UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERATURA E CULTURA

ALANA LOUISE ALMEIDA LIMA

O *AMANHECER* DA MODERNIDADE EM LÚCIA MIGUEL PEREIRA

SÃO CRISTÓVÃO

2021

ALANA LOUISE ALMEIDA LIMA

O *AMANHECER* DA MODERNIDADE EM LÚCIA MIGUEL PEREIRA

Dissertação apresentada por Alana Louise Almeida Lima ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero.

SÃO CRISTÓVÃO

2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wagner Gonzaga Lemos – Examinador externo

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Sergipe

---

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero - Orientador

Programa de Pós-Graduação em Letras/Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dra. Josalba Fabiana dos Santos – Examinadora interna

Programa de Pós-Graduação em Letras/Universidade Federal de Sergipe

AGRADECIMENTOS

A Yemọja, senhora de tudo dentro de mim, água que acalma meu orí e fortalece o meu caminhar.

A Ògún, por Sua generosa proteção, por me convidar a reconhecer Nele forças que não sabia em mim.

Aos meus ancestrais sanguíneos e espirituais.

Aos meus pais, Bero e Denise, e ao meu irmão André, pelo amor e apoio incondicionais.

A vovó Evanira, por nos legar o exemplo de mulher que não se abateu diante das piores dificuldades.

Aos Silva Lima, pelo apoio e pelas novenas em minha intenção.

Ao meu Bàbálòrìsà Reginaldo Daniel Flores, Ògún Tóòrikpe, à minha ojubona Aline Belém – que olha por meus caminhos espirituais – e à toda a família do Ilẹ̀ Àṣẹ Òpó Oṣogunlade, pelo acolhimento generoso, pelos infinitos aprendizados que colhi e colherei pelo resto de minha vida.

A Reuel (Iji Bunmi), meu amor, meu presente e meu companheiro de jornada há uma década, pelos incentivos, por me instigar às reflexões críticas e a não aceitar passivamente a realidade em sua aparência. Por ter escolhido construir comigo uma trajetória em comum.

A Afonso Henrique Fávero, meu orientador e um querido que me acolhe generosamente e acompanha desde 2014 as minhas andanças acadêmicas no Romance de 1930.

A Wagner Lemos, ex-professor de Literatura no meu 1º ano de Ensino Médio e que tenho a honra de ter como banca. Sua paixão e entrega aos estudos literários foi uma grande motivação para que eu seguisse esse caminho.

A Josalba Fabiana dos Santos, a quem devo a honra de ter como banca, por suas contribuições ao texto de qualificação. Sua disciplina de Literatura Brasileira II foi determinante para que buscasse a Iniciação Científica e, assim, iniciar minha trajetória acadêmica. Agradeço enormemente o generoso acolhimento das ideias e devaneios de uma quase caloura tateando e descobrindo como se inserir no meio acadêmico.

A Christina Ramalho, por quem nutro grande admiração às contribuições à Literatura e pelo entendimento de que a vida política e a acadêmica podem andar juntas. Agradeço imensamente por suas valorosas contribuições a esta dissertação na banca de qualificação.

Aos meus ex-professores, em especial, Ana Lúcia Simões, Fernando de Mendonça e Luiz Eduardo Oliveira. Cada um ao seu modo contribuiu para esta trajetória desenvolvida no Mestrado.

A Amara Carvalho, dona de voz doce e de palavras firmes, por ser essa força inspiradora na luta política e nos estudos. Agradeço por nossas longuíssimas conversas tipicamente gemininanas de mil assuntos abertos e nunca concluídos, entrecortados por risadas deliciosas.

A Daynara Côrtes, minha “alma gêmea” que a vida acadêmica e política me deu. Pelos livros recomendados, por sua sensibilidade intensa e leve que inspira meu caminhar pela vida. Ainda

haveremos de fazer nossos bordados e trocar figurinhas literárias e pedagógicas debaixo de uma árvore frondosa no sertão gloriense.

A Igor Gonçalves Miranda e Manoela Barbosa, por nossas saudosas cervejinhas pós-aulas em encontros de muito àṣẹ e literatura em que compartilhávamos as dores e as delícias da pós-graduação.

A Thais Medeiros, amiga-presente que a graduação me deu. Companheira de dramas, risadas e boas cervejas no João do Alho, nossas conversas memoráveis sobre paixões e ranços, literatura e filosofia culminaram em reflexões profundas e conselhos mútuos sobre adultecer.

A todos que constroem e lutam por uma Universidade pública, democrática e de qualidade.

A CAPES pela bolsa concedida.

Por fim, como diria Violeta Parra: “gracias a la vida, que me ha dado tanto”.

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo…
e vivo escolhendo o dia inteiro!

Não sei se brinco, não sei se estudo,
se saio correndo ou fico tranquilo.

Mas não consegui entender ainda
qual é melhor: se é isto ou aquilo.

(Cecília Meireles)

RESUMO

O presente trabalho busca analisar de que modo o processo social da modernidade brasileira se articula com a forma literária do romance *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira. Na obra, a jovem Maria Aparecida escreve um pequeno livro de memórias dos últimos dois anos de sua vida. Em suas reflexões convivem contraditoriamente valores tradicionais e modernos, que são revelados ao longo da narrativa a partir da interação da narradora-protagonista com os outros personagens do romance. Tendo em vista nosso objetivo de pesquisa, investigamos primeiramente aspectos da formação da literatura brasileira de modo a compreender como nossa literatura se formou e se organizou esteticamente diante das contradições históricas às quais o Brasil foi submetido. Em seguida, traçamos um panorama histórico do processo social dramatizado no romance com o propósito de apreender a conjuntura que engendrou o romance de 1930 e buscamos também situar brevemente a questão da autoria feminina nesse contexto. Apoiamo-nos também sobre teóricos e tendências diversas dos estudos literários que discorrem sobre a relação literatura-sociedade, tais como Vásquez (1978), Bakhtin (2014), Lukács (1978; 2000), Adorno (1970), Candido (1970; 2006), Schwarz (2000; 2002), além de estudos sobre narrador e personagens no gênero romance em Dal Farra (1978), Rosenfeld (1969; 1974), Adorno (1983), Candido (1974). Buscamos neste referencial teórico percursos e recursos metodológicos que nos instrumentalizem para análise do processo de internalização e formalização dos dados históricos externos transformados em elementos estruturantes de uma forma artística. Por fim, dedicamo-nos à análise do romance partir de leituras sob diferentes ângulos da narrativa no intuito de que essas leituras iluminem umas às outras de modo que a articulação entre a forma literária do romance e o processo social de modernização brasileira seja revelada. Avaliamos que a obra é atravessada por tensões diversas manifestadas nas relações ambíguas e contraditórias entre o passado e o presente, entre as personagens femininas e masculinas e, também, entre as personagens brancas, negras e mestiças. Essas tensões também se expressam nas oscilações de nossa protagonista, cujas posições não se firmam definitivamente. É a partir disso que se constrói a motivação da escrita de suas memórias: o intuito de Aparecida é fixar as coisas, que se mostram condenadas a se dissolver em novas dúvidas, o que ratifica a percepção de Bueno (2006) de ser essa obra uma das principais representantes do que ele denomina de "romances da dúvida" do final da década de 1930. Todas essas leituras convergem para a compreensão de que *Amanhecer*, mesmo em sua proposta que focaliza a sondagem intimista de sua narradora e personagens, formaliza em seus elementos constitutivos o processo de modernização contraditório pelo qual passava o país naqueles tempos, interiorizando, assim, aspectos sócio-históricos. Tal contradição se assenta em um processo que não rompe com as estruturas tradicionais, mas as reafirma com novas roupagens. Acreditamos que os resultados desta pesquisa possam contribuir para novas percepções nos estudos sobre o Romance de 1930 principalmente quanto às figurações das mulheres – enquanto narradora e nas personagens – e dos negros e mestiços, ainda pouco estudadas nas narrativas desse período.

Palavras-chave: Forma literária e processo social. Romance de 30. Lúcia Miguel Pereira. *Amanhecer*.

ABSTRACT

This research aims to analyze how the social process of Brazilian modernity articulates with the literary form of the novel *Amanhecer* (1938), by Lúcia Miguel Pereira. In this book, a young woman named Aparecida writes her memories from the last two years of her life. Her reflections coexist contradictorily with traditional and modern values, which are revealed over the narrative from the interaction between the narrator protagonist and the other characters in the novel. Having in mind our research objectives, we primarily explored aspects related to the formation of Brazilian literature to understand how our literature formed and organized itself aesthetically face to the historic contradictions that Brazil was submitted. Subsequently, we traced a historical outlook of the social process dramatized in the novel with the purpose of grasping the scenario that engendered the novel of the 1930s and, in addition, we briefly contextualize the female authorship. We used as support theorists and different tendencies in literary studies that expatiate on the relation literature-society, such as Vásquez (1978), Bakhtin (2014), Lúkacs (1978; 2000), Adorno (1970), Candido (1970; 2006), Schwarz (2000; 2002), besides the studies about narrator and characters in the novel genre by Dal Farra (1978), Rosenfeld (1969; 1974), Adorno (1983), Candido (1974). We pursued from this theoretical framework methodological courses and resources that enable us to analyze the process of internalization and formalization of the historical data transformed into structing elements of an artistic form. Finally, we engage to analyze the novel from interpretations under different angles of the narrative, so these interpretations illuminate each other to reveal the articulation between the novel's literary form and the social process of Brazilian modernization. We evaluate that the book is penetrated by various tensions expressed in ambiguous and contradictory relations between past and present, between female and male characters as well as among white, black and mestizo characters. These tensions are also expressed in our protagonist's unsteadiness, whose positions do not firm. This is what motivates the writing of her memories: Aparecida's intention is to fix matters, which seem to be sentenced to be dissolved in new doubts. This confirms Bueno's (2006) perception that this novel is one of the main representatives of what he named as "novels of the new doubt" from the end of this decade. All these interpretations converge to the comprehension that *Amanhecer*, even in its purpose of focusing on an intimist look of its narrator and characters, formalizes in its constitutive elements the process of contradictory modernization whereby the country experienced in those times, internalizing social and historical aspects. Such contradiction is founded in a process that do not break up with the traditional structures but reaffirm them with a new appearance. We believe that the results of this research may contribute with new perceptions in studies about the Novel of the 1930's, especially concerning to the figuration of women – as a narrator and as characters – and of black and mestizo people, aspects that are still insufficiently researched in this period's narratives.

Keywords: Literary form and social process. Novel of the 1930's. Lúcia Miguel Pereira. *Amanhecer*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

CAPÍTULO 1 – LÚCIA MIGUEL PEREIRA E O SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO **15**

1.1. Uma breve história do romance no sistema literário brasileiro 18

1.2. Polarizações político-ideológicas nos anos 1930 27

1.3. Divisões e Unidade no Romance de 1930 30

1.4.A obra ficcional de Lúcia Miguel Pereira e o Romance de 1930 38

1.5.A autoria feminina e o Romance de 1930 43

CAPÍTULO 2 – ROMANCE E REALIDADE: ALGUNS PRESSUPOSTOS SOBRE FORMA LITERÁRIA E PROCESSO SOCIAL **51**

CAPÍTULO 3 – FORMA LITERÁRIA E PROCESSO SOCIAL EM *AMANHECER* . **71**

3.1.Aparecida à espera do amanhecer 72

3.2. Tradição e modernidade nas relações entre homens e mulheres 88

3.3. Tradição e modernidade nas relações entre brancos, negros e mestiços 98

CONSIDERAÇÕES FINAIS **111**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **115**

INTRODUÇÃO

Lúcia Miguel Pereira (1901–1959) foi uma biógrafa, tradutora, pesquisadora, historiadora e crítica literária. É um dos principais nomes do ensaísmo literário brasileiro nos princípios do século XX e autora de uma das mais importantes biografias sobre Machado de Assis, *Machado de Assis (Estudo Crítico-Biográfico)*, publicado em 1936. Apesar de nascida em Barbacena (MG), sua formação intelectual se deu no Rio de Janeiro, onde viveu desde a infância e onde costumava recepcionar junto com seu esposo, o historiador Octávio Tarquínio de Sousa, grandes nomes da intelectualidade brasileira daquele período, como Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira, José Lins do Rego, Antonio Candido, entre muitos outros. Já bem estabelecida num cenário intelectual repleto de homens e carente de mulheres, teve sua vida abruptamente interrompida em 1959 num trágico acidente de avião, que vitimou a ela e seu marido. Além de suas publicações enquanto crítica literária, deixou-nos com quatro romances: *Maria Luísa* (1933), *Em surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) e *Cabra-Cega* (1954).

Seja em suas obras ficcionais ou críticas, percebemos uma mulher atenta às questões que se apresentavam em sua época. Os impulsos transformadores dos anos 1920 e 1930, motivados por um processo de transição rumo à modernização, se expressam em desdobramentos de ordem política, econômica e ideológica. Antonio Candido (1989) afirma que é nessa década que a visão de um Brasil "novo", rumo ao progresso pelas vias da modernização, esmaece e se aflora a consciência do subdesenvolvimento. A partir dessa consciência, surge um ímpeto questionador da situação política, econômica e social brasileira, e soluções para problemas dessas ordens são debatidos na literatura desse período, que buscava revelar o país a partir de análises "regionais": locais quase que desconhecidos, em que as figuras do pobre, do proletário e da mulher, que antes figuravam à margem, tornavam-se objetos centrais de análise nessas obras, precedendo, inclusive, estudos nas áreas da Economia, Sociologia e Política (CANDIDO, 1989). Assim, a vida intelectual nos anos 1930 se dedica a reinterpretar o Brasil e a repensar uma identidade nacional, o que nos proveu de uma rica safra no ensaísmo e na literatura deste período, na qual Lúcia teve participação relevante.

A escritora reflete sobre o papel da literatura e da cultura nesses períodos de instabilidade e constata que não há mais espaço para uma apreciação leve, inocente e distraída: "A cultura vai lentamente deixando de ser uma fonte de finos prazeres para se fazer uma arma de combate" (PEREIRA, 1992, p. 7), ela nos diz. O mal-estar dos tempos, segundo Lúcia, faz

com que o romance perca seu caráter recreativo e, consequentemente, perca o feitio sentimental e romântico. Com estas reflexões, ela nos revela a tônica que se expressava na vida intelectual dos anos 1930, que influiu na produção literária daquela época: concepções espiritualistas e materialistas, ideias políticas da direita e da esquerda, pululavam em busca de diagnósticos e soluções sobre o estado das coisas.

A obra ficcional de Lúcia nos anos 1930 traz ao protagonismo jovens mulheres diante das transformações impelidas pela recém-chegada modernidade. São mulheres que refletem sobre a fixidez de seus papéis sociais, suas possibilidades e seus destinos. Em *Maria Luísa*, os horizontes da protagonista ainda se encerram no seio familiar e é refletindo sobre ele, movida pela culpa do adultério que cometera, que se entende como mulher de carne-e-osso para além de suas atribuições tradicionais de esposa e mãe. No seu segundo romance, *Em surdina*, a visão sobre o papel social da mulher se amplia ao vermos as inquietações de Cecília ao recusar o destino que lhe seria óbvio – o matrimônio. Entendendo que o casamento poderia castrar sua autonomia, a moça renega este caminho, mas se encontra sem outras escolhas pelas quais poderia verdadeiramente se realizar – e acaba por exercer a famigerada "função" de "solteirona". Os romances, ambos publicados em 1933, surgem no auge da polarização ideológica que movimentou a intelectualidade dos anos 1930. Neste mesmo ano, com a publicação de *Cacau*, de Jorge Amado, e *Os Corumbas*, de Amando Fontes, inaugura-se uma estética romanesca que marcará a produção literária da década de 1930: o romance social. Assim, os romances de Pereira, que se distanciam sensivelmente dessa proposta, ficam à margem na recepção de público e de crítica.

O terceiro romance de Lúcia, *Amanhecer*, é o nosso objeto de estudo. A escolha por essa obra advém dos estudos acerca do Romance de 1930 realizados pela autora desta dissertação desde 2014, sob orientação do Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero. A partir dessas pesquisas, descobrimos a obra ficcional de Lúcia Miguel Pereira e notamos que este romance apresenta algumas inovações que mereciam estudos mais aprofundados. A escolha da escritora por uma narradora-protagonista mulher – possivelmente um dos primeiros romances com esta particularidade em nossa literatura – nos motivou para debruçarmo-nos sobre a relevância que este ponto de vista narrativo tem na estruturação do romance. Além disso, a construção das personagens femininas denota um esforço em tratar da figura da mulher para além de estereótipos, conferindo maior complexidade a essas personagens – questões relativas à espiritualidade, política, sexualidade se desenvolvem sob a perspectiva de uma jovem mulher.

Acreditamos que tais questões nos possibilitam trazer novos elementos que contribuam para os estudos do Romance de 1930.

Amanhecer foi publicado em 1938, momento que a forma do romance social começa a se desgastar, e as dúvidas e incertezas sobre o futuro e os destinos – das pessoas, do país – fortalecem a base para o desenvolvimento de uma prosa tendente à introspecção. A obra é protagonizada e narrada pela jovem Maria Aparecida. A narrativa dramatiza um período de transição da realidade brasileira, em que o processo modernizatório fragiliza as estruturas oligárquicas patriarcalistas, culminando, dentre várias consequências, certa ampliação das possibilidades de existência das mulheres e na formação de uma classe média urbana. Nesse contexto, convivem padrões e valores novos trazidos pela modernidade com os valores e estruturas tradicionais e conservadoras, que não foram superadas pelo modo particular e sem intensas rupturas de nossa modernização. Aparecida, protegida pela Nossa Senhora que lhe deu o nome, criada no interior e no mundo das narrativas românticas, sonhando com o noivo burguês que a resgataria da monotonia da vida no campo, depara-se com um novo mundo ao conhecer Sônia e Antônio, vindos ambos da capital Rio de Janeiro, trazendo-lhe as novidades do mundo moderno: enquanto Sônia prega a liberdade sexual da mulher, Antônio aponta para as ideias materialistas e comunistas, espantando todos os fantasmas, santos protetores, sonhos românticos.

Lúcia afirma que "tudo gira, em arte, em torno do eu e das suas relações com o mundo exterior" (PEREIRA, 1992, p. 24). Partindo dessa consideração da autora, nossas reflexões estão embasadas na questão da relação entre indivíduo e sociedade, em que pretendemos compreender como essas duas dimensões contrárias se associam dialeticamente na construção da narradora e das personagens de *Amanhecer*. O romance encontra-se implicado no contexto de polarização político-ideológica da época, assim como na divisão entre correntes intimistas e realistas. A costumeira classificação como romance psicológico e apontamentos sobre a "feminilidade" da narrativa pelo fato de retratar dramas existenciais de uma jovem mulher, ainda que tenham sua razão de ser, acaba por levar a uma subvalorização dos elementos relativos ao processo social sob (e sobre) o qual o romance foi concebido. Vejamos alguns exemplos: o crítico português, Manuel Anselmo, ao ter contato com a obra ficcional da autora, comenta que "Lúcia Miguel-Pereira (…) revelou, com estes teus romances *Em surdina* e *Amanhecer*, que tem em si predisposição natural para a averiguação dos problemas psicológicos da mulher e o estofo de uma verdadeira romancista" (ANSELMO *apud* SANTOS, 2012, p. 14). E continua:

> se o seu nome passa, por enquanto, quási despercebido entre os dos demais romancistas brasileiros seus contemporâneos, a verdade é que lhe pertence, dentre eles, a glória de ter sabido, como nenhum, levar a cabo a descoberta psicológica da verdadeira mulher. Nisso reside, desde já, o seu triunfo (ANSELMO, 1939, p. 578 *apud* SANTOS, 2012, p. 14)

No Brasil, Érico Veríssimo, em sua *Breve história da literatura brasileira* (1945), destaca romancistas que vivem no Rio de Janeiro e São Paulo, mas cujas obras "não têm muito a ver com as cidades. Sua ênfase recai na caracterização e problemas psicológicos universais" (VERÍSSIMO *apud* SANTOS, 2012, p. 19). Desse grupo de romancistas, Veríssimo destaca, dentre outros, "Lúcia Miguel-Pereira, autora de *Amanhecer*". O crítico Temístocles Linhares segue o mesmo percurso e ressalta que em *Amanhecer*

> estavam repetidas, senão aumentadas, as qualidades que já notamos no romance anterior, de equilíbrio, de simplicidade, de independência e também de vibratilidade bastante feminina, aberta às mínimas impressões e que não deixavam de denunciar certo anseio para além do raciocínio, a procura de um novo sentido à vida, mas dentro de certa medida, de certa ordem. (LINHARES *apud* SANTOS, 2012, p. 153)

É importante mencionar que a produção ficcional de Lúcia foi, ao longo dos anos, relegada ao esquecimento, tendo permanecido entre as nossas letras suas contribuições enquanto crítica literária. Entretanto, desde os anos 1980, surgem estudos dedicados à sua obra ficcional, dentre os quais destacamos: a dissertação *O claro olhar: análise da personagem feminina na ficção de Lúcia Miguel Pereira* (1986), de Marlene Bilenky; o estudo chamado *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), de Cristina Ferreira Pinto; as teses *Ficção e crítica de Lúcia Miguel Pereira: a literatura como formação* (2012), de Juliana Santos, *Reinventando a realidade: estratégias de composição da ficção de Lúcia Miguel Pereira* (2010), de Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, dentre outras.

O nosso principal objetivo reside em analisar de que modo se articulam a forma literária e processo social no romance *Amanhecer*. Para isso, levaremos em conta a relação dialética entre indivíduo e sociedade, em que pretendemos compreender como esses dois polos contrários imbricam-se na construção da narradora e das personagens do romance. Nesse âmbito dos aspectos internos e externos à obra assim como a relação indivíduo e sociedade, não tomaremos uma ideia abstrata de sociedade, mas queremos levar em consideração as especificidades da sociedade brasileira.

Assim, em nosso primeiro capítulo, tratamos da formação do sistema literário brasileiro com base nos pressupostos de Candido (2000), com ênfase à chegada do romance em solo nacional, o que nos possibilita compreender de que modo nossa literatura organizou-se esteticamente diante das contradições históricas em que o Brasil se concebeu e se desenvolveu.

Fizemos também uma breve apresentação do processo de modernização brasileiro e seus efeitos em nossa sociedade para explanar a conjuntura histórico-social sobre a qual se desenvolveu o Romance de 1930. Da questão da polarização político-ideológica que permeou a década de 1930, passamos para a problemática da divisão dos romances do período estabelecida pela crítica literária da época, onde situamos a ficção de Lúcia no geral e, mais especificamente, o romance *Amanhecer*, assim como os posicionamentos e concepções da própria Lúcia Miguel Pereira diante dessas polarizações. Por fim, buscamos problematizar sobre autoria feminina nas narrativas do princípio do século XX e situá-las diante do contexto da modernidade brasileira.

O segundo capítulo se propõe à construção de um quadro teórico-metodológico que balizará a análise de nosso romance, com foco nas questões entre literatura e sociedade. Nele, contamos com as reflexões de autores, tais como Vásquez (1978), Bakhtin (2014), Adorno (1970), Lukács (1978; 2000), Candido (1970; 2006) e Schwarz (2000; 2002), sobre as possibilidades de imbricações do contexto sócio-histórico na forma literária. Além disso, contamos com estudos acerca do narrador e das personagens no gênero romance a partir de Dal Farra (1978), Rosenfeld (1969; 1974), Adorno (1983), Candido (1974).

Por fim, no terceiro e último capítulo dedicamo-nos à análise do romance. Realizamos algumas leituras sobre a narrativa partindo de diferentes ângulos, cujo propósito é que essas leituras ecoem umas nas outras de modo a elucidar a articulação entre a forma literária do romance e o processo social da modernização brasileira. Avaliamos que a obra é perpassada por tensões diversas, manifestadas nas relações entre o passado e o presente, entre as personagens femininas e masculinas e, também, entre as personagens brancas, negras e mestiças. Essas tensões também se expressam nas oscilações de nossa protagonista, em que suas posições não se firmam definitivamente. É a partir disso que se constrói a motivação da escrita de suas memórias: o intuito de Aparecida é fixar as coisas, que se mostram condenadas a se dissolver em novas dúvidas.

CAPÍTULO 1

LÚCIA MIGUEL PEREIRA E O SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

"Talvez o mais bem acabado dos romances da dúvida do final da década" (BUENO, 2006, p. 513), diz Luís Bueno a respeito de *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira. Por "romance da [nova] dúvida", Bueno se refere ao clima ideológico a partir da instauração do Estado Novo (1937 – 1946), em que o clima de certezas na polarização político-ideológica entre esquerda e direita esmorece e dá lugar a sentimentos de gravidade, indefinição, dúvidas. *Amanhecer*, então, assimila em sua estrutura narrativa tais sentimentos graves de indefinição e deslocamento (BUENO, 2006).

O romance em questão é o terceiro de quatro romances escritos por Lúcia Miguel Pereira. Em *Amanhecer*, como nas outras narrativas da autora, se afigura no protagonismo uma jovem mulher; porém, diferente das outras protagonistas, essa jovem, Maria Aparecida, se apodera da pena para relatar suas vivências dos últimos dois anos. Nesse registro de memórias de Aparecida acumulam-se oscilações e dúvidas; e, se algo parece permanecer e se solidificar, logo as certezas se diluem novamente em novas dúvidas.

Talvez a trajetória intelectual e artística de Lúcia nos ajude a compreender como a autora deu forma às dúvidas e questões de seu tempo em *Amanhecer*. Sabemos, por exemplo, que Lúcia conserva uma posição de destaque na crítica literária do século XX, principalmente pelo estudo crítico e biográfico de Machado de Assis, publicado em 1936. Ao longo dos anos 1930 até a sua morte prematura, em 1959, publicou em revistas como *O Boletim de Ariel*, a revista católica *A Ordem*, *A Revista do Brasil*, espaços que concentravam contribuições de nomes importantes da intelectualidade brasileira daquela época.

Em seus artigos, que versavam tanto sobre literatura quanto sobre as contradições e problemas de seu tempo, revela-se um posicionamento conservador; mas um conservadorismo que, em alguns sentidos, busca transcender a polarização político-ideológica estanque entre materialistas e espiritualistas, entre esquerda comunista e direita católica simpatizante do fascismo – divisão esta que permeou calorosos debates ao longo dos anos 1930. Em artigo para a *Boletim de Ariel*, em 1936, por exemplo, Lúcia dispõe o conflito político-ideológico nos seguintes termos: "Direita, isto é, governo totalitário, forte, para lutar contra a anarquia, ou esquerda, isto é, a revolução materialista e destruidora de todo o passado" (PEREIRA, 1992, p.

20). Avalia esse conflito entre vertentes políticas como irracional e julga ainda mais irracional a pressão para que o intelectual (e, principalmente, o artista) se encaixe em uma dessas vertentes. Na verdade, considera essa oposição como um falso problema e propõe que o verdadeiro dilema de sua época residiria em ou "se conformar, marchar com o rebanho, e trair o espírito, ou em não se conformar, não abdicar das prerrogativas mais nobres da nossa pessoa humana e ter a coragem de pensar" (PEREIRA, 1992, p. 22).

Sem a pretensão de engavetar Lúcia numa classificação político-filosófica estanque, acreditamos não lhe fazer injustiça por constatarmos o teor idealista e humanista quanto ao diagnóstico de seu tempo. Da direita católica reconhece o mérito em conservar certas tradições e valorização do espiritualismo, mas falha em sua manifestação fascista e autoritária em busca de um ordenamento social que se sobrepõe ao humano; da esquerda comunista, avalia positivamente a preocupação com a justiça social, mas diverge dela pelo materialismo que sobrepunha classe ao humano. Assim, o denominador comum é uma perspectiva liberal crítica que transita entre os polos e até os tangencia, mas não permanece neles. Lúcia não seria a única adepta a essa perspectiva liberal: podemos pensar, por exemplo, no Cyro dos Anjos – ainda que não se posicionasse à esquerda, dificilmente poderíamos tomá-lo como de direita – assim como em Lúcio Cardoso ou Dyonélio Machado.

Movimento similar ocorre quando se trata da condição feminina. Se a autora mantinha reservas quanto ao feminismo, fortalecido na época com o movimento sufragista, a questão da mulher nunca se afastou de seus interesses, reconhecendo ela a necessidade de educação equivalente entre homens e mulheres ou contestando a ausência de escritoras nos compêndios de história da literatura brasileira (SANTOS, 2012). De um lado, assinando a seção "Crônica feminina" na revista *A Ordem*, onde expressa certos pontos de vista conservadores alinhados ao pensamento católico da época; e, de outro, seus romances figuram mulheres questionando o estado das coisas que restringem os destinos femininos. Além disso, segundo Antonio Candido – primo de segundo grau de Lúcia –, tinha ela em mente uma obra sobre a condição feminina, projeto que foi interrompido pelo trágico acidente de avião que a vitimou juntamente com seu marido (CANDIDO, 2004 *apud* RONCARI, 2015).

Situar Lúcia e sua obra no seu respectivo processo histórico-social significa que é do interesse da nossa análise a relação que a produção literária mantém com a vida social e que partimos do pressuposto de que um romance não se limita a sua organização estético-formal interna, como um objeto solto e desconectado do seu tempo e espaço de produção, determinado apenas por sua esquematização interna. Contudo, se situar uma autora e sua obra é etapa de

grande relevância na nossa análise literária, ela definitivamente não constitui o todo desse processo. *Articular* a forma literária de um romance com o processo social que o envolve sugere que devemos buscar em sua própria organização estético-formal o elemento histórico-social. Tal método de análise nos habilita visualizar questões que carregam em si contradições numa leitura que se nutre tanto dos fatos e acontecimentos histórico-sociais como dos procedimentos estéticos utilizados pelo autor, sendo os últimos a materialização dos primeiros. Assim, não é nossa pretensão abordar o elemento social – externo – como determinante, mas como um componente que participa da organização formal – interna – de um romance.

Tendo em conta que a obra é um objeto artístico produzido por um determinado indivíduo atravessado pelas possibilidades históricas de seu tempo, é importante notar que esse tempo não se descola do passado. Se considerarmos como referência as produções literárias brasileiras, perceberemos que esses livros conservam percepções do Brasil, em sua formação e continuidade, nas diversas dimensões da vida – social, político, cultural, artístico –, percepções estas que são formalizadas esteticamente nesses livros. Tais questões se fazem presentes nas reflexões do crítico e sociólogo Antonio Candido e embasam seu mais conhecido trabalho, *Formação da Literatura Brasileira* (1959), na qual o autor propõe "focalizar simultaneamente a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras" (CANDIDO, 2000, p. 29). Assim, as suas análises, que recorrem à história do país desde sua formação, buscam encontrar nos livros as possibilidades de representação da nação. E, para fazê-lo, é de suma importância situar tanto a produção literária como o escritor dentro do sistema literário brasileiro.

Optar por estudar uma obra de 1938 demanda que busquemos captar em suas transfigurações artísticas o escritor em seu ofício, levando em consideração os pontos aqui já colocados relativos à história e à forma. É na forma que flagramos, amalgamados nas escolhas estéticas de uma escritora, indícios de um país cuja história se movimenta constantemente, desde suas origens ao tempo da escritura da época em questão. Tal elemento histórico nos remete a um Brasil enquanto uma nação colocada na periferia do capitalismo, cuja estruturação sobre uma lógica patriarcalista se encontra cada vez mais sob ameaça de dissolução diante da modernização capitalista por que passa o país.

A literatura brasileira atinge seu amadurecimento crítico-social em sua forma a partir dos anos 1930, quando assume sua independência dos padrões universais, movimentando-se dialeticamente entre o particular e o universal. A consciência do subdesenvolvimento que se manifesta de modo geral nos anos 1930 carrega uma história que precisa ser compreendida desde suas origens, pois a literatura do século XX carrega em sua constituição o que lhe

antecedeu. Portanto, investigar e retomar aspectos da formação da literatura brasileira neste trabalho nos é relevante, de modo que podemos compreender como a nossa literatura se formou e se organizou esteticamente diante das contradições históricas às quais o Brasil foi submetido.

1.1. Uma breve história do romance no sistema literário brasileiro

Investiguemos brevemente aspectos da formação histórico-literária brasileira. De acordo com Candido (1989), a literatura brasileira deve ser pensada como uma "síntese de tendências universalistas e particularistas" que se movem dialeticamente ao longo da produção nacional. A discussão sobre tal tema é permeada de controvérsias: Candido propõe de que nos séculos XVI e XVII não constavam no Brasil elementos que constituem um sistema literário nacional, a saber, escritor, obra e público em interação dinâmica, além de uma certa continuidade da tradição (CANDIDO, 2000). Os primeiros textos de que temos notícia são fundamentalmente informativos ou direcionados à catequização dos povos indígenas; posteriormente, temos algumas produções barrocas, mas que, para Candido (2000), permaneceram por muito tempo às sombras e sem participar de uma tradição literária ou mesmo influenciar outros escritores.

Aqui, entendemos tradição literária como o elemento que firma e sustenta um sistema literário, caracterizado pela continuidade ininterrupta de obras e autores (CANDIDO, 2000). Para Candido, no Brasil isso se dá em 1750, no ponto de transição do Arcadismo para o Romantismo, em que começa a se consolidar um sistema de "influências" de uma obra por outra também brasileira. Nesse ponto, a literatura nacional se configura como uma literatura empenhada, uma característica atrelada à dialética do particular e do universal.

Portanto, segundo as proposições de Candido (2000), até os princípios do século XIX, não tínhamos uma literatura brasileira, mas uma literatura comum que unificava a brasileira e a portuguesa, o que começa a mudar com os árcades: ainda que a produção literária árcade se mantivesse filiada a um universalismo estético, os temas nacionais e a inserção da figura do indígena, particulares ao Brasil, começam a tomar fôlego. Porém, é com o Romantismo que se identifica o ímpeto orientado para uma formação sistêmica da literatura nacional e um movimento conduzindo a uma tentativa de ruptura com a literatura europeia. Essa literatura empenhada romântica traz em si um projeto de nação e um desejo de construir um país livre. Tal esforço compromete a elaboração estética por renunciar às tendências "imaginativas" para focar numa tentativa de retratação da sociedade brasileira.

Tal perspectiva, entretanto, não é consenso entre os estudiosos. Haroldo de Campos, em *O sequestro do barroco na formação da literatura: o caso Gregório de Matos* (2000), traz algumas provocações à noção de sistema literário desenvolvido por Candido. Para Campos, a noção candidiana de sistema literário revela uma obsessão na demarcação da "questão da origem" da literatura brasileira e que a exclusão do Barroco dessa "origem" diz mais a respeito da visão de Candido sobre o fenômeno literário formulado dentro dessa noção do que critério objetivos em si mesmos. Campos (2000), assim, critica o caráter racionalista do olhar candidiano na sua visão do fenômeno literário como tendo uma "missão" para com a sociedade, que castraria o aspecto de fantasia e do lúdico da literatura – o que explicaria a aversão do autor de *Formação da Literatura Brasileira* ao Barroco, caracterizado por Campos por uma estética de "superabundância e do desperdício" ou enquanto poética da "vertigem do lúdico".

Apesar da problemática apontada quanto à demarcação das origens de nossa literatura, enfatizamos que a perspectiva de Candido quanto às relações entre literatura e sociedade, assim como a compreensão da produção literária brasileira como síntese de uma relação dialética entre as tendências particularistas e universalistas, nos será útil para a compreensão da obra de Lúcia Miguel Pereira. A autora compreende a literatura e, mais especificamente, o romance enquanto meio de investigação sobre a possibilidade da vida em determinadas condições (PEREIRA, 1992). Assim, ainda que suas preocupações temáticas e estéticas se centrem em revelar dimensões humanas e da vida compreendidas por ela como universais e atemporais – como a espiritualidade e a relação com Deus, moral –, Pereira não perde de vista as particularidades e as determinações concretas e históricas da sociedade brasileira em que tais dimensões de desenvolvem, como veremos adiante.

