

**MARIA LUÍSA (1933), DE LÚCIA MIGUEL PEREIRA:  
UMA REFLEXÃO SOBRE MULHER E LITERATURA**

**MARIA LUÍSA (1933), BY LÚCIA MIGUEL PEREIRA:  
A REFLECTION ABOUT WOMEN AND LITERATURE**

Allyne URBANSKI<sup>1</sup>

Keli Cristina PACHECO<sup>2</sup>

**RESUMO:** Reconhecida majoritariamente por sua participação na crítica, imprensa e historiografia literárias, poucos registros e escassos trabalhos acadêmicos trazem estudos a respeito da obra ficcional de Lúcia Miguel Pereira. Escritora da primeira metade do século XX, a autora destaca-se por dar ênfase e voz a personagens femininas, sendo possível encontrar, em sua obra de ficção, uma visão bastante lúcida sobre temas como maternidade, casamento e a própria representação da mulher na Literatura. O objetivo deste trabalho é desenvolver uma análise investigativa do romance *Maria Luísa* (1933), atentando-se, especialmente, para a questão do estereótipo. Buscamos, portanto, o reconhecimento de uma obra pouco estudada, bem como o questionamento do cânone literário masculino, que, por muito tempo, foi marcado pela exclusão das mulheres escritoras. A partir da análise das personagens Maria Luísa e Lola, refletimos sobre a questão do estereótipo feminino, tanto na sociedade quanto na própria literatura. Para a realização deste artigo, partimos, principalmente, dos pressupostos teóricos de Constância Lima Duarte (1997), Helleith Saffioti (1987), Ana G. Macedo e Ana L. Amaral (2005), Jonathan Culler (1997) e Luís Bueno (2006).

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica Feminista. Estereótipo. Lúcia Miguel Pereira.

**ABSTRACT:** Mainly recognized for her participation in literary criticism, press and historiography, few academic works bring studies about the fictional work of Lúcia Miguel Pereira. Woman writer from the beginning of the twentieth century, she gave emphasis and voice to female characters, thus finding in her work of fiction a very lucid view on themes such as maternity, marriage and woman's representation in literature. The objective of this work is to develop an investigative analysis of the novel *Maria Luísa* (1933), paying attention, specially to the question of stereotype. We will seek, then, the recognition of a work seldomly studied, as well as the questioning of the masculine literary canon, which, for a long time, was marked by the exclusion of women writers. From the analysis of the characters Maria Luisa and Lola, we will reflect on the subject of the female stereotype, both in society and in literature itself. For the accomplishment of the article, we mainly set out the theoretical assumptions of Constância Lima Duarte (1997), Helleith Saffioti (1987), Ana G. Macedo and Ana L. Amaral (2005), Luís Bueno (2006) and Jonathan Culler (1997).

**KEYWORDS:** Feminist Criticism. Lúcia Miguel Pereira. Stereotype.

1. Mestranda em Estudos da Linguagem, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Departamento de Estudos da Linguagem. Ponta Grossa - PR/Brasil. allyne.urbanski@hotmail.com.

2. Doutora em Literatura pela UFSC. Professora do Departamento de Estudos da Linguagem e do Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa - PR/Brasil. kelipacheco@hotmail.com.

A relação entre Mulher e Literatura, conforme aponta a teórica Rita Terezinha Schimdt, “acomoda várias possibilidades de interpretação” (SCHMIDT, 2017, p. 39). Sendo assim, através dos pressupostos teóricos da Crítica Feminista, o presente artigo<sup>3</sup> busca dialogar analiticamente com a obra ficcional de Lúcia Miguel Pereira, procurando estabelecer um movimento de resgate da obra da autora em questão, considerando-se a existência de certa omissão da crítica e da historiografia literária, no que diz respeito às obras de autoria feminina. Outra possibilidade de interpretação da relação entre Mulher e Literatura desenvolvida, neste trabalho, é a consideração das imagens de mulher, apresentando-se uma análise da obra *Maria Luísa* (1933), cuja escolha para investigação embasou-se no fato de que este foi o primeiro romance publicado por Lúcia Miguel Pereira.

### Lúcia Miguel Pereira: Apagamento da Ficção e a Revisão do Cânone

A década de 1930 configurou-se como um período efervescente para a Literatura Brasileira. No Rio de Janeiro, na famosa Rua do Ouvidor, localizava-se a Livraria José Olympio, ponto de encontro de artistas e intelectuais que, hoje, são reconhecidos como os nomes mais importantes daquela que se convencionou chamar a Segunda Fase do Modernismo. A Livraria José Olympio foi responsável por publicações de escritores como Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, e Lúcia Miguel Pereira foi um dos nomes femininos que frequentavam esse animado e intenso cenário intelectual do qual a Livraria era palco. Junto a ela, destacavam-se, também, nomes como o de Raquel de Queirós e Adalgisa Nery, em meio a um mundo predominantemente masculino (CARDOSO, 2006, p. 499).

