramente que suas contemporâneas a repercussão daquelas no lugar ocupado pela mulher. Entretanto, também ela tem dúvidas sobre o resultado dessas transformações e se preocupa com o destino do feminino nos novos tempos. Em seus romances percebemos as contradições em que se movia a escritora, dividida entre a formação tradicional e católica de sua juventude e o contato com novas ideias, pensamentos e conhecimentos proporcionados pela privilegiada vivência intelectual, que lhe favoreceu um ponto de vista mais aberto sobre as relações de gênero e sobre o papel da mulher.

Portanto, o romance constitui para Lucia o espaço próprio para uma reflexão sobre a condição feminina – é nele que a autora *ensaia*, no sentido literal de exame, de experimentação realizada com o fim de verificar o desempenho de algo. Nele especula sobre a viabilidade de uma vida plena para a mulher. Na crítica, ao contrário, se ocupa exclusivamente da qualidade do objeto literário, indiferente a discussões de gênero na composição de um cânone para a literatura nacional. Assim opera aquele deslocamento para o plano estético, que desvia o problema da ausência da autoria feminina de uma abordagem que implicaria considerar as restrições à publicação de mulheres num meio editorial controlado por homens.

Assim acreditamos ter encontrado outra resposta para aquela aparente cisão entre as duas vertentes da produção intelectual de Lucia Miguel Pereira. Parece-nos agora muito clara a relação que se estabelece entre elas, uma vez detectado com precisão o interesse da autora pelo romance como gênero literário e estabelecido o seu sistema de análise e valoração da obra literária. Isso explica a temática de seus romances e a forma como se sente desobrigada de refletir mais profundamente sobre a autoria feminina em seus trabalhos de

crítica e história literária. É preciso ainda considerar o perfil ideológico da autora, que se pauta pela recusa veemente de um engajamento político da atividade intelectual, decidida a preservar uma liberdade que julga fundamental para o exercício pleno da atividade.

No processo de tentar compreender o pensamento crítico de Lucia Miguel Pereira, esta dissertação se debruçou sobre sua obra de crítica literária e verificou que um esforço de objetividade a perpassa. A autora inicia seu trabalho na imprensa e assim pode ser identificada com a crítica de rodapé. Entretanto, há um progresso constante rumo a um exercício metódico e criterioso do estudo literário, que envolve o conhecimento e a experimentação de novos recursos analíticos e mesmo um flerte com a crítica mais científica. Mas, coerente com as grandes responsabilidades que atribui à literatura – e ao romance, especificamente –, não deixa de nos lembrar que a crítica gravita em torno da obra e que, portanto, não se deve atribuir-lhe mais importância do que a essa. É oportuno refletir sobre esse pensamento da autora no momento em que crítica acadêmica e crítica jornalística não conseguem cumprir seus papéis – em que a primeira parece voltada sobre si mesma e em que a segunda peca muitas vezes pelo superficialismo e a publicidade.

Além de demonstrar a coerência interna da obra de Lucia Miguel Pereira, restabelecendo uma unidade possível entre sua crítica e sua ficção, demonstramos que sua análise do objeto literário amadureceu ao longo de sua trajetória intelectual e alcançou maturidade indiscutível em **Prosa de Ficção**. Vimos, por fim, que um sistema crítico-literário, com método e critérios de análise, orienta seus estudos da literatura. Assim, portanto, esperamos ter contribuído para uma revisão do lugar ocupado pela autora na história da crítica e da literatura brasileiras.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de e ROCHA, Dora (org.). **Elas ocuparam as redações**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

AMADO, Jorge. Sobre Romance Intencional in **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 26/10/1934, p.2.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Nova Fronteira, 2002.

BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla. **Feminismo como Crítica da Modernidade**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Imprensa Feminina**. São Paulo: Ática. 1986.

_____. **Mulher de Papel**. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e Literatura em Convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

CAMARA, Elizabete Vieira. Lucia Miguel Pereira e os Rumos da Literatura. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC**, 2008, São Paulo. Disponível em abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/050/ELISABETE_CAMARA.pdf. Acesso em: 7 jun. 2009.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

_____. **O Albatroz e o Chinês**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004a.

_____. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004b.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Os nomes e o nome da mulher in PEREIRA, Lucia Miguel. **Ficção Reunida**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

CASTRO, Gustavo de e GALENO, Alex. **Jornalismo e Literatura**. São Paulo: Escrituras, 2005.

COSTA, Cristiane. **Pena de Aluguel – Escritores Jornalistas no Brasil (1904-204)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

FRANZINI, Fabio. **À Sombra das Palmeiras – A Coleção Documentos Brasileiros e as Transformações da Historiografia Nacional (1936-1959)** Tese (doutorado em História). Universidade de São Paulo.

GOTLIB, Nádía Battella. Literatura Feita por Mulheres no Brasil, A. in BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org.). **Refazendo nós**. Florianópolis/Sta. Cruz do Sul: Editora Mulheres/Florianópolis e Editora Edunisc/Sta. Cruz do Sul, 2004, v. , p. 19-72. Disponível em http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm
Acesso em 20 fev. 2008.

GUPPY, Shusha. Rosamond Lehmann. **The Paris Review**, Paris, 1985.
Disponível em http://www.parisreview.com/media/2894_LEHMANN2.pdf. Acesso em 2 abr. 2010.