Ainda nos termos de Candido acerca da construção da literatura brasileira, o crítico avalia a dialética do local-universal como a nossa contradição fundante e que contribui para a compreensão da literatura nacional. De acordo com o autor, a nossa literatura não advém da junção cultural das três etnias que "formam" o povo brasileiro, mas da imposição da literatura portuguesa. Cuti (2010) também acompanha tal ponto de vista, ao assinalar que

> No Brasil, durante os quatro primeiros séculos, os escritores ficaram à mercê das letras lusas. O domínio político e econômico também se refletia no domínio cultural, incluindo a literatura. A crítica obedecia aos pressupostos do padrão de escrever da metrópole e por esse viés valorizava ou desqualificava as obras. (CUTI, 2010, p. 15)

Desse modo, a tentativa romântica de superação da influência portuguesa é falha, já que ela já é necessariamente parte do que é a literatura brasileira. Sendo nossa literatura forjada

inicialmente por mãos brancas portuguesas e, mais tarde, pelas elites nacionais igualmente brancas, o apagamento das figuras do negro e do indígena e suas condições no país enquanto vítimas de um genocídio brutal e da sub-humanização pelas vias da escravidão se torna necessário para a criação de uma imagem transfigurada e paradisíaca do Brasil. A inserção do indígena pelas mãos dessas elites surge, no Romantismo, apenas como resposta à necessidade de se criar uma narrativa de origem conveniente ao projeto de nação das classes dominantes, que se encontravam em processo de ruptura com Portugal. O indígena torna-se, então, o nosso particular, uma das principais representações do nacional, na tentativa de configurar uma identidade "puramente" brasileira. Quanto aos negros escravizados e seus descendentes, eles são

> (…) utilizados como temática literária predominantemente pelo viés do preconceito e da comiseração. A escravização havia coisificado os africanos e sua descendência. A literatura, como reflexo e reforço das relações tanto sociais e de poder, atuará no mesmo sentido ao caracterizar as personagens negras, negando-lhes complexidade e, portanto, humanidade. (CUTI, 2010, p. 16).

Assim, qualquer tentativa de construção de uma literatura e uma identidade completamente autônoma da europeia (como se deu no Romantismo), ou de uma literatura que busque se integrar ao "universal", ao conjunto das obras europeias (como ocorre no Classicismo brasileiro) são falhas em suas intenções. Se, ao chegar ao novo mundo, essa literatura europeia importada pelo Classicismo teve de se acomodar e adequar ao novo contexto, o Romantismo também não consegue se livrar da influência portuguesa em sua produção literária pois é por esse ponto de vista lusitano que se enxerga e representa o país, ainda que nossa realidade tenha diferenças em relação à portuguesa. Isso reafirma a dialética entre o local e o universal que permeou a literatura brasileira e prova que a literatura, justamente por suas relações com a realidade social, incorpora tais contradições à estrutura e ao significado das obras (CANDIDO, 1989).

Roberto Schwarz (2000), no ensaio *As ideias fora do lugar*, aponta que tais contradições se fundamentam na disparidade entre a sociedade brasileira escravagista e as ideias do liberalismo europeu. Essas ideias se faziam presentes entre nós devido à nossa participação no comércio internacional e, também, foi sobre tais ideias – do liberalismo europeu e do norte-americano – que fizemos a nossa Independência; portanto, eram elas também inegavelmente parte de nossa identidade nacional. Em contrapartida, esse conjunto ideológico – pautado nas ideias de autonomia da pessoa, ética do trabalho e remuneração, a universalidade da lei – se choca diretamente contra a escravidão, mas, contraditoriamente, passará a conviver com ela.

Para Schwarz (2000), a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes: a do latifundiário, o escravo e o "homem livre" que, na verdade, era dependente. Essa dependência se dá através das relações de favor, indireto ou direto, de um grande, e pode ser caricaturizado na figura do agregado. É nessa relação específica que acontecerá nossa vida ideológica, regida, consequentemente, por esse mesmo mecanismo:

> *O favor é a nossa mediação quase universal* – e sendo mais simpático do que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção. (SCHWARZ, 2000, p. 16 – grifo do autor)

Em suma, se as ideias liberais eram por aqui impraticáveis, elas também não poderiam ser descartadas. O desacordo entre a representação e o que sabemos ser o seu contexto se manifesta de diversas formas, entre as quais, o fato de a classe que mais se beneficiava do sistema econômico escravista buscava criar para seu uso ambientes com características urbanas e europeias constituído por produtos importados e pelo afastamento dos escravos desses ambientes (SCHWARZ, 2000).

Adotando a forma do romance, mas reiterando, a nível formal, esse deslocamento que tais ideologias sofrem ao pousar no Brasil, Machado de Assis se estabelece como um verdadeiro mestre em captar a dialética do particular-universal e as contradições da convivência das ideologias liberais europeias num lugar de economia escravista. Schwarz cita o exemplo dos capítulos iniciais de *Quincas Borba*, quando Rubião, recém-herdeiro, é constrangido a trocar o seu escravo "crioulo" por um cozinheiro francês e um criado espanhol, com os quais não se sente à vontade. Ou pode-se citar o fato de que os narradores em Machado não precisaram trabalhar, mas eram sustentados pelo capitalismo escravagista.

No século seguinte, um novo momento da literatura se inaugura com o chamado Modernismo. Assim como o Romantismo, o Modernismo representa uma nova fase da dialética do local e do cosmopolita: se o primeiro buscava superar a influência portuguesa e reiterar a peculiaridade literária brasileira perante ela, o segundo toma a questão da influência portuguesa como problema já superado (CANDIDO, 2006). No Modernismo, diz Candido, o particularismo afirma-se contra todo academicismo, europeu ou brasileiro.

Candido assinala três etapas da literatura brasileira do século XX: a primeira vai de 1900 a 1922, a segunda de 1922 a 1945 e a terceira começa em 1945. A primeira etapa é parte do que Candido chama de período "pós-romântico" e que vai, de grosso modo, de 1880 a 1922, e

caracteriza como de uma literatura "de permanência", pois conserva e elabora traços desenvolvidos depois do Romantismo: uma "literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos" (CANDIDO, 2006, p. 120). Não pensamos aqui que o posicionamento do crítico se dá como um menosprezo à qualidade da produção literária desses tempos, mas que não há elementos que possam caracterizá-la como particularmente inovadora face às inovações que se deram anterior e posteriormente em nossa literatura – ao menos enquanto movimento estético coeso. Além disso, tal apontamento concorda com as observações tecidas por Lúcia Miguel Pereira em seus estudos sobre a prosa de ficção entre fins do século XIX e princípios do século XX, que identifica nos "períodos de paz" antes da Primeira Guerra em 1914 e na eclosão da chamada *Belle Époque* algumas das razões pelas quais a literatura passou a ser entendida por certa elite intelectual menos como uma arte perturbadora e mais como "a manifestação do bem estar social, como um ofício quase recreativo" (PEREIRA, 1957, p. 256).

Tais constatações, entretanto, não reduzem o apreço da autora pelas obras de Júlia Lopes de Almeida, João do Rio e Artur Azevedo, por exemplo. Nesses autores, assim como em Graça Aranha e Lima Barreto, se observarmos a relação entre literatura e sociedade, vemos retratado um dos momentos mais importantes de nossa história, quando ocorre uma intensa transformação na estrutura econômica e geográfica do Brasil entre o fim do século XIX e os princípios do século XX, que acarretou o deslocamento do "centro de gravidade" do meio rural para o urbano.

Buarque de Holanda (2010) põe a abolição da escravatura como o evento responsável por esse deslocamento e que talvez tenha sido o evento que mais revolucionou o Brasil, sobrepondo-a, inclusive, às agitações ocorridas no período republicano. Justificando essa afirmação, Holanda diz que a Abolição havia "melhor preparado o terreno para um novo sistema" (HOLANDA, 2010, p. 172), pois a carência de mão de obra escrava, da qual as lavouras eram extremamente dependentes, associada à chegada de tecnologias que otimizavam a produção de açúcar – "engolindo" os engenhos que não se modernizaram –, foram alguns dos fatores que fizeram ruir as formas tradicionais e as estruturas sociais altamente estratificadas, estreitamente ligadas a tal sistema . Sinaliza-se, portanto, a decadência das formas de produção do açúcar e, em consequência, da sociedade tradicional.

A diminuição da relevância das lavouras de açúcar, porém, iniciou-se já na primeira metade do século XIX, um processo de substituição pelo café, cujas fazendas, inicialmente, ainda seguiam os moldes tradicionais típicos da lavoura açucareira. É a partir de 1840, no Oeste de São Paulo, que isso começa a mudar:

> É particularmente no Oeste da província de São Paulo – o Oeste de 1840, não o de 1940 – que os cafezais adquirem seu caráter próprio, emancipando-se das formas de exploração agrária estereotipadas desde os tempos coloniais no modelo clássico de lavoura canavieira e do 'engenho' de açúcar. A silhueta antiga do senhor de engenho perde aqui alguns dos seus traços característicos, desprendendo-se mais da terra e da tradição – da rotina – rural. A terra de lavoura deixa então de ser o seu pequeno mundo para se tornar unicamente seu meio de vida, sua fonte de renda e de riqueza. A fazenda resiste com menos energia à influência urbana, e muitos lavradores passam a residir permanentemente nas cidades. Decai rapidamente a indústria caseira e diminuem em muitos lugares as plantações de mantimentos, que garantiam outrora certa autonomia à propriedade rural. (HOLANDA, 2010, p. 173-4)

Esse contexto é bem representado no romance *A falência* (1901), de Júlia Lopes de Almeida, uma das principais obras do início do século XX. Nele, a autora nos traz um importante panorama da ascensão do café na formação da incipiente burguesia urbana, assim como explicita as contradições das relações sociais pautadas no patriarcado e na lógica escravocrata. Inicialmente, como duas histórias distintas, a protagonista Camila vê-se numa relação extraconjugal com Dr. Gervásio, amigo de seu marido Francisco Teodoro, enquanto este, rico devido à valorização do café, engaja-se em negócios cada vez mais arriscados que, ao fim, leva a família à falência. Assim, a narrativa revela um início de nossa modernização, um processo que se deu de modo "incompleto", pois foi assentado sobre as contradições de uma sociedade aristocrática e escravagista que não foi completamente superada – e cujos rastros são visíveis ainda nos dias de hoje.

Posteriormente, nos anos pós-Primeira Guerra, ensaiaram-se alguns movimentos de renovação literária ligados ao Espiritualismo e ao Simbolismo e que margearam ao longo das tendências modernistas, mas que ganharam algum relevo a partir dos anos 1930. Tal tendência, com a qual Lúcia Miguel Pereira estabeleceu uma relação relativamente próxima, se constituía o "contrapeso do localismo, da libertinagem intelectual, do neonaturalismo implícito no movimento modernista" e dela brotaram "sugestões decisivas para a criação das modernas ideologias de direita, como o integralismo e certas orientações do pensamento católico" (CANDIDO, 2006, p. 124). Apesar da proposta de renovação, foi um movimento que se manteve longe, ao menos inicialmente, da força radical do Modernismo que irrompeu Semana de Arte Moderna de 1922.

Este evento, caracterizado pela ousadia e dinamismo, reuniu poetas, ensaístas, músicos, artistas plásticos que romperam com as tendências espiritualistas e naturalistas em voga até então, inaugurando um novo momento na dialética do universal e do particular, dando ênfase a este:

> O nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular (CANDIDO, 2006, p. 126-7).

Em nossa cultura vivíamos sob a ambiguidade de sermos *latino* (de ascendência europeia), mas também etnicamente mestiços influenciados por etnias ameríndias e africanas, ambiguidade essa considerada como uma particularidade constrangedora, resolvida em nossa representação através da idealização. Desse modo, representava-se o indígena com virtudes e costumes europeizados e a mestiçagem era ignorada. Com o Modernismo, essas supostas deficiências são reinterpretadas e ressignificadas como traços de superioridade: o mestiço e o negro passam a ser definitivamente incorporados como exemplos, temas de estudo, inspirações, e o suposto primitivismo é tratado como fonte de beleza, constituindo potencial originalidade na elaboração da cultura brasileira (CANDIDO, 2006).

Em termos formais, os primeiros modernistas tomam de empréstimo alguns pressupostos das vanguardas francesas e italianas, mas a natureza desse empréstimo distingue-se radicalmente dos anteriores, devendo-se ao fato de o Brasil se encontrar mais ligado ao Ocidente europeu do que antes: a velocidade dos acontecimentos, a mecanização da vida, as agitações sociais vividas lá por conta da modernização capitalista também atingem, em menor grau, os maiores centros urbanos que tínhamos no país. Junto a isso, a etnografia teve um papel importante nos aspectos formais ao colocar em destaque o folclore e outros elementos e manifestações populares (CANDIDO, 2006). Assim, tal geração renovadora é marcada pelo "desrecalque localista", pela assimilação da vanguarda europeia, além de um nacionalismo renovado, orgulhoso de suas particularidades "exóticas".

Entretanto, é digno de nota a quase ausência de nomes femininos nessa fase "heroica" do Modernismo. Em artigo intitulado *Os anos 1930 e a literatura de autoria feminina*, Constância Lima Duarte (2012) constata a ausência de escritoras na grande festa da Semana de Arte Moderna de 1922, na qual os nomes femininos no evento reduziam-se à pintora Anita Malfati e à musicista Guiomar Novais. Não que não houvesse escritoras de sucesso naquele período; entretanto, encontravam-se elas distantes do projeto modernista nos termos ideológicos e estéticos, tal como ele foi concebido.

Se no âmbito estético a maioria das escritoras dos anos 1920 e 1930 cultivavam a estética dos fins do século XIX, em termos ideológicos, muitas delas se concentraram em

questões que lhes pareciam mais urgentes, voltando suas produções artísticas e literárias ao interesse de superar o atraso social e intelectual em que se encontrava a mulher brasileira. Essa movimentação das mulheres, entretanto, não é uma novidade do século XX: já no século XIX encontramos textos e autoras cientes da subalternidade à qual eram submetidas, comprometidas em denunciar tal estado das coisas, além de questionar e propor novos valores da sociedade moderna, capitalista e burguesa em um país ainda dominado por uma lógica do patriarcalismo rural. Portanto, para Duarte (2012), antes de condenar essas escritoras por anacronismo em relação às proposições estéticas e temáticas de seu tempo, é necessário lembrar que as mulheres se encontravam "em um mundo à parte", muitas delas limitadas à estreiteza do horizonte doméstico ou de educação diferenciada.

Nos anos 1930, o ensaísmo e a prosa, nos contos e romances, se fortalecem, tornando esta década uma das mais ricas em termos de produção literária. O romance mais característico do período, o chamado "romance social" ou "regionalista", possui influências do "neonaturalismo e de inspiração popular" (CANDIDO, 2006, p. 131) e traz em si dramas e problemas de variadas ordens, tais como a decadência da aristocracia rural e a formação de uma classe proletária, organização e luta dos trabalhadores, êxodo rural. Nota-se neles que a humanidade singular dos personagens raramente se sobrepõe no enredo, que acabará por destacar o meio social, problemas políticos. Se tal aspecto pode, em algum nível, comprometer o fator estético das obras, é notável que ele imprime nesse novo um caráter de movimento, interessado em desmistificar o país a partir de análises "regionais": locais quase que desconhecidos e as figuras do pobre, do proletário e da mulher, que antes figuravam à margem, tornavam-se objetos centrais de análise nessas obras, precedendo, inclusive, estudos nas áreas da Economia, Sociologia e Política (CANDIDO, 1989).

Paralelamente – mas, sobretudo, nos últimos anos da década de 1930 – as tendências espiritualistas ganham força e tomam forma principalmente nos romances de introspecção, exprimindo inconformismo com a tendência neonaturalista. Além disso, em termos ideológicos, há uma forte tendência ao conservadorismo, em que, por parte dos católicos, havia o temor de as tradições morais e religiosas do país se encontrassem sob ameaça. Tal conservadorismo se organizou politicamente sob a bandeira do Integralismo. De acordo com Candido (2006), o Integralismo representa, de algum modo, a exacerbação de um aspecto do localismo modernista, que é o nacionalismo. Assim, o Espiritualismo se fortalece colocando-se enquanto oposição aos pressupostos do Modernismo, apesar de não escapar totalmente deles.

Embora seja comum considerar o romance de 1930 como uma espécie de desdobramento do Modernismo de 22, o que ocorria era, na verdade, um forte embate entre essas gerações e uma recusa por parte da geração de 1930 a alguns pressupostos do Modernismo. Graciliano Ramos, em um artigo intitulado *Decadência do Romance Brasileiro*, expõe sua visão acerca da produção literária modernista e a contribuição dessa produção para os romancistas de 1930:

> Tínhamos [os romancistas] vivido numa estagnação. Ignorância das coisas mais vulgares, o país quase desconhecido. Sujeitos pedantes, num academicismo estéril, alheavam-se dos fatos nacionais, satisfaziam-se com o artifício, a imitação, o brilho do plaquê. Escreviam numa língua estranha, importavam ideias, reduzidas. (...) Certamente não criaram o material a que se referia Prudente [de Morais Neto, crítico literário] nem o engenho necessário ao aproveitamento dele, mas abriram caminhos, cortaram diversas amarras, exibiram coisas que não enxergávamos. (...) Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. (RAMOS *apud* BUENO, 2006, p. 47)

Nos trechos destacados do artigo, há uma ideia que se repete consideravelmente nas críticas da geração de trinta ao Modernismo: que este foi um movimento que impôs uma ruptura, mas foi incapaz de construir algo. Há também uma recusa relativamente insistente da geração de 1930 em declarar-se ligada ao Modernismo, apesar de assumirem a importância do caráter "destruidor" estabelecido pelos modernos de 22, para que eles, os romancistas da década de 1930, pudessem construir algo.

Entretanto, a relação entre as duas gerações não é vista assim apenas pelos intelectuais de 1930. A própria Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, na década de 1950, já com um certo distanciamento histórico e sem "qualquer necessidade de afirmação geracional", delimita com mais clareza a contribuição e importância do Modernismo:

> Sem entrar no mistério da criação, das relações íntimas entre o artista e a obra, é-nos lícito perguntar se, não fora o modernismo, teriam esses escritores [principalmente os nortistas] abordado exatamente os mesmos temas, e da mesma maneira. Não nos esqueçamos de que o cunho experimental, de busca da realidade próxima, de valorização do homem comum, do negro, do caboclo, assim como o emprego da linguagem coloquial – tudo isso já estava traçado, indicado esquematicamente, à espera de que, sem o embaraço causado nos promotores do movimento de 22 pela atitude crítica, possuísse a disponibilidade indispensável para fundir todos esses elementos, para fazê-los passar do plano cerebral ao humanamente criador. (PEREIRA *apud* BUENO, 2006, p. 64)

Nelson Werneck Sodré (1976) faz leitura similar à de Lúcia Miguel Pereira ao afirmar que "o trabalho destruidor do Modernismo, muito mais importante que o de construção, teve a sua utilidade, entretanto, e acabou por arejar o ambiente, dominado pela preocupação formal"

(SODRÉ, 1976, p. 311). Sodré ainda enfatiza o caráter construtivo da geração de trinta, que foi responsável por definir os traços nacionais da literatura brasileira.

A geração de 1930 pode, realmente, ter construído seu projeto estético-literário com base nos pressupostos modernistas, mas os planos ideológicos de cada uma das gerações destoam significativamente: enquanto a geração anterior, em sua maioria oriunda de São Paulo, se apoiava na utopia – numa utopia de quem vê o país como novo – e depositando esperanças de que a modernização do país sanasse os problemas do Brasil, como a desigualdade social, a geração de 1930 presenciou a frustração dessas expectativas (CANDIDO, 1989; BUENO, 2006). Não havia mais qualquer expectativa de que a transformação do país se daria pela via da modernização.

1.2. Polarizações político-ideológicas nos anos 1930

É nos anos 1930 que, segundo alguns críticos, é possível constatar o amadurecimento intelectual e artístico em nossa literatura. A partir da consciência do subdesenvolvimento e da efervescência política polarizada e dedicada em debater os rumos do país, obtemos uma literatura cujas rupturas e inovações estéticas promovidas pela geração anterior mostram-se assimiladas ao mesmo tempo que se mostra debruçada nos problemas do país, estes tematizados e formalizados esteticamente nas obras do período, fosse a autora ou autor mais relacionado com a vertente do chamado "romance social" ou mais inclinado às narrativas "psicologizantes". Assim, não escapa à literatura daquele período nossa condição de nação periférica no capitalismo ocidental, cujo processo de modernização se desenvolve de forma desordenada e desigual.

Como consequência do processo de industrialização, as três primeiras décadas do século XX assistem à complexificação da economia e da vida social no Brasil: enquanto as cidades avolumam-se e nelas crescem as classes operárias e classe média urbana, no campo proliferam-se pequenas propriedades. Surgem, então, a partir do fim dos anos 1910, movimentos operários e greves, funda-se o Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1922 e inicia-se o Movimento Tenentista. Tais movimentações, cada uma com suas particularidades e objetivos próprios, indicam as primeiras ofensivas às elites oligárquicas no país.

O PCB, fortalecido pela vitória da Revolução Russa de 1917, demarca seu enfrentamento às oligarquias dominantes a partir da luta sindical e pela reforma agrária, trazendo em seu bojo um novo projeto de sociedade pautado na luta por justiça social. Mesmo

que não tenha conseguido imputar intensas transformações nas estruturas econômica e social no Brasil, nota-se que a influência do Partido se expandiu e representou uma ameaça à dominação das elites rurais, já que foi mantido na ilegalidade na maior parte do tempo até 1945. Ainda assim, o PCB agregou muitos trabalhadores rurais e urbanos assim como contou com a adesão de muitos intelectuais e escritores daquele tempo, tais como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Patrícia Galvão, Oswald de Andrade. Além disso, os posicionamentos e as lutas travadas pelo PCB e pelos movimentos sociais de esquerda foram frequentemente, de modo direto ou indireto, tematizados no chamado Romance de 1930, como se vê em *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes, narrativa que retrata a vida das trabalhadoras das indústrias têxteis de Aracaju, quando o filho mais velho da família, Pedro Corumba, é preso por envolvimento em greves; em *Cacau* (1933), de Jorge Amado, quando o protagonista Sergipano vê na luta social seu caminho a trilhar; em *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão, em que temos também retratada a vida das operárias que aderem ao movimento sindical. Mesmo nas narrativas tidas como "psicologizantes", ainda que seus protagonistas não se engajem nessas lutas, personagens como Redelvim, em *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, ou como Antônio, no próprio *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira, representam a forte presença das novas ideias de esquerda disseminadas naqueles anos.

O Movimento Tenentista também representou uma forte investida contra as elites oligárquicas que estruturavam a vida social no Brasil, e teve atuação na Revolução de 1930. Ainda que os tenentistas não tivessem – assim como o PCB – logrado êxito na derrubada do governo, pode-se afirmar que eles contribuíram para o esgotamento da dinâmica política que sustentava a República Velha e abriram margem para o golpe de Getúlio Vargas. Boris Fausto (1989), trazendo as contribuições de Abguar Bastos, mostra que a "intervenção a burguesia industrial no episódio revolucionário [de 1930] ter-se-ia operado através de uma instrumentalização do movimento tenentista" (FAUSTO, 1989, p. 16) e que os objetivos da Revolução de 1930, como movimento social, eram explícitos: "Tratava-se de criar as condições para a rápida expansão do capitalismo no Brasil, o qual vinha sendo entravado, agora de modo intolerável, pelo completo domínio do aparelho estatal exercido pela oligarquia, voltada para o exterior" (FAUSTO, 1989, p. 16). Portanto, a Revolução não traz verdadeiras rupturas, mas uma troca das figuras que imperariam no poder.

A consequência do crescimento da burguesia industrial – o que não significa que as influências das oligarquias deixaram de existir – é o foco em uma maior mobilização e crescimento da economia interna do país. Tal mobilização gerou maior investimento em

infraestrutura que permitisse integrar o país de modo mais eficiente devido à integração das regiões isoladas a uma divisão inter-regional do trabalho. Esse processo viabilizou maior mobilidade da população e desencadeou o crescimento das populações urbanas. Além disso, com a urbanização e a industrialização, é mister enfatizar que a vida das mulheres ganha novas dimensões. Isso não se deve ao fato de que a mulher tivesse passado a desempenhar funções econômicas, mas sim de se terem alterado profundamente os seus papéis no mundo econômico: o trabalho nas fábricas, nas lojas, nos escritórios rompeu com o isolamento em que vivia a mulher, principalmente as moças brancas, alterando profundamente suas atitudes perante o mundo exterior.

Entretanto, as expectativas de que a modernização, encaminhada pelo governo Vargas, alteraria positivamente a vida das camadas mais pobres – maior parte da população –, o que se viu foi a frustração dessas expectativas: os benefícios da modernização e do desenvolvimento distribuíram-se de modo desigual. Além disso, como a Revolução de 1930 não gerou uma verdadeira superação das estruturas arcaicas legadas por séculos de domínio das oligarquias rurais, mas representou uma conciliação entre os interesses dessas oligarquias e da nova burguesia industrial, nossa modernização assume um aspecto mesclado, em que os aspectos modernos se assentam ainda sobre as características arcaicas das oligarquias.

Nesse contexto vertiginoso de mudanças, em que as inovações e tradições convivem de forma contraditória, é de se supor que artistas e intelectuais sejam atingidos pela consciência dessas contradições e do subdesenvolvimento. Para Sodré (1995), tais condições objetivas estimulam sentimentos de inconformismo despontam na obra dos ensaístas e ficcionistas do período. Diante de tantas transformações nesse cenário instável, vê-se o afloramento da luta ideológica, denunciando as profundas contradições sociais no país. Essa consciência do subdesenvolvimento e o ambiente de luta ideológica, polarizada entre a esquerda comunista e a direita católica – ainda que houvesse também uma via liberal, que não se alinhasse às soluções propostas pelos dois polos –, interfere diretamente na produção ensaística e ficcional dos anos 1930. Fosse pela esquerda ou pela direita, ou pela via liberal, a intelectualidade daqueles tempos buscava representar nas obras suas preocupações acerca da realidade brasileira: manter-se isento, sem postura definida, não era mais um caminho bem aceito.

1.3. Divisões e Unidade no Romance de 1930

"A urgência de escolher, de tomar partido, que é o drama da inteligência moderna, colocou de novo o romancista diante de um dilema: criar apenas ou dirigir? Dar liberdade inteira

às criaturas, ou servir-se delas para provar a superioridade das próprias convicções?" (PEREIRA, 1992, p. 74)[1]. Essa passagem advém de um texto publicado em 1934 por Lúcia Miguel Pereira num famoso e caloroso debate com Jorge Amado e sintetiza algumas das principais questões sobre as quais artistas e intelectuais de seu tempo debruçavam-se. Se a geração de 1920, já consciente do subdesenvolvimento e atraso em que se encontrava o Brasil, vê com esperança o avançar da modernização como anunciação do progresso, nos anos 1930 já se constata que tal processo ocorre de modo desigual e desordenado, marginalizando vários grupos sociais e regiões inteiras: a solução seria aderir a um projeto político totalizante que transformasse radicalmente o Brasil e sanasse de vez os nossos problemas.

Ao tratar do que se chama de "a era da catástrofe", que compreende o período entre a Primeira Guerra e o fim da Segunda Guerra, Hobsbawn observa um fato ocorrido nesse tempo, principalmente após a crise de 1929: "De todos os fatos da era da catástrofe, os sobreviventes do século XIX ficaram talvez mais chocados com o colapso dos valores e instituições da civilização liberal cujo progresso seu século tivera como certo, pelo menos nas partes 'avançadas' e 'em avanço' do mundo" (HOBSBAWN *apud* BUENO, 2006, p. 33). O caso brasileiro se distingue, pois não tínhamos uma civilização liberal constituída no século XIX; além disso, são os movimentos liberais que despontam como o novo e promovem a Revolução de 1930. Entretanto, pode-se afirmar que a intensificação do caráter autoritário do governo Vargas ao longo da década de 1930 o coloca ao lado dos regimes autoritários da Europa. Sobre isso, Bueno (2006) afirma:

> De qualquer forma, seja pela situação política interna, seja pelo fato de nossa intelectualidade se sentir ligada à Europa, entre nós também se deu uma falência do liberalismo. A nova geração, formada depois da Primeira Guerra, sentia estar diante de duas opções apenas: a extrema direita ou a extrema esquerda (BUENO, 2006, p. 34).

No início da década, essa divisão já era intuída, mas ainda não era consolidada em nosso cenário ideológico. Isso pode ser bem ilustrado no próprio Jorge Amado: abrindo o seu primeiro livro, *O país do carnaval* (1931), o escritor afirma:

> Este livro é como o Brasil de hoje. Sem um princípio filosófico, sem se bater por um partido. Nem comunista, nem fascista. Nem materialista, nem espiritualista. Dirão talvez que assim fiz para agradar toda crítica, por mais diverso que fosse o seu modo de pensar. Mas afirmo que tal não se deu. Não me preocupa o que diga do meu livro a crítica. Este romance apenas relata a vida de homens que seguiram os mais diversos

[1] De texto publicado originalmente sem título em 14/10/1934, p. 16, na coluna *Livros* do jornal *Gazeta de Notícias*. Publicado posteriormente sob o título *Romance de tese e individualidade* no livro *A leitora e seus personagens* (1992), que consta uma seleção de textos críticos de Lúcia Miguel Pereira organizados por Luciana Viegas.

> caminhos em busca do sentido da existência. Não posso bater-me por uma causa. Eu ainda sou um que procura... (AMADO *apud* BUENO, 2006, p. 34)

Se em 1931 o posicionamento de Jorge Amado muito se alinhava com as reflexões de Lúcia Miguel – que, no caso, sustentou tal posição até o fim de sua vida – em 1934, Amado não só já havia encontrado uma causa, como também defendia ser inaceitável que um intelectual honesto não achasse a sua própria causa no Brasil: "Mas, afinal, esses que se definem são honestos. O que não se admite são os que querem agradar a todo mundo, a Deus e ao Diabo, se colocando na cômoda posição de romancistas puros e sem cor política. Em 1934 isso não pega mais…" (AMADO *apud* BUENO 2006, p. 34)

De um modo ou de outro, fortalece-se a ideia de se abordarem na arte os problemas sociais, evidenciando a sociedade como um todo em detrimento do individual – pois o foco no "mundo interior" do indivíduo significaria uma fuga das demandas urgentes da realidade. Entretanto, essa separação entre individual e social, como duas dimensões estanques, implica uma falsa ideia de que a dimensão psicológica estaria dissociada do âmbito social. A consequência que se vê na produção romanesca da época se manifesta em diversas formas de dividir e separar as tendências sob as quais se "encaixavam" os romances de então: escritores da esquerda relacionavam-se aos chamados "romances sociais", enquanto os mais ligados à direita e/ou ao catolicismo, e mesmo os liberais, se expressavam nos romances de teor "psicologizante", "intimista" ou "costumbristas". Outra divisão muito popular se deu pelo critério geográfico: devido ao aprofundamento das diferenças econômicos sociais entre os eixos Norte-Nordeste e Sul-Sudeste, a crítica passa a classificar e dividir o romance de 1930 em "do Norte" e "do Sul", em que os primeiros se vinculavam às tendências do romance social, enquanto os segundos às narrativas intimistas (CORDEIRO, 2012).

O grande destaque dos romances do Nordeste nos anos 1930, tomados como modelo do romance social, possivelmente se dê devido à representação mais explícita da realidade da região, como se vê nas obras de Amando Fontes, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, além de que os principais escritores eram declaradamente de esquerda, pressupondo neles as suas preocupações com o social. Em contrapartida, se há um destaque dessa "vertente" ao ponto de tornarem-se suas obras modelo do que se é fazer romance no Brasil de 1930, essa divisão implicou certo julgamento negativo – principalmente no auge da polarização entre 1933 e 1936 – com os romances que não traziam uma representação "mais direta" dos problemas do país ao utilizar recursos formais de "aprofundamento psicológico" das personagens e trazendo

em destaque o indivíduo em detrimento do coletivo, sendo eles entendidos como dissociados do social e, por isso, relegados a um grupo de obras menores.

Quando Lúcia indaga sobre o dilema do romancista em "(…) dar liberdade inteira às criaturas, ou servir-se delas para provar a superioridade das próprias convicções?", ela lança a provocação de que, em alguns autores, as preocupações político-ideológicos estão antecedendo as preocupações estéticas. Isso denota como o romance se torna um importante instrumento na luta ideológica, que disputa as consciências de um público leitor emergente e crescente (MICELI, 2001). Paralelamente, segundo Miceli (2001), a crítica, igualmente dividida entre esquerda e direita, também classificava e avaliava as obras da época mais por esses critérios externos do que pelos fatores estéticos-literários:

> Os grupos de esquerda classificavam as obras dos romancistas identificados com a Igreja de romances 'introspectivos' ou 'psicológicos', os críticos de direita ou de tendências espiritualistas rotulavam as obras dos militantes de esquerda de romances políticos em sentido pejorativo, ou seja, como obras de propaganda e proselitismo (MICELI, 2001, p. 159).

Assim, indica-se aqui que tal polarização político-ideológica não só antecedeu pressupostos da crítica literária e mesmo da produção romanesca daquele período, mas também que tal divisão interfere, pelo bem ou pelo mal, na compreensão do Romance de 1930 no contexto da história da literatura brasileira, gerando análises que podem se revelar estanques e pouco produtivas. É o que propõe Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*:

> A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos romance social-regional/romance psicológico, ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado esse limite didático vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras-primas como São Bernardo e Fogo Morto), acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa. (BOSI, 1978, p. 392)

Gilberto Mendonça Telles segue a mesma linha ao concluir que "o que se nota é que a maioria da crítica endossou conceitos divulgados, sem se preocupar com o enriquecimento de novas análises e de novos conceitos sobre a matéria estudada" (TELLES *apud* BUENO, 2006, p. 37). Antonio Candido, no ensaio *A Revolução de 1930 e a cultura*, sintetiza a questão central nesse debate:

> Trata-se do seguinte: a preocupação absorvente com os "problemas" (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o "problema" podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a "matéria" com os requisitos da "fatura",

> pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição). (CANDIDO, 1984, p. 35)

É compreensível que a crítica literária daquele momento não escapasse de tal perspectiva devido às determinações históricas sob as quais ela estava inserida. Entretanto, na atualidade e com o distanciamento histórico em que já nos encontramos, é preciso repensar o romance de 1930 para além da costumeira divisão entre regionalistas e intimistas enquanto horizonte crítico, já que isso poderia implicar "a primazia do 'problema' sobre qualquer outra coisa" (BUENO, 2006, p. 38), acarretando o empobrecimento das análises das obras literárias daquela época. Para a nossa pesquisa, buscaremos nos apoiar em leituras que, sem ignorar a questão do "problema", procuram superar as perspectivas que se atenham unicamente a ele.

Em artigo intitulado *Divisão e unidade no romance de 30*, Luís Bueno tenta demonstrar que há uma tensão entre unidade e divisão nos romances dos anos 1930, tensão esta que aponta tanto para a polarização política como para um relativo consenso sobre o que era escrever romances naquele período. Para isso, Bueno enfocará um aspecto formal ao invés dos temáticos (no caso, a constituições dos narradores em primeira e terceira pessoas tal como eles aparecem nos romances de ambas as tendências) e buscará nesse aspecto o que ele denomina de "embaralhamento", que seriam pontos de encontro não necessariamente previsíveis entre os romances "regionalistas" e "intimistas", mas que são numerosos o suficiente para que se possa notar um "tecido comum" entre eles.

Em um período caracterizado como um desdobramento direto do realismo ou do naturalismo do século XIX, Bueno supõe que a expectativa é que a presença de narradores de primeira pessoa nesses romances fosse bem discreta. Tomando como referência um corpus de 128 romances publicados entre 1928 e 1940, o crítico constata que apenas 27 deles são narrados inequivocamente em primeira pessoa. Entretanto, em uma análise qualitativa, Bueno observa que, apesar de se considerar a primeira pessoa como menos adequada ao realismo e se esperar maior uso em autores tidos como intimistas, apenas seis dos 27 romances que possuem esse tipo de narrador são considerados intimistas.

Bueno afirma que o efeito da escolha por um narrador de primeira pessoa em narrativas que enfocam a realidade social propõe um foco em que essa realidade é apresentada "'de dentro', em que tanto processo social como a experiência individual se imbricam, e a figuração de uma dada realidade em formato do que se pode chamar de testemunho" (BUENO, 2012, p. 24), enquanto que em algumas narrativas intimistas o uso de um narrador de terceira pessoa

expressa o mundo interior das personagens por meio de uma técnica utilizada para descrever a realidade (BUENO, 2012).

Marcos Rogério Cordeiro (2012), em artigo sobre *O amanuense Belmiro* (1938), de Cyro dos Anjos, também focaliza as questões relativas às dicotomias estabelecidas nas divisões do romance de 1930 e como as classificações tomadas *a priori* podem comprometer uma análise mais cuidadosa. O autor, então, propõe que partamos de uma concepção dicotômica do processo, que separa as narrativas em linhas evolutivas, em direção a uma concepção dualista, em que se admite a correlação de temas e procedimentos das obras que constituem ambas as correntes. Essa segunda perspectiva busca superar o divórcio entre as duas formas de romance – social e intimista – o que desfaz a tese de que uma linha evolutiva predomina sobre a outra. A superação se concretiza ao reconhecermos que cada obra reúne elementos distintos e opostos, unificados numa estrutura interna multiforme (CORDEIRO, 2012).