Nascida em Barbacena, em 1901, Pereira passou a maior parte da vida no Rio de Janeiro, onde viveu até 1959, ano em que faleceu junto a seu marido, o historiador Octavio Tarquino de Sousa, em um acidente de avião (ROCHA, 2010, p. 14). Reconhecida majoritariamente por sua participação na crítica, imprensa e historiografia literárias, destacam-se, em seu trabalho crítico, as obras *Machado de Assis: estudo crítico-biográfico* (1936), *A vida de Gonçalves Dias* (1942) e *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)* (1950). Graças a esses escritos, a autora é frequentemente citada em obras teóricas, como a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, bem como em tantos outros trabalhos acadêmicos.

---

3. Este artigo configura-se como uma parte rediscutida e modificada da pesquisa desenvolvida para produção de um Trabalho de Conclusão de Curso, em forma de monografia, apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Letras - Português/Inglês, na Universidade Estadual de Ponta Grossa, por Allyne Urbanski, sob a orientação da Profa. Dra. Keli Cristina Pacheco.

Entretanto, no que concerne a sua produção ficcional, constituída de quatro romances, *Maria Luísa* (1933), *Em surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) e *Cabra cega* (1954), nota-se uma ausência, um apagamento. A respeito disso, Patrícia Cardoso afirma: “Enquanto o nome de Raquel de Queirós é lembrado por sua produção romanesca, Miguel Pereira figura como referência por seu trabalho como crítica e historiadora da literatura, ficando sua produção como ficcionista deslocada para um discretíssimo plano de fundo.” (CARDOSO, 2006, p. 500). Percebemos que poucos registros da crítica e escassos trabalhos acadêmicos trazem estudos a respeito dos quatro romances que a autora publicou, e, menos ainda, considera-se sobre seus textos direcionados ao universo infantil, *A fada menina*, *A floresta mágica*, *Maria e seus bonecos* e *A filha do Rio Verde*, escritos entre 1939 e 1943. (ALMEIDA, 2010, p. 10).

Indagamos, então, quais seriam as razões desse pouco reconhecimento de Pereira como autora de ficção. O presente trabalho tenciona analisar criticamente um de seus romances, *Maria Luísa*; portanto, busca comprovar que sua composição é tão digna de reconhecimento quanto a de textos produzidos por autores famosos da década de 1930. Para explicar os motivos desse apagamento, reconhecemos a existência de uma certa omissão da crítica literária no que diz respeito à Literatura de autoria feminina<sup>4</sup>. Como exemplo, consideremos o livro *Presença da literatura brasileira: Modernismo, história e antologia*, de Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1964), que faz uma espécie de balanço do período em que Pereira publicou. Ali, são analisados vinte e dois autores. Dentre eles, vinte são homens e apenas duas são mulheres, Cecília Meirelles e Raquel de Queirós.

Consciente disso, já na época em que publicava, a própria Lúcia Miguel Pereira faz considerações sobre o assunto da exclusão das autoras femininas da historiografia literária. Izaura Regina Azevedo Rocha, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Crítica, romance e gênero: uma perspectiva convergente da obra de Lucia Miguel Pereira*, faz menção a um artigo crítico escrito por Lúcia, em 1954, que traz reflexões sobre a condição feminina e a produção literária de mulheres no Brasil (ROCHA, 2010, p. 54-55). Nesse artigo, intitulado *As mulheres na literatura brasileira*, Lúcia Miguel Pereira constata que Silvio Romero, no livro *História da literatura*

4. Destacamos que, neste trabalho, utilizamos o conceito de “autoria feminina” para diferenciar os textos escritos por mulheres daqueles escritos por homens. Não temos a intenção de definir uma essência ou traços comuns dos textos produzidos por mulheres, pois compreendemos que autoras mulheres são tão complexas e multifacetadas quanto os autores homens e, portanto, suas produções diferenciam-se umas das outras nos mais variados aspectos. Sendo assim, não consideramos que exista uma marca na linguagem que possa definir o texto como feminino. Nossas concepções estão de acordo com o que propõe Susan Snier Lanser (1992), quando afirma que a voz textual feminina, isto é, a voz narrativa no feminino, é um local de tensão ideológica tornado visível nas práticas textuais, no modo como desconstrói a hegemonia da voz autoral/autoridade masculinas (LANSER, 1992, p. 3 apud. MACEDO; AMARAL, 2005, p. 7). Macedo e Amaral afirmam que “contudo, na perspectiva desta autora, a voz feminina não é uma essência, mas antes, uma posição subjetiva variável, cujo eu é gramaticalmente feminino” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 8).

*brasileira*, seleciona os autores estudados em seu livro de forma pouco criteriosa, incluindo ali apenas sete mulheres. No entanto, apesar de a autora identificar certas omissões, como as de Julia Lopes de Almeida e Carmen Dolores, ela não responsabiliza ou contesta o posicionamento do crítico (ROCHA, 2010, p. 55).