HIME, Gisely Valentim Vaz Coelho. Mulheres jornalistas nas décadas de 1930 a 1940 in MELO, José Marques de, GOBBI, Maria Cristina e BARBOSA, Sérgio (org.). **Comunicação Latino-Americana: O protagonismo feminino**. São Bernardo do Campo: Umesp, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de e ARAÚJO, Lucia N. **Ensaístas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero in HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica de cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2007.

MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello. **Crônica feminina: sobre o lugar da mulher e de sua educação no periódico católico A Ordem (Anos 1930)**. Disponível em <http://www.faced.ufu.br/columhe06/anais/arquivos/318AnaMariaBandeiraMelloMagaldi.pdf>. Acesso em 11 ago. 2009.

MARTINS, Wilson. **A Crítica Literária no Brasil** (volume I). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002a.

_____. **A Crítica Literária no Brasil** (volume II). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002b.

MC SMITH, John. Cultos, liberados, infelizes. **Folha de S. Paulo**. Mais! 28 mar. 2010, p. 7.

MELO, José Marques de, GOBBI, Maria Cristina e BARBOSA, Sérgio. **Comunicação Latino-Americana: O Protagonismo Feminino**. São Bernardo do Campo: Umesp, 2003.

MARCHANT, Elizabeth A. **Cultural arts: latin-american women and cultural criticism**. University Press of Florida, 1999. Disponível em www.question.com/reader/action. Acesso em 25 jul. 2008.

MOTTA, Leda Tenório da. **Sobre a Crítica Literária Brasileira no Último Meio Século**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

MUIR, Edwin. **A Estrutura do Romance**. Porto Alegre: Globo, 1975.

NINA, Claudia. **Literatura nos Jornais**. São Paulo: Summus, 2007.

NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector Jornalista** – Páginas Femininas e Outras Páginas. São Paulo: Senac, 2006.

OLIVEIRA, Adriana de. Uma Nova Interpretação do Brasil. **História Viva**. Edição 47. Setembro de 2007. Disponível em http://www2.uol.com.br/historiaviva/artigos/uma_nova_interpretacao_do_brasil_imprimir.html. Acesso em 7 set. 2009.

PAGANINI, Carolina. Comentários sobre a Tradução de *The Gipsy's Baby* de Rosamond Lehmann. **Fragmentos**. Florianópolis. No 33, Jul-Dez 2007. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/8405/7897>. Acesso em 2 abr. 2010.

PEREIRA, Lucia Miguel. **A Escritora e Seus Personagens**. Rio de Janeiro: Graphia, 2005a.

_____. **Escritos da Maturidade**. Rio de Janeiro: Graphia, 2005b.

_____. **Ficção Reunida**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

_____. **Prosa de Ficção: História da Literatura Brasileira (de 1870 a 1920)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

_____. As Mulheres na Literatura Brasileira in **Anhembi**. Ano V, número 49, vol. XVII, dezembro de 1954.

_____. A Valorização da Mulher na Sociologia Histórica de Gilberto Freyre in AMADO, G. *et alli*. **Gilberto Freyre, sua Ciência, sua Arte, sua Filosofia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

_____. Apresentação escrita em 1951 in PAIVA, Manuel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. Ediouro, Coleção Prestígio, s/d.

_____. Casamento ou Carreira. **Correio da Manhã**, 24 out. 1945, p. 1.

_____. Solteironas ou Celibatárias. **Correio da Manhã**, 11 nov. 1945, p. 1.

PINTO, Cristina Ferreira. O **Bildungsroman Feminino** – Quatro Exemplos Brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PONTES, Heloisa. Crítica de Cultura no Feminino. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, Oct. 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16 jan. 2009.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Exercícios Críticos: Leituras do Contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2008.

ROGER, Jérôme. **A Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

SANTIAGO, Silvano. **O Cosmopolitismo do Pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SENNA, Homero. **Grandes Entrevistas: Lucia Miguel Pereira**. Disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/LuciaMiguel-Pereira.htm>. Acesso em 27 nov. 2009.

SHAPOCHNIK, Nelson. Cicatriz de Origem – Notas para uma Historiografia da Leitura no Brasil in FILHO, Plínio Martins e TENORIO, Waldecy (org.). **João Alexandre Barbosa: O Leitor Insone**. São Paulo: Edusp, 2007.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. Catolicismo, romance católico e crítica literária no contexto da revista *A Ordem*. **Revista de Estudos da Religião**. Número 4, 2006. Disponível em http://www.pucsp.br/rever/rv4_2006/p_schincariol.pdf. Acesso em 30 jul. 2009.

SHOWALTER, Elaine. A Crítica Feminista no Território Selvagem in HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica de cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STALLONI, Yves. **Os Gêneros Literários**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. **Papeis Colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

TRAVANCAS, Isabel. **O Livro no Jornal**. São Paulo: Ateliê, 2001

WANDERLEY, Márcia Cavendish. A primeira crítica da literatura brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 dez. 2001. Ideias. Disponível em <http://quest1.jb.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/12/28/joride20011228004.html>. Acesso em 27 jul. 2008.

_____. **Lucia Miguel Pereira: Crítica Literária e Pensamento Católico no Brasil**. 1987. Tese (Doutorado em Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.