Tais caminhos que buscam superar a supremacia das classificações *a priori* sobre a análise das obras sofrem influência da crítica sociológica proposta por Antonio Candido e por seu método de trabalho desenvolvido ao longo da *Formação da Literatura Brasileira*, muito eficaz "em terrenos muito minados por 'verdades' estabelecidas" (BUENO, 2006, p. 40): tomar a o texto literário como ponto de partida e verificar se a constituição das próprias obras justifica a repetição dessas "verdades estabelecidas" e, sobretudo, tomar as obras como fonte principal para, a partir delas, tentar tecer generalizações (nunca o contrário).

Para exemplificar as limitações das classificações dicotômicas (advindas das polarizações ideológicas) como guias de compreensão de uma obra literária, tomemos a própria Lúcia Miguel Pereira e seu romance *Amanhecer*, até então pouco estudados na academia. É sabido que Lúcia era uma mulher católica e contribuiu intelectualmente para revistas católicas conservadoras, como o caso da revista *A Ordem*[2]; portanto, seguindo tal lógica, seu lugar está posto: não sendo definitivamente comunista e sendo declaradamente católica, é certo que temos uma autora cujas obras centram em narrativas psicologizantes que devem discorrer sobre moral, ou sobre uma vida com ou sem Deus, espiritualismo. *Amanhecer*, de fato, costuma ser classificado enquanto um romance intimista: uma narradora-protagonista escreve suas memórias diante dos acontecimentos dos dois anos anteriores, descreve sua relação com Nossa Senhora de Aparecida e com o espírito da morta da casa vizinha a sua, a relação com seus pais,

[2] Revista católica de periodicidade mensal fundada no Rio de Janeiro em 1921 sob a direção de Jackson de Figueiredo e extinta em 1990.

com a amiga Sônia, com Antônio, por quem se apaixonou, além de relatar suas reflexões diante das situações trágicas vividas por Joaquim, Manuel Firme ou Luísa.

Entretanto, se optarmos por tomar como ponto de partida os textos e romances escritos pela própria Lúcia, poderemos chegar a outras conclusões. Ainda que não seja o principal foco de nossa pesquisa, vale a pena debruçarmo-nos sobre seus textos críticos. Neles, ainda que constatemos uma tendência ao espiritualismo e idealismo, nota-se um certo racionalismo que se opõe à agressividade com que se tomam os debates no campo da cultura da geração entreguerras.

> A cultura vai lentamente deixando de ser uma fonte de finos prazeres para se fazer uma arma de combate. Pensamos agressivamente. Talvez porque nos sintamos compelidos a viver perigosamente. (…) 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 a entrar no movimento (…). Está em ruptura o equilíbrio, e pende naturalmente para um só lado, o lado mais pesado, o das paixões do momento. E põe a inteligência a serviço da força, esquecido de que o verdadeiro forte é o que não se deixa dominar pelos excessos da violência (PEREIRA, 1992, p. 7-8).

Não é que Lúcia se colocasse pretensiosamente como isenta nos debates acalorados de seu tempo ou que fosse contra a existência deles. Além disso, sua posição em relação à esquerda e à direita, espiritualismo ou materialismo, definitivamente não é equidistante. Contudo, era contra o tom apaixonado e agressivo com que se discutiam os problemas por parte da intelectualidade da época, que, para ela, perdeu a sensibilidade para lidar com aspectos mais sutis dos tempos modernos. Sobre esses embates político-ideológicos polarizados entre esquerda e direita, ou nos debates filosóficos entre materialismo e espiritualismo – também corrente naquela década – Lúcia diz:

> Espiritualismo e materialismo são, sem dúvida, classificações tão velhas quanto o mundo. A novidade está na maneira de abordá-las. Espiritualistas ou materialistas nós o somos ansiosamente. Queremos viver as nossas ideias, até as últimas consequências. (…) O espiritualismo vago, como o materialismo velado, bem educado, desapareceram. (…) O homem de hoje, sequioso das soluções últimas, se desprende de todas as questões formais. O alvo é nítido, e as maneiras de atingi-lo pouco importam. Mais ardente, mais tenso, e também mais áspero do que seus predecessores, tudo o que não toca no âmago dos problemas o deixa indiferente.
>
> No gesto vitorioso do enfermo que, sentindo-se firme e rijo, atira para longe de si as muletas, ele despreza todos os anteparos que a humanidade colocara entre si e as questões vitais. E as vai encarando face a face, brutalmente.
>
> Temeridade, ou honestidade? Ignorância da imensidão dos obstáculos, ou tentativa corajosa e consciente? Uma e outra, sem dúvida. São sempre tão variados os motivos que nos fazem agir… (PEREIRA, 1992, p. 10)

Tais posicionamentos denotam como Lúcia, no centro do debate acerca dos problemas discutidos a partir das polarizações políticas e sobre suas interferências no fazer literário, sustentava em seus textos críticos um posicionamento contra a supremacia de uma "doutrina política" sobre a preocupação com a literatura: "O romance é a vida, a vida toda, e não a vida ordenada em relação a uma doutrina, qualquer que ela seja" (PEREIRA, 1992, p. 77), ela dizia. Também colocava que "tudo gira, em arte, em torno do eu e das suas relações com o mundo exterior" (PEREIRA, 1992, p. 24).

Quanto a sua produção romanesca, observemos mais de perto o caso de *Amanhecer*. Aparecida, a jovem protagonista que narra os acontecimentos dos dois anos anteriores, é uma jovem mulher interiorana que, se no início de seu relato encontrava-se sob a proteção de Nossa Senhora de Aparecida e da morta da Casa Verde – espírito da moça que morava na cobiçada Casa Verde, vizinha a sua, que se suicidou anos antes de Aparecida chegar à cidade – e à espera de um rapaz rico dos seus sonhos com quem se casaria e viveria uma vida de burguesa, encontra-se, no fim, empregada como datilógrafa na capital Rio de Janeiro e em um relacionamento instável com Antônio, professor de história e militante comunista, adepto do amor livre. Paralelamente, a relação da protagonista com a amiga Sônia se dá de forma ambígua: é essa amiga que lhe apresenta valores e comportamentos da mulher moderna carioca, ideias de liberdade sexual, ideias e valores estes que são assimilados por Aparecida e, num dado momento, as duas amigas disputam entre si, ao mesmo tempo que se completam e influem uma no caminho da outra. Além disso, a relação de Aparecida com seus pais se dá de forma distante, sofrendo ela mais influência das heroínas de Delly[3], das amigas e, posteriormente, de Antônio, do que da sua própria família. As mortes de Joaquim e Manuel Firme ou a gravidez precoce de Luísa – todos esses personagens negros ou mestiços – colocam a protagonista em reflexão sobre as misérias a que a humanidade está destinada.

Quando lemos o romance cientes do processo social de modernização brasileira e suas consequências, lembramos que, nas cidades, abrem-se para a mulher branca de classe média oportunidades de empregos em escritórios, onde podem garantir relativa autonomia financeira; que as relações matrimoniais encontram-se em transformação e já não é necessariamente a primeira escolha de uma mulher, assim como a família e a figura paterna passam a ter, nessa

[3] Os romances de M. Delly (pseudônimo do casal de irmãos franceses Frédéric Henri Petitjean de la Rosiére e Jeanne Marie Henriette Petitjean de la Rosiére) caracterizam-se pelos tons românticos de encantamento e do maravilhoso, e destacavam a valores e comportamentos da aristocracia europeia entre os séculos XIX e XX. No Brasil, os romances de M. Delly foram publicados entre 1930 e 1960 numa coleção intitulada *Biblioteca das Moças*, pela Companhia Editora Nacional.

época, poder reduzido sobre as decisões de vida de uma moça. Também permeiam ao longo do romance os debates sobre a mulher moderna e a moral sexual, estimulados pelo movimento feminista, além das discussões sobre espiritualismo e materialismo, que pululavam nos debates intelectuais dos anos 1930. Os destinos trágicos das personagens negras e mestiças, colocadas em posições marginais no romance, dizem muito sobre as posições dadas a essas pessoas na realidade social brasileira pós-abolição.

Em linha similar, podemos tomar também como exemplo o romance *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos. Também compreendido como uma narrativa de teor intimista, o livro organiza-se como um diário/livro de memórias de Belmiro Borba. Nele, Belmiro, já vivendo em Belo Horizonte, busca inicialmente retomar as lembranças de sua infância em Vila Caraíbas; entretanto, o presente "invade" suas memórias e o narrador passa, então, a fazer registros do seu próprio dia a dia com os amigos, seu trabalho enquanto amanuense e sua paixão platônica pela jovem Carmélia. Temos, então, um romance que foi tido pela crítica como repleto de "vida interior" e de carências de mundo exterior[4]. Além disso, o próprio Cyro dos Anjos não expressa em suas obras posições de esquerda, mas não se pode afirmar também que fosse ele de direita – tendo de situá-lo, poderíamos aproximá-lo da "terceira via" liberal que mencionamos anteriormente.

Contudo, propomos aqui que a dissociação entre o individual e o coletivo pode não ser produtiva para a leitura e interpretação das obras literárias, e que o social se infiltra na dimensão psicológica. No caso de *O amanuense Belmiro* isso se manifesta de algumas formas. A mescla de gêneros em diário e registro memorialístico que estrutura o romance diz muito a respeito do conflito entre passado *versus* presente, sendo o passado a sua vivência enquanto descendente de fazendeiros, que outrora ostentavam sua força no meio rural; e o presente é a sua atual vivência enquanto um migrante do campo a Belo Horizonte, onde desempenha a função de um simples amanuense. Se a princípio Belmiro dedica-se a recuperar a saudosa Vila Caraíbas de sua infância, esse passado infiltra-se no presente na figura de Carmélia, em quem Belmiro projeta seu antigo amor de infância e seus devaneios românticos. Ela presentifica o seu passado – ao mesmo tempo que é um amor inacessível ao amanuense, um amor que o anima em seu cotidiano tedioso de burocrata. Além disso, a dinâmica de seus amigos – Redelvim, Silviano, Florêncio, Glicério e Jandira – revela muito sobre o embate de ideias em curso nos anos 1930. Principalmente Redelvim – de esquerda – e Silviano – católico de direita, que travam uma série

[4] Conforme vemos em Candido (1971), no ensaio *Estratégia*; Monteiro (1964), em *Romance (Teoria e Crítica)*; Nejar (2007) em *História da Literatura Brasileira.*

de embates em que pressionam de alguma forma a tomada de posição por parte de Belmiro – que opta por se abster. Jandira assume a representação da "nova mulher" que vinha se concebendo nos anos 1930 – uma mulher firme, independente, já inclusa no mundo do trabalho – em oposição às personagens femininas "tradicionais", representadas pelas irmãs velhas de Belmiro, criadas também em Vila Caraíbas: são mulheres religiosas, fechadas e de pouca educação.

Com base nessa breve explanação, não é nosso objetivo sobrepor os aspectos temáticos sobre o estético em nossa análise do romance: o que aqui observamos é que elementos do processo social em curso dos anos 1930 se *formalizam esteticamente* no romance, principalmente no enredo e na constituição das personagens ou na interação entre os núcleos dos personagens. Apesar de os romances supracitados terem certo teor intimista e manter uma perspectiva para "dentro da protagonista", principalmente quando se trata de uma moça ou um rapaz escrevendo suas memórias, sentimentos e experiências pessoais, o elemento coletivo e social mostra-se contido nessas experiências e na estruturação da narrativa. É o eu – manifesto aqui no eu narrador – em interação e relação com o mundo exterior de que Lúcia-crítica fala.

1.4. A obra ficcional de Lúcia Miguel Pereira e o Romance de 1930

Situados aqui o contexto do Romance de 1930, cabe-nos ainda analisar mais de perto o conjunto da obra de Lúcia Miguel Pereira. Como dito anteriormente, a despeito de seu destaque no âmbito da crítica literária, a produção ficcional de Lúcia foi, por muito tempo, relegada a segundo plano. Autora de quatro romances – *Maria Luísa* (1933), *Em surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) e *Cabra cega* (1954) – e uma obra infantojuvenil – *A fada menina* (1939) – seus romances produzidos em 1930, os quais enfocaremos neste momento, dramatizam o processo modernizatório brasileiro e a desagregação ideológica daqueles tempos. Partindo da divisão temporal demarcada por Luís Bueno (2006), as obras de Lúcia estão inseridas tanto na fase de "polarização plena" (1933 – 1936) como no "tempo da nova dúvida" (1937-1939).

O seu primeiro romance, *Maria Luísa*, foi escrito em 1931, mas publicado apenas em 1933, em tempos em que a polarização ideológica tomava fôlego. A narrativa, em terceira pessoa, retrata a vida de Maria Luísa, uma mulher que exerce magistralmente seu papel de esposa, mãe e dona de casa. Nota-se a presença de um estilo marcadamente machadiano, principalmente no constante uso de digressões à margem da ação, em que o narrador avalia com ironia mordaz os pensamentos e valores das suas personagens – principalmente a própria protagonista. Vinda de uma família de nobreza falida, cujo passado é engrandecido diante da

decadência do presente, em Maria Luísa é imputada, de modo irônico, a imagem de uma mulher que se faz caber perfeitamente dentro dos padrões e expectativas do que era ser uma mulher branca de ascendência nobre:

> Uma mulher como poucas. Admirável. Perfeita. Perfeitíssima. Boa filha, esposa exemplar, mãe cuidadosa, excelente dona de casa. Em tudo, cumpria rigorosamente as suas obrigações. As minúcias do seu interior ao mais grave problema da vida do casal, tudo merecia a sua atenção, tudo resolvia com critério e acerto. Até em negócios – Artur continuava o comércio de fazendas em grosso que lhe legara o pai – era de bom conselho. Socialmente, soubera criar uma situação de que se envaidecia o marido. Não que andasse em festas e bailes – não era disso. Cultivava algumas relações, poucas, mas escolhidas, escolhidíssimas. Como nunca as poderia ter o Artur Pires, da firma Pires & Dá, cujo fundador, o seu avô, desembarcara no Rio de tamancos e jalequinho de veludo rapado.
>
> Uma mulher do dever, em suma. (PEREIRA, 2006, p. 14).

Em contrapartida, somos apresentados a Lola, viúva do irmão de seu marido, oposta à protagonista em tudo – em temperamento, em seu comportamento social considerado duvidoso, enfim, uma mulher que vive à mercê das próprias vontades e caprichos. Na oposição Maria Luísa *versus* Lola inscreve-se "o balanceio social entre a desordem e a aparente ordem nas relações sociais" (ALMEIDA, 2011, p. 72). Além do tensionamento dos temperamentos ordeiro de Maria Luísa e volátil de Lola, a narrativa também mostra tensionamento entre a protagonista e seu marido, Artur, como já indica a citação anterior. A relação é pautada no sentimento de inferioridade de Artur em relação à esposa, em que ele se sente menos homem do que ela era enquanto mulher.

O romance é dividido em duas partes: a primeira, em que conhecemos as personagens sob o olhar julgador do narrador; e a segunda, que se dá a partir do episódio de adultério protagonizado por Maria Luísa e o amigo de seu marido, Flávio. Nessa segunda parte, o narrador já não conduz a narrativa: centraliza-se agora nas reflexões da própria personagem central, angustiada pela falha moral que cometera. Aqui, Maria Luísa passa a avaliar criticamente os padrões e normas de conduta social aos quais foi submetida, e a voz do narrador cala-se, pois o papel dessa avaliação recai, agora, sobre a consciência angustiada na protagonista. A inserção da personagem de Flávio no final da primeira parte – um homem descrito como manipulador que encarna a imagem do *don-juanismo* – é o recurso narrativo que cria a cisão entre as duas partes narrativas. É através dele que a crise das estruturas tradicionais daquela família ficcional é trazida à tona: a protagonista se vê seduzida por ele. Depois do episódio do adultério – não relatado explicitamente –, Maria Luísa, tão mais interessada nos padrões de conduta e tão afastada do humano, passa a se interessar pelas pessoas ao seu redor: se antes sua aproximação à Lola tinha uma função de instruí-la e fazê-la absorver as virtudes às

quais Maria Luísa tanto prezava, posteriormente ela busca em estar mais próxima da cunhada pelo interesse de compreender seu comportamento e suas motivações.

Vê-se que o primeiro romance de Lúcia se mantém à margem do chamado romance social, que emergia vigorosamente naquele ano: em 1933 foram publicados *Os Corumbas*, de Amando Fontes, e *Cacau*, de Jorge Amado, obras que serviram de paradigmas do fazer literatura em prosa nos anos 1930. Ambas as narrativas se debruçam sobre o cotidiano de trabalhadoras e trabalhadores que viviam em condições precarizadas e de exploração. Assim, *Maria Luísa*, centralizando o enredo numa família tendente a uma aristocracia ao modo do realismo machadiano, se afasta da tendência que surgia na época e que veio a praticamente definir o romance de 1930. De modo similar é o que se dá com *Em surdina*, seu segundo romance, publicado alguns meses depois da estreia de Lúcia na ficção.

Nesse segundo romance, vemos mais presentes as marcas do romance da década de 1930, ainda que a narrativa se passe, na verdade, no período pós-Primeira Guerra e que a ênfase recaia nas reflexões e angústias de Cecília, uma moça de família pequeno burguesa do Rio de Janeiro. A obra centra-se, então, na interação da jovem Cecília com as mudanças decorrentes da modernização. A narrativa se inicia quando a protagonista é proposta em casamento por Jorge Reis, filho de um banqueiro. O que em outros tempos poderia desencadear uma aceitação quase que automática do casamento – o caminho mais estável socialmente que uma mulher poderia angariar –, gera na personagem uma série de inquietações quanto ao comodismo do passado e das tradições e a instabilidade do presente.

Além disso, os diálogos entre as personagens revelam muito de seus posicionamentos político-ideológicos que vão se formando ao longo do texto. No pai de Cecília, por exemplo, vemos uma firme posição conservadora, que reflete a geração antes da Primeira Guerra; com a passagem do tempo, vemos que ele entra em declínio financeiro e perde sua influência. Nos irmãos da protagonista, representantes da geração pós-Guerra, as posturas parecem vulneráveis: Cecília representa a indecisão e a inconstância; Cláudio, afeito aos investimentos arriscados e ao modo de vida americano, suicida-se após endividar-se em apostas; Heloísa mantém um casamento de aparências e relações com amantes; João e Antônio, irmãos gêmeos, mantém posicionamentos opostos – o primeiro retorna da Europa com espírito revolucionário, contaminado pelas ideias de defesa das liberdades individuais, enquanto o segundo declara-se de direita e contra-revolucionário. Observamos que os tensionamentos entre irmãos representam as rápidas transformações e embates de novas ideias por quais passam a sociedade em que Cecília se insere.

A própria protagonista, sentindo uma intensa necessidade de viver e buscando incessantemente sua realização pessoal, se vê imersa nesses debates e questionamentos sobre o que seria verdadeiramente a vida, almejando, então, o casamento, o trabalho e a independência financeira e intelectual – o que soava paradoxal naqueles tempos. Ainda assim, diz Luís Bueno que "embora não possa ser classificada como uma moça de temperamento padrão, não é propriamente um espírito de exceção, de tal maneira que suas aspirações fazem parte de mundos possíveis para uma mulher da sua classe naquele momento" (BUENO, 2006, p. 318).

É nas conversas com Paulo, amigo de seu irmão Cláudio, que Cecília encontra ânimo para desenvolver sua autonomia intelectual. A protagonista vê nele alguém que poderia compreender seus anseios por independência e realização pessoal, e buscando instruir-se através do estudo, ela passa a ver em Paulo um companheiro intelectual, capaz de compreender o espírito e as demandas de seu tempo. Entretanto, quando manifesta ao amigo sua frustração pela negativa de seu pai ao seu desejo de trabalhar e esperando ter em Paulo apoio à sua causa, ele a pede em casamento afirmando ser esta uma forma de trabalho, em que Cecília reinaria no lar. Compreendemos, então, que Paulo é uma personagem na narrativa no qual valores e comportamentos da tradição convivem com as novas perspectivas trazidas pela modernidade. A protagonista responde indignada, mas, posteriormente, sua atitude é de conformação: não aceita o casamento, mas também não reage às expectativas frustradas. Depois de passar alguns meses isolada no campo, Cecília chega à conclusão de que ama Paulo e que aceitaria o casamento. Contudo, quando retorna à capital, descobre que Paulo já estava casado. Assim, a personagem acaba por permanecer solteira e dedica-se aos cuidados com a família, disposta a integrá-los, a conciliar os conflitos entre as partes para a manutenção da paz no lar.

É perceptível que, ao contrário de Maria Luísa, Cecília busca externar suas inquietações e frustrações. Entretanto, como a protagonista do primeiro romance, seu campo de ação é mínimo e não consegue alterar o estado das coisas no qual se encontra. Resigna-se ao papel de "solteirona", o qual exerce conformada. Se o romance de estreia de Lúcia traz à tona as contradições e hipocrisias da estrutura familiar tradicional, *Em surdina* já enfatiza problemáticas mais amplas, desde o embate ideológico e geracional até a inserção da mulher no mercado de trabalho. Ainda assim, mesmo que se dê voz à questão da autonomia intelectual e financeira das mulheres em tempos em que ainda não era aceito – ao menos entre as mulheres brancas de classes mais abastadas, a narrativa permanece às sombras do romance social, já que não se centra nas contradições fundantes da sociedade brasileira, construída sobre as bases da desigualdade e da superexploração de trabalhadoras e trabalhadores. Será em *Amanhecer* que

Lúcia nos trará um cenário mais diverso da nossa realidade, ainda que não siga os moldes propostos pelo romance social.

Em *Amanhecer* vemos a primeira – e única – protagonista de Lúcia tomar a pena e narrar os acontecimentos de sua vida. Maria Aparecida, então, desdobra-se em duas consciências distintas: em personagem que vive os fatos e age sobre eles, e em narradora que busca compreender suas próprias ações no passado a fim de fixar os acontecimentos. O romance, que inicia com uma atmosfera de sonhos e misticismo, permeado de santos, fantasmas e romantismos, traz uma protagonista que reage e age diante de sua realidade e seus conflitos – diferente do que vimos nas duas obras anteriores – e seu olhar sobre as coisas amplia-se à medida que entra em contato com novas ideias e perspectivas do que é viver. Se no *Em surdina* Cecília desiste de trabalhar e de seus projetos diante dos obstáculos e oposição de suas famílias e amigos, Maria Aparecida vê-se impelida a agir – ainda que se frustre.

Podemos visualizar no romance alguns elementos do processo modernizatório brasileiro. A decadência do meio rural nos é apresentado por Aparecida, que nos diz que sua família paterna é de coronéis ricos, enquanto o seu pai empobreceu em maus investimentos no campo. Todavia, a condição da protagonista não é totalmente desfavorável, já que a sua casa é a segunda melhor da pequena cidade de São José – mesmo sendo uma casa alugada –, perdendo apenas para a Casa Verde. As personagens pobres surgem pela primeira vez em uma narrativa de Lúcia Miguel Pereira: todas elas negras, Aparecida traz eventualmente as tragédias e misérias vividas por eles. Entendendo o passado enquanto origem das condições objetivas atuais, o romance nos traz a consequência de um longo processo de escravização e desumanização da população negra e do modo nada eficaz da Abolição em sanar as cicatrizes desse processo, relegando as pessoas negras à marginalidade.

Ademais, a relação de Aparecida com Sônia e Antônio, ambos vindos da capital Rio de Janeiro, denota uma oposição entre campo e cidade: de um lado, em São José vemos a sustentação da tradição, a defesa da família e da honra feminina – que se resolveria para a mulher apenas pela via do casamento –, manutenção da religiosidade católica, além de constatarmos que se trata de uma cidade pobre e homogênea, de outro, temos nas personagens oriundas da capital o questionamento incisivo desses valores, defesa da liberdade sexual da mulher, maior incentivo ao trabalho feminino, certo alheamento em relação à religião, maior heterogeneidade de classes sociais, ideias e posicionamentos ideológicos – elementos esses trazidos no processo de modernização. O contato de Aparecida com pessoas do Rio de Janeiro (e, posteriormente, sua mudança para lá) e a ida de Sônia a São José demonstra bem essa relação entre esses espaços: enquanto Aparecida absorve as concepções modernas da cidade grande,

Sônia gradativamente busca estabilidade diante das intempéries e agitações de sua vida na capital e aproxima-se dos princípios tradicionais, tornando-se, ao final da narrativa, irmã de caridade.

Percebemos, então, que a consciência e a subjetividade da narradora são determinadas por vários fatores desencadeados pela transição histórica do processo de modernização brasileiro. Vimos também que Lúcia Miguel Pereira concebe o romance como espaço propício para se refletir sobre as relações do eu com o exterior. Dito isso, nossa premissa é a de recusar qualquer análise que se limite a uma perspectiva subjetivista ou de conceber *Amanhecer* a partir de uma falsa dicotomia entre indivíduo e sociedade ou de entender a narrativa como uma "história pessoal" da narradora. Isso significa compreender a consciência não como algo puro, a-histórico, mas de tomá-la como *concreta*, numa perspectiva dialética, ou seja, como resultado do processo histórico, na relação entre os indivíduos sociais que compõem a sociedade. Trataremos disso de modo mais aprofundado no capítulo 2.

1.5. A autoria feminina e o Romance de 1930

Antes de partirmos para o capítulo seguinte, buscaremos tratar brevemente sobre as mulheres escritoras no contexto dos primeiros anos do século XX. Tais apontamentos são relevantes pois mesmo que tenhamos atualmente mais pesquisas dedicadas a essas escritoras, ainda precisamos reafirmar a importância de se compreenderem as contribuições literárias e intelectuais de autoria feminina para a literatura brasileira. Ao se falar de crítica literária do início do século XX, Lúcia Miguel figura sozinha num meio intelectual dominado por homens. Na ficção, por muito tempo, apenas o nome de Rachel de Queiroz vinha à tona. Quando falamos anteriormente sobre a formação da tradição literária brasileira, notamos a ausência de escritoras. É claro que uma boa parcela de escritores ou escritoras estão fadadas a cair no esquecimento pelos mais variados motivos, mas se faz mister enfatizar que a exclusão de escritoras na história e na memória literária se dá sistematicamente ao longo de nossa história.

Colocamos anteriormente que a formação da tradição literária brasileira se dá sob uma literatura empenhada, que traz em si um projeto de nação. Entretanto, tal projeto não contempla a diversidade da nação (incluindo pessoas negras e indígenas, e mulheres no geral): forjado pelas mãos de uma elite branca e masculina, o interesse acaba por ser inclusão do Brasil no circuito capitalista (ainda que tivéssemos, na época, escravidão como base de nossa economia), e, na prática, continuamos seguindo os ditames da Europa.

> (…) as mulheres, desde sempre destituídas da condição de sujeitos históricos, políticos e culturais, jamais foram imaginadas e sequer convidadas a se imaginarem como parte da irmandade horizontal da nação e, tendo seu valor atrelado a sua capacidade reprodutora, permaneceram precariamente outras para a nação, como bem coloca Mary Louise Pratt em *Mulher, literatura e irmandade nacional*. (SCHMIDT, 2000, p. 86)

A tendência das ciências sociais das últimas décadas é a do questionamento do mito da inferioridade natural de mulheres e pessoas negras e indígenas. Há, assim, um esforço coletivo que busca questionar a cultura dominante a partir de uma revisão crítica da história e inserir tais figuras antes marginalizadas como sujeitos no discurso do saber (DUARTE, 1998) e pôr em questão paradigmas até pouco tempo não questionados, tais como o de tradição, de cânone, de crítica e valor (SCHMIDT, 2012). Nos estudos literários, isso se dá a partir de dois eixos: o da revisão, em que se questiona a tradição literária e crítica formada pelo circuito de homens escritores-críticos-leitores, acarretando a formação de cânones literários excludentes; e recuperação de autoras e autores excluídos e suas respectivas obras. Nesse processo, questiona-se: a produção literária de mulheres é inferior ao ponto de não justificar a sua inclusão nas antologias? Ou reflete apenas opinião pessoal de alguns autores, que se auto atribuíam a tarefa de escolher alguns e consagrar certas obras em detrimento de outras? (DUARTE, 1998).

Nesse âmbito, outros questionamentos vêm à tona: as imagens construídas das mulheres no texto literário corresponderiam a mulheres reais, num determinado momento histórico, ou devem ser lidas como resultado das fantasias literárias masculinas – imagens de mulheres filtradas através do olhar do escritor? Que estereótipos e valores representam? Ao mesmo tempo, também os textos de autoria feminina devem passar por questionamentos: será que elas mesmas reproduzem essas imagens estereotipadas das mulheres advindas da sociedade patriarcal, ou se liberaram delas? Será que a literatura do século XX consegue romper com os estereótipos tradicionais de mulher? Além disso, tão importante quanto detectar os valores exaltados através das figuras femininas é conhecer o porquê da exaltação de uns valores sobre outros numa determinada época. É imperioso, assim, a revisão crítica dos códigos culturais em que se insere o texto literário e repensar modelos e métodos de análise sobre essas obras do passado:

> Contudo, longe de sinalizar o fim da história da literatura, a referida crise tem fomentado a necessidade de reconfigurar seus modelos e métodos considerando os novos conhecimentos que emergem da articulação entre teoria e pesquisa empírica sobre o passado, e que exigem uma investigação dos buracos negros historiográficos relacionados com a supressão institucional de textos relegados à invisibilidade. Muitas das recentes reflexões sobre a história da literatura passam, necessariamente, pela compreensão da instituição literária e de seu papel histórico como instância reguladora, não só da definição do literário, mas também dos procedimentos de seleção e ordenamento de seus objetos na narrativa daquela história e dos discursos

> de valoração e interpretação que deram legitimidade à formação dos cânones literários nacionais. (SCHMIDT, 2012, p. 60)

Esse resgate da atuação das mulheres, seja na literatura ou na sociedade, ao nosso ver, não deve ser feito por si só e de modo desligado do conjunto de determinações teóricas de um país. Falar de resgatar mulheres na literatura e na história de um país como o Brasil envolve não ignorar a problemática do subdesenvolvimento assim como os rastros e cicatrizes da dominação política e cultural legados pela Europa colonizadora: comparando a representação do feminino na cultura brasileira com a das culturas latino-americanas, vemos que temos com elas a base comum da repressão, sujeição, dominação e dependência.

Além disso, os esforços em refazer (ou recontar) a história literária brasileira – pela perspectiva daqueles que por muito tempo foram marginalizados – servem como contribuição para que se estabeleça, de fato, nossa tradição literária: conhecendo as singularidades introduzidas pelas mulheres (e grupos étnico-raciais antes silenciados) no fazer literário é que se pode avaliar as contribuições de cada autor e, a partir disso, poderemos conhecer a história da literatura brasileira como um todo (DUARTE, 1998).

Constância Lima Duarte (2012) é uma das intelectuais que empreende esforços para se reconstituir a participação feminina na história da literatura brasileira. Em artigo intitulado *Os anos 1930 e a literatura de autoria feminina*, a autora constata a ausência de escritoras na grande festa da Semana de Arte Moderna de 1922, na qual os nomes femininos no evento reduziam-se à pintora Anita Malfati e à musicista Guiomar Novais. Não que não houvesse escritoras de sucesso naquele período; entretanto, encontravam-se elas distantes do projeto modernista nos termos ideológicos e estéticos, tal como ele foi concebido.

Se no âmbito estético a maioria das escritoras dos anos 1920 e 1930 cultivavam a estética dos fins do século XIX, em termos ideológicos, muitas delas se concentraram em questões que lhes pareciam mais urgentes, voltando suas produções artísticas e literárias ao interesse de superar o atraso social e intelectual em que se encontrava a mulher brasileira. Essa movimentação das mulheres, entretanto, não é uma novidade do século XX: já no século XIX encontramos textos e autoras cientes da subalternidade à qual eram submetidas, comprometidas em denunciar tal estado das coisas, além de questionar e propor novos valores da sociedade moderna, capitalista e burguesa em um país ainda dominado por uma lógica do patriarcalismo rural. Portanto, para Duarte (2012), antes de condenar essas escritoras por anacronismo em relação às proposições estéticas e temáticas de seu tempo, é necessário lembrar que as mulheres

se encontravam “em um mundo à parte”, muitas delas limitadas à estreiteza do horizonte doméstico ou de educação diferenciada.

Lucia Miguel Pereira busca encontrar escritoras antigas e, para isso, recorre à pesquisa de Silvio Romero que resultou na sua *História da Literatura Brasileira* (1888).

> Nessa espécie de catedral barroca de nossa literatura onde, ao lado dos santos, se assim se pode dizer, das figuras de primeira plana, de valor incontestado, tiveram entrada carrancas e bonifrates, gente miúda, gente mais – ou menos – que secundária, só foram incluídas sete mulheres: Ângela do Amaral Rangel, Beatriz Francisca de Assis Brandão, sobrinha de Maria Joaquina Dorotéia de Seixas, a doce Marilia das liras de Gonzaga, Delfina da Cunha, Nísia Floresta (...), Narcisa Amália, Maria Firmina Reis e Jesuína Serra. (...) E é tudo; nada mais achou a dizer a respeito de mulheres o mestre sergipano… (PEREIRA *apud* DUARTE, 2007, p. 64)

Duarte (2007) constata que nem Júlia Lopes de Almeida nem Carmem Dolores, contemporâneas de Romero e muito populares à época, figuraram na *História*. O mesmo se dá quando Lúcia analisa o *Dicionário bibliográfico* de Sacramento Blake, no que ela diz que: “pela índole mesma da obra, [que] 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, havia pouco mais de cinquenta escritoras, para trezentos anos de literatura” (PEREIRA *apud* DUARTE, 2007, p. 64). E justifica a escassez de autoras:

> Sintomática e tristíssima a situação das mulheres no Brasil colonial e imperial, dos preconceitos que as abafavam, dos quais dão testemunho tanto os romancistas que descreveram os costumes de seu tempo, como os escritores mais objetivos, cronistas, ensaístas, historiadores e, sobretudo, os estrangeiros que nos visitaram. (PEREIRA *apud* DUARTE, 2007, p. 64)

Se, por um lado, muitas das moças receberam uma educação superficial, em que a timidez e a inércia eram os traços reforçados positivamente, por outro, as que eram exceções e buscaram se consolidar no meio intelectual foram sistematicamente ignoradas e alijadas da memória canônica. Entretanto, elas existiam e vêm sendo resgatadas do esquecimento. Das autoras anteriores aos anos 1930, pode-se citar Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), autora de mais de 40 obras distribuídas entre romances, contos, teatro e literatura infantil, a única figura feminina participante das reuniões da criação da Academia Brasileira de Letras, mas excluída por ser mulher. Pode-se mencionar também Francisca Júlia (1871-1920), Maria Sabina (1898-1991), Ercília Nogueira Cobra (1891 - ?). A produção feminina finissecular caracteriza-se por uma postura de endosso ao sistema proposto, ao mesmo tempo que contém queixas ou lamentos devido à impossibilidade de autorrealização, o que é atribuído a um destino pessoal infeliz e

incompleto, e não como consequência de um sistema organizado a restringir as possibilidades de existência das mulheres (COELHO, 1989).

Na década de 1930, se algumas dessas autoras já não mais existiam, outras passam a aproveitar o avanço significativo das mulheres no espaço público para exercer sua liberdade de pensamento e ação: filiam-se a partidos, organizam-se em movimentos sociais e, a partir de 1933, passam a votar. É também dessa década que um contingente significativo de mulheres adentra as universidades do país, da Europa e dos Estados Unidos, e as possibilidades no mercado de trabalho se ampliam para além do magistério, abrangendo a indústria, comércio, política e jornalismo (DUARTE, 2012).

O romance desse período, preocupado com a investigação dos problemas brasileiros, contribui para a ampliação de novas possibilidades temáticas e faz surgirem novos protagonismos: figuras antes marginalizadas, como a do proletário, do retirante, do imigrante, assim como a mulher, aparecem como personagens centrais de várias narrativas dessa década. A mulher avulta como protagonista de vários livros, principalmente aqueles de autoria feminina. Dentro do contexto polarizado dos anos 1930, que alcança a ficção desses tempos, também as autoras vão se colocar para refletir em suas obras sobre a realidade do país e os problemas sociais e filosóficos de seu tempo, enquanto outras vão optar por romances mais introspectivos, focados em aprofundar a psicologia das personagens. Duarte (2012) cita algumas ficcionistas do período: Rachel de Queiroz (1910 – 2003), Patrícia Galvão (1910 – 1962), Adalzira Bittencourt (1904-1976), Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), Carolina Nabuco (1890-1981), e, claro, Lúcia Miguel Pereira (1901-1959).

No contexto de polarização político-ideológica no meio intelectual e artístico dos anos 1930, duas das autoras mencionadas se alinhavam à esquerda, a saber, Rachel de Queiroz e Patrícia Galvão, ambas filiadas ao Partido Comunista. Adalzira Bittencourt era militante feminista, mas defendia regimes autoritários e ultranacionalistas (RAMOS, 2002). As outras autoras – Dinah Silveira de Queiroz, Carolina Nabuco e Lúcia Miguel Pereira – não se vinculavam diretamente a nenhum partido político ou movimento social, como o feminista, com exceção de Lúcia, que era declaradamente católica (apesar de ter críticas aos movimentos católicos e aos integralistas, com os quais os católicos costumavam ligar-se).

Curiosamente, note-se que, diferente da tão referida polarização entre comunistas e católicos simpatizantes do fascismo, há entre as mulheres desse período posições mais diversas: entre as mulheres de esquerda, tais como Patrícia Galvão, Maria Lacerda de Moura e Eneida de

Morais, postulava-se que a condição inferiorizada da mulher só seria efetivamente modificada a partir da superação do capitalismo e da sociedade de classes; e entre as feministas sufragistas, caso de Bertha Luz costumavam ser pendentes às ideias liberais de conquista de direitos (ao voto, à educação de qualidade para mulheres, à igualdade na oportunidades de emprego); encontra-se ainda uma Adalzira Bittencourt, que era, ao mesmo tempo, feminista e ultranacionalista inspirada pelas ideias de Plínio Salgado; e há ainda mulheres que, apesar de sensibilizar com as pautas feministas e com os debates de seu tempo, optam por não se vincular diretamente a qualquer movimento ou partido político, como é o caso de Lúcia Miguel, Dinah Silveira e Carolina Nabuco. Observamos que tais posicionamentos adotados pelas autoras parecem ter implicações tanto nas escolhas estéticas específicas como nas diferentes formas de recepção por parte da crítica.

Comecemos por avaliar o caso de Patrícia Galvão. Mais conhecida como Pagu, inicia sua trajetória militante nos anos 1930 e fundou, junto com seu marido, Oswald de Andrade, o jornal *O Homem do Povo*, no qual Pagu escreveu artigos, ilustrou, fez charges e assinou a seção *A mulher do povo*, destinada a críticas ferozes às feministas da elite e à classe dominante. Em 1933, publicou o romance *Parque industrial* sob pseudônimo de Mara Lobo (a pedido do Partido Comunista), cuja edição foi financiada por Oswald. É uma narrativa centralizada no meio urbano e que denuncia as misérias às quais as trabalhadoras e trabalhadores estavam submetidos nas fábricas paulistas, sendo este considerado o primeiro romance proletário brasileiro. Figura controversa de seu tempo, Pagu foi presa e torturada diversas vezes e, posteriormente, teve sua figura apagada nas histórias literárias, sendo mais lembrada como militante (DUARTE, 2012).

Já Rachel de Queiroz é a mais conhecida das escritoras dessa década e estabeleceu desde cedo seu nome na cena literária. Entra desde muito jovem no mundo da literatura, do jornalismo e da política, espaços majoritariamente masculinos. Com apenas 20 anos, publica em 1930 *O quinze*, romance que renova o ciclo da seca inaugurado com *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, retratando o drama dos flagelados no sertão em uma narrativa enxuta com uso de recursos como cortes abruptos (DUARTE, 2012). Além disso, renova também a representação da mulher, rompendo com estereótipos de sentimentalismo, delicadeza e submissão impostos à mulher, ao retratar a jovem professora Conceição, que rejeita o casamento tradicional e opta por permanecer solteira. Tais aspectos de sua narrativa levam Graciliano Ramos ao espanto, pois

> *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 Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural. (RAMOS *apud* DUARTE, 2012, p. 344)

O comentário de Graciliano traz muitos indícios do que se esperava de uma escritora nos anos 1930. Graciliano muito provavelmente não duvidava de que uma mulher fosse capaz de escrever romances – pois, naquele tempo, já tínhamos romances de escritoras de grande sucesso de público, tais como eram os de Júlia Lopes de Almeida nas décadas anteriores. A questão era que Rachel ultrapassava as expectativas da crítica ao superar aspectos literários dos chamados "romances de mulher", expressão que carrega certo tom pejorativo e costumeiramente atribuído à produção romanesca feminina finissecular e nos princípios do século XX, muito ligados a uma estética romântica e tendentes à introversão.

Em artigo sobre a obra de Dinah Silveira de Queiroz, Muzart (2013) aponta que Dinah opta pelas sondagens psicológicas. A pesquisadora menciona a perspectiva de Adonias Filho, que afirma a tendência da temática da introversão que se faz presente em muitos romancistas paulistas e que são inúmeros os elementos comuns que os identificam, e termina por constatar a existência de um "romance feminino paulista", onde encaixa Dinah Silveira – no que Muzart veementemente discorda, mas busca ressaltar a vinculação das vertentes intimistas ao que seria um "romance feminino". Muzart destaca também a linguagem metafórica e as comparações impressionistas de José Lins do Rego em sua crítica ao primeiro romance de Dinah, o *Floradas na Serra* (1939), talvez pela predominância da voz feminina nos romances de autoria feminina. O crítico ressalta

> a feminilidade de sua prosa, a graça de mulher que há na sua expressão literária. Ela não contraria o seu sexo para compor. Pelo contrário, é assim como a mágica Comtesse de Noailles, uma fonte cantando num jardim. O estilo de Dinah Silveira de Queiroz é sóbrio, mas tem sempre o que dar em cor e música" (REGO, 1974 *apud* MUZART, 2013, p. 163).

Sobre tal passagem, Muzart logo aponta: "Trata-se de uma crítica bastante datada. Podemos ver isso na linguagem metafórica do crítico e em suas comparações impressionistas.

Como explicar ‘uma fonte cantando num jardim’ para analisar o estilo de um autor?” (MUZART, 2013, p. 163).

“Romances de mulher”, ao que parece, são as narrativas intimistas de inspiração romântica, de maior sondagem psicológica, protagonizadas por mulheres e escritos também por mulheres. Em texto crítico sobre o romance *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, Nelson Werneck Sodré inicia seu texto ressaltando o “ponto de vista feminino” de Lúcia: “Vejo o segredo da posição de incontestável relevo que a sra. Lúcia Miguel Pereira ocupa no nosso mundo literário assentar-se em duas coisas curiosas, o equilíbrio da sua analyse (*sic*) e a maneira uniforme de ver tudo do ponto de vista feminino, de tudo interpretar segundo a alma de mulher” (SODRÉ, 1938, n.p.). Ao longo do texto, repete-se algumas vezes sobre o romance representar uma ânsia feminina, sobre feminilidade do ponto de vista narrativo.

Vê-se que nos anos 1930 as primeiras escritoras se estabelecem no nosso sistema literário, fosse numa literatura de introspecção ou numa perspectiva mais engajada, ainda que a maioria tenha sido questionada, criticada, ou privada de qualidades atribuídas à escrita dos homens, tendo a “feminilidade” – o que quer que seja isso em termos literários – como único ou um dos poucos destaques em suas escritas. Sobre isso, Rachel de Queiroz diz, já nos anos 1950, que

> é bom acabar em esse clima de anedota que cerca a literatura feminina, aqui no Brasil. Acabar com esse costume de sorrir e encolher os ombros quando se fala em escritora ou, pior ainda, essa maneira equívoca de elogiar: quando querem dizer que a gente escreve bem, dizem que escrevemos “como um homem”. Hoje não se precisa escrever como homem, para escrever bem. Já existe realmente uma literatura feminina – sem pejorativo; excelentes escritoras femininas, escrevendo livros de mulher – quero dizer, o conteúdo, o sentido profundo, a própria alma dos livros genuinamente femininos... (QUEIROZ *apud* MUZART, 2013, p. 167)

Se é certo que Lúcia Miguel Pereira é uma escritora e suas personagens são, em sua maioria, mulheres vivenciando dilemas existenciais específicos de sua condição, isso não significa que tais figuras e tais condições se desenvolvam isoladamente nas narrativas ou que a autora não mobilizou outros temas ou recursos literários diversos. Na consciência e subjetividade de sua narradora em *Amanhecer*, por exemplo, vemos na perspectiva de uma moça branca pobre um Brasil que passa por uma transição histórica complexa rumo à modernização.

CAPÍTULO 2

ROMANCE E REALIDADE: ALGUNS PRESSUPOSTOS SOBRE FORMA LITERÁRIA E PROCESSO SOCIAL

No capítulo anterior, trouxemos alguns elementos que nos serão úteis para a análise do romance *Amanhecer*: situamos Lúcia e seu romance no sistema literário brasileiro, trazendo as condições sócio-históricas sob as quais nasce o romance a ser estudado. Entretanto, falta-nos expor nosso suporte teórico de modo a elucidar os rumos tomados em nossa análise assim como explicitar como utilizaremos tais elementos extraliterários nela.

Ao longo do século XX, surgem diversas correntes teóricas cujos estudos centram-se ou na estrutura interna da obra ou nas estruturas exteriores a ela, ou seja, abordagens em que a relação entre o texto literário e realidade foi problematizada em seus extremos: se em determinados momentos o condicionamento social era compreendido como chave para análise de uma obra, em outros as operações formais eram focalizadas em detrimento da matéria e elementos exteriores à obra. Entretanto, nota-se em algumas tendências atuais o esforço por superar as incompatibilidades entre essas duas vertentes, além dos avanços quanto aos métodos de análise do texto literário advindos das teorias de raça[5] e gênero, dentre outros.

Se a literatura estabelece relações com o ambiente histórico e sociocultural e atestamos o vínculo entre o texto literário e a realidade, isso não significa que tais estruturas exteriores sejam determinadoras do valor artístico de uma obra. Partindo das considerações de Candido (2006) e colocando um paradoxo aparente, é justamente por estarmos avaliando melhor o vínculo entre obra e ambiente que chegamos à "conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem" (CANDIDO, 2006, p. 13). Em nossa pesquisa, por exemplo, buscaremos analisar o romance *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, tendo como subsídio elementos de âmbito histórico-social, para que, com nosso suporte teórico, possamos traçar uma análise do processo de ficcionalização dos eventos histórico-sociais. É nesse ponto – da ficcionalização dos eventos histórico-sociais – que temos o ponto de articulação entre forma literária e processo social.

[5] Mantivemos o uso do termo "racial" com base no proposto por Silva e Rosemberg (2018): "O texto utiliza vocabulário racial em consonância com o movimento negro brasileiro e com uma das tendências de estudos das relações raciais, que acolhem o conceito nominalista de 'raça' como construção social (…)" (SILVA; ROSEMBERG, 2018, p. 74).

Constata-se, portanto, um método dialético que articula os elementos externos e internos do texto literário. Isso prevê a compreensão do sujeito da escrita enquanto um sujeito social sob as determinações históricas e ideológicas que dramatiza e ficcionaliza o mundo a partir de suas vivências e experiências diante das transformações ocorridas e do contexto em que se encontra. Entretanto, a sociedade representada no texto literário exerce uma função estética, o que significa também dizer que questões referentes à linguagem podem também ser consideradas como elementos da representação da sociedade, não limitando a análise à percepção do viés ideológico e vivências do sujeito que escreve. Em termos de metodologia, a investigação das diretrizes estéticas que estruturam a obra de arte parte da função histórica da literatura. Tendo isso em vista, as transformações estruturais de ordem política, econômica ou social manifestam-se na construção formal do texto literário enquanto dramatização/ficcionalização da realidade, no sentido de que a ligação entre literatura e os acontecimentos sociais se dá de acordo com a necessidade desses acontecimentos ligarem-se aos valores da vida que se constituem como parte da composição estética de determinado contexto.

Para a nossa pesquisa, partiremos desse ponto de vista metodológico acerca da configuração estética das obras literárias cuja organização formal se constitui de elementos estruturais típicos do romance, como foco narrativo, personagens, espaço-tempo. com o intuito de revelar e analisar tanto a organização formal desses elementos estéticos assim como compreender de que modo a sociedade se faz representar neles. É de nosso interesse, portanto, que conduzamos nossa análise do texto literário tanto com o suporte de obras que nos auxiliem compreensão de fatores de ordem histórica como com o embasamento teórico que nos elucide quanto à estrutura formal das narrativas, o que nos possibilita o estudo do caráter *realista* do romance (que veremos adiante).

Apoiar-nos-emos sobre teóricos e tendências diversas dos estudos literários que discorram sobre a relação literatura-sociedade de modo a nos apropriarmos de conceitos e categorias que nos deem suporte para a compreensão da organização interna da obra literária. Além disso, buscaremos nessas tendências teóricas percursos e recursos metodológicos que nos instrumentalizem para todo o processo de análise. A partir desse levantamento crítico e teórico e da apreensão de nossas possibilidades metodológicas em nossa análise é que nos debruçaremos sobre a organização estrutural da obra que, por sua vez, encontra-se tanto externa como internamente vinculada ao contexto histórico do Brasil dos princípios do século XX.

Comecemos pelo termo *realismo*, cujo conceito e significado podem variar e misturar-se de forma contraditória. Para melhor delimitação desse conceito, Ian Watt (2010) nos diz que

é nele que reside a diferença crucial entre os romances a partir do século XVIII e a ficção anterior, o que diz menos a respeito da espécie de vida apresentada do que a forma como a apresenta. Em outras palavras, o realismo está mais na forma que no conteúdo. O autor traça um paralelo entre realismo no sentido filosófico e sua manifestação na literatura e aponta que, filosoficamente, o realismo moderno parte da premissa de que o indivíduo pode acessar a verdade através dos sentidos e assume uma postura crítica, inovadora e antitradicional cujo método consiste no estudo dos aspectos particulares da experiência. O romance seria, então, a forma literária por excelência que reflete essa nova orientação filosófica, que confere valor à originalidade e à novidade.

Portanto, por *realismo* queremos remeter aos recursos pelos quais a realidade se manifesta no texto literário, e se faz mister ressaltar que tais recursos não são dados a serem submetidos a uma comparação fixa com o mundo, mas sim a serem analisados quanto à sua organização na composição do romance.

Vásquez (1978), fundamentado nas propostas de uma estética marxista, chama de arte realista

> (…) toda arte que, partindo da existência de uma realidade objetiva, constrói com ela uma nova realidade que nos fornece verdades sobre a realidade do homem concreto que vive numa determinada sociedade, em certas relações humanas histórica e socialmente condicionadas e que, no marco delas, trabalha, luta, sofre, goza ou sonha. (VÁSQUEZ, 1978, p. 36)

O autor também afirma ser falso realismo aquele que faz da representação das coisas um fim em si mesmo, e não um meio à serviço da apreensão dos movimentos da realidade. Esse falso realismo busca, então, *re*presentar a realidade, isto é, "uma tentativa de apresentá-la de novo, do mesmo modo como a cópia ou a imitação apresenta o original" (VÁSQUEZ, 1978, p. 37). Vásquez coloca em questão a suposta incomunicabilidade entre o realismo e a chamada arte de vanguarda: sendo essa última associada ao formalismo, em que a questão da manifestação da realidade na obra seria de interesse menor, não se pode negar que recursos formais do romance moderno, como monólogo interior ou a descontinuidade temporal, integram-se cada vez mais ao romance realista. Tais inovações não são, portanto, meramente formais, mas advém de modificações impostas pelas modificações de conteúdo, ditadas pelas transformações da própria realidade humana.

Em Lukács, tanto em sua fase hegeliana como sua fase posterior marxista, notam-se como um dos pontos centrais de sua obra as relações entre a realidade literária e a realidade

histórica. Em *Teoria do romance* (1915), o jovem Lukács vê no romance uma espécie de épica dos tempos modernos, tempos melancólicos em que a realidade se mostra fragmentária, complexa e da qual os deuses foram banidos. O romance é forma representativa da época e, assim, as "categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo" (LUKÁCS, 2000, p. 96). Portanto, para ele, os processos históricos estruturados na realidade objetiva são captados para a dimensão da arte, engendrando assim as formas artísticas; há, então, a figuração estética das formas histórico-sociais.

Lukács embasa suas reflexões sobre arte e realidade sobre a categoria da *particularidade,* em que se concebe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa) assim como da particularidade à singularidade (e vice-versa), e nos dois casos o movimento em direção à particularidade é o conclusivo. Nesse processo pelo qual as categorias se resolvem e se transformam, "tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade" (LUKÁCS, 1978, p. 161). Assim, a particularidade é concebida enquanto um ponto médio na qual se superam, no processo de reflexo da realidade, tanto o singular quanto o universal. Isso precisa ser compreendido no contexto da concepção dialética no interior do materialismo, que

> (…) insiste, por um lado, nesta unidade conteudística e formal do mundo refletido, enquanto, por outro lado, sublinha o caráter não mecânico e não fotográfico do reflexo, isto é, a atividade que se impõe ao sujeito (sob a forma de questões e problemas socialmente condicionados, colocados pelo desenvolvimento das forças produtivas e modificadas pelas transformações das relações de produção) quando ele constrói concretamente o mundo do reflexo. (LUKÁCS, 1978, p. 160-1)

A arte é, então, para Lukács, uma das formas possíveis de que os humanos dispõem para captar o real. Sendo a arte uma das formas pelas quais a realidade revela-se aos sujeitos, e admitindo-se, em princípio, que esta realidade se encontra em processo constante de mudança, assume-se que os meios de expressão também variem; portanto, a historicidade da realidade objetiva impõe, ao mesmo tempo, uma historicidade dos meios expressivos e, assim, determina o próprio movimento da arte (LUKÁCS, 1978). Em outras palavras, isso significa que a realidade cede a sua estrutura e lógica à composição e passa então a ser parte de uma dimensão dialeticamente independente e com leis próprias. A história não aparece na obra como pano de fundo ou uma massa bruta de dados e descrições, mas surge configurada na própria forma, articulada aos outros elementos composicionais.

A despeito das diferenças teóricas quanto à Lukács, Bakhtin também põe como um dos pontos centrais de sua reflexão as relações entre o material linguístico-literário e a realidade

histórica. No próprio processo de escrita, aspectos da realidade, tais como o espaço ou o tempo histórico, são assimilados, condensados e revelados nos elementos constituintes da ficção. Diz Bakhtin (2014):

> Em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente. Assimilaram-se os aspectos isolados de tempo e de espaço acessíveis em dado estágio histórico do desenvolvimento da humanidade, foram elaborados também os métodos de gênero correspondentes ao reflexo e à elaboração artística dos aspectos assimilados da realidade. (BAKHTIN, 2014, p. 211)

Segundo Bakhtin (2014), a posição do autor-artista e sua tarefa artística devem ser situadas e compreendidas no mundo em relação com todos os valores de conhecimento. O escritor e sua escrita, assim, são perpassados pelas influências de seu tempo e espaço. A principal particularidade do estético é, de acordo com Bakhtin, seu caráter receptivo e positivamente acolhedor: a realidade, identificada e avaliada pelo autor-artista, entra na obra e torna-se elemento constitutivo indispensável. A forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para um plano axiológico distinto, submetendo-a a uma nova unidade, que ainda evoca a realidade preexistente.

Referindo-se especificamente ao romance, Bakhtin (2014) afirma ser esse gênero uma "diversidade social de linguagens organizadas artisticamente" (BAKHTIN, 2014, p. 74), o que pressupõe uma descentralização semântico-verbal dos sistemas ideológico-verbais estáveis. Em suma: a desintegração e queda da autoridade religiosa, ideológica e política, a perda do caráter fechado da cultura nacional e o fortalecimento de interação intensa com outros grupos sociais são processos sociais que fertilizam o ambiente para que surja o romance. Essa forma narrativa é o único gênero "nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela" (BAKHTIN, 2014, p. 398). Assim, os modos de agir da sociedade manifestam-se através das personagens, cuja representação mimetiza discurso característico ou socialmente típico de uma dada pessoa e seu respectivo lugar social (padre, cavaleiro, comerciante, camponês), não havendo espaço no romance para discursos desinteressados, sem donos ou que não signifiquem nada:

> Na compreensão do discurso, não é importante o seu sentido direto, objetal e expressivo – essa é a sua falsa aparência – o que importa é a utilização real e sempre interessada desse sentido e dessa expressão pelo falante, utilização determinada pela sua posição (profissão, classe) e pela sua situação concreta. Quem fala e em que condições fala. (BAKHTIN, 2014, p. 192)

Portanto, para Bakhtin, a realidade histórico-social configura-se no discurso do romance, sendo esse discurso fenômeno social em todas as esferas de sua existência – "desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos" (BAKHTIN, 2014, p. 71).

Essa discussão é retomada também em Adorno (1970). Em suas reflexões sobre as obras de arte no contexto do capitalismo moderno, vemos a compreensão das obras como mônadas, que "estão fechadas umas para as outras, são cegas e, apesar de tudo, representam no seu hermetismo o que se encontra no seu exterior" (ADORNO, 1970, p. 204). O autor compara essa característica insular da obra de arte com a solidão do indivíduo moderno sob o capitalismo e, sendo o artista vinculado a ambas as "solidões", temos nele a expressão máxima da relação entre objeto artístico e a sociedade. Portanto, de um modo ou de outro, a despeito desse isolamento, a realidade social inevitavelmente se manifestará na obra, independentemente da intenção do artista de tematizá-la ou de evitá-la. Isso revela o aspecto ambíguo da arte em seu movimento duplo de tornar-se autônoma ao mesmo tempo que é penetrada pela realidade. Além disso, Adorno aponta que, contraditoriamente, a representação da realidade ocorre devidamente à medida que a obra de arte demarca sua própria autonomia, o que significa que o seu caráter social não se dá devido à origem histórico-social do seu conteúdo, mas sim porque há nela a possibilidade de se colocar em posição antitética à sociedade reificadora na qual ela é produzida.

Percebe-se, então, que, para Adorno, o objeto artístico se constitui na tensão dialética entre o seu interior e o que é exterior a ele, em que sua autonomia e sua dependência ao contexto social são contraditoriamente afirmadas. Em outras palavras, ainda que a arte negue as determinações da empiria no momento da *forma*, ela encerra em si mesma um ente empírico; a forma é, assim, conteúdo sedimentado. As obras se revelam como refratadas, como transfigurações do campo histórico-social, pois sua comunicação com o exterior, diante do mundo ao qual elas se fecham, se dá pela não comunicação. O domínio da arte não é passível de ser garantido de uma vez por todas, mas se desenvolve no equilíbrio frágil, em que cada obra de arte é um instante, "um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões" (ADORNO, 1970, p. 17). Portanto, o olhar atento a esse instante não deve se ater a uma perspectiva exclusivamente estética, mas também reconhecer as respostas e perguntas provocadas pelo objeto artístico, o que convida o leitor/espectador a retirar-se do conforto de uma contemplação passiva, pacífica e desinteressada, constituindo receptor e obra polos de tensão.

Dizer que a forma artística é conteúdo sedimentado é também afirmar que nela vemos a transfiguração das formas histórico-sociais que, ainda que mantenham uma relação com o exterior, converte-as em seu próprio elemento imanente. Adorno nos diz:

> Mediante a sua definição como aparência, a arte implica ideologicamente a sua própria negação; a emergência súbita da aparição desmente a aparência estética. Mas a aparição e a sua explosão na obra de arte são essencialmente históricas. A obra de arte em si, não como agrada ao historicismo e segundo a sua posição na história real, não é nenhum ser subtraído ao devir, mas é enquanto ente algo que se encontra em processo. O que nela aparece é o seu tempo interior, e a explosão da aparição rebenta a sua continuidade. A obra de arte é mediatizada, quanto à história real, pelo seu núcleo monadológico. A história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada. (ADORNO, 1970, p. 103)

A realidade, portanto, não surge refletida na superfície da obra enquanto um aspecto estranho ao constructo do objeto artístico, mas efetiva-se na própria forma, constituindo-se o conteúdo, simultaneamente, como forma social e forma estética. O valor de uma obra, para Adorno, residiria no seu grau de articulação e coerência dos seus elementos. Ainda que essa coerência não seja a única razão pela qual se justificaria o sucesso ou fracasso de uma obra, esse é, ainda assim, um dos mais determinantes para se conceber a arte como meio singular de conhecimento da realidade.

As discussões entre obra de arte – mais especificamente, a literatura – e realidade social embasam muitas das discussões de Antonio Candido. No ensaio *Dialética da Malandragem*, Candido afirma que é do interesse da análise literária saber a função exercida pela realidade social historicamente localizada na constituição estrutural de um texto literário. Para isso, propõe-se verificar alguns aspectos, tais como: "(1) os fatos narrados, envolvendo os personagens; (2) os usos e costumes descritos; (3) as observações judicativas do narrador e de certos personagens" (CANDIDO, 1970, p. 75). Segundo Candido, quando o escritor os organiza de modo integrado, o resultado é satisfatório e a realidade faz-se sentir na narrativa. Quanto à análise literária, ela deve levar em conta o elemento social enquanto *fator da própria construção estética da obra*, e não do ponto de vista externo, como enquadramento ou referência a ser identificada na matéria do livro (CANDIDO, 2006). Assim, ainda que os estudos do texto literário perpassem por problematizações de ordem histórico-social, a análise da obra não depende exclusivamente disso.

Em outras palavras, Candido possui uma noção dialética e integradora da forma, elaborando um método que não limita a texto literário somente ao seu conteúdo ou apenas aos aspectos formais. Entendido como o dado externo se integra como elemento estruturador da

obra literária e a sua função exercida nesse novo contexto, nota-se que tal contexto se estabelece de modo independente do mundo empírico, ainda que sua relação com ele seja indissolúvel. O próximo passo da interpretação dialética é verificar o que o texto diz a respeito da realidade social que ela representa. A compreensão desse processo que Candido (1970) chama de *redução estrutural dos dados externos* nos faz entender que a obra literária leva em si mesma uma bagagem de relações históricas acumuladas e, embora estejam elas amalgamadas no complexo interno do romance, não se desvincula da realidade extraliterária.

Além disso, uma outra característica da crítica candidiana é que a relação entre literatura e realidade leva também em consideração as especificidades da sociedade brasileira enquanto nação na periferia do capitalismo. Desse modo, o problema do nexo do interno e do externo não se dá de maneira inespecífica, mas é colocado considerando a feição local no intuito de verificar como nossa realidade específica, na sua relação com as formas europeias, ajusta e reordena tais formas e, a partir disso, concebe um tipo peculiar de literatura. Trata-se da dialética do particular e do universal: ao longo de sua obra, Candido debruça-se sobre o modo em que a forma europeia – concebida sob contexto sócio-histórico específico – opera em solo brasileiro, onde imperam determinações históricas distintas, ao mesmo tempo que se encontra integrado na totalidade mundial. Tal procedimento mostra o potencial que a forma estética tem de revelar visões acerca da realidade extraestética no âmbito das relações histórico-sociais da sociedade brasileira.

Roberto Schwarz (2002) destrincha os pressupostos teóricos e metodológicos que embasaram a análise de Candido em *Dialética da Malandragem*, enfatizando que os aspectos estéticos *não se opõem* ao social, pois

> a forma é considerada como síntese profunda do movimento histórico, em oposição à relativa superficialidade da reprodução documentária. Neste sentido, note-se que a ênfase no valor mimético da composição, em detrimento do valor de retrato das partes, chama uma consideração mais complexa *também do real*, que não pode estar visado em seus eventos brutos. Uma composição só é imitação se for de algo organizado...o que aliás indica, seja dito de passagem, que a leitura estética tem mais afinidade com a interpretação social do que as leituras ditas sociais. Leitura estética e globalização histórica são parentes. As duas suspendem o dado num todo complexo, sem suprimi-lo. (SCHWARZ, 2002, p. 135 – *grifo do autor*)

Na esteira de Candido, Schwarz (2000) também problematiza as relações entre literatura e sociedade, fundamentando suas análises literárias na relação entre os países centrais e os países periféricos. Numa interpretação mais alinhada à perspectiva do materialismo histórico-dialético, Schwarz parte da premissa de que a vida dos países subdesenvolvidos se dá de forma dependente dos países centrais em todos os níveis: do nível material e econômico às dimensões culturais e simbólicas, esses dois polos constituindo partes de um "todo" do sistema capitalista

que se relacionam numa dinâmica dialética, articulada e complexa. Portanto, Schwarz se dedicará a analisar os processos sociais e culturais através da literatura.

Quanto a essa dinâmica entre o centro e a periferia do capitalismo, Gayatri Spivak (2010) nos traz relevantes contribuições a essa discussão. Neste ponto de nossa exposição, enfatiza-se a compreensão de as narrativas literárias carregarem a potencialidade de serem espaços legítimos de compreensão do campo social, abrindo-se a possibilidade de representarem-se os subalternizados em seus questionamentos contra a ordem e institucionalidade hegemônica. A provocação de Spivak, no entanto, se dará neste quesito: quais as possibilidades de fala do subalternizado no discurso da intelectualidade ocidental? Para isso, a autora discute o papel do intelectual e do poder em uma perspectiva de desconstrução dos discursos de Foucault e Deleuze a partir da releitura de Marx, principalmente quanto ao conceito de ideologia e suas noções de sujeito e consciência de classe.

Mesmo que seu texto não se debruce especificamente sobre literatura, é possível delimitar algumas contribuições de Spivak para esse debate. Entendendo ser a literatura um discurso que permita a representação do Outro, tal discurso, de modo ambíguo, também se forma a partir de modelos repressores, violentos e impositivos, de modo a não representar devidamente as existências subalternizadas e permanecer numa lógica ocidental de silenciamento do Outro. Assim, Spivak convida os intelectuais e escritores a repensarem seus próprios papéis e posicionamentos diante das lutas dos sujeitos marginalizados ao longo da história.

Além disso, a autora nos propõe um caminho para se pensarem as relações entre o capitalismo global e as alianças dos Estado-nação com as dimensões micrológicas do poder – e aqui poderíamos situar a literatura. Se em Schwarz (2000), por exemplo, percebemos a constatação de que as relações de dependência dos países da periferia do capitalismo com as nações centrais se manifestam tanto nas dimensões materiais quanto simbólicas – como na literatura – como um todo articulado, Spivak entende que o campo dessas relações do capitalismo global "é tão macrológica que não pode ser responsável pela textura micrológica do poder" (SPIVAK, 2010, p. 42). A autora, então, sugere que para se pensar nesse âmbito, podemos recorrer às teorias da ideologia – "de formações de sujeito, que, micrológica e, muitas vezes, erraticamente, operam os interesses que solidificam as macrologias" (SPIVAK, 2010, p. 42-3). Nesse ponto, Spivak recusa a perspectiva de consciência de classe do marxismo intelectual "internacionalista" ortodoxo, que parte da pressuposição da existência de uma forma "pura" de consciência: ao contrário, Spivak traz à luz aquilo que é costumeiramente tido por

esse marxismo como mera especificidade ou como desvio dessa "forma pura" de consciência – é no âmbito desse silêncio que as ideologias imperialistas se revelam.

Retomemos, então, a ideia de que a junção entre sociedade e romance ocorre através da forma, esta entendida como princípio mediador que organiza os dados da ficção e os dados da realidade. Se tomamos o romance enquanto uma "diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de língua e de vozes individuais" (BAKHTIN, 2014, p. 74), então conteúdo e a forma constituem-se pelos processos comunicativos, incluindo as imagens personificadas do autor convencional, dos narradores ou dos personagens. As falas do narrador ou das personagens remetem a sujeitos essencialmente sociais e historicamente concretos; sua linguagem é social e suas palavras são, portanto, o que Bakhtin chama de *ideologema*. Dada a importância das figuras personificadas do narrador e dos personagens e as falas por eles produzidas, façamos então uma breve abordagem teórica sobre a técnica narrativa, focando no narrador e nas personagens, no romance moderno e no romance de 1930 brasileiro.

* * *

É através do narrador que se manifesta uma série de pensamentos e ideias vinculados ao contexto histórico em que se situa a obra. Segundo Bakhtin, o discurso do narrador e os discursos das personagens intercalam-se e configuram unidades básicas de composição e é a partir delas que se instaura o *plurilinguismo* no romance: cada uma dessas unidades admite uma variedade de vozes sociais que estabelecem diferentes relações e correlações sempre dialogizadas, originando um discurso bivocal. Então, o sujeito que fala e suas palavras no romance são objetos tanto de representação verbal como literária e ressoa os posicionamentos ideológicos dos sujeitos concretos transpassados pelos contextos históricos e sociais.

Ainda sobre o narrador, Santos e Oliveira (2001) afirmam que há

> (…) nos textos ficcionais um profundo imbricamento de vozes. As vozes das personagens são veiculadas pela voz do narrador (…). Mas o narrador também pode ser personagem, pois pode aparecer representado, figurado em sua própria narrativa (…). É preciso lembrar, no entanto, que as vozes do narrador e das personagens soam através de uma outra voz que as articula em um conjunto. Essa voz, agregadora, mas múltipla, é a voz do autor (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 3-4).

O narrador é também problematizado no sentido de que sua posição poderia conferir à narrativa maior ou menor objetividade – ou *ilusão* de objetividade – na narrativa. Essa discussão é trazida por Maria Lúcia Dal Farra (1978), em seu *O narrador ensimesmado.* Se por muito tempo convencionou-se que o narrador em terceira pessoa denotaria maior objetividade à

narrativa, posteriormente se conclui que o narrador tanto de primeira pessoa como de terceira pessoa não possuiria diferenças radicais entre si, pois ambos os romances trazem um narrador enquanto máscara do autor. É aí que Dal Farra situa a inoperância da categoria "pessoa", no sentido de não ser esse o aspecto que ofereceria a impressão de "realidade", e destaca a produtividade de se conceber a noção de *autor-implícito*.

É esse autor-implícito que, segundo Dal Farra, comanda a receptividade do leitor. Ele não equivale nem ao narrador nem ao autor enquanto "ser de carne e osso", mas situa-se entre eles, ao qual "cabe a 'ótica' do romance, um conjunto de pontos possíveis de observação que, regulados, conferem à lente determinada tessitura. O jogo de pontos de vista que ele põe em prática na abordagem do universo são instrumentos que asseguram a executabilidade da sua avaliação" (DAL FARRA, 1978, p. 23). Assim, a autora aponta que é um equívoco teórico levar em conta apenas o ponto de vista do narrador, pois essa abordagem desconsideraria que o ângulo de visão do narrador seria somente um dos possíveis ângulos formadores da 'ótica' do autor implícito.

Essa visão concedida ao narrador, seja de primeira ou de terceira pessoa, atua como disfarce que dissimula a ótica intencionada. Há, então, na própria fatura de um romance, independentemente do quão abrangente ou restrito seja o foco, pontos não explorados pelo narrador dos quais o autor implícito tira proveito:

> Assim, a ótica do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia de visões, desde a onisciência até o foco mais restrito – e os pontos de cegueira do narrador – os diferentes proveitos que o autor implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara. A esse conjunto de focos chama-se 'ótica', o lugar de origem da emissão geradora do universo romanesco. (DAL FARRA, 1978, p. 24)

Não há, assim, ponto de vista narrativo que por si só determine a maior ou menor qualidade a uma narrativa; as formas podem ser as mais variadas possíveis, desde que permitam desenvolver as potencialidades do assunto. Isso não significa dizer que não haja diferenças substanciais entre a escolha por um ponto de vista em primeira ou terceira pessoa, mas que essa escolha está condicionada a partir das restrições impostas pelo "código romanesco que o autor implícito terá de articular sua matéria e seus valores" (DAL FARRA, 1978, p. 35). É o acerto na escolha do código que implicará a qualidade de comunicação de uma obra.

Na sua exposição, Dal Farra se apoia nas classificações de Wayne C. Booth que, apontando o autor-implícito como mediador em qualquer situação, defende dois ramos principais de narradores: os representados e os não representados. Porém, nessa distinção,

afirma-se que mesmo os narradores mais discretos são sempre representados, distinguindo-os apenas o fato de serem ou não explicitados. Os narradores não representados são aqueles que não apresentam quaisquer características pessoais, mas se manifestam através da própria narração "impessoal". Os narradores representados são aqueles que dramatizam a sua própria "mente" enquanto narram a história: podem ser "refletidores" (tanto na primeira como na terceira pessoa), ou "puros observadores" ou "agentes" que exercem maior ou menor influência nos acontecimentos, cada um deles mantendo um grau de distância particular que os aproxima ou separa do autor-implícito, das personagens e do leitor. Sobre os narradores representados, Dal Farra afirma que

> Todos eles podem apresentar a matéria romanesca em forma de cena, de 'quadro', de 'resumo' ou através de uma combinação específica, diferindo sempre quanto ao número e ao gênero de comentários. Também os torna diferentes entre si o fato de terem ou não consciência de serem 'escritores', decorrendo daí a possibilidade de discussão explícita da 'obra' que estão 'elaborando'. (DAL FARRA, 1978, p. 38).

Há ainda nas classificações de Booth o chamado "narrador indigno de confiança". Esse narrador interfere inteiramente no impacto da obra, falando e agindo como se estivesse de acordo com as regras implícitas da obra – quando, na verdade, não está. Esse tipo de narrador "não precisa mentir (…) mas ocorre, geralmente, que ele pretende ter qualidades ou defeitos que o autor-implícito lhe recusa (…) onde apesar de o narrador afirmar-se pavoroso, o autor-implícito louva em silêncio as suas virtudes" (DAL FARRA, 1978, p. 39).

De acordo com Dal Farra, Booth afirma que as escolhas do escritor dizem menos a respeito do *tipo* de técnica utilizada pelo romancista do que ao *grau* em que elas são aplicadas, e que somente em sua busca de captar para seus leitores todas as virtualidades do que ele desenvolve é que o romancista encontrará sua técnica.

Especificamente sobre o narrador de primeira pessoa, notamos o aspecto dual que o caracteriza: ele sustenta em si uma ambivalência enquanto sujeito e objeto da ação, em que o ato de narrar e de experenciar são conjugados em um único ente. O espaço entre esses dois "eus" pode oscilar de diversas formas – desde um narrador velho narrando as vivências do personagem mais moço até narrador e personagens situadas ao mesmo tempo. É justamente esse aspecto dual desse narrador que o distingue das possibilidades existentes de narradores de terceira pessoa. Além disso, nesse tipo de romance o autor-implícito dramatiza a origem e o desenvolvimento de sua ficção. Sob o disfarce do narrador, ele se confessa autor da narração e converte também as personagens em sua própria máscara, diluindo-se e irradiando-se na narrativa. Assim, ainda que o narrador permita que outra personagem tenha voz, o discurso e a

narrativa desenvolvida por este personagem-narrador são sempre permeados pelo "timbre da garganta" do autor-implícito.

O ponto de vista narrativo, nos termos propostos por Dal Farra, cumpre na ficção o papel de condutor explícito que encaminha para o desvendamento do olhar do autor-implícito – este, sim, o ente que determina os percursos e vozes da narrativa. Representando o foco narrativo apenas um aspecto de uma ótica mais ampla, o uso de um foco ou outro por parte do autor-implícito sustenta um caráter ideológico – entendendo-se aqui ideologia enquanto "falsa consciência" na concepção de Umberto Eco. Esse caráter ideológico é responsável por mascarar as relações semânticas mútuas que se dão dentro da totalidade narrativa. Cada romance, então, é "sempre uma tomada de partido" – explícita por parte do narrador e implícita por parte do autor – em que as diferenças inerentes ao código do narrador de primeira pessoa ou de terceira pessoa asseguram maior ou menor flexibilidade do disfarce à existência do código intencional, pretendido pelo autor.

No *Amanhecer,* de Lúcia Miguel Pereira, notamos que o autor-implícito concede à narradora a simulação de ter consciência de que está escrevendo a narrativa e a agracia com uma "memória perfeita", artifício este que Dal Farra compreende como "a convenção mais característica do romance tradicional de primeira pessoa" (DAL FARRA, 1978, p. 43). Logo nas primeiras sentenças do romance temos este aspecto afirmado: "Lembro-me tão bem daquele dia… Papai chegou em casa, e, como se fosse a coisa mais natural deste mundo, disse, tirando as botas enlameadas: – Chegou a família que alugou a Casa Verde" (PEREIRA, 1979, p. 3).

Essa perfeita memória de uma personagem desdobrada em narradora – separadas pelo tempo de dois anos – assegura à narrativa uma linearidade cronológica, em que os acontecimentos e reflexões da personagem acumulam-se e fomentam o processo de formação da protagonista. Parece-nos que aqui o autor-implícito costura duas dimensões de um mesmo ente: a razão crítica de uma narradora já experiente que nos conta e analisa os percursos do amadurecimento emocional de uma personagem jovem. A própria forma em que o romance se estrutura carrega um aspecto interessante: trata-se de um relato memorialístico, e este mesmo relato se distribui não ao sabor dos fluxos espontâneos de consciência e da memória, mas na estrutura tradicional de um romance dividido em capítulos e discurso direto concedido aos outros personagens, como se eles tivessem dito exatamente o que disseram e não houvesse qualquer interferência da narradora-protagonista em seus discursos.

É interessante notar como essa concepção de narrador se situa diante das novas configurações no romance moderno que começa a transitar nos princípios do século XX. Se antes esse elemento se figurava mais distante do mundo narrado com a finalidade de dar à narrativa um caráter de objetividade, posteriormente esse mundo narrado passa a ser relativizado em relação à consciência daquele que narra, pendendo a uma apreciação que proporciona maior ênfase à subjetividade. Rosenfeld (1969) em seu ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, embora não destaque especialmente o narrador, nos traz importantes contribuições a nossa análise. O autor desenvolve seu raciocínio estabelecendo relações entre as artes plásticas e a literatura dos princípios do século XX e indica o desaparecimento da perspectiva nos dois campos artísticos, o que acarretaria no romance o esfacelamento das noções tradicionais de tempo e espaço.

Três hipóteses são centrais nas reflexões de Rosenfeld. A primeira é a de que exista em cada fase histórica "um certo *Zeitgeist*", uma espécie de espírito unificador que perpassa todas as manifestações culturais. Ainda que se admita a complexidade da cultura ocidental devido à alta especialização e a autonomia das diversas esferas de conhecimento, além das variações nacionais, é possível constatar uma relação de interdependência que as unifica. A segunda hipótese reside no campo das artes, no qual Rosenfeld considera que este é atravessado pelo fenômeno que ele denomina "desrealização". Esse termo se refere, no âmbito das artes plásticas, à adoção de novas formas e o abandono da mimese, no sentido de se recusar a reprodução ou cópia da realidade empírica, evidente na pintura abstrata e não figurativa, estendendo-se também a correntes figurativas, tais como o expressionismo, surrealismo e cubismo. Há aqui uma negação do realismo – em sentido *lato* – de modo que deixam de visar à reprodução fiel da realidade empírica.

Rosenfeld, enfocando na representação do humano na pintura moderna, confere grande importância à estética abstrata em vários momentos relevantes. O humano apresenta-se ora deformado no expressionismo, ora dissociado ou reduzido no cubismo e até eliminado no não figurativismo, e tais expressões são compreendidas como fenômenos únicos na história da arte. Entretanto, o autor aponta que a perspectiva – marco principal da pintura pré-modernista – aparece apenas no Renascimento: antes, como se vê nas pinturas europeias medievais ou nas pinturas egípcias, não havia o uso da perspectiva. Esta é um recurso que traz em seu bojo a conquista artística do mundo terreno, sendo característica de uma época em que se acentua a emancipação do indivíduo e que representa a realidade empírica a partir da consciência individual. O mundo é, assim, relativizado, visto *em relação* a esta consciência; entretanto, esse

mundo relativo é apresentado como absoluto. É aqui que Rosenfeld esboça a sua terceira hipótese: a de que as modificações percebidas na pintura são análogas às transformações pelas quais passa o romance moderno. O autor entende que tais mudanças são essenciais à própria estrutura do modernismo.

Enquanto nas artes plásticas o espaço – ou a ilusão do espaço – é abolido, no romance isso corresponderia ao esfacelamento da cronologia linear, em que passado, presente e futuro aparecem fundidos, assim como na diluição da figura do narrador. Desse modo,

> (…) espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. (…) Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. (ROSENFELD, 1969, p. 81)

A assimilação dessa relatividade não é reconhecida apenas tematicamente, mas sim como constitutiva da própria estrutura da arte moderna. No romance, tradicionalmente, competia ao narrador o papel de eixo centralizador da narração de modo a garantir a ordem da obra e da narrativa. Ao se questionar essa ordem, justifica-se a extinção deste ente organizador; constata-se, então, a radicalização do romance psicológico e realista do século XIX. Ora, se a perspectiva expressa uma relação entre dois polos – um o humano, e outro o mundo projetado –, a eliminação de uma consciência una e ordenadora da realidade projetada tem como consequência o desaparecimento da perspectiva. Quanto mais o narrador se envolve nas situações narradas, mais se reduz a impressão de distância entre o narrador e o narrado: a existência de um Eu narrador fixo se dilui face a um Eu narrado em constante transformação. Por conseguinte, para Rosenfeld o romance moderno porta – não só em sua temática, mas também em sua estrutura – uma tentativa de redefinir a situação do indivíduo diante da realidade, revelando a precariedade de sua posição frente ao mundo moderno, em contraposição à posição privilegiada do indivíduo no Renascimento.

Percebemos conclusões similares nas reflexões de Adorno (1983) sobre o narrador no romance moderno. Se antes o distanciamento entre o narrador e o narrado conferia um efeito de objetividade, plenitude e plasticidade diante daquilo que é contemplado e contado, como se o narrador pudesse dominar a experiência retratada, no romance moderno tal distanciamento perde força: com a desintegração da identidade da experiência e da vida articulada e em si mesma contínua, é natural que perspectivas subjetivistas dominassem as narrativas, intervindo e transformando constantemente a matéria retratada; afinal, o caráter de objetividade e plenitude pressuporia uma percepção de um mundo carregado de sentido, quando este se apresenta, na

verdade, cada vez mais desagregado no contexto da modernidade. Nesse contexto, quanto maior for a fixação pelo realismo da exterioridade, mais se aumenta a contradição entre a pretensão de objetividade e a percepção subjetiva da fragmentação da realidade. Então, o narrador do romance moderno resolve tal contradição ao

> fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior - atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur*. (ADORNO, 1983, p. 59)

O sujeito literário, ao abandonar as representações convencionais do objeto, vê-se livre destas convenções ao mesmo tempo em que assume sua própria impotência diante da supremacia do mundo das coisas. Adorno (1983) entende como objeto do romance o conflito entre os indivíduos e as relações petrificadas, sendo a própria alienação um recurso estético para o romance, pois quanto mais alienados estejam os indivíduos em relação aos outros e às coletividades, tanto mais insondáveis eles se tornam uns aos outros. Assim, o romance, que antes buscava "decifrar o enigma da vida interior", esforça-se em captar a essência das coisas, que por sua vez, manifesta-se como algo estranho e ameaçador em um contexto de estranhamento cotidiano instituído pelas convenções sociais. Nessa transcendência estética é que se vê o desencanto do mundo.

A assimilação dessas transformações na estrutura da narrativa ficcional moderna, entretanto, não se deu de modo unânime e pacífico entre os romancistas brasileiros de 1930. Lúcia Miguel Pereira, ainda que não tenha adotado muitos dos pressupostos do romance realista/regionalista vigente naqueles tempos, também não absorveu completamente as novas propostas da estética modernista e das vanguardas. Como mencionamos no capítulo anterior, a tendência de se considerar o Romance de 1930 como desdobramento do Modernismo de 22 acaba por ignorar as discordâncias entre essas gerações, em que os autores de 1930 compreendem a importância das contribuições estéticas da geração anterior mais no sentido de ruptura e destruição de convenções tradicionais do que pelo legado das novas propostas estéticas deixadas por eles. Ainda assim, apesar das controvérsias, não se pode negar que esse projeto literário influenciou as formas de se conceber o romance nos anos 1930 – em um romance como *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, por exemplo, essas contribuições se tornam notáveis.

O fator da consciência do subdesenvolvimento que apontamos anteriormente pode contribuir para explicar a resistência dos romancistas de 1930, principalmente aqueles

vinculados à corrente regionalista (mas não só), à adoção das transformações pelas quais passavam o romance: dar devida atenção às questões sociais tão amplas e tão profundas que vivíamos e representar as experiências das figuras marginalizadas soaria incompatível com a adoção de um tempo ficcional em que o narrador se torna altamente imiscuído nos fluxos de consciência das personagens ou que a narrativa se manifestasse de forma fragmentada. Mesmo entre os romancistas entendidos como intimistas, como a própria Lúcia Miguel Pereira, essa tendência não se proliferou intensamente, vindo a aparecer com mais veemência na década posterior em Clarice Lispector, por exemplo.

Em Lúcia Miguel Pereira, como em outros autores intimistas, nota-se uma preocupação com a recriação da realidade no campo ficcional, mas toma uma via diferenciada dos padrões regionalistas ao buscar o aspecto universal da representação das personagens numa abordagem simultaneamente humanística e social ao se voltar para os conflitos da natureza humana face à realidade. Assim, Lúcia discorda do caráter documental da ficção regionalista quando aspectos exteriores e sociais da realidade se sobrepõem à representação das questões intrinsecamente humanas:

> A pessoa humana, transportada para a literatura, não pode sofrer mutilações, não pode ser afeiçoada por nenhum molde, não pode ser apertada em forma de católico ou de proletário, de burguês ou de espiritualista.
> Porque antes de ser uma ou outra coisa, é humana. E o romancista, que lida com material humano e não com ideias, precisa ter o respeito da vida. (PEREIRA, 1992, p. 74)

Entretanto, isso não significa que a autora reduza a importância do social em literatura, aspecto que é, na verdade, flagrante em sua obra ficcional como na crítica. Seu livro *Prosa de ficção* é estruturado justamente sobre a relação entre literatura e sociedade ao tratar das narrativas dos fins do século XIX e princípios do século XX. Em Lúcia, entendemos que o conteúdo social se manifesta em seus trabalhos de modo a dar consistência às questões e conflitos humanos, numa abordagem que conjuga tanto aspectos sociológicos como humanísticos. Para isso, a linguagem precisa ser clara, objetiva e precisa, assim como os posicionamentos do narrador, das personagens e a temporalidade devem ser bem delineados de modo a não deixar escapar os conteúdos sociais e para maior nitidez desses conflitos vividos pelas personagens. Elizabeth Camara, em sua tese *A forma do ensaio e a construção do tempo ficcional em Lúcia Miguel Pereira e Virginia Woolf,* destaca esse ponto na crítica de Lúcia à obra de Virginia Woolf, quando diz que

> Apesar de a estética de Pereira admitir a abordagem psicológica para uma compreensão da personagem como um todo, a estética de Woolf apresenta-se

> incompleta, de acordo com a crítica brasileira, ao evidenciar os processos do inconsciente e não a apresentação da personagem 'em carne e osso'. Segundo Pereira, a ação e o enredo em Woolf ficam em um segundo plano, pois os fatos são em regra de pouca importância, e nem sempre em relação clara com os sentimentos e a evolução das personagens. (CAMARA, 2011, p. 77-8)

Nota-se, portanto, que, apesar de ser do interesse de Lúcia o aprofundamento na dimensão psicológica das personagens, isso não pode ocorrer de modo que impeça de entendê-las como entes de "carne e osso" ou que atrapalhe a delineação dos contornos da realidade. Nas palavras da própria Lúcia:

> Uma das grandes vitórias da arte do romance está em deixar que as personagens continuem a viver além dos limites do livro. (…) Em não amarrá-las para sempre ao pedaço de vida que acabaram de viver diante dos leitores. É uma grande vitória porque representa uma maior aproximação da realidade. O romance, em geral, traça o desenrolar de uma crise; e as crises, mesmo as mais profundas, as mais sinceras, as mais pungentes, acabam por esvanecerem. Sendo humanas, não podem deixar de ser efêmeras. Nem sempre os acontecimentos importantes marcam indelevelmente as almas. Modificam-nas, isso sim, mas por isso mesmo facilitam a sua renovação. (PEREIRA, 1992, p. 79)

O romance se torna valoroso, de acordo com Lúcia, por sua verossimilhança, por sua aproximação da realidade. Disso compreendemos o pendor de Lúcia a narrativas que se desenvolvam em tempo linear e uma posição de narrador que se mantenha "consciente" do que narra. Mesmo em *Amanhecer*, em que temos uma narradora em primeira pessoa, o tempo separa a narradora Aparecida que nos conta os percursos da personagem Aparecida que vive as ações dois anos antes. O enredo flui como um acúmulo de acontecimentos que explicam as transformações da protagonista em direção à narradora. Esses artifícios favorecem que a narradora disponha racionalmente suas reflexões acerca de temas variados, como o casamento, a virgindade, a religião e fé, enquanto a personagem reage afetivamente e vivencia os conflitos engendrados pela realidade em que se encontra. Desse modo, a sondagem psicológica das angústias do indivíduo e a representação da realidade social – de um lado, a emoção; de outro, a razão – unem-se de modo equilibrado para o efeito de verossimilhança pretendido por Lúcia.

Os narradores, como vimos, podem se posicionar de diferentes formas perante as personagens: podem dar vozes a elas, permitindo que elas falem, ou podem descrevê-las, apontando e expondo atitudes e dimensões do humano. Tais personagens podem estar relacionadas à realidade e nelas dramatizam-se comportamentos cotidianos ou até mesmo podem representar aspectos da sociedade. Entretanto, a *verdade* das personagens se faz existir *dentro da realidade criada pelo autor-implícito e apresentada pelo narrador* que a mostra de forma coerente:

> (…) a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. (CANDIDO, 1974, p. 75)

É preciso ter a noção, portanto, de que as personagens precisam ser analisadas de acordo com a realidade ficcional e suas leis próprias. Nesse mundo ficcional, diz Candido, as personagens são "mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, – ao contrário do caos da vida –, pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas eficazes" (CANDIDO, 1974, p. 67). Elas são, assim, transfigurações da vida e de aspectos da vida social que representam, cujas complexidade e particularidades não podem se fazer existir no plano do real e só funcionam efetivamente a depender de um critério estético de organização interna eficaz:

> A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (ROSENFELD, 1974, p. 48)

Dito de outro modo, apesar de as personagens estarem vinculadas a valores sociais e culturais ou a certos comportamentos e atitudes, elas só agem efetivamente dentro do limite de criação que lhes foi concedido pelo escritor, de modo que seus conflitos se vinculam ao mundo ficcional ao mesmo tempo em que eles carregam aspectos da realidade exterior.

* * *

Essas discussões nos encaminharam para alguns entendimentos quanto a relação entre romance e realidade, no sentido de que as narrativas trazem em sua configuração própria elementos exteriores a ela, ainda que, contraditoriamente, afirmem-se autônomas diante dessa mesma realidade. Além disso, pudemos compreender que os modos como os elementos narrativos são dispostos compõem diversas formas de apreender a realidade: a abolição da perspectiva e a diluição do narrador ao fluxo de consciência das personagens que eles encarnam interferem no ordenamento e na elasticidade do tempo narrativo, o que, por sua vez, afeta diretamente o próprio conteúdo das narrativas.

Se as tendências modernistas dos princípios do século XX encontram nessas concepções caminhos para transfigurar a experiência da fragmentariedade dos tempos modernos, elas não foram totalmente absorvidas por muitos dos romancistas brasileiros de 1930. Mesmo entre

aqueles que se dedicaram ao aprofundamento da sondagem psicológica de suas personagens, imperava ainda o anseio por aproximar-se da realidade de um país desiludido das esperanças do progresso. Nesse contexto, o intimismo e a abordagem regionalista, duas vertentes aparentemente tão distintas, se misturam, funcionando como modos de representações da realidade brasileira em movimento. A partir disso tivemos uma miríade de romances que nos levam, cada um à sua maneira, a refletir sobre o processo de modernização brasileiro e sobre as existências que por tanto tempo foram subalternizadas.

Em Lúcia Miguel Pereira e, especificamente, no seu *Amanhecer*, notamos o interesse da autora em não tornar a subjetividade como um espaço autônomo e autossuficiente das condições concretas, e renega, assim, a ideia de uma subjetividade pura. A consciência de sua narradora vincula-se aos movimentos do processo social pelos quais passavam o Brasil dos anos 1930: a redefinição dos papéis de gênero e o deslocamento de Deus e Nossa Senhora de Aparecida do centro de sua narrativa são alguns dos conflitos trilhados pela protagonista e que passa pelo crivo das reflexões da narradora, mais amadurecida. O abismo temporal cavado entre os desdobramentos de uma Aparecida personagem e uma Aparecida narradora e o artifício da concessão de "uma memória perfeita" a essa mesma narradora permite uma apreensão racional desses conflitos, em que a relação entre indivíduo e sociedade constitui a principal tensão no interior da narrativa. Dessa relação, apreendemos que indivíduo e sociedade configuram uma unidade dialética, ou seja, uma unidade de polos contrários que determinam um ao outro, sendo assim distintos, mas indissociáveis.

Buscaremos seguir os percursos teóricos aqui brevemente referidos em nossa análise de *Amanhecer*, romance que trabalha artisticamente aspectos dos conturbados anos 1930. É de grande importância ressaltar que tal década resulta dos processos iniciais de formação nacional configurados nas estruturas oligárquicas e patriarcalistas. Tais processos resultaram na decadência dessas estruturas, que não conseguem realizar totalmente a transição para o mundo moderno. Desse Brasil em transição, a narradora-protagonista Aparecida encontra-se diante de possibilidades variadas oferecidas pela modernidade, ao mesmo tempo que se encontra presa aos padrões tradicionais. Procuraremos, então, realizar uma análise que conjugue a dimensão artística e interpretação histórica do romance no intuito de que ambas as dimensões se clarifiquem reciprocamente.

CAPÍTULO 3

FORMA LITERÁRIA E PROCESSO SOCIAL EM *AMANHECER*

Feitas as discussões sobre o Romance de 1930 e quanto às possibilidades de se compreender as relações entre obra literária e realidade social, iniciaremos agora a análise do romance. Tendo como pano de fundo as ideias desenvolvidas nos capítulos anteriores, buscaremos nesta etapa tecer algumas leituras sobre a narrativa sob diferentes ângulos. Nosso propósito é que essas leituras iluminem umas às outras de modo a revelar a articulação entre a forma literária do romance e o processo social da modernização brasileira.

Notamos que a obra se desenvolve permeada por tensões de várias ordens: nas relações entre passado e presente, entre as personagens femininas e as masculinas, assim como entre as personagens brancas, negras e mestiças. Esses tensionamentos se manifestam no movimento de oscilação de nossa protagonista: suas posições não se estabelecem de modo definitivo. A própria motivação da escrita de suas memórias advém das próprias dúvidas de Aparecida no intuito de fixar as coisas que parecem fadadas a se diluir novamente em incertezas.

O primeiro ponto de nosso percurso enfoca a trajetória de nossa protagonista até o momento que se apossa da pena para relatar suas experiências, buscando compreender quem é a Aparecida que nos narra os acontecimentos. Sua consciência é perpassada pelas tensões entre concepções tradicionais e as novas visões modernas, das quais não consegue construir qualquer síntese – e o futuro mostra-se incerto. É sob essa inquietação que ela nos conta suas vivências.

Posteriormente, nos dedicamos a mostrar como a protagonista lida com sua condição de jovem mulher em tempos que não se concebiam destinos outros para as moças que não o matrimônio. Vemos como Aparecida busca sua própria sorte e realização pessoal em algo que não seja as opções já previamente determinadas – não almeja viver as opressões de um matrimônio sem amor, nem se enclausurar sob o hábito de freira, busca fugir do papel de "solteirona" e teme exercer sua sexualidade devido às pressões sociais da época. No fim, se ela não encontra esse "algo" em que possa verdadeiramente se realizar, ela também não assume nenhum papel social típico e esperado de uma mulher de sua época.

Por fim, buscamos, em nossa última parada, analisar as dinâmicas e tensões entre as personagens brancas, negras e mestiças no romance. Notamos que o olhar da narradora e de outras personagens brancas é perpassado por uma ideologia cujas raízes encontram-se nas

relações coloniais. Isso denota que o nosso processo modernizatório, cujo marco inicial é costumeiramente atribuído à Abolição da Escravatura, se realiza alicerçado na não superação das desigualdades entre brancos e negros, que embasaram as relações econômicas e sociais pré-modernas. Mostramos que a tese da democracia racial proposta por Gilberto Freyre em seu *Casa Grande & Senzala* e adotada pela própria Lúcia Miguel Pereira escamoteia a percepção dessas desigualdades. Desse modo, temos na narrativa personagens brancas que falam, caracterizam e classificam as personagens mestiças e negras, enquanto estas surgem praticamente silenciadas e condenadas a destinos infelizes.

Essas leituras convergem para o entendimento de que o romance se desenvolve sob tensões e oscilações, movimentos estes que também caracterizam o processo de modernização contraditório que se davam no país naqueles tempos. Assim, compreendemos que a narrativa assimila em sua própria composição formal elementos da realidade social.

3.1. Aparecida à espera do amanhecer

"Tudo morre, tudo passa… (…). Foi com medo desta morte rápida, foi para fixar Antônio dentro de mim, que comecei a escrever a minha vida nestes últimos anos. Mas escrevi também como quem chora, como quem grita" (PEREIRA, 1979, p. 108). Vivendo como uma "anônima", como "uma máquina de trabalho", sem amigos além de Antônio, Maria Aparecida, já estabelecida no Rio de Janeiro, nos revela as motivações de sua escrita. A narradora-personagem encontra-se nesse momento diante de uma crise de uma imagem de futuro. O ato de escrever sobre si diz mais a respeito de uma busca desesperada por algo sobre o que se apoiar do que nostalgia – "Apesar de tudo, não me arrependo do que fiz" (p. 108), nos diz Aparecida. Ao mesmo tempo, não vê qualquer perspectiva de futuro e não se sente pertencida – ao Rio de Janeiro ou à pequena cidade de São José, de onde viera.

A narradora já demarca sua antipatia à São José logo na primeira página de sua narrativa. Ao recordar do dia da chegada dos novos inquilinos que ocupariam a Casa Verde, Maria Aparecida imagina um cenário em que, entre os inquilinos, haveria uma moça de sua idade com quem faria amizade e que lhe indagaria: "Como é que, bonita como você é, pode viver neste buraco?" (p. 3). De fato, entre eles, havia uma moça de sua idade: Sônia. Sabendo que se tratava de uma jovem rica, Aparecida "enfeita um pouco a verdade" em relação à sua família para dar boa impressão. Neste ponto, a narradora ratifica sua insatisfação com a cidade e nos traz o histórico de sua família. Diz a Sônia que seu pai, Juca, não tinha boa saúde para viver no Rio e

optara por comprar uma propriedade em São José, e que ia frequentemente ao Rio na casa do padrinho, irmão de seu pai.

Entretanto, a verdade é que Aparecida não tinha qualquer intimidade com qualquer dos tios do lado paterno. Seu avô Lobato era, de fato, um homem abastado, e dois dos seus filhos também foram prósperos. Juca, contudo, estava em má situação, no que Aparecida o culpa pelo afastamento dos tios – "as maluquices de Juca", foi que a colocou em situação de maior vulnerabilidade social. Seu avô Lobato deu a cada um dos filhos dinheiro para que pudessem se estabelecer. Juca, ao optar pela agricultura, comprou um sítio na cidade de Mendes. Depois, desistiu do sítio e mudou-se algumas vezes – de Mendes a Valença, de Valença para Avelar, de Avelar para Pedro do Rio e, finalmente, para São José. As mudanças envolviam compras dos sítios e tentativas falhas de fazer lavoura, vendendo, por fim, com prejuízo. Em São José, por protestos da esposa, dona Laura, ele apenas aluga uma chácara – a segunda melhor propriedade da cidade, perdendo apenas para a Casa Verde – mas não a compra, como Aparecida afirmou a Sônia. Ainda assim, viviam uma vida modesta, sem luxos, em uma casa de poucos móveis. Com certo tom de escárnio, Aparecida nos diz que a "sociedade" de São José era formada por Dona Laura, junto com Dona Célia do Correio e Dona Mariquinhas, casada com Seu Chico, açougueiro e delegado da cidade.

Quanto à família da mãe, esta era muito mais modesta que a de Juca – e, curiosamente, a protagonista pouco aprofunda na história do lado materno. Fala apenas de sua tia Josefina, irmã de dona Laura, que tem grande importância na trajetória da protagonista: sendo freira, a tia arranja uma forma de incluí-la num colégio de elite para meninas. Absorvendo valores burgueses do ambiente escolar de elite e dos romances românticos que lia, Aparecida se afasta cada vez mais de seus próprios pais, vendo neles, com desprezo, o exato oposto de suas aspirações:

> Olhei com desprezo as suas mãos maltratadas [de Dona Laura], picadas de agulha, encardidas pela cozinha, para os seus cabelos alisados para trás e presos num coque, tal qual o das caboclas, para o seu roupão de flanela desbotada. Pensava por acaso que eu ia seguir-lhe o exemplo, casar-me com um matuto, resignar-me para sempre àquela vida miserável? Pois sim! O meu noivo seria o moço da Casa Verde, estudante de medicina, e eu teria criadas, vestidos bonitos, leria romances sentada numa poltrona.
>
> Se me queria fazer igual a ela, não devia ter aceitado o oferecimento de tia Josefina (…) para educar-me de graça no colégio da sua ordem, em Campanha. Não me devia ter deixado aprender latim e piano, conviver durante sete anos com meninas ricas… (PEREIRA, 1979, p. 4)

Note-se que a narradora já está ciente de que o moço da Casa Verde em questão, na verdade, não é estudante de medicina, nem se tornou seu noivo e que ela estava longe de ter

criadas e vestidos bonitos: em Antônio ela tem um professor de história comunista com quem vive uma relação incerta e que a ajuda a pagar o aluguel de seu pequeno apartamento. Ainda que não tenha seguido o destino da mãe, definitivamente suas aspirações não se realizaram e ela mesma encontra-se resignada quanto a mãe a respeito de seu próprio destino. Sobre esse distanciamento dos pais e sua imersão num imaginário romântico burguês, Aparecida também nos diz:

> E a verdade é que papai quase não existia para mim. Estava habituada a ele, mas não o considerava muito. Dava-lhe pouca importância. Não pensava nele… Mamãe existia mais, mas não muito, embora gostasse dela. Vivia muito mais perto das heroínas de Delly, das minhas colegas, de todas as moças desconhecidas que existiam no mundo – sem falar na morta da Casa Verde – do que de meus pais. Preferia ficar calada a conversar com eles. (PEREIRA, 1979, p. 12)

A rejeição de Aparecida a seus pais e a São José não se dá por ela ser pouco afeita aos moldes tradicionais – apesar de, em alguns momentos, a protagonista colocar certos questionamentos à instituição do casamento – mas sim por ter absorvido valores burgueses que não condiziam com as condições concretas em que estava inserida. Neste momento reside a crise primeira de Maria Aparecida: sua formação intelectual, seus valores e sonhos são incongruentes diante da realidade em que ela está inserida. Suas perspectivas são carregadas de *ideologia*, que encobre a sua real situação; não sabendo lidar com seu próprio contexto, recorre a sonhos e devaneios como fuga do real. É produtivo que compreendamos o conceito de *ideologia* – e aqui o fazemos a partir das concepções de Karl Marx. Ideologia não se trata simplesmente de um conjunto de ideias de determinados grupos sociais, tampouco significa que tenha ela um caráter de falsidade; compreendemos ideologia como uma inversão, uma justificação, que é, ao mesmo tempo, "a expressão ideal das relações materiais dominantes consideradas sob forma de ideias, portanto a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante; em outras palavras, são as ideias de sua dominação" (MARX, 1998, p. 36).

Assim, Aparecida "sabe" que uma cidade tão pequena e tão pacata como São José, cujas possibilidades de vida restringem-se ao casamento e ao trabalho rural, não lhe contempla os anseios burgueses. O que ela não percebe ainda é que seu imaginário rico em sonhos românticos burgueses é tolhido diante de sua condição de jovem mulher interiorana e sem posses. Suas "soluções" iniciais já denunciam o primeiro impasse que a protagonista enfrenta – ou melhor, nega-se a enfrentar: seus recursos limitam-se a refugiar-se em sonhos em que um jovem bonito e rico da capital a pedirá em casamento e a salvará da "mediocridade" que vivia, é abrigar-se na proteção de Nossa Senhora de Aparecida, sua madrinha, em quem crê que não a desvalerá e consolar-se no universo místico da Casa Verde e no espírito da morta que nela habita.

A Casa Verde era, para Aparecida, um verdadeiro oásis diante da desértica pasmaceira de São José. A residência em questão lhe suscitava interesse justamente pela história romântica e trágica que nela se passara – e foi, até a chegada dos novos habitantes, a coisa mais importante de sua vida. Era uma chácara imensa situada em frente à casa da protagonista e estava fechada havia dez anos. Foi construída por um homem muito rico da capital, casado pela segunda vez com uma jovem que tinha idade de ser sua filha. Os rumores eram de que resolvera morar na roça por ciúme e construiu, então, "uma casa luxuosa, uma gaiola dourada, para prender a mulher" (PEREIRA, 1979, p. 5). Moravam lá havia pouco tempo, até que o filho do primeiro casamento anuncia sua vinda da América do Norte. A madrasta e o enteado não se conheciam até então. O pai apresenta-o à esposa, que balbuciou algumas palavras e seguiu para o interior da casa. Então, ouve-se um estampido. Encontram a jovem morta no quarto com uma bala no peito. Desse fato misterioso narrado inúmeras vezes Aparecida tece sua própria interpretação: a jovem era apaixonada pelo enteado antes de se casar, mas romperam. A moça, então, aceita um casamento por conveniência, sem saber que o seu pretendente era o pai do namorado.

Maria Aparecida passava várias horas de seu dia visitando a Casa Verde ainda vazia. Sua imersão era tanta que se confundia com a heroína da história. Certa feita, encontra a oportunidade de mexer nos objetos da morta, toma para si um lencinho de cambraia e veste suas roupas, mas é tomada por um medo terrível e sente um frio "de morte". Assustada, foge da casa, mas é atraída novamente pela atmosfera de morte e tragédia que lá imperava. Quando da vinda dos novos moradores, o dono da casa já havia falecido, e Caetano, o vigia da casa, fora ordenado pelo filho do velho que queimasse todos os objetos pessoais do pai e da madrasta, pondo a casa pronta para receber os novos moradores. Diante disso, Aparecida diz que "sentimo-nos despojadas, traídas, eu e a morta" (PEREIRA, 1979, p. 6), melancólica com a destruição de todas as recordações de sua heroína. Teve, ao menos, a oportunidade de se despedir dos objetos da morta ao convencer Caetano de ajudá-lo a separar os itens a serem queimados: "Eu demorava de propósito desdobrando cada peça, passando com volúpia as mãos pelas camisinhas bordadas, pelos vestidos fora de moda" (PEREIRA, 1979, p. 6). A narradora também nos revela que conseguiu manter o lencinho de cambraia, guardando-o "como uma relíquia".

A presença-ausente da morta da Casa Verde é uma constante ao longo da narrativa. É um fantasma de tempos outros que se presentifica no imaginário de Aparecida. Nesse fantasma encarna-se um passado idealizado, trágico, romântico, tão fora de moda quanto seus vestidos incinerados. A conexão de Aparecida com a morta se dá pelo exílio que vive a protagonista de seu próprio tempo e espaço, pelo medo de não conseguir viver e realizar-se efetivamente neste

entrelugar em que se encontra – enfim, pelo medo da morte, em seus vários sentidos. Eis o que nos diz Josalba Fabiana dos Santos (2013) a respeito do fantasma: "Tememos a morte e por isso projetamos fantasmas. O fantasma nos protege de morrer. A sua crença expande nossa existência para o além-túmulo; por meio dele temos a ilusão de viver mais, de ganharmos um suplemento à nossa vida. (…) Imaginando a existência do fantasma, adiamos indefinidamente nossa morte" (SANTOS, 2013, p. 143).

É digno de nota que mesmo nos contatos frequentes de Aparecida com Caetano, que convivera com a família, os nomes dos primeiros moradores permanecem desconhecidos. Nunca descobrimos os seus nomes e, consequentemente, o da morta – nomeá-los é constituir-lhes de uma individualidade, de uma materialidade que não serve aos interesses da autora implícita, que faz sua narradora "esquecer" ou ignorar esses detalhes. Saibamos apenas que se trata de um fantasma que traz em sua ambiguidade de presença-ausência os resquícios do passado:

> (…) o fantasma é afeito ao ambíguo e ao paradoxal. Seu lugar é o entre-lugar. O espaço que ele habita é o da indecisão e o da fronteira: nem cá nem lá, nem vivo nem morto. E o seu tempo igualmente é duplo: ele advém do passado para o presente e pode se projetar no futuro ou mesmo anunciá-lo ou prevê-lo. Daí sua mobilidade: ele é um ser em trânsito. Dito de outra forma: o ser do fantasma se faz *em* trânsito." (SANTOS, 2013, p. 144 – grifo no original)

O fogo consome impetuosamente os objetos da morta, provas de sua existência e testemunhas do passado, e areja o ambiente para os novos moradores, viventes dos novos tempos – mas é incapaz de destruir sem deixar cinzas ou vestígios. A Casa Verde é, então, o espaço de convivência do novo e do velho, este que silenciosamente se alastra através da figura fantasmagórica da morta. É o que Aparecida parece intuir quando nos diz:

> Eu fiquei triste, com uma pesada sensação de isolamento, privada dos meus passeios à Casa Verde. Não quis mais entrar lá, depois do dia em que foram destruídos os objetos da morta. Não era mais a mesma coisa. Mas quando soube da chegada dos novos moradores, pareceu-me que a solidariedade misteriosa que me unia à Casa Verde me ligaria também a eles… (PEREIRA, 1979, p. 7)

Essa "solidariedade misteriosa" une Aparecida ao passado e ao novo que está por vir. É isso que abrirá caminhos que convidam a protagonista a não mais refugiar-se numa Casa Verde desabitada, povoada de mistérios, romantismo trágico e fantasmas de tempos outros: com os novos moradores, de carne e osso, Aparecida é convocada a não fugir, a situar-se no presente e a encarar sua própria condição frente ao novo, à modernidade. Se antes o Rio de Janeiro lhe surgia nos devaneios como uma possibilidade de fuga do ostracismo de São José e significava

um casamento com um rapaz rico que a resgatasse da vida na roça, a chegada dos novos inquilinos altera profundamente esse significado da capital para Aparecida. Afinal, é o Rio de Janeiro "de verdade", moderno e concreto que chegará à protagonista através dos novos moradores da Casa Verde. Isso não se dá de modo pacífico na subjetividade de Aparecida, que sente profundamente a fragilidade de seus sonhos românticos e os vê ameaçados ao se relacionar com a praticidade desembaraçada de Sônia:

> Contei-lhe a história da Casa Verde. Antes não tivesse contado. Foi uma profanação. É isso mesmo, uma profanação. Fui falando, falando, sem perceber que ela não partilhava da minha emoção. Quando acabei é que caí em mim, ouvindo-a dizer:
>
> – Mas que dramalhão! Parece coisa do século passado. Devia ser uma histérica essa sua heroína!
>
> Concordei, tive a covardia de concordar com um sorriso amarelo. E fiquei triste, triste. Cometera um sacrilégio. Aquilo era um mau agouro para as novas relações. Quando cheguei em casa, fui logo procurar o lencinho, a relíquia que guardara. Mas na hora, a minha interlocutora não me deixou ficar remoendo a história da Casa Verde.
>
> – Não quero saber de almas do outro mundo! Exclamou. O que me interessa é gente viva. (PEREIRA, 1979, p. 8)

Sônia, definitivamente, não era a "menina loura, alta, com quem passearia de braço dado na estação, à hora do trem" (PEREIRA, 1979, p. 3) que Aparecida idealizava, mas uma moça do seu tempo, de um mundo abandonado por Deus, alheio a fantasmas e mistérios. A protagonista esperava ver nela alguém com quem pudesse compartilhar intimidades e sonhos. Mas com o despudor e a leveza de Sônia, Aparecida vê novas possibilidades de entender casamento, virgindade, liberdade sexual para além dos paradigmas tradicionais aos quais estava acostumada. Apesar de sentir que Sônia a afastava da aura misteriosa da morta da Casa Verde, não deixou de estar com ela. Além disso, quando Sônia conta as grandezas de sua vida no Rio de Janeiro, Aparecida entende que sua formação em escolas de elite em quase nada dirimia o vão deixado pelas diferenças de classe entre as duas, o que a punha melancólica. Antes de conhecê-la, percebemos certo tom de soberba em Aparecida diante dos próprios pais e dos habitantes de São José, acreditando que sua educação formal a colocava em posição de superioridade. É no contato com Sônia que ela percebe que seus mundos são distintos, não só pelas ideias modernas da amiga, mas pela classe social a que ela pertence:

> Não era como eu imaginara, não compartilhava do meu culto pela moça da Casa Verde, não fazia, como eu, castelos no ar. Mas era muito boa companheira, alegre, brincalhona. Às vezes punha-me um pouco triste quando contava as grandezas de sua vida no Rio. Não que eu tivesse inveja, mas porque a sentia muito distante de mim, quase de outra classe. (PEREIRA, 1979, p. 14)

Essa é a nova atmosfera da Casa Verde, pela qual Aparecida se vê seduzida, afastando-se mais da influência dos mistérios que tanto cultuava. Entretanto, não sem conflitos. Um dia, seu pai Juca, com ares de gravidade, chama a filha para conversar a respeito da relação com Sônia. Ele, que era espírita, afirma que na véspera tivera uma comunicação sobre Aparecida e diz que o espírito da morta da Casa Verde é seu espírito protetor e está sendo afastado pela influência má de Sônia. Esse episódio foi o suficiente para suscitar várias reflexões na protagonista, que optou por evitar Sônia – ao menos por um tempo:

> Fiquei pensando que a vida também era assim, só mostrava uma nesga a cada um de nós. Por isso parecia incompreensível. A mim coubera um pedacinho muito pequeno, mas eu sabia que se estendia para cima, para baixo, para os lados, para o desconhecido. A morta da Casa Verde e o seu segredo, Sônia e os seus divertimentos, a concentração de mamãe, a esquisitice de papai, todas as almas e todos os corpos do mundo inteiro cabiam dentro dele. E o meu pedaço se encaixava nos dos outros, era ligado a eles. Os pedaços dos que sonhavam completavam os dos que gozavam… Tudo estava unido, tudo se comunicava; o mundo de Deus, o mundo do diabo, e o mundo dos que negam os dois. (PEREIRA, 1979, p. 19)

A chegada de Sônia é que faz Aparecida entender a existência de vários mundos dentro de si, o que provoca deslocamentos e descentramentos na subjetividade da protagonista. Ora, antes de Sônia, a grande questão da protagonista era ser salva de São José, preferencialmente pelo casamento com um rapaz rico. A vida na roça oferecia um horizonte que lhe soava demasiadamente estreito, mas também não lhe provocava grandes perturbações. Agora, os destinos parecem-lhe ser muitos, e a grande questão é escolher entre ser salva ou viver. Onde está a salvação? E o que significa viver? Viver seria renunciar aos sonhos e às forças misteriosas e permitir-se gozar plenamente das dores e delícias que a vida tem a oferecer? O caminho da salvação estaria em resistir aos apelos aos sentidos e deixar-se entregar ao transcendente, às providências divinas e misteriosas que a protegem? Aparecida vê-se diante de uma escolha – e de uma renúncia a ser feita. A vinda de Sônia espantara todos os fantasmas e colocara Deus e todas as tessituras do invisível em xeque.

Após o breve afastamento de Sônia, Aparecida estava convicta de que queria seguir os caminhos da amiga – decidiu que o que queria, mesmo, era *viver*. Retoma, então, as visitas frequentes à Casa Verde. Em uma dessas idas, satisfeita em sua decisão e sentindo em si mesma a potência da juventude com uma vida inteira a desbravar, é surpreendida por um vulto de um homem negro em completo estado de degradação, com um grunhindo que não parecia humano. A moça retorna correndo à Casa Verde e lá pedem que o jardineiro averigue a situação. Encontram o rapaz ferido, com os pés demasiadamente inchados, muito maltratado; nunca o haviam visto nas redondezas. Deram-lhe uma lata de comida, cinco mil-réis e dispensaram-no.

O episódio, que suscitara asco em D. Sinhazinha – mãe de Sônia –, desperta em Aparecida outros questionamentos quanto ao seu destino e a Deus. Remetendo também ao suicídio de Joaquim, rapaz que trabalhava para sua família, a narradora nos diz:

> Acabara-se toda a minha alegria. Aquele farrapo de gente era uma criatura humana, como eu. Deus permitia aquela degradação. Por quê?
>
> De repente o mundo ficou vazio; os homens não tinham ninguém que olhasse por eles. Deus os abandonava. E eu também podia ter um destino assim, podia ficar louca, fugir para o mato, ser comida aos poucos pelos bichos. Tudo me podia acontecer. Pensei que ninguém sabe nunca o que lhe sucederá. O mistério da vida horrorizou-me. Tive inveja da morta da Casa Verde, tive inveja do Joaquim; já tinham cumprido o seu destino, estavam ao abrigo do inesperado. Estariam mesmo? E as penas eternas reservadas aos que forçam o destino, fugindo voluntariamente da vida? Se ao menos a morte fosse o fim… (PEREIRA, 1979, p. 25)

A chegada de Antônio à Casa Verde não só reforça como aprofunda e consolida os questionamentos de Aparecida. Professor de História, estudante de Direito e militante comunista, Antônio não era bem-quisto pela família de Sônia. A narradora nos conta que quando acabara de conhecer Antônio, sentiu-se familiarizada com ele e que algo os unia. Então reconhece nos traços do seu rosto certas semelhanças com um retrato que vira do enteado da morta da Casa Verde. Lembremo-nos que foi ele que ordenou queimar os objetos da morta, sua heroína romântica. Como o enteado da morta, Antônio tenta desmantelar as amarras que ainda prendem Aparecida a valores e anseios do passado, a seus devaneios românticos burgueses. Ele mesmo o anuncia quando, segundo a narradora, diz ao conhecê-la: "– É esta a menina romântica? Vamos ter muito o que conversar, dissera Antônio ao me ver, sem esperar que Sônia nos apresentasse" (PEREIRA, 1979, p. 26).

Contudo, a protagonista ainda não entende o que ele representará na sua vida: ela o idealiza e vê nele a chance de um casamento. Ao menos, foi o que decidiu pensar a respeito das frequentes investidas do rapaz, de modo a restabelecer "a inocência nas nossas relações" (PEREIRA, 1979, p. 31). Sentia-se culpada por ceder às suas carícias e tinha horror à possibilidade de "perder-se", mas, ainda que resistisse, acabava por ceder. Apreciava mais sua companhia quando estavam acompanhados de terceiros – normalmente Sônia – momento em que ele discorria sobre seus estudos. Diante das exposições de Antônio, Aparecida diz que "um mundo novo começava a se abrir diante de mim, o mundo das ideias, do pensamento" (PEREIRA, 1979, p. 31). Emprestava-lhe livros que ela não entendia muito bem, quase todos sobre a vida em sociedades antigas ou modernas, sobre a luta de classes, incentivava-a aos estudos. Aparecida embevecia-se em suas explicações e exposições. Com o tempo, "já não fazia

castelos no ar, não via em Antônio o marido que me tiraria de São José. Evitava mesmo, voluntariamente, pensar no futuro" (PEREIRA, 1979, p. 32).

As idealizações de Aparecida são postas à prova quando ela flagra Antônio aos beijos com Sônia. Mais tarde, ao interpelá-lo, ele afirma que não imaginava que ela levaria a sério "uma brincadeira sem consequências". Argumenta discorrendo sobre as relações entre homens e mulheres, sobre virgindade e casamento enquanto preconceitos burgueses. Por fim, pede desculpas e diz que a tratará como uma irmã, pois

> (…) devia ter percebido logo que eu não era como as outras, as pequenas que conhecera até então, mas uma sobrevivente de outras épocas, desgarrada no mundo moderno. Não estava preparada para ver a vida real.
>
> Acabamos rindo, ele chamando-me de 1830, recitando-me versos românticos.
>
> – A culpa não é sua, acrescentou, mas da educação falsa que você recebeu. Não chore mais, e não me julgue pior do que sou, sou apenas um rapaz como os outros da minha época. (PEREIRA, 1979, p. 33)

Apesar do teor leve que acabou se tornando o episódio, Aparecida sente-o com mais gravidade posteriormente. Não é à toa que a sensação que a assalta é a de morte. Pensa nos objetos da morta serem queimados, em Joaquim. É o momento que ela tem certeza de que seu destino, por bem ou por mal, se realizará em Antônio, como cativa dele. Apesar de haver algum misticismo na sua crença de que seu destino está preso ao do rapaz, é a primeira vez que a protagonista tem consciência de que os mistérios – Deus, Nossa Senhora de Aparecida, a morta da Casa Verde – apresentam-se verdadeiramente ameaçados em sua subjetividade. A opção pela renúncia à salvação se manifesta com clareza: "Experimentei uma espécie de volúpia cruel, ao pressentir que ele [Antônio] iria sacrificar o meu corpo e a minha alma. Minha alma também. Minha alma principalmente. Ele ia matar a minha alma. E atraía-me como um abismo" (PEREIRA, 1979, p. 34).

Com a morte repentina do pai, Seu Juca, Aparecida ainda cogita, mais uma vez, "resgatar a sua alma". Ao separar os objetos do pai, encontra várias cópias de poesia e um papel rabiscado no qual consta a anotação "Aparecida – 29 de agosto de 1941 – São Miguel Arcanjo". A narradora diz que a data a persegue até o momento da escrita de suas memórias e tem a certeza de que se trata da data de sua morte. Mas nem ela nem nós, leitores, saberemos realmente do que se trata, o que faz emanar certa aura de mistério e profundidade ao redor da figura de Seu Juca: ele se apresenta para nós e para narradora de uma forma completamente nova e misteriosa. Aparecida se sente compreendida por seu pai e tenta restituir em sua memória a vida que ela teria tido com ele, permeada de profundo entendimento, de comunhão. Decide,

então, fugir de Antônio, dedicar-se a coisas espirituais, a "uma vida muito pura, de devotamento, de sacrifício" (PEREIRA, 1979, p. 39). Ela estava firme em sua decisão, em salvar sua alma, em renunciar ao corpo mortal – até a chegada de Clara. Era uma mulher gorda, *mulata clara*, médium do centro espírita[6] frequentado por Juca, com quem ele tinha dois filhos e uma relação amorosa paralela desde que havia chegado a São José. Saber do romance extraconjugal de seu pai com Clara – com a ênfase de ser essa mulher uma "mulata", o que discutiremos posteriormente – faz com que Aparecida despreze definitivamente o pai e desista de "salvar a sua alma". Era-lhe inadmissível que tamanha profundidade, tamanha intimidade com as forças ocultas, se misturasse com a infâmia de uma relação extraconjugal. Ora, se essa relação com os mistérios não despontara em seu pai o desejo de salvar-se, o que mais o faria? Aparecida começa a se afastar da ideia de qualquer salvação extraterrena e decide seguir os caminhos apontados por Antônio: empregar-se, adentrar-se no mundo racional, das ideias, abdicar do casamento enquanto não fosse independente.

Não só Aparecida toma uma decisão quanto ao seu destino. Também Sônia, a partir da experiência traumática do aborto, decide por novos rumos em sua vida. Depois do retorno de Sônia do Carnaval no Rio de Janeiro, Aparecida visita a amiga na Casa Verde e a encontra tristonha. Em meio a conversa, Sônia fala pela primeira vez sobre a morta da Casa Verde. A partir daí, a moça, delirante, começa a relatar o aborto que fizera e que o fantasma da morta queria lhe buscar. O conteúdo do relato não escandaliza Aparecida: já tinha ouvido Sônia aludir frequentemente e com naturalidade a abortos provocados por suas amigas e, além disso, Antônio defendia abertamente o aborto por garantir a maternidade consciente. Aqui, notamos o quanto Aparecida se distanciou das perspectivas tradicionais ao lidar com um assunto que até os dias atuais reveste-se de polêmicas e acaloradas discussões. Sônia, entretanto, é atormentada pelo fantasma da culpa e do passado, manifestado na morta da Casa Verde. Mesmo uma Aparecida já mais distanciada da sua relação com esse fantasma intui a sua presença e a consequência que isso terá na vida de Sônia: "Sabia que Sônia ia morrer. A morta da Casa Verde havia de cumprir a promessa. Viria buscá-la. Eu sentia de novo a sua presença misteriosa" (PEREIRA, 1979, p. 55).

Note-se o papel da Casa Verde e o fantasma que lá teimosamente habita. Esse espaço materializa contraditoriamente as tensões entre o passado e o presente, entre tradição e

[6] Há a possibilidade de se entender que o centro espírita em questão se trata, na verdade, de um centro de umbanda. Em momento posterior da narrativa, Luísa diz a Aparecida que Clara mexe com "feitiços" – uma alusão pejorativa aos rituais realizadas em centros de umbanda: "E [Luísa] contou que a tal mulata de papai fizera uma bruxaria qualquer, jurara que ainda me veria desgraçada" (PEREIRA, 1979, p. 66).

modernidade. É ele que engatilha as transformações que acometem tanto Aparecida como a amiga. As intuições de Aparecida quanto à morte de Sônia e de que a morta iria buscá-la eram certas – mas não uma morte literal: após o delírio, ocorrido no quarto que a morta se suicidara, Sônia se converte católica e torna-se irmã de caridade. Já para Aparecida, a Casa Verde é o local que a insere nos novos tempos, ainda que ela mantenha uma solidariedade silenciosa com o fantasma do passado.

O embate entre valores da tradição e do moderno tomam uma nova configuração no romance ao se inverterem as posições de Sônia e de Aparecida. Tal inversão permite uma visualização ainda mais nítida desses valores, pois, tendo passado elas mesmas por intensas mudanças, conseguem discorrer com clareza sobre seus posicionamentos. Passado o episódio do delírio atormentado pela figura da morta, Sônia, em conversa com Aparecida, diz:

> Eu vivi procurando o prazer e encontrei a dor. Quis gozar a vida e encontrei a morte. Mas agora estou compreendendo que a verdadeira vida nasce da morte, a verdadeira alegria nasce do sofrimento. Deus me fez conhecer isso que os homens chamam de prazer, para depois me chamar. Amanhã vou me confessar, vou enterrar para sempre o passado. (…) Agora é que estou começando a viver. E para que o meu exemplo aproveite a você, só lhe digo isto: procure a sua alma, não deixe que a vida de todos os dias seja mais forte em você do que a vida eterna. (PEREIRA, 1979, p. 62)

O que Sônia vê agora como o sentido da vida já não o é mais para Maria Aparecida. Ora, a própria Maria Aparecida já havia feito a mesma busca e falhado: as palavras de Sônia perdem completamente o sentido para ela. A citação seguinte é longa, mas pertinente para que possamos flagrar como a protagonista passa a se posicionar diante da questão levantada por Sônia. As palavras da amiga

> (…) caíram dentro de mim sem encontrar eco. Lembrei-me de uma frase de Antônio: 'O misticismo, o sobrenatural são o refúgio dos que não ousam encarar a vida frente a frente. Têm medo do que veem, e então se abrigam num mundo que podem construir à vontade, porque é imaginário'. Ele me dissera isso a propósito da morta da Casa Verde, e da certeza que eu tinha de que ela me guiaria. 'Você não tem a coragem de viver como quer, e chama em seu auxílio uma espécie de predestinação, que está em você mesma, no seu temperamento'. Eu me revoltara contra isso, e agora… Agora era eu quem pensava o mesmo de Sônia. Era eu quem duvidava de que Deus a tivesse chamado. Eu estava na posição de Antônio. As palavras, as ideias de Antônio tinham criado raízes dentro de mim. (…) Foi então que conheci quanto mudara. Vi que o meu mundo antigo estava destruído. Que Nossa Senhora da Aparecida, minha madrinha, a morta da Casa Verde, minha protetora, eram apenas nomes para mim. Já não precisava delas para compreender o mundo. A sua sombra deixara de encobrir para mim o sol da realidade. (…) Era como se eu tivesse vivido num quarto sombrio; a meia luz não me deixava ver os limites precisos, a cor, a forma exata dos objetos; por isso eles assumiam proporções estranhas, misteriosas. (…) De repente abriu-se a janela, a luz jorrou. Tudo ficou claro, simples, normal. (PEREIRA, 1979, p. 62-3)

Tendo Sônia encontrado o sentido transcendente que Aparecida tanto buscara e não conseguira, a protagonista sente certa revolta contra as novas certezas da amiga. Afinal, quando

Sônia quis gozar da vida, ela o fez; quando mudou seus rumos para a religiosidade, ela se entregou intensamente. Aparecida, entretanto, não consegue fazer nenhum dos dois, principalmente após assimilar os pontos de vista de Antônio. Curiosamente, Sônia também guardou para si muitas das observações do primo, mas à luz de sua própria interpretação: questiona a sua própria posição social burguesa, mas o faz a partir da concepção cristã de caridade. Aparecida tenta argumentar, em vão, de que a posição comunista de Antônio em nada equivale à visão cristã da caridade, mas Sônia está determinada em se manter na nova posição. Dessa conversa, Aparecida entende que foi ali que elas selaram seus destinos: Sônia seguirá os caminhos de Deus, enquanto Aparecida seguirá os passos de Antônio.

A protagonista entende que apenas Antônio vive em verdade por sua visão racionalista e materialista da realidade, enquanto a maioria das pessoas "vivem fora da realidade" ao refugiar-se em dimensões transcendentes que darão sentido apenas aos seus destinos individuais. Tomar essa perspectiva, porém, custa-lhe certa perda, pois "com o mistério foi-se também a beleza" (PEREIRA, 1979, p. 63). A personagem não o lamenta inicialmente – quem lamenta é a narradora, já alguns anos adiante vivendo com Antônio. Aparecida não sente a perda da fé em si, mas lastima a perda do refúgio e da beleza que dela provinha.

Seguir os passos de Antônio significava mudar-se definitivamente para a cidade do Rio de Janeiro e começar a trabalhar. Com o retorno dos moradores da Casa Verde à cidade do Rio de Janeiro, Aparecida consegue uma oportunidade de trabalho na clínica do dr. Raul Maia, pai de Sônia. Intensamente feliz nos primeiros dias, Aparecida ganha de Sônia seus vestidos e, morando com os Maia por alguns dias, assume temporariamente o estilo de vida burguês da amiga, inebriada com a riqueza da família residente de Copacabana. Inicia seu trabalho na clínica, repleta de satisfação e com a certeza de um futuro promissor diante de si. Tira o luto da morte do pai, e os tempos de São José, a morta da Casa Verde e até Antônio se tornaram, naqueles primeiros dias, memórias que se desmanchavam. A protagonista não percebe que está novamente imersa em devaneios – que, inevitavelmente, irão se esbarrar com a solidez da realidade. Um cliente e amigo de Dr. Maia, que Aparecida encontrara uma ou duas vezes no seu trabalho no consultório, um dia fora jantar em Copacabana. Sônia os apresenta e o homem a olha, tentando recordar-se de onde a conhecia. Em conversa com D. Sinhazinha, o cliente indaga:

> – Essa moça que Sônia me apresentou como sua amiga, não é a enfermeira do Maia?
> E como tivesse resposta afirmativa, acrescentou:
> – Realmente, Sônia mudou muito… antigamente, nem falaria com essa menina.

> Não pude ouvir o que D. Sinhazinha disse, muito baixo, olhando-me de soslaio. (PEREIRA, 1979, p. 93)

Vê-se, então, abandonada, "jogada para um lado, só no mundo. À tarde, ao voltar para casa, em lugar da sensação de prazer que habitualmente experimentava, doeu-me ser uma anônima na multidão (…). Só eu era sozinha, só eu não tinha ninguém, vivia encostada em casa de estranhos" (PEREIRA, 1979, p. 94). Sente saudades das forças invisíveis que a acompanhavam – a morta da Casa Verde e Nossa Senhora de Aparecida.

Meses depois, consegue dispensa do trabalho e vai a São José para auxiliar dona Laura com a mudança – iria morar com Dona Mariquinhas. Não teve qualquer emoção em desmanchar a casa onde vivera boa parte da sua vida. A cidade parecia a mesma de quando se mudara. No último dia, vai à Casa Verde, que se encontra novamente fechada – não parecia que testemunhara a presença dos Maia meses antes:

> E tudo estava mesmo como antes deles; não havia um só vestígio de sua passagem. Um instante violado, o ambiente da Casa Verde logo se recompusera. A morta tomara, outra vez, conta do que era seu, depois da saída dos intrusos. Senti-lhe de novo a presença, de novo ela me envolveu de mistério. Errei pelas grandes salas vazias, onde afinal ressurgia, com o passado, o meu verdadeiro eu. Encontrei-me de novo, a mim e aos meus sonhos. E a imagem de Antônio emergiu de dentro de mim, como impelida por uma força oculta. Era ele que a morta me destinava, porque por nós se realizaria o seu amor pelo enteado, o amor de que morrera. Lembrei-me de novo da semelhança de Antônio com o moço, da impressão de já o ter visto, que me causou quando o conheci. Acima dele, acima de mim, um elo nos ligava.
>
> Espantei-me de ter passado dois meses no Rio sem me ter aproximado dele. Vivera realmente fora de mim todo esse tempo… (PEREIRA, 1979, p. 96)

A presença viva dos Maia não deixara vestígios: passou pela Casa Verde como uma brisa, fluida, sem deixar marcas. A força do presente se manifesta em sua fluidez, em que nada parece permanecer; o passado, não – este sempre se revela, deixa mostras de sua imponência, interfere fantasmagoricamente no presente. É onde Aparecida sente o seu verdadeiro eu. É uma exilada de seu próprio tempo, mas irrevogavelmente pertencente a ele. Na Casa Verde da morta, ainda que permeado por devaneios românticos, Antônio lhe surge como um futuro – mas um futuro que, contraditoriamente, atualiza o passado. Afinal, os comunistas dedicam suas vidas às lutas do presente para a construção esperançosa de um futuro melhor. Entretanto, veremos que as marcas do passado e da tradição ainda interferem nas condutas de Antônio.

Ao retornar ao Rio, Aparecida procura desesperadamente por Antônio, decidida a entregar-se sexualmente a ele. Ele sabia que ela iria, mas se surpreende com o tom romântico e dramático da moça. Antônio a acolhe, afirma que não procurou Aparecida antes por temer "fazer uma covardia" com a moça e a incentiva a retomar os seus estudos e seus projetos de

independência. Aparecida opta, então, por mudar-se da casa dos Maia para um quarto de uma pensão e, posteriormente, para um apartamento, que Antônio a ajudava a pagar. Mudou também de emprego e passou a trabalhar como estenógrafa numa firma exportadora. E assim, Aparecida inicia um relacionamento incerto com Antônio.

Chegamos ao ponto da narrativa em que conhecemos diretamente a narradora. O percurso que fizemos até então mostra como se construiu o ponto de vista da Aparecida narradora, "separada" em alguns anos da personagem que vivencia as experiências. Iniciamos com as motivações da escrita das memórias de Aparecida, que as declara ao fim da narrativa, e caminhamos por sua formação, que explicará como se constituiu seu olhar sobre sua própria história. Flagramos, então, como sua subjetividade se forma na ambiguidade entre tradição e modernidade, entre um passado que teimosamente se infiltra nos meandros do presente e de suas perspectivas incertas de futuro. Neste último momento da narrativa, vemos como Aparecida analisa sua situação presente.

Sua condição é tão ambígua que ela diz que é "livre", pois conseguiu o que queria – ter Antônio, livrar-se do destino insosso que teria em São José e ter seu trabalho no Rio de Janeiro. Porém, sua liberdade limita-se a ter escolhido em submeter-se à liberdade que só Antônio tem, pois "(…) só ele é livre… mas que serve queixar-me? fui eu quem o quis, que me ofereci como escrava, que me anulei" (PEREIRA, 1979, p. 106). Seus sentimentos por Antônio aparecem confusos, em que amor e ódio misturam-se, liberdade e subjugação afetiva convivem intensamente: "Posso dizer que não vivo senão através dele. Quando, uma vez ou outra, sai do Rio, embora sinta muitas saudades, tenho quase uma sensação de alívio. Mas anseio por voltar ao cativeiro" (PEREIRA, 1979, p. 107). Às vezes, almeja uma "existência normal", e busca nas multidões do Rio de Janeiro o rosto de um alguém que lhe dê o que Antônio recusa: "um nome, um lar, uma situação estável". Se Antônio diz a Aparecida que ela é livre para ir e vir, ao mesmo tempo ela vive em dependência material dele: ele é quem paga parte do aluguel do apartamento em que vive Aparecida. Além disso, a narradora dá a entender que ele, adepto do amor livre e contra a instituição tradicional do casamento, demonstra ciúmes quando a vê conversando com algum de seus amigos. Portanto, Antônio, tão otimista e entregue aos seus projetos de futuro, não se desprende, na prática, de valores tradicionais quanto ao seu relacionamento com Aparecida. Afinal, apenas ele é livre e não se incomoda muito com a relação de dependência afetiva e material que Aparecida tem para com ele.

Vivendo com ele numa relação de companheiros intelectuais, Aparecida afirma que Antônio continua o mesmo homem que ela conhecera e diz que, mesmo que desapareça por

alguns dias – o que era comum acontecer –, sabe que ele sempre voltará, pois avalia que ele gosta dela, ao seu modo, e que, de alguma forma, ele tem a necessidade de uma "vida mais normal". Entretanto, ainda que veja seu destino preso a Antônio e carregue alguma expectativa de que possam, um dia, formalizar o relacionamento deles, não o idealiza como antes. Ao falar da possibilidade de se viver com ele essa "vida normal", ele responde: "Se eu fosse um homem como os outros….". Aqui, Aparecida o analisa criticamente, questionando o tom pretensioso em que ele parece se colocar – como um "homem superior, predestinado". Em um dia em que trabalharam juntos, em que ele ditava e ela escrevia à máquina, Antônio afirma que "A História registrará o seu nome como minha colaboradora" (PEREIRA, 1979, p. 108). Sobre isso, a narradora nos diz:

> Na hora só reparei que ele me considerava sua colaboradora. Isso me fez muito feliz. Mas não sei que demônio impiedoso obrigou-me a analisar tudo, e me fez achar meio ridícula a frase. Antônio matou em mim até a crença nele mesmo… Isso é o mais duro de tudo. Tenho medo de que, algum dia, ele próprio morra dentro de mim, como morreu Nossa Senhora da Aparecida, como morreu a moça da Casa Verde. (PEREIRA, 1979, p. 108)

E é aí que ela nos diz o porquê de escrever suas memórias. Como dissemos, Antônio lhe surge como uma possibilidade de futuro – e este futuro lhe aparece incerto. Se anuncia como algo que pode ser esplendoroso, positivo, mas Aparecida manifesta incredulidade quanto a esse futuro promissor.

O que a personagem não percebe ao longo da narrativa – mas a narradora já o sabe – é que, se ela rejeitou os caminhos cristãos da pureza e de devotamento e renegou os devaneios românticos de casar-se com um homem rico – vias que correspondem às expectativas tradicionais –, ela também não consegue *viver*, desbravar o mundo enquanto uma mulher independente, afirmar sua própria sexualidade. Sua própria condição de classe é um obstáculo: uma mulher pobre ou relativamente pobre como ela era, que exercesse ativamente sua sexualidade, poderia facilmente cair na prostituição – o que não ocorre com Sônia, de família rica e que não se negou o direito de "usufruir da vida". A vida de Aparecida torna-se, então, um impasse, em que nela convivem tanto os valores da tradição como os novos valores da modernidade – como uma modernidade que *aparece* incompleta, que não supera totalmente o passado oligárquico e patriarcal, e não concretiza as promessas de tempos melhores.

Aparecida já não compartilha com Antônio o otimismo no futuro. A vida lhe aparece como uma longa espera em que o amanhã não lhe traz sinais de mudança de sua atual circunstância. Seu olhar nos traz uma perspectiva crítica quanto à esperança de que a modernização trará verdadeiros benefícios, ou de que os caminhos tão debatidos tanto pela

esquerda como pela direita realmente encaminharão alguma mudança concreta quanto aos destinos – individuais e coletivos. A última declaração da narradora é uma pergunta inconformada e melancólica ao indagar a sua santa protetora: "Será esse, só esse, o meu destino, minha Nossa Senhora de Aparecida?" (PEREIRA, 1979, p. 109).

É, de fato, como afirma Bueno (2006), um romance de dúvidas que exprime os questionamentos e incertezas diante um novo tempo, mas desejoso de tempos melhores, o que é expresso na epígrafe do romance com uma citação de um poema de Rainer Maria Rilke intitulado *Oração das Moças a Nossa Senhora* – e que muito dialoga com a última pergunta que encerra a narrativa:

> Faze que alguma coisa nos aconteça.
> Vê que palpitamos do desejo de viver,
> E que queremos nos elevar
> Como uma alvorada e como um cântico.

Vemos, então, como o romance traz em sua própria forma o tensionamento contraditório entre tradição e modernidade, estetizando um movimento inerente ao processo da modernização brasileira. Desse processo no Brasil, "onde era de esperar conflito, desintegração ou qualquer mudança radical própria desse tipo de transição, houve aqui a persistência do tradicional e o convívio promíscuo com o moderno" (CAMILO, 2006, p. 122). Há algumas divergências quanto à lógica que sustentou tal processo: de um lado, a perspectiva de que o subdesenvolvimento em que nos encontramos deve-se a uma "evolução truncada" ou acidentes de percurso inerentes à nossa história brasileira particular; de outro, a percepção de que esse subdesenvolvimento é, na verdade, "uma produção da dependência pela conjugação de lugar na divisão internacional do trabalho capitalista e articulação de interesses internos" (OLIVEIRA, 2003, p. 127). Em outras palavras: nosso subdesenvolvimento não se dá de modo acidental por questões internas conjunturais, mas sim, devido à posição do Brasil na dinâmica internacional capitalista.

De qualquer modo, concorda-se que há, em nosso próprio processo de modernização, a convivência de elementos das tradições oligárquicas e patriarcais com os novos elementos trazidos pela modernização – como a industrialização e a urbanização crescente. A vida das mulheres, por exemplo, encontra-se no meio desses tensionamentos. As mulheres conseguem sair do cerco das fazendas e adquirem maior liberdade para além dos limites onde imperava o poder exercido pelos patriarcas. Além disso, conquistam o direito ao voto e passam – ao menos as mulheres brancas de classe média – a ter cada vez mais acesso ao mercado de trabalho. Entretanto, se antes seus corpos encontravam-se subjugados ao domínio do patriarca, com a

modernização, através do discurso positivista de "progresso" e de racionalidade técnica e científica, suas existências passarão pelo crivo do Estado. Susan K. Besse (1999) afirma que

> Durante as décadas de 1920 e 1930, em busca de esteios para a ordem, a racionalidade, a 'evolução' e o 'progresso', a comunidade profissional e intelectual urbana do Brasil lutava por 'regenerar' a família e elevá-la (com as mulheres em seu centro) como a instituição social primordial e essencial, capaz de promover a modernização econômica preservando a ordem social. (BESSE, 1999, p. 3)

Portanto, as desigualdades que permearam a configuração da sociedade brasileira – seja de classe, de raça ou de gênero – não são superadas pela modernização; essas desigualdades, assim como as estruturas econômicas tradicionais, são, na verdade, *modernizadas*, atualizadas, mas não dirimidas. Nesse contexto, a modernização, que antes surgia como uma esperança para resolução dos problemas estruturais que assolavam a sociedade brasileira, aparece como uma transformação incompleta e insatisfatória. Frente a esse insucesso, esquerda e direita polarizam-se e divergem na formulação de novas soluções. Porém, com o golpe de Vargas em 1937 e a cooptação dos movimentos e intelectuais à estrutura do Estado, os debates enfraquecem – e os problemas continuaram sem soluções. Desse modo, flagramos na constituição do próprio romance aspectos do processo social da modernização – não é de se estranharem os impasses que Aparecida enfrenta ao buscar respostas ou motivações que a norteiem no seu desejo de realizar-se plenamente. É sob esse olhar de alguém diante de um futuro incerto, à espera de um *Amanhecer* que não vem, que a narrativa se desenrola.

3.2. Tradição e modernidade nas relações entre homens e mulheres em *Amanhecer*

Fizemos um percurso sobre a formação da narradora-protagonista a partir da sua relação com a Casa Verde e as personagens da morta, Sônia e Antônio, determinantes para a construção de seu olhar diante dos acontecimentos narrados. Agora, estenderemos nossa análise para a construção das outras personagens que compõem a narrativa em relação à protagonista Aparecida de modo a descortinar novas percepções e leituras da obra. Nosso foco recairá para as relações entre as personagens mais velhas e as personagens mais jovens, cuja dinâmica revela tensões entre tradição e modernidade, principalmente no que concerne aos destinos possíveis a uma jovem mulher. De modo geral, podemos dividir a vida de Aparecida em São José entre a sua própria casa – onde residem sua mãe, dona Laura, e seu pai, Juca, e na qual recebem as visitas de Dona Mariquinhas e Dona Célia do Correio – e a Casa Verde, que conta com Antônio, Sônia e seus pais, Dona Sinhazinha e Dr. Raul Maia. Nesses espaços demarcam-se também

distinções de classe: de um lado, constituem Dona Laura e seu Juca, Dona Célia e Dona Mariquinhas a "sociedade de São José" – privilegiadas no contexto da pequena cidade, mas longe de serem, de fato, ricas; e, de outro, os Maia, que são oriundos da elite carioca.

Note-se que nos limitamos aqui a esses grupos de personagens em São José. Quando Aparecida se muda para o Rio de Janeiro, vive temporariamente com os Maia, mas logo afasta-se deles. Restam, apenas, ela e Antônio, além da presença pontual de Sônia. Esses grupos permanecem consolidados para além das vivências de Aparecida – afinal, é *ela* que se distancia deles para tomar seus rumos. Nesse ponto, praticamente não surgem novas personagens que se estabeleçam na narrativa; quando surgem, elas vêm e vão, quase anônimas, sem qualquer aprofundamento das relações. A narradora nos oferece a visão da solidão de uma vida anônima nas multidões, que se esbarra aleatoriamente em outros desconhecidos que não se demoram, ao sabor dos fluxos típicos de uma cidade grande. Com os moradores de São José ocorre o oposto – as personagens são bem conhecidas e demarcadas de acordo com as funções que lá exercem: D. Célia é aquela "solteirona" que trabalha no Correio, Dona Mariquinhas é casada com Seu Chico açougueiro, que também era delegado na cidade. Seus papéis são fixos e bem determinados, e assim continuarão até os fins de suas vidas.

A Casa Verde é o único ambiente que verdadeiramente se transforma em São José e, ao mesmo tempo, conserva-se quando na ausência de moradores como a casa onde a moça se suicidou. Somente nesse espaço é que alguma mudança ocorre, em que pessoas de outro lugar vem e vão. É um espaço de trânsito – e por isso o interesse particular de Aparecida pelo lugar. Tudo fora desta casa permanece praticamente igual. E tudo e todos que indicam permanência e fixidez não interessam à protagonista, que vive alheia aos próprios pais e aos outros habitantes da cidade e entregue a devaneios suscitados pela atmosfera misteriosa da Casa Verde.

Entretanto, ainda que Aparecida não tenha particular interesse pela pequena cidade, não deixa de estar imersa nas influências do lugar. A moça, mesmo antes da chegada de Sônia e Antônio, considerava a ideia de trabalhar como datilógrafa no Rio de Janeiro, mas seus planos são inicialmente abalados pela oposição de seus pais: o pai, de um lado, julgava que isso seria para ele uma humilhação, pois pareceria que não poderia sustentá-la, e a mãe, de outro, pensava que o trabalho "põe as moças a perder". Tal ponto de vista da mãe mostra como a entrada das mulheres (brancas) no mercado de trabalho se mostrava como ameaça à moral social daqueles tempos. É o que destaca Margareth Rago (2004) em seu estudo sobre mulheres trabalhadoras nos princípios do século XX:

> O que salta aos olhos é a associação frequente entre a mulher no trabalho e a questão da moralidade social. No discurso de diversos setores sociais, destaca-se a ameaça à honra feminina representada pelo mundo do trabalho. Nas denúncias dos operários militantes, dos médicos higienistas, dos juristas, dos jornalistas, das feministas, a fábrica é descrita como 'antro da perdição', 'bordel' ou 'lupanar', enquanto a trabalhadora é vista como uma figura totalmente passiva e indefesa. Essa visão está associada, direta ou indiretamente, à vontade de direcionar a mulher à esfera da vida privada. (RAGO, 2004, p. 613-14)

Assim, aos olhos de seus pais – como também dos outros moradores de São José – a única alternativa que resta a Aparecida é o casamento. A moça acata aos anseios dos pais e nos diz: "E eu fui ficando em São José, a princípio muito contrariada, depois conformada porque, no íntimo, esperava outra solução melhor – o casamento" (PEREIRA, 1979, p. 9). Ora, esta não era uma solução melhor, mas sim a esperada por seus pais e pela sociedade de São José. O que diferia era a percepção de que ambas as partes têm do casamento: para eles, bastaria o matrimônio institucionalizado e sacramentado na Igreja com algum homem minimamente decente – no caso da narrativa, seria Seu Josino, conferente da estação –, e Aparecida não estaria exposta ao risco de "perder-se"; para a jovem, outros fatores pesam em seu desejo de casar-se: que fosse com um rapaz rico, com quem tivesse alguma afinidade, que a resgatasse da monotonia de São José. Essa divergência entre as visões sobre o casamento

Mas não podemos reduzir as percepções de Aparecida quanto ao casamento aos seus devaneios temperados com romantismo. Na verdade, a questão se apresenta de modo mais complexo: ao longo da narrativa, há vários elementos que indicam que, de um modo ou de outro, o matrimônio não constitui exatamente a melhor alternativa para os anseios da protagonista e que, se ela a considera, é unicamente por oferecer alguma segurança para uma jovem mulher sem posses naqueles tempos. Ao tratar de sua formação escolar, Aparecida nos conta que estudou em uma escola católica, onde sua tia Josefina, irmã de Dona Laura, era freira. A tia diz que a irmã queria ser freira até a chegada de Juca e que por ela ter traído sua vocação é que vive um casamento infeliz. Nesse momento da narrativa, ainda não sabemos os percalços vividos por Dona Laura na sua relação com Juca – isso só nos será apresentado posteriormente. O que se sabe é que casar-se com Juca foi uma escolha infeliz.

Aqui já temos uma primeira impressão negativa sobre o matrimônio. A tia orienta a sobrinha para que lhe siga o caminho – que se formasse professora e se tornasse freira. Os conventos podem ter se configurado como espaços de submissão das mulheres, mas também oferecia algumas vantagens e proteções para uma moça como Aparecida.

> Os conventos e recolhimentos não foram apenas espaços de submissão. As mulheres também os utilizaram a seu próprio favor em muitas situações: para escapar de um casamento não desejado, para realizar seu desejo de viver piedosamente. Houve

> aquelas que, refugiadas no claustro, pediram o divórcio de maridos que as maltratavam fisicamente ou dissipavam sua herança. As casas religiosas foram ainda, por muito tempo, um dos poucos lugares em que as mulheres aprendiam a ler e a escrever. (NUNES, 2004, p. 514)

Aparecida cogita seguir o caminho do recolhimento, mas logo abandona a ideia. Se, por um lado, ela pensa na segurança que esse percurso lhe ofereceria (assim como o faz com o casamento), de outro, a moça avalia as perdas de experiências de vida ao viver tamanho confinamento. Esses pensamentos são bem ilustrados na seguinte passagem:

> Pela primeira vez pensei no destino das criaturas, pensei que se pode escolher entre vários caminhos. Achei estranho tia Josefina dizer que Deus se podia estar vingando de mamãe. E tive uma sensação de medo. Quem sabe seria melhor eu também ser freira, ficar de uma vez no colégio, abrigada por detrás daqueles muros altos que tapavam a estrada? Mas logo essa ideia me arrepiou. 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 ideia, menina! Você vai cair…
> – Prefiro cair mas experimentar…
> Saí correndo e subi na árvore. Vi a estrada. Não tinha ninguém. (PEREIRA, 1979, p. 10-1)

Esse segmento sintetiza muito da trajetória de Aparecida que se desenrolará para nós, leitores. O casamento não é aqui entendido pela protagonista como o único destino possível e seguro para uma mulher – afinal, à união de Dona Laura e Seu Juca não se sucedeu qualquer felicidade e realização. O caminho religioso lhe surge como uma opção segura, protegida que estaria atrás dos muros altos que tapam a estrada – mas renunciaria à vida terrena, não poderia percorrer livremente a estrada de sua vida, explorar novos itinerários, novas possibilidades prometidas pelos tempos modernos. Ainda que não soubesse exatamente o que queria, desejava, ao menos, arriscar-se. Entretanto, a visão da estrada antecipa melancolicamente o percurso solitário que Aparecida tomará ao fim da narrativa.

Essa vontade de ousar, contudo, não se manifestava nos comportamentos da personagem e ela parecia, ao menos inicialmente, se adequar às expectativas dos moradores de São José, que a viam como uma bela moça no aguardo de um casamento. É o que diz o padre da cidade a seu respeito – "Está uma mocetona a Aparecida… se os rapazes da redondeza não tiverem os olhos nos bolsos, em breve hei de celebrar mais um casamento" (PEREIRA, 1970, p. 23) – e dona Sinhazinha – "Como você está bonita, Aparecida… Assim é que eu gosto de moça, redondinha. Você não tem a bobagem de Sônia, de querer ser magra demais. Não é assim que se arranja casamento. Os homens gostam de mulheres bem mulheres" (PEREIRA, 1970, p. 23). Ainda que a mãe de Sônia não seja residente fixa em São José, seus valores fazem coro aos dos habitantes da cidade – o que é reforçado por D. Laura, que afirma que D. Sinhazinha "nem

parece gente do Rio". Assim, a questão geracional é determinante quanto aos valores cultivados pelas personagens.

É de se notar também que até a aparência da protagonista agrada aos padrões estabelecidos no lugar, em contraposição à de Sônia. Esta vivia sob as influências das últimas modas importadas dos Estados Unidos e da Europa, assimiladas nas propagandas das recém-nascidas lojas de departamentos e no cinema. As barras dos vestidos sobem até os joelhos, a rigidez das roupas antigas perde espaço para a fluidez das novas peças, que não mais demarcavam as curvas femininas. Juntamente com a mudança no vestuário, as condutas das jovens mulheres se alteravam: "Abandonando as velhas regras de comportamento educado, as mulheres começaram a tomar banho de sol na praia, a falar gíria e a fumar em público" (BESSE, 1999, p. 32). Os novos tempos pedem novos padrões estéticos dos corpos das mulheres, que Susan Besse (1999) descreve com precisão, citando trecho de artigo da época:

> Matronas corpulentas e mocinhas frágeis e doentias que desmaiavam à menor provocação foram declaradas obsoletas. O novo século valorizava a energia, a força, a delgadez, a agilidade: 'Na idade do arranha-céu, […] a beleza da mulher é fina, longa, perpendicular'. (..) A imprensa brasileira noticiava que as grandes estrelas de Hollywood tinham aproximadamente as mesmas medidas: 1,62 m de altura, 53kg de peso, 84 cm de busto, 90 cm de quadris. Ansiosas por imitar esse ideal, as jovens incomodavam-se com as próprias medidas e lançavam-se a dietas rigorosas e a programas de exercício físico. (BESSE, 1999, p. 32)

A aproximação de Aparecida e Sônia e a relação com Antônio engendrarão os primeiros comentários negativos em São José a respeito de sua conduta. Apontamos anteriormente que Seu Juca, sob o pretexto de transmitir uma mensagem da morta da Casa Verde, tenta dissuadir a filha quanto à amiga, no sentido de afastá-la de sua má influência. Além disso, especulações sobre seu relacionamento com Antônio chegaram à D. Laura, e Aparecida acredita que elas partiram de D. Mariquinhas ou de D. Célia. A mãe a aconselhou longamente para que rompesse o namoro, pois "rapazes do Rio não se casam com moças da roça. Divertem-se e vão-se embora, sem se lembrarem mais das coitadas, que podem ficar presas a eles para o resto da vida" (PEREIRA, 1979, p. 35). Entretanto, Aparecida já não mais criava expectativas quanto a casar-se com Antônio, o que torna a relação entre eles ainda mais escandalosa aos olhos daquela sociedade.

Interessante notar que, se D. Mariquinhas se mostra incomodada com a natureza incerta da relação de Aparecida e Antônio, há certo tom de naturalidade ao tratar do romance extraconjugal de Juca com Clara. Ainda que tenha sido ela quem expulsou a mulher da casa de Dona Laura, sua revolta recai mais no suposto descaramento de Clara em anunciar-se amante de Juca para a mãe de Aparecida do que contra o caso em si, já que era fato conhecido por todos

de São José desde que a família da protagonista para lá se mudara. Disso podemos entender que, em sua visão, ou a instituição do matrimônio não é tão sagrada como aparenta ou que a relação extramatrimonial por parte do homem se faz como parte dessa mesma instituição. O que importa, no fim das contas, é a conduta *da mulher* no casamento – e é ela que sustenta a "sacralidade" dessa organização.

Assim, é compreensível que a postura de Sônia ofenda os valores tradicionais perpetuados na pequena cidade – e em Aparecida. É Sônia, juntamente com Antônio, que trazem os ares de novidade e jovialidade à Casa Verde e à São José. A protagonista se mostra aberta a receber as concepções de Sônia, mas percebe em si, ao menos inicialmente, certa resistência ao seu modo de vida:

> E contava-me como costumava enganar a mãe, no Rio, dizendo-lhe que ia visitar uma amiga para passear de baratinha com os namorados, perdendo-se dela nos bailes, para ficar mais à vontade. O que significava ficar mais à vontade, só o compreendi inteiramente, mais tarde, depois da chegada de Antônio. Mas desde logo, pelas suas confidências, imaginei o que fosse. Chamava isso de direito à vida, achando absurdo que a mulher dependesse do casamento para conhecer a vida.
>
> – Preconceitos, Aparecida, preconceitos… eu, cá por mim, não quero saber disso.
>
> Sem deixar de invejar a liberdade de Sônia, eu sabia que não seria capaz de imitá-la. Viver, era para ela uma coisa e para mim outra. Bem diferentes. Às vezes achava Sônia uma desmiolada, uma leviana. D. Sinhazinha e Dr. Maia gostavam muito de mim, achavam que eu era muito boa companhia para Sônia. (PEREIRA, 1979, p. 16)

Aparecida, assim, lida de modo conflituoso com os comportamentos despudorados da amiga. Em um passeio para a cachoeira com Sônia, esta a convida a tomar banho nua. Aparecida se vê espantada e envergonhada com o convite, mas acaba por ceder, ainda que relutante. Sente um misto de desejo e repulsão diante do corpo nu de Sônia:

> E tive uma sensação esquisita, vendo-lhe o corpo nu, muito branco, a debater-se na cachoeira. Com um gesto de criança, atirou-me um pouco de água. Estava perfeitamente à vontade, risonha e lépida, sem a menor preocupação de se esconder. E eu me sentia envergonhada, vagamente perturbada. Um milhão de ideias e de emoções agitavam-se dentro de mim. Achava Sônia tão bonita, tão inocente, assim nua no meio da mata, com uma réstia de sol batendo-lhe na carne lisa. E entretanto, se eu fizesse a mesma coisa, haveria de ter remorso, de me sentir em pecado. (PEREIRA, 1979, p. 16)

Ainda sobre esse episódio e relembrando do elogio que D. Sinhazinha fizera à sua aparência, Aparecida é movida por uma tímida volúpia ao pensar no corpo despido de Sônia: "'Os homens gostam de mulheres bem mulheres', dissera D. Sinhazinha. Imaginei o Dr. Maia a beijá-la. Lembrei-me do corpo nu de Sônia, tive vontade de tocá-lo, para ver se seria tão macio como o meu" (PEREIRA, 1979, p. 24).

De fato, Aparecida nunca foi capaz de imitar Sônia plenamente, mesmo quando naturaliza as questões postas pela amiga e, posteriormente, por Antônio. A relação com Antônio não chega a ultrapassar os "limites permitidos" dos contatos físicos com um namorado e, posteriormente, vive com ele mais uma relação intelectual e de amizade do que, de fato, um namoro ou um noivado, mesmo que ela o deseje. Contudo, há, para os moradores de São José, principalmente D. Célia e D. Mariquinhas, um perigo anunciado nesse relacionamento por ele ser um rapaz do Rio, que poderia deflorá-la e abandoná-la quando bem entendesse. Não que elas efetivamente se preocupassem com Aparecida, mas, caso isso ocorresse, teriam de tolerar conviver com uma "mulher perdida". É o que a narradora nos mostra ao falar do caso de Luísa, uma jovem mulher negra que trabalhou por um curto período na casa de Aparecida. No Carnaval, a protagonista a reencontra, mas Luísa esconde o rosto para não a ver. D. Célia, percebendo o gesto da moça, diz à Aparecida: "– Ainda bem que tem um resto de vergonha, comentou. Você não sabe que ela se perdeu?" (PEREIRA, 1979, p. 49).

Antônio, de modo distinto ao de Sônia, divergia profundamente das concepções tradicionalistas sobre casamento e virgindade, além da necessidade de a mulher empregar-se e afirmar sua independência. Após o episódio que Aparecida o flagra aos beijos com Sônia, ele se justifica explicando de modo geral das relações entre os homens e as mulheres. A narradora transcreve a fala do moço:

> A virgindade – como me envergonhou ouvir dele essa palavra! –, o casamento eram preconceitos. Preconceito burguês a noção de honra feminina. O prazer é desfrutado tanto pela moça como pelo rapaz; não há culpa para aquela nem responsabilidade para este. Deviam ser dois parceiros, não emprestando gravidade a coisas que não a tinham. O amor era muito raro, e o instinto muito premente.
>
> Por que ligar um ao outro? Daí provinham os recalques sexuais, de consequências funestas. (PEREIRA, 1979, p. 33)

Assim como aconteceu em relação à Sônia, Aparecida também resiste inicialmente às ideias de Antônio, mas acaba por assimilá-las. Com o romance extraconjugal do pai e sabendo por Antônio que Dr. Maia tinha uma *garçonnière* em Copacabana, convence-se – ao menos naquele momento – de que o casamento burguês e a monogamia se constituíam farsas. Além disso, o rapaz defende que Aparecida deveria trabalhar, ser independente e, aí sim, dar-se depois ao homem de quem gostasse, "mas só quando não precisasse de marido como de arrimo" (PEREIRA, 1979, p. 51). As concepções de Antônio, portanto, iam de encontro aos dos moradores de São José e temia-se o quanto elas poderiam interferir nos pensamentos e condutas de Aparecida ao ponto de a moça renegar o caminho do matrimônio. Essa é a principal preocupação de D. Laura, que pede à D. Sinhazinha para encorajar Antônio a se afastar de

Aparecida, pois, além de temer que, por causa dele, a jovem abdicasse da possibilidade de casamento com Seu Josino, as ideias do rapaz influenciavam "negativamente" seu comportamento. É o que Antônio indica quando Aparecida indaga-o sobre o porquê de ele afirmar que seria melhor, mesmo, que eles rompessem: "– Para quê? Para sua mãe se queixar de que estou pondo você a perder com as minhas teorias? Ela já disse que (…) você está até menos piedosa depois que convive comigo" (PEREIRA, 1979, p. 47).

Seu Josino é uma figura que mal aparece na narrativa, a não ser como um possível noivo para Aparecida. A narradora sequer o caracteriza de modo relevante quanto à sua aparência ou personalidade – ela apenas vê nele um caminho para um casamento que selaria seu destino numa vida mediana em São José, da qual ela mesma busca fugir. As outras personagens também não parecem entendê-lo como nada mais que "um bom homem" que cumpriria bem o suficiente o papel de esposo. Se isso não basta a Aparecida, já satisfaz o desejo das moradoras de São José em não ver a moça "perdida" em rumos que não o casamento, fosse na prostituição ou no papel infeliz de "solteirona" – este último tido como menos degradante que o meretrício, mas infeliz pela impossibilidade de realização sexual e do exercício da maternidade, vocação supostamente inerente às mulheres. Esse discurso aparece na fala de D. Célia, a "solteirona" da cidade, ao comunicar a Aparecida que Seu Josino pretende pedir-lhe a mão, argumentando que "coração de mulher é para querer bem, barriga de mulher é para ter filho" (PEREIRA, 1979, p. 50).

D. Laura também insiste para que Aparecida desista de Antônio por saber que ele não tinha intenções de casar-se com sua filha e por julgar que ela havia tido relações sexuais com o rapaz. Para tentar convencê-la, a mãe da protagonista narra detalhadamente os maus tratos que sofrera durante seu casamento com Juca, e os atribui ao fato de ter-se entregado a ele antes do matrimônio. D. Laura, então, alega que o melhor para a filha seria casar-se com Seu Josino, pois ele aceitaria sua situação de mulher já não virgem – o que não era verdade, pois Aparecida diz que não houve "nada de irremediável" entre ela e Antônio – e a salvaria da "desgraça". Se por um lado a mãe ainda vê de modo positivo a instituição do casamento, pois acredita que sua infelicidade foi unicamente circunstancial, por outro há certo tom desencorajador, pois foi por causa desta mesma instituição e dos valores patriarcais que a sustenta que ela se submeteu longamente a tais abusos. Assim, ciente de que não se casaria com Antônio e já com uma visão crítica a respeito do matrimônio enquanto mantenedor de opressão sobre a mulher, Aparecida se vê impelida a seguir caminho oposto ao aventado pela mãe: decide definitivamente mudar-se para o Rio de Janeiro para trabalhar e viver com Antônio uma relação ambígua na posição de amante.

Ainda que as ideias de Antônio se manifestem como críticas ferrenhas às estruturas e valores tradicionais e se orientem para um projeto de futuro que os superem, na prática o seu discurso retoma muito das perspectivas que ele tanto questiona. Em um ataque de ciúmes quando Aparecida comenta sobre a proposta de casamento de Seu Josino, Antônio argumenta que o conferente era "uma besta, um coitado" e que a moça merecia alguém melhor. A protagonista flagra a contradição entre os ideais que ele defende e sua alegação da qual se subentende ser Seu Josino somente um modesto trabalhador, no que Antônio responde de modo um tanto evasivo:

> – Vá a gente querer meter ideias em cabeça de mulher… As diferenças de classe são odiosas e convencionais, mas as individuais são verdadeiras, ao menos no nosso regime. Você está sofismando, ou confundindo alhos com bugalhos… Case com o conferente, se precisa com essa urgência de um homem, mas não se valha para isso das minhas ideias. As mulheres são todas iguais, querem é um marido, seja como for. Pensei que você fosse diferente, Aparecida, pensei que me compreendesse, pensei fazer de você minha amiga, alguém com quem pudesse conversar… (PEREIRA, 1979, p. 51)

Ora, a visão de Antônio também se apresenta carregada de preconceitos de classe – já que a condição de trabalhador e não intelectual de Seu Josino é o que o coloca em situação inferior à Aparecida – e contra as mulheres, ao pressupor que suas buscas se centram apenas no casamento e que são incapazes de compreender questões de cunho filosófico. Ainda assim, para Antônio, a protagonista diferencia-se das outras mulheres por seu interesse às discussões de caráter intelectual e, também, por não se disponibilizar sexualmente, ao contrário das outras mulheres, que ele relega ao campo das conquistas sexuais – Aparecida não era "como as outras, as pequenas que conhecera até então" (PEREIRA, 1979, p. 33). Há, assim, uma grande lacuna entre as ideias que Antônio defende e sua prática. Bueno (2006) aponta essa contradição ao analisar esta personagem:

> Antônio é quase um personagem de si mesmo. E, por mais cuidadoso que seja na representação de seu papel, acaba caindo inadvertidamente em contradição. A mesma pessoa que se empenhara em mostrar a Aparecida que ela precisava buscar um caminho próprio, de independência em relação a qualquer homem, não consegue ver a mulher senão como uma coadjuvante cuja importância seria apenas a de estar ligada a ele, colaborando humildemente com seu trabalho. Até onde poderia ir a ação reformadora de um homem que, bem feitas as contas, não se reformara ele próprio? (BUENO, 2006, p. 519)

Ao fim da narrativa, temos uma Aparecida que já não tem uma visão tão crítica do casamento, mas que também se sabe satisfeita em não ter casado com Seu Josino e se resignado à vida em São José. Vive uma vida às sombras de Antônio, à espera de que um dia ele se case com ela, apesar de saber das convicções do moço. Ele afirma que a vida entre eles só seria possível se ambos se sentissem inteiramente livres – o que, na prática, não acontece. Além da

relativa dependência financeira que Aparecida tem dele, já que ele é quem paga parte do aluguel da moça, Antônio exerce plenamente sua liberdade sexual e sua autonomia de ir e vir sem qualquer interferência de Aparecida, que se preocupa mais com a integridade física do rapaz quando este se ausenta por muito tempo do que com as possíveis aventuras sexuais que ele esteja vivendo; ao retornar para casa, Antônio tem nela uma fiel companheira à sua espera. Já Aparecida é recebida com olhares de desconfiança por ele quando se atrasa um pouco ou quando a vê conversando com algum dos seus amigos, e conforma-se em saber que ele realmente gosta dela e sente-se satisfeita quando percebe nele sinais de ciúmes.

Assim, se de um lado percebemos que a relação entre Aparecida e Antônio foge da normalidade por não aderirem ao casamento, do outro, as desigualdades sustentadas pelos valores patriarcais permanecem presentes entre eles. Aparecida não supera completamente as ideias tradicionais a respeito do amor romântico e do casamento ao escolher se submeter ao rapaz – e ele se aproveita disso: "Antônio não se cansa de repetir que sou livre, que posso recomeçar a vida, se quiser. Mas diz isso porque tem a certeza de que não quero" (PEREIRA, 1979, p. 108). Estar com Antônio é, então, renunciar ao casamento – pois, embora ela deseje casar-se, sabe que isso provavelmente não acontecerá. Ao mesmo tempo, a moça também não se encontra na posição de uma "solteirona", já que seu relacionamento com Antônio possui várias características de uma relação amorosa tradicional.

Aparecida, então, encontra-se em um impasse ao viver uma relação atípica com Antônio, pois escapa dos três caminhos possíveis a uma mulher de seu tempo e de sua classe – o matrimônio, o meretrício e a solteirice – ao mesmo tempo que reafirma as marcas da tradição patriarcal nesta mesma relação. O artifício da autora implícita ao construir os caminhos da protagonista para destino tão insólito configura novas possibilidades de relações entre homens e mulheres transpassadas pelos modelos convencionais, reafirmando, assim, a leitura de uma modernidade que se assenta na convivência contraditória entre as formas modernas e as tradicionais.

Portanto, a narrativa nos traz uma figuração inovadora da mulher no contexto dos romances de 1930. Tratar das personagens femininas na ficção de 1930 era, na maioria das vezes, trazer a figura da prostituta, em oposição às moças recatadas: "Não há nenhum meio-termo: ou é o amor recatado das moças que se casam ou o amor degradado das prostitutas" (BUENO, 2006, p. 284). É sintomático que a nossa ficção tenha criado uma imagem tão simplificadora da mulher – assim como o fez com o homem do campo e do pobre. Ainda assim, há esforços pontuais para se retirar a mulher "da vala comum dos estereótipos" no romance de

1930 – casos de *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, *Badu* (1932), de Arnaldo Tabayá, *Remorso* (1935), de Newton Sampaio, as narrativas da própria Lúcia Miguel Pereira, além de uns outros poucos romances. A renúncia ao caminho convencional do casamento surge como temática central em Lúcia não só em *Amanhecer* como também na obra *Em surdina* (1933). Entretanto, se no romance anterior a protagonista Cecília resigna-se ao papel de "solteirona", em *Amanhecer* vemos "surgir uma mulher nova, mas que não encontra um lugar social que a abrigue" (BUENO, 2006, p. 521). Aparecida vive, então, à espera do novo – de um *amanhecer* que verdadeiramente cumpra sua promessa de renovação e acolha a mulher que ela é.

3.3. Tradição e modernidade nas relações entre brancos, negros e mestiços em *Amanhecer*

Chegamos à última parada no percurso analítico do nosso romance. Aqui pretendemos nos aproximar das relações raciais construídas na narrativa sob o olhar de nossa narradora-protagonista Aparecida. A relevância em se construir uma seção especificamente se dá por alguns motivos. O primeiro ponto é que as personagens negras e mestiças praticamente não aparecem nas duas primeiras narrativas de Lúcia Miguel Pereira – *Maria Luísa* (1933) e *Em surdina* (1933) –, mas surgem em *Amanhecer* envolvidas em acontecimentos determinantes na obra, o que nos leva a crer que elas tenham sua importância na construção formal e temática que o romance propõe. O segundo ponto reside no fato de que não encontramos em nenhum dos trabalhos acadêmicos consultados[7] qualquer investigação que se debruce sobre a figuração das pessoas negras/mestiças nesta obra para além de breves menções a elas. Além disso, pensamos que analisar essas personagens mais detidamente nos permitirá visualizar como o romance revela em sua própria constituição outros aspectos acerca do movimento contraditório de nossa modernização, que se realiza em tensão com as perspectivas tradicionais e conservadoras. Concordamos, então, com Silva (2017), que diz:

> Em consonância com outros estudiosos (…), entendo que não há como pensar a modernidade brasileira sem estar atenta à força do pensamento racial que se apresentava – já naquele contexto – como elemento estruturante das ações empreendidas por considerável parcela de nossos intelectuais. (SILVA, 2017, p. 19)

[7] Na tese *'Dona' Lúcia Miguel Pereira, Intérprete do Brasil: Biografia e história nas coleções de estudos brasileiros*", de Izaura Regina Azevedo Rocha (2015), explora-se a visão de Lúcia em seus trabalhos de crítica literária quanto à construção da identidade cultural brasileira levando em consideração alguns pontos relacionados à questão racial levantados por Gilberto Freyre em seu *Casa Grande & Senzala*, publicado em 1933.

Se a Abolição é um dos eventos que prepara o terreno para a modernização, o período posterior a este acontecimento evidencia a força da discriminação contra as pessoas negras ao constatarmos a ausência de um projeto oficial que visasse integrar a população ex-escravizada que migra do campo à cidade. Assim, os negros viviam em condições semelhantes ao regime que se dissolvia oficialmente, fortalecendo as bases que sustentam as desigualdades sociais entre brancos e negros que até hoje perduram (CUTI, 2010). Paralelamente, nos anos 1930 inaugura-se uma série de estudos que busca interpretar a realidade social brasileira, que culminam principalmente na obra *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre. As propostas trazidas na obra contribuíram para se firmar a ideia de democracia racial e de certa cordialidade diante das tensões sociais (incluindo as relações raciais) como alicerces da identidade nacional brasileira.

Lúcia Miguel Pereira não escapa dessa perspectiva, o que é mais notável nos seus trabalhos em crítica literária. No afã dos estudos sobre a nossa identidade nacional que então ocupava a intelectualidade brasileira, a questão racial lhe surge como fundamental em sua interpretação sobre as vidas e obras de Gonçalves Dias e Machado de Assis – dois dos escritores considerados mais relevantes na "fundação" da literatura brasileira, "nos quais a natureza mestiça dos autores comparece como elemento de autenticação de sua brasilidade" (ROCHA, 2010, p. 47).

Além disso, Lúcia publicou em 1956 no jornal *O Estado de São Paulo* um artigo intitulado *O negro na literatura brasileira*, no qual a escritora revela espanto ao constatar que não havia ainda no Brasil um estudo dedicado a esse tema. Tece também uma breve análise sobre as personagens negras em nossa ficção e nota que tais figuras surgem na produção literária colonial "como parte da paisagem, ao mesmo título que os animais e a vegetação" (PEREIRA, 1994, p. 249) e que, dentre outros fatores, a voga dos romances de costumes torna inevitável a presença do negro e do mulato, ainda que em "papel secundário nessas cenas da vida brasileira" (PEREIRA, 1994, p. 249). Por fim, lamenta que só muito mais tarde "o negro se integraria, como figura humana, na paisagem da ficção" nas obras de José Lins do Rego e, sobretudo, Jorge Amado.

A despeito dos avanços ao se atribuir maior relevância aos negros e mestiços à constituição de nossa identidade nacional, estudos mais recentes (CUTI, 2010; SILVA, 2017) apontam que tais perspectivas assentadas nas ideias de democracia racial engendram na dificuldade em identificar as estruturas que permitem a persistência do racismo entre nós. A

citação a seguir, de um artigo escrito por Lúcia em 1934 a respeito de *Casa Grande & Senzala*, pode nos servir para revelar essa problemática.

> E defende o negro, bom, doce e alegre, animando com a sua risada ingênua a vida doméstica das casas senhoriais, alimentando-as com os seus quitutes, sustentando-as com o suor do seu rosto – e corrompido por elas, pela escravidão em que o mantinham.
>
> Raças cheias de fraqueza, mas não raças inferiores incapazes de adaptação a um mais alto nível de cultura. (PEREIRA, 1992, p. 209)

É por esse olhar que a autora conceberá quatro anos mais tarde suas personagens negras e mestiças em *Amanhecer* – sob o ponto de vista de Aparecida, jovem mulher branca pobre, as figuras do negro e do mestiço surgem enquanto indivíduos com *potencial* de "elevar-se" cultural e espiritualmente, mas que são tolhidos por "fraquezas" de suas raças. Consideramos que a visão da narradora sobre as figuras do negro e do mestiço é permeada por uma ideologia advinda das relações raciais de uma sociedade marcada pelo colonialismo europeu. Assim, acreditamos ser produtivo considerar a categoria *branquitude*. Essa categoria nos permite visualizar que os efeitos da colonização e do racismo não afeta somente a subjetividade do negro, mas, sobretudo, a do branco (SILVA, 2017). Desse modo, o branco aparece como "objeto de análise" que contribui para a compreensão das relações raciais.

Silva (2017) identifica que as expressões da branquitude em sociedades multiculturais se manifestam de maneira que o branco constituiu sua identidade na oposição ao "Outro" (o não branco), tornando-se este "Outro" balizador da identidade branca. Esse processo pode ser entendido tanto do ponto de vista da "necessária diferenciação para constituição da identidade" como pela abordagem da "falsa projeção" – um mecanismo em que o sujeito busca livrar-se de impulsos que não admite que lhes são próprios e deposita-os no Outro –, concebida de modo a "justificar uma hierarquia social pautada na ideia de superioridade racial" (SILVA, 2017, p. 24) que privilegia a perspectiva do branco. Assim, esta ideologia, alicerçada nas vantagens advindas de uma distribuição desigual de poder (político, social e econômico) e de bens materiais, implica que o branco se vê e classifica o "Outro" a partir de seu próprio ponto de vista. Apesar dessa posição de privilégio, a branquitude não é absoluta, mas relacional – ou seja, seus significados são socialmente construídos e, assim, é capaz de exercer a autorreflexão.

A partir dessas colocações, é possível analisar o modo como a narradora nos apresenta a partir de sua perspectiva as personagens negras e mestiças no romance. Silva e Rosemberg (2018) constatam que as representações do homem e da mulher negra, adulto ou criança, são construídas a partir de estereótipos, que "surgiram na literatura do século XVII e se expandiram

nos séculos posteriores, baseando-se na percepção sensorial do negro pelo branco" (SILVA; ROSEMBERG, 2018). Localizaremos, então, na narrativa como esses estereótipos são reafirmados e como eles revelam o olhar da narradora, permeado pela ideologia da branquitude.

As principais personagens negras e mestiças que aparecem no romance são: Caetano, o antigo criado da Casa Verde; Joaquim, empregado a casa de Aparecida; Luísa, que trabalhou temporariamente também na residência da protagonista; Manuel Firme, trabalhador na estrada de ferro; Clara, médium do centro espírita da cidade e amante de seu Juca. Suas aparições na obra se dão pontualmente, mas em momentos determinantes, e seus destinos são, em maior ou menor grau, trágicos. Podemos citar também o caso de D. Laura, mãe de Aparecida, referida em uma situação específica como "mulata". Ademais, cabe notar que as personagens negras e mestiças se fazem presentes apenas quando Aparecida se refere a São José. Como dissemos na seção anterior, quando a moça se muda para o Rio de Janeiro, praticamente não surgem novos rostos que permaneçam na vida da protagonista: somente as relações com Antônio e, mais vagamente, com Sônia que se conservam.

Além dessas personagens, nos dedicaremos a expor as diversas passagens em que tanto a narradora como as outras figuras no romance comentam sobre os homens e mulheres negras na narrativa, demarcando explicitamente uma distinção étnico-racial no contexto da obra. Ao longo da obra, notamos que essas personagens aparecem enclausuradas em estereótipos, e suas condutas e destinos aparecem como "determinados" ou previsíveis. Ademais, é o olhar do branco que prevalece – seja por parte de Aparecida ou por outras personagens brancas – e pouco ouvimos as suas vozes.

Caetano, um vigia velho da Casa Verde, faz apenas uma breve aparição na narrativa, pois logo que a mansão é ocupada pelos novos moradores, ele sai da cidade de São José. Sua importância está em ter estabelecido algum contato com Aparecida devido às frequentes visitas da moça à Casa. A narradora o descreve como "um preto alto, muito mesureiro, muito falador. Acolhia-me muito bem, dava-me flores, perguntava por papai e mamãe, conversava sobre tudo" (PEREIRA, 1979, p. 5). Aparecida lamenta a sua partida caracterizando-o como "preto bom, preto fiel" (PEREIRA, 1979, p. 7). Ao indagar Caetano sobre o que será dele depois de sair de lá, ele, "com a face impassível, sem mostrar nem saudades nem apreensão, respondeu: – Eu sou do patrão, vou para onde ele me mandar. Nós estamos nesta vida para cumprir ordens" (PEREIRA, 1979, p. 7).

Aqui já percebemos um primeiro estereótipo: o do "bom crioulo", caracterizado por sua "subserviência e fidelidade aos senhores/patrões, aliadas à capacidade para o trabalho árduo e para a dependência do paternalismo do branco" (SILVA; ROSEMBERG, 2018, p. 84). Esse estereótipo, que advém do "escravo fiel" concebido no romance abolicionista, aponta para uma relação de subserviência do negro em relação ao branco, reafirmada na declaração "eu sou do patrão". Dado que a narrativa se passa já no período pós-Abolição, tal caracterização de Caetano nos leva a pensar que as relações de subserviência não são completamente superadas e que sustentam, na perspectiva da autora implícita, a subjetividade do negro.

Outra personagem relevante é Joaquim, um jovem empregado na casa de Aparecida. A narradora refere-se a ele como "moleque", o que remete ao estereótipo do "negro infantilizado":

> Dotado de certa ingenuidade, tem alguma inspiração no arlequim do *Commedia dll'Arte*, travesso, vive a fazer confusões e trapalhadas. No cinema, raramente é personagem principal: em geral é contraponto para um ator branco (Rodrigues, 1988). Por vezes, crianças encarnam personagens negros estereotipados, como os 'moleques', os 'pivetes de rua', futuros malandros, muitas vezes 'endiabrados' (SILVA; ROSEMBERG, 2018, p. 87).

Joaquim, de fato, é descrito inicialmente como alguém alegre, ingênuo e supersticioso, e vivia a contar casos de assombração para o entretenimento de Sônia e Aparecida. Entretanto, notamos que há uma tentativa por parte da narradora em retirar o rapaz dos cercos do estereótipo – ela, na verdade, é quem critica Sônia por fazê-lo: "(…) à noite, depois do jantar, outra vez o Joaquim lhe servia de palhaço. Puxava por ele, fazia-o conversar, ria-se a bandeiras despregadas ouvindo-o afirmar que vira a mãe-d'água na beira do açude" (PEREIRA, 1979, p. 20). Aparecida, ao contrário de Sônia, demonstra ter certo interesse nas histórias contadas por Joaquim, pois transcreve quase inteira uma reza para espantar maus espíritos que ele havia contado. Além disso, reconhece no rapaz suas habilidades de músico, talento este compartilhado por todos os familiares do jovem: "E era de ver como se transformava, como ficava grave, compenetrado, tocando umas valsas muito chorosas. Até a expressão mudava. Não parecia mais o mesmo Joaquim, confiado, espevitado, sempre com os dentes à mostra e uma resposta pronta na boca" (PEREIRA, 1979, p. 20).

A narradora observa com alguma curiosidade essa "dualidade" de Joaquim, que aparece ora espevitado, ora compenetrado e melancólico. Esse interesse na introspecção de Joaquim parece ter surgido no discurso da narradora depois do suicídio do rapaz, pois a Aparecida personagem demonstra que não compreendia que Joaquim pudesse ter tristezas na vida. Quando da ausência de Sônia, os passeios a cavalo que ele fazia com as moças foram suspensos, e

Joaquim insiste para que Aparecida retome as saídas. "– A gente precisa se distrair, D. Aparecida, senão a tristeza toma conta", dissera o rapaz. A narradora nos diz o que pensava do moço naqueles tempos:

> Eu caçoava do moleque. Que tristeza podia ele ter? O ordenado que papai lhe dava devia representar para ele uma fortuna. Morava com os pais; para a sua condição, o Bento seleiro estava bem, tinha casa própria, alguma terra, e os filhos criados. Todos os sábados tocavam música, às vezes dançavam. Nesses dias, o Joaquim largava mais cedo o serviço, todo pachola, de paletó, calçado, a carapinha untada. Achava sempre jeito de exibir-se para mim, antes de sair. Como podia ele ter tristezas? Só se era por causa da namorada, uma cria de D. Mariquinhas, com quem vivia brigando. Eu não sabia que o Joaquim sofria, que aquele negrinho sempre risonho escondia uma tragédia. (PEREIRA, 1979, p. 23)

Joaquim suicidara-se atirando-se a frente de um trem em movimento depois de uma briga com a namorada. A trágica morte do rapaz não é vivida por Aparecida como um luto, apesar de terem eles convivido por alguns anos. Suas considerações acerca do rapaz se encerram quando declara que "estava habituada a ele, ao seu riso grosso, à sua *malandragem*" (PEREIRA, 1979, p. 23 – grifo nosso). No mais, o suicídio de Joaquim a faz refletir muito mais sobre si mesma e seu desejo de viver um amor intenso, um amor que não teme a morte. Posteriormente, diz: "Esquisito como a morte do negrinho, que eu senti, (…) me deu vontade de viver. (…) Eu queria ficar triste, queria pensar no Joaquim – tão moço, coitado – e só podia pensar em mim mesma, no meu vestido novo, azul-marinho, copiado de um de Sônia (…)" (PEREIRA, 1979, p. 23). Parece-nos que há certo tom sutil de crítica por parte da narradora em relação ao seu "eu personagem" ao limitar seu pensamento sobre a morte de Joaquim com um breve "tão moço, coitado" entrecortado no meio de declarações sobre sua autossatisfação e sua vontade de viver. Enfatizar que ela estava mais preocupada com seu vestido do que com a morte do rapaz – uma comparação, no mínimo, absurda – aparenta ser um artifício com o intuito de demonstrar o nível de superficialidade das abstrações de sua versão mais jovem.

Artifício similar é usado para mostrar criticamente os pontos de vistas de Dona Sinhazinha e Sônia sobre a morte de Joaquim, contrastando com a perspectiva de Antônio. Dona Sinhazinha, no enterro do rapaz, diz: "– Ela [Sônia] vai ficar triste com a morte do Joaquim…, mas agora vocês vão ter um companheiro melhor para os passeios a cavalo. Maia me escreveu que vai trazer também o sobrinho dele, o Antônio. Você há de gostar, é um menino muito inteligente" (PEREIRA, 1979, p. 23). E assim se encerra a narração sobre o enterro de Joaquim. A mãe de Sônia diz formalmente que a filha lamentará saber da morte do moço, mas logo o ignora para anunciar a chegada de um companheiro *melhor*. Joaquim é facilmente esquecido, e as personagens voltam-se rapidamente às suas próprias preocupações.

Somente com Antônio é que uma perspectiva diferente da morte de Joaquim será posta. Sônia, de volta a São José, é comunicada sobre o suicídio do rapaz, e comenta: "– Coitado! (…) Ora, o Joaquim, naturalmente estava bêbedo. Consertou o cabelo, suspirou. – Ai-ai, que saudades do Rio… ontem a esta hora, estava no OK" (PEREIRA, 1979, p. 27). A cena que se desenvolve ilustra bem a visão racista e elitista de Sônia e da própria Aparecida:

> Antônio interessou-se pela notícia, quis saber quem era o Joaquim. Contei-lhe a história do moleque. Sônia também falou dele, relembrou-lhe as graças. Como se estivesse falando de um bicho; Joaquim, para ela, era um macaco ensinado. Nem mais nem menos. Comentada por ela, até a morte do negrinho tomava um aspecto cômico. A princípio, eu também achei graça. Eu achava graça em tudo, naquela noite. Mas depois vi que Antônio estava sério, muito sério.
>
> – É isso mesmo, Sônia, exclamou afinal… gente pobre não tem direito nem de ser infeliz!
>
> Não entendi, no momento, o mal-estar causado em todos por essa frase. Sônia deu um muxoxo, com jeito de que ficara contrariada. Dr. Maia e D. Sinhazinha entreolharam-se, enquanto o sobrinho acendia um cigarro dirigindo-se para a varanda. (PEREIRA, 1979, p. 27)

Esta cena se dá no primeiro contato que Aparecida tem com Antônio. Note-se que ela critica Sônia por tratar Joaquim como "um bicho", "um macaco ensinado", mas ela mesma cede às impressões da amiga ao ponto de não compreender naquele momento o porquê da seriedade de Antônio diante da questão. Posteriormente, veremos como Aparecida já alinha seu discurso ao do namorado ao tratar do destino de outra personagem negra – o Manuel Firme.

Manuel Firme aparece apenas muito pontualmente na primeira parte da narrativa. A narradora assim o descreve:

> Manuel Firme era uma das pessoas importantes do arraial. Preto alto, bonito, trabalhador na turma da estrada de ferro, peão nas horas vagas. A sua valentia, sobretudo quando estava um pouco bebido, e as suas proezas de cavaleiro, eram proverbiais em São José. Quando ele ia montar um potro xucro, todo o mundo corria para assistir. E era mesmo um espetáculo bonito vê-lo muito firme na sela, risonho, com os dentes brancos à mostra, enquanto o animal corcoveava como um cabrito. (PEREIRA, 1979, p. 8)

Aparecida demonstra ter simpatia em relação ao Firme, apesar de não ter muita proximidade com ele. Entretanto, a característica do rapaz que ficará marcada é a de valentia e tendência à violência quando bêbado: a personagem só retorna próximo ao fim da narrativa, quando ataca sexualmente Sônia. A moça, em processo de conversão católica após os traumas vividos do aborto que realizara, descreve o ocorrido da seguinte forma:

> Ia me levantar, quando senti que alguém me ajudava. Era o Manuel Firme. Que horror, meu Deus, que horror! Nem sei direito o que se passou. Só me lembro daqueles braços *pretos* me apertando, daquela cara *preta* junto de mim, de um cheiro de cachaça…

> Lutei, debati-me. Não sei onde arranjei forças. Mas ele já estava me dominando, quando ouvi um tropel de cavalos. Imediatamente ele me largou, mas primeiro me deu um beijo. Deu um beijo, Aparecida, na minha boca. Aquele *negro*. (PEREIRA, 1979, p.72 – grifo nosso)

Sônia consegue escapar quando aparecem dois cavaleiros. Manuel foge e a moça consegue chegar à casa de Aparecida acompanhada deles. O relato desse episódio traumático vem acompanhado de uma ênfase no fato de ser Manuel Firme negro. Sobre o ocorrido, Sônia reflete a partir das palavras de Antônio, mas faz uma leitura cristã da situação e, por fim, perdoa o homem:

> – Antônio um dia me disse: 'O seu bem-estar é roubado aos pobres. Só porque lhes falta o necessário é que você pode ter o supérfluo'. Foi a primeira vez que compreendi como tudo é ligado, neste mundo. Depois, percebi que essa ligação não para na terra. É muito mais profunda do que Antônio pensa. Os meus pecados fizeram com que o… com que aquele negro também pecasse.
>
> Essa ideia pareceu perturbá-la profundamente. Ficou quieta, concentrada. Pareceu-me que rezava. Tive a certeza de que estava rezando pelo Manuel Firme. (PEREIRA, 1979, p. 73)

Aparecida e Sônia guardam segredo quanto ao ataque de Firme, mas, por algum motivo, a notícia se espalha e chega ao Dr. Raul Maia[8]. Este vai ao delegado, o Seu Chico açougueiro, e, no dia seguinte, começam as buscas para prender o homem. Poucos dias após o retorno de Sônia ao Rio de Janeiro, Manuel Firme é preso. Sua prisão vira um espetáculo degradante em que a população de São José escarnece dele contando vários casos, atribuindo-lhe façanhas inacreditáveis de grande violência. Neste momento, Aparecida reflete que os boatos sobre Manuel Firme não condizem com o que ela conhece pessoalmente dele, e parece conferir certa dúvida se, de fato, ele realizara todas aquelas "proezas" – afinal, foram histórias que ela ouviu dizer, mas, aparentemente, sem comprovação de que realmente ocorreram, exceto pelo ataque à Sônia.

A cidade assiste a Manuel Firme sendo levado à delegacia, acompanhado de um soldado em cada lado, mancando, de olhos baixos, com as mãos amarradas atrás das costas com uma corda, camisa rasgada com manchas de sangue, sendo insultado por todos os lados. Aparecida, não aguentando a tristeza daquela humilhação, volta para casa. Pensa sobre a dignidade humana

[8] Parece haver aqui certa incongruência na narrativa. Aparecida cogita que só poderia ter sido o próprio Manuel Firme que espalhou sobre o ocorrido, já que as moças guardaram segredo a respeito do ataque: "Nada sei como transpirou em São José o caso do Manuel Firme; eu não disse nada a ninguém; Sônia não falou nem em casa. Só se foi o negro que contou. O fato é que no dia seguinte não se falava de outra coisa" (PEREIRA, 1979, p. 74). Entretanto, a narradora parece esquecer que o episódio foi testemunhado pelos dois cavaleiros que ajudam e acompanham Sônia no trajeto rumo à casa de Aparecida.

e de como ele fora tratado “como um bicho” pelos habitantes de São José, aos quais ela dirige um forte desprezo:

> A prisão de Manuel Firme me enervara. No fundo, todo aquele episódio era degradante. Antônio falava muito em dignidade humana. Era a dignidade humana que desaparecera no negro. Um bicho, um pobre bicho… E esse bicho era uma pessoa, igual a mim. Confusamente, eu me sentia atingida pela humilhação do negro, pelo seu ar de bicho acuado. Lembrei-me de papai morrendo, e da sua expressão de animal ferido; lembrei-me de uma mulher que eu ouvira gritar uma vez, em Campanha, dando à luz, na casa vizinha ao colégio, uns gritos inarticulados, animais; lembrei-me da face animalizada de Antônio, um dia quando me beijava; cheguei a ter medo dele. E pensei que nas horas muito graves, só o animal vive no homem. Antônio também idealizava, a seu modo, ele que se dizia tão realista, quando falava na dignidade humana. E queria dedicar a vida a elevar as massas… Eu tivera uma noção do que elas valem, vendo a alegria do povo de São José com a prisão do Firme. (PEREIRA, 1979, p. 82)

Poucos dias após a prisão do Firme, Aparecida muda-se para o Rio de Janeiro e vai morar temporariamente com os Maia. Chegando lá, comunica o ocorrido à Sônia, que repete que os seus pecados fizeram o homem pecar. O argumento da amiga desperta revolta em Aparecida:

> – Que Deus é esse, que conduz um pobre negro à tentativa de um crime, e à morte, para salvar uma alma? Se Deus existe, a alma do Manuel Firme deve ter, a seus olhos, tanto valor como a sua. Não há castas de almas, Sônia. Uma criatura não pode ser imolada a outra. Para a escravidão basta a da terra. O Firme foi uma vítima, sim, mas da sociedade e não de Deus. Foi a sociedade que não o educou (…), que o deixou viver governado pelo instinto. (PEREIRA, 1979, p. 97)

Note-se que, depois do contato com as ideias de Antônio, a protagonista desenvolve uma visão mais crítica e mais sensível quanto à personagem negra, diferente do que ocorrera ao lidar com a morte de Joaquim. Entretanto, a visualização de Firme como uma vítima da sociedade toma um rumo curioso, em que ela atribui aos problemas do moço um problema da ordem da educação dos instintos, ignorando outros fatores de ordem econômica, política e social. Outro aspecto interessante é a resposta de Sônia às observações feitas por Aparecida:

> – Será exigido de cada um na medida do que tiver recebido, Aparecida, você se esquece disso. É assim que Deus restabelece o equilíbrio e a justiça. Talvez o Firme nos espere no céu. E você se esquece também, acrescentou mais baixo, que a educação não nos impede de cometer crimes e ceder ao instinto. (PEREIRA, 1979, p. 97)

E essa é a última vez em que se fala de Manuel Firme. Sônia, sendo uma jovem branca de boa educação, iguala-se ao Firme pois, como ele, cedeu aos instintos sexuais e concebe que cometeu um crime ao realizar um aborto – o que, no ponto de vista católico, constitui um assassinato. A cena é interrompida abruptamente nesta fala de Sônia e é sucedida por outros

acontecimentos banais, como se as palavras da moça fossem o ponto final desta discussão – possivelmente, um artifício para se fazer pesar o que talvez seja uma tese ou provocação da autora implícita a esse respeito.

Falamos, até o momento, de três personagens negras – Caetano, Joaquim e Manuel Firme e de como as personagens brancas se relacionam com eles. Caetano é rapidamente suprimido da narrativa, enquanto Joaquim e Manuel Firme têm seus destinos encerrados tragicamente – o Firme morre na prisão acometido por uma tuberculose. As outras personagens de que trataremos são Luísa e Clara, descritas pela narradora como "mulatas", além de D. Laura, que tomaremos aqui como um caso à parte. Essas mulheres mestiças não têm o mesmo destino trágico que as negras. Considerando o proposto por Cuti (2010), tal abordagem não é uma particularidade em *Amanhecer*, pois o autor sugere que esse aspecto é recorrente nas produções literárias: "Na literatura, por razões fundamentadas em teorias racistas, a eliminação da personagem negra passa a ser um velado código de princípios. Ou a personagem morre ou sua descendência clareia" (CUTI, 2010, p. 34).

Não nos compete tentar acessar às "verdadeiras intenções" de Lúcia quanto à sua concepção das personagens negras e mestiças. O que nos importa é que os destinos dessas personagens condizem com o sugerido por Cuti (2010): em *Amanhecer*, as personagens negras morrem ou saem da narrativa, enquanto as mestiças sobrevivem – e, coincidentemente ou não, elas têm filhos com homens brancos. Com exceção de Juca, nenhuma outra personagem branca morre ou tem destino degradante.

Comecemos por Luísa. Era uma moça quase da mesma idade de Aparecida e que trabalhou temporariamente na casa da protagonista quando D. Laura teve uma crise de reumatismo. Aparecida nos diz que apreciava conversar com Luísa e com ela compartilhava seus sonhos e devaneios românticos, os enredos dos romances que lia, os casos do colégio, planos para o futuro e o drama da Casa Verde. Mas a conversa era, na verdade, um monólogo em que Aparecida falava longamente enquanto Luísa, calada, aceitava tudo o que a protagonista dizia. Quando D. Laura se recuperou, a moça foi dispensada, mas continuava a visitar a casa. "Mas estava quebrado o encanto; não lhe achava mais graça" (PEREIRA, 1979, p. 12), diz Aparecida.

Passou-se mais de um ano, e Aparecida reencontra Luísa com uma criança no colo. Aparecida supôs que a moça tivesse casado, no que ela responde, constrangida, de que fora abandonada pelo pai da criança. A protagonista rememora uma conversa que elas tiveram

quando soube do interesse do conferente, Seu Josino, e que estava disposta a declinar qualquer proposta de casamento vindo dele. Então, Luísa diz:

> – Mas a senhora não tem vontade de casar? Eu tenho… Mamãe diz que casamento só serve para gente trabalhar mais. Mas eu acho que deve ser bem bom. Tem um rapaz que anda atrás de mim, mas eu não quero porque ele é muito escuro.
>
> Não deve ter sido esse o pai do seu filho, que era quase branco. (PEREIRA, 1979, p. 13)

Essa passagem retoma bem as colocações de Cuti (2010):

> A evolução do negro no plano ficcional só pode ocorrer no sentido de se tornar branco, pois a 'afro-brasilidade' pode sobreviver sem o negro, uma vez que um afro-brasileiro pode ser um não negro, ou seja, não ser vítima da discriminação racial ou, até, ser um discriminador. (CUTI, 2010, p. 34)

Aparecida sente pena da moça e pensa que poderia tê-la aconselhado para que ela "não se perdesse": "Coitada, tão boazinha, parecendo *acima de sua condição*" (PEREIRA, 1979, p. 13 – grifo nosso). Comenta, então, sobre a situação de Luísa com Sônia, que diz: "– *Esse pessoal* é *todo* assim mesmo, bobinha… *Uns animais*. Você é de uma ingenuidade! Quando muito, poderia lhe ter ensinado a evitar as consequências… *Mas queria salvar a alma da mulatinha, não é?* (PEREIRA, 1979, p. 13 – grifo nosso). A narradora nos diz que teve vergonha de admitir a amizade que tivera com Luísa e reflete que "*era a sua alma* [de Luísa], sim, que eu sentia parecida com a minha" (PEREIRA, 1979, p. 13 – grifo nosso).

Essa sequência de segmentos nos revela muito do que as personagens brancas veem na moça mestiça. A "condição" de Luísa a que a narradora se refere não parece se distanciar da visão de Sônia de que são os mestiços "uns animais" – afinal, não há contraponto crítico por parte de Aparecida quanto a esta observação da amiga. O que distingue os pontos de vista das duas sobre Luísa é que Aparecida julga reconhecer nela *uma alma* que se parece com a sua, e é esta "alma" que a torna acima de "sua condição de mulata". A protagonista lamenta não ter aconselhado mais Luísa para evitar que a jovem "não se perdesse", o que parece retomar o mesmo princípio de "educação dos instintos" quando fala da situação de Manuel Firme – e seria a própria Aparecida a figura que poderia contribuir com tal educação. Ao final da narrativa, sabemos que Luísa consegue casar-se com um rapaz do Rio, salvando-se, por fim, de um destino tido socialmente como degradante.

O modo como a narradora trata a personagem Clara indica o quanto há, do seu ponto de vista, uma imagem negativa da figura da "mulata". A mulher, médium de um centro espírita em São José, aparece com os filhos pouco após a missa de sétimo dia da morte de Seu Juca.

Apresenta-se à Aparecida e à D. Laura, afirmando que aquelas crianças eram filhos do finado. A cena é, entretanto, interrompida por D. Mariquinhas, que expulsa Clara do local. A protagonista reflete sobre a questão nos seguintes termos:

> Papai misturava a sua crença e *a sujeira desses amores com uma mulata*. E eu que o estava julgando tão diferente, tão espiritual… A imagem que, depois da sua morte, se tinha formado em mim, esboroou-se. Só ficou um montão de lama. Que mistura infecta, a vida… Quando a gente pensa ter encontrado um pouco de pureza, descobre que era hipocrisia. (PEREIRA, 1979, p. 40)

Esse segmento explicita como a protagonista se sente diante da relação extraconjugal de seu pai. O uso de termos como "lama", "mistura infecta" e "sujeira" ao se enfatizar que a amante é "uma mulata" dá a entender que a inquietação de Aparecida se aprofunda ainda mais por ser Clara uma mulher não branca. O destino da mulher não nos é revelado – esta é a sua única aparição na narrativa. Clara não morre de modo trágico, e sua sina, apesar de degradante, não chega a ser tão catastrófica como os casos de Joaquim e Manuel Firme.

Cabe-nos, por fim, mencionar Dona Laura, mãe de Aparecida. Tomamos essa personagem como um caso à parte, pois não há na narrativa referências explícitas quanto a ela ser mestiça ou não, exceto por uma única passagem. Ao expor para a filha as agruras vividas no seu casamento com Juca, Dona Laura relata um episódio da infância da protagonista. Uma vizinha que visitou a família comentou com Aparecida, ainda criança, que ela parecia com a mãe. A menina reagiu envergonhada e, diante disso, a vizinha pergunta se ela não queria parecer com a mãe. Aparecida responde "*Mamãe é mulata, eu não sou*". E continua Dona Laura: "Criança não diz uma coisa dessas sem ter ouvido… e isso era uma *calúnia* do Juca. *A minha gente* é tão branca como a dele" (PEREIRA, 1979, p. 69). Note-se que a mãe de Aparecida não alega ser *ela mesma* tão branca quanto os parentes de Juca, mas que *a gente dela*, sim. No entanto, a narradora-protagonista não discorre a esse respeito e nem retoma em qualquer outro momento da narrativa – o que não fornece, no nosso entendimento, elementos o suficiente para entender Dona Laura como uma mulher de aparência mestiça.

Notamos na narrativa que as personagens negras e mestiças nos são apresentadas exclusivamente pelo olhar dos brancos. Elas pouco falam e pouco dizem de si mesmas, assim como pouco falam das personagens brancas. Estas, sim, muito falam e se põem a classificar e a caracterizar as condutas das figuras dos negros e dos mestiços, relegando-os na maioria das vezes à clausura dos estereótipos. Usar da categoria *branquitude* nos é de suma importância, pois pensar as representações dessas personagens envolve pensar sobre a posição daquele que constrói essas mesmas representações. Acreditamos que a posição do branco não deve ser

naturalizada, no sentido de ser colocada como “norma” a partir da qual se avalia “O Outro”, já que essa posição é social e culturalmente construída. Assim, nossa análise buscou revelar como essa dinâmica e tensões na construção formal de *Amanhecer* desvelam as contradições de uma modernidade que não supera as relações coloniais e do período anterior à Abolição, acontecimento que marca um dos primeiros passos rumo à modernização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa trajetória teve como ponto de partida a formação da literatura brasileira, o que nos é relevante por concebermos que uma obra literária é produzida por um sujeito perpassado pelas circunstâncias de seu tempo histórico – e pensar esse tempo envolve pensar o passado. Entendemos que as produções literárias brasileiras conservam percepções do país, em sua formação e continuidade, que são transformadas em elementos constitutivos de suas próprias formas estéticas. Visualizamos em *Amanhecer* marcas dessa história que se move incessantemente desde suas origens ao tempo contemporâneo de sua escrita: tradição e modernidade se amalgamam contraditoriamente e é sobre essa tensão que a narrativa se desenvolve.

As promessas de uma modernização que superaria as estruturas tradicionais e suas mazelas não se concretizam. Novos e velhos padrões convivem incongruentemente. A vida intelectual dos anos 1930 empenha-se em estudar a realidade brasileira, buscando diagnósticos e soluções para os problemas que se agravavam diante de um processo modernizatório desigual. Os debates polarizam-se: para a direita, a questão era de espírito, de ordem; para a esquerda, o dilema era a organização das massas para destituir aqueles que os oprimem. Todas essas discussões e esforços tomam forma nas produções literárias daquele período. A crítica dividia os romances muitas vezes a partir de dicotomias e categorias apriorísticas, tais como romances do norte *versus* romances do sul ou narrativas sociais *versus* narrativas introspectivas, assim como valorizou ou subestimou obras de acordo com as posições políticas que elas pudessem revelar.

Lúcia, aversa à polarização que tomou conta do meio intelectual, teve sua obra classificada como de introspecção. A consequência é que, por muito tempo, sua ficção foi interpretada pelo viés da sondagem psicológica de mulheres e suas crises existenciais. Isso não deixa de ser verdade, mas também não deixa de ser limitante. Em nossa análise, buscamos demonstrar que, se seu foco reside na individualidade de suas personagens, essa mesma individualidade não se descola do social, coletivo. Retomando o que disse a própria Lúcia: "tudo gira, em arte, em torno do eu e das suas relações com o mundo exterior" (PEREIRA, 1992, p. 24). O nosso entendimento dessas relações entre indivíduo e mundo exterior é que essas dimensões se associam dialeticamente, e procuramos demonstrar como isso ocorre na construção da narradora e das personagens de *Amanhecer*.

Para realizar essa leitura, apoiamo-nos em um referencial teórico que problematiza as relações entre forma literária e processo social a partir de uma perspectiva dialética. Essa perspectiva nos permite compreender o indivíduo que escreve como sujeito social atravessado pelas determinações ideológicas e históricas e que, por sua vez, dramatiza e ficcionaliza essas mesmas determinações. Assim, a sociedade que se representa em um romance desempenha também uma função estética. Buscamos, então, analisar os elementos estruturais da narrativa com o propósito de desvelar a organização formal desses elementos estéticos assim como depreender de que modo a sociedade se faz representar neles.

Flagramos que a narradora-protagonista, Aparecida, tem seu ponto de vista construído a partir dos tensionamentos entre tradição e modernidade, que são também inerentes ao contraditório processo de modernização brasileira. As transformações trazidas por esse processo se dão de modo incompleto e insatisfatório. A formação da narradora é movida por dúvidas e incertezas, que a faz oscilar entre o novo e o velho, o presente e o passado, e nesse movimento, nada se fixa ou permanece. É sob o olhar dessa insatisfação, de alguém incerta quanto ao futuro em um contexto de transição, que a narrativa se desenvolve pelas mãos da narradora que escreve suas memórias. Isso remete a um segmento em que Lúcia comenta sobre *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust: "O que há de angustiante em *A la recherche du temps perdu* vem em grande parte de um esforço para fixar a realidade, para recompô-la, dando-lhe um elemento a mais, a permanência" (PEREIRA, 1992, p. 51).

A nossa análise do romance também procurou realizar uma leitura das angústias vividas por Aparecida enquanto uma jovem mulher que busca se realizar plenamente. As possibilidades, entretanto, são restritas: tornar-se freira, virar "solteirona", cair no meretrício ou casar-se. Escolher por um desses caminhos envolveria perdas que lhe são significativas. Se freira ou "solteirona", não poderia fruir livremente da vida e de sua sexualidade; se exerce sua liberdade sexual, por ser uma mulher sem posses, cairia no meretrício e perderia sua reputação. Casar-se era, ainda, uma opção viável, desde que não fosse por conveniência e sem amor.

Ainda assim, ao longo do romance, a narradora traz conotações negativas quanto ao casamento, no sentido de ser uma instituição sustentada por hipocrisias e opressões contra a mulher – vide o drama da morta da Casa Verde, local construído como uma "gaiola de ouro" para prender a moça; ou os casamentos de Seu Juca e D. Laura, e D. Sinhazinha e Dr. Maia, em que os maridos mantinham relações extraconjugais. Casar-se-ia, talvez, com Antônio, mas o matrimônio vai contra suas ideias. No fim, a protagonista vive uma relação ambígua com Antônio, em que ao mesmo tempo em que nega todos os caminhos que lhe foram predestinados,

as desigualdades advindas da ideologia patriarcal são reafirmadas no relacionamento entre eles. Percebemos, então, que os rumos tomados pela personagem Aparecida são construídos de modo a demonstrar que, se surgem novas possibilidades de relações entre homens e mulheres, elas ainda são perpassadas pelos modelos tradicionais – o que ratifica a percepção de uma modernidade alicerçada na coexistência contraditória entre formas modernas e tradicionais. Assim, a obra nos traz uma figuração de uma nova mulher, mas que nenhuma posição social é capaz de acolher os seus anseios. Acreditamos que analisar essa figuração inovadora, cuja voz se desdobra em ente que narra os acontecimentos, contribui para novas percepções quanto aos romances dos anos 1930.

Além disso, dedicamo-nos a estudar a dinâmica entre as personagens brancas, negras e mestiças desenvolvida pelo ponto de vista de Aparecida. Pensamos que essa análise contribui para os estudos da figuração das personagens negras e mestiças no Romance de 1930, aspecto ainda menos aprofundado que a figuração da mulher. Para a nossa leitura, averiguamos que, naquele período, uma nova forma de se avaliarem as relações raciais no Brasil se estabelecia – a perspectiva da democracia racial – e demonstramos que Lúcia simpatizava com este ponto de vista. Essa concepção se desenvolve a partir da movimentação dos intelectuais brasileiros daquele período em se descobrirem os "Brasis" para se constituir, por fim, uma identidade nacional. Contudo, essa concepção acaba por acobertar as tensões nas relações raciais estabelecidas no país. A Abolição da Escravatura e o processo modernizatório subsequente pouco alteram as condições de vida do negro, o que acarreta a manutenção das desigualdades sociais entre brancos e negros advindos dos períodos pré-modernos. A nossa análise do romance nos revelou que a autora implícita organiza a narrativa de modo a conferir maior complexidade às personagens brancas, mas reduz as negras e mestiças a estereótipos, assim como as relega ao silêncio. Para pensar a representação dessas personagens, aproveitamo-nos da categoria da branquitude com o intuito de mostrar que essa representação se dá *em relação* às concepções ideológicas da narradora e personagens brancas.

Todas essas leituras convergem para a percepção de que *Amanhecer*, mesmo em sua proposta que focaliza a sondagem intimista de sua narradora e personagens, formaliza em seus elementos constitutivos o processo de modernização contraditório pelo qual passava o país naqueles tempos, interiorizando, assim, aspectos sócio-históricos. Ratificamos que essa contradição se assenta em um processo que não rompe com as estruturas tradicionais e conservadoras, mas as reafirma com novas roupagens. Diante disso, o romance expressa uma

espera ávida por uma alvorada que anuncie uma verdadeira renovação. E, talvez, estejamos nós mesmos, ainda hoje, à espera desse amanhecer…

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.; HABERMAS, J. **Textos escolhidos**. Tradução: José Lino Grünnewald *et al*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Teoria estética**. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALMEIDA, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de. **Reinventando a realidade:** estratégias de composição da ficção de Lúcia Miguel Pereira. 2010. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília.

BAHKTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução: Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al*. São Paulo: Hucitec, 2014.

BESSE, Susan Kent. **Modernizando a desigualdade**: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil 1914 – 1940. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo/Campinas: EDUSP/UNICAMP, 2006.

_____. Divisão e unidade no romance de 30. In: WERKEMA, Andréa. **Literatura Brasileira 1930**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 16-35.

CAMARA, Elisabete Vieira. **A forma do ensaio e a construção do tempo ficcional em Lúcia Miguel Pereira e Virginia Woolf**. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CAMILO, Vagner. No atoleiro da indecisão: Brejo das Almas e as polarizações ideológicas nos anos 1930. In: ABDALA JR., Benjamin; CARA, Salete de Almeida. (Org.). **Moderno de nascença**: figurações críticas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, n. 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 51-80.

_____. A revolução de 30 e a cultura. **Novos estudos CEBRAP**, v. 2, p. 27-36, 1984.

_____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 9. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

_____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COELHO, Nelly Novaes et ali. **Feminino singular:** a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. Edições GRD/Arquivo Municipal de Rio Claro, 1989.

CORDEIRO, Marcos Rogério. Dualismo e dialética em Cyro dos Anjos: O amanuense Belmiro. In: WERKEMA, Andréa et. al. **Literatura Brasileira 1930**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 175-209.

CUTI (Luís Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado (O foco narrativo em Vergílio Ferreira)**. São Paulo: Ática, 1978.

DUARTE, Constância Lima. A história literária das mulheres: um caso a pensar. **A Miscelânea**, v. 3, 1998, pp. 127-131.

_____. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 30. Brasília, julho-dezembro de 2007, p. 63-70.

_____. Os anos 1930 e a literatura de autoria feminina. In WERKEMA, Andréa et. al. **Literatura Brasileira 1930**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 335-35.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930**: Historiografia e História. São Paulo: Brasiliense, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Teoria do romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução: Luís Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Lembrando Dinah Silveira de Queiroz. **Navegações**, v. 6, n. 2, p. 162-169, jul-dez. 2013.

NUNES, Maria José Rosado. em Freiras no Brasil. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004, p. 508-536.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista**: o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2013.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de ficção (de 1870 a 1920)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. **Amanhecer**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. **A leitora e seus personagens.** Rio de Janeiro: Graphia, 1992.

_____. **Escritos da maturidade**. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

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

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004, p. 608-637.

RAMOS, Maria Bernardete. Ao Brasil dos meus sonhos: feminismo e modernismo na utopia de Adalzira Bittencourt. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 11-37, jan. 2002.

ROCHA, Izaura Regina Azevedo. **Crítica, romance e gênero:** uma perspectiva convergente da obra de Lúcia Miguel Pereira. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

RONCARI, Luiz. Lúcia / Miguel: romance e crítica. **Teresa**, São Paulo, v. 1, n. 16, p. 206 - 218, 2015.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto**. Ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 75-97.

_____. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 9 – 49.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O fantasma e o duplo. In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello (Org.). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Caetés, 2013, p. 142-152.

SANTOS, Luís Alberto B.; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Juliana. **Ficção e crítica de Lúcia Miguel Pereira:** a literatura como formação. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 84-97, 2000.

_____. Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. **El hilo de la fábula**: revista del Centro de Estudios Comparados, v. 10, p. 59-72, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In CARDOSO, L.; MÜLLER, T. M. P. **Branquitude**: Estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017.

SILVA, Paulo Vinícius Baptista da; ROSEMBERG, Fúlvia. Brasil: Lugares de negros e brancos na mídia. In VAN DIJK, T. A. (Org.). **Racismo e discurso na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2018.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O que se deve ler para conhecer o Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. (Col. Retratos do Brasil)

_____. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida *et al*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.