A explicação para esse posicionamento, segundo Rocha (2010), está no fato de que Pereira acreditava que uma investigação mais aprofundada, em bibliotecas e arquivos, poderia trazer à luz mais nomes de autoras mulheres, mas, mesmo assim, o número não seria tão significativo quanto o número de autores homens. Para embasar sua argumentação, a autora recorre ao *Dicionário bibliográfico*, de Sacramento Blake, que traz o nome de apenas cinquenta e seis autoras mulheres, em um calhamaço publicado em sete volumes, que contém centenas de nomes masculinos. Miguel Pereira afirma, então, “[...] que é pouco, muito pouco mesmo, em quatro séculos, pois o dicionário é de 1899” (PEREIRA, 1954, p. 18 apud ROCHA, 2010, p. 56).

Porém, em vez de responsabilizar a crítica literária por esses apagamentos e omissões, Pereira denuncia a própria condição social da mulher no Brasil colonial e imperial. Limitadas ao âmbito doméstico ou religioso, as mulheres tinham pouco ou nenhum acesso à formação intelectual. Segundo Miguel Pereira,

A regra era reclusão, o regime de gineceu, que engordava o corpo e fazia murchar a inteligência; a regra era a menina pregada às saias da mãe, misturada às mucamas, em sua companhia aprendendo a bordar e a trocar os bilros para fazer renda, pouco sabendo além de ler, escrever e contar – isso mesmo as mais afortunadas, que em algumas famílias as mantinham analfabetas, a fim de não se poderem corresponder com namorados; a regra era o casamento muito cedo, as maternidades anuais, a autoridade do marido sucedendo à do pai; a regra era a minoridade prolongada até a velhice, determinando nas senhoras a infantilidade que tanto pasmo causou ao alemão Burmeister. (PEREIRA, 1954, p. 21 apud ROCHA, 2010, p. 57).

Sendo assim, Izaura Rocha afirma que, para Miguel Pereira, “essa situação opressiva e subalterna explicaria a insignificante presença da autoria feminina na literatura nacional” (ROCHA, 2010, p. 58). Nas palavras da própria autora, “As mulheres que serviram de modelos aos escritores eram as que, noutras condições, se poderiam por sua vez ter revelado escritoras. Mas como o fariam, se viam a bem dizer sufocadas?” (PEREIRA, 1954, p. 24 apud. ROCHA, 2010, p. 58).

Miguel Pereira ainda observa que as mulheres serviam de modelo para os escritores, reconhecendo que essa condição à qual estavam sujeitas também é refletida na ficção. Os romances românticos, especialmente, traziam, em ge-

ral, a figura da mulher frágil, submissa e resignada. Essa representação viria a se inverter com o advento do Naturalismo, em que emergiriam figuras de mulheres ousadas e livres, graças ao caráter cientificista desse momento literário, que transformava a mulher em fêmea e atribuía, ao sexo, um papel central. Levando isso em conta, a autora ainda aponta que essa transformação seria apenas uma inversão de estereótipos, uma troca do amor sentimental pelo amor físico (ROCHA, 2010, p. 58). Observamos, assim, que essa polarização entre os estereótipos cria um essencialismo na representação feminina que não dá conta de expor suas complexidades. É, justamente, em contraposição a esses essencialismos que Miguel Pereira cria suas personagens, de forma complexa e multifacetada, conforme argumentaremos mais adiante na análise de sua obra.

Lúcia Miguel Pereira conclui, então, que as opressões e limitações às quais as mulheres eram sujeitas seriam as razões pelas quais eram vistas como “intrusas na literatura”. Em sua condição subalterna, a mulher não tinha meios de escrever e publicar, e por conta disso é que não era mencionada nas antologias e historiografias literárias. Apesar de todas essas constatações, a autora finaliza seu artigo “manifestando confiança em que, no tempo em que escreve, ninguém mais crê na inferioridade intelectual da Mulher” (ROCHA, 2010, p. 59).

Assim, Pereira acreditava que os preconceitos contra a autoria feminina estavam vencidos. No entanto, não é isso que a história e os anos seguintes nos mostram. Raquel de Queirós, contemporânea da autora, ainda era vista como intrusa. Patrícia Cardoso, no posfácio de *Ficção reunida*, intitulado “Os Nomes e o Nome da Mulher”, traz uma citação de Graciliano Ramos que, ao discorrer sobre a obra dessa autora, afirma:

*O quinze* caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:

- Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.

Depois conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me muito tempo a **ideia idiota** de que ela era homem. Tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural. (RAMOS *apud* CARDOSO, 2006, p. 500; grifos nossos).

Cardoso (2006) ainda afirma que a dificuldade de Graciliano Ramos “em aceitar a identidade da autora deveu-se a sua convicção de que havia um descompasso entre a dicção que punha em pé os dois romances e a imagem socialmente consolidada de quais seriam os temas próprios de uma literatura feminina” (CARDOSO, 2006, p. 500). Mesmo que Graciliano Ramos tenha reconhecido que acreditar que um livro como *O quinze* só poderia ter sido escrito por um homem fosse uma “ideia idiota”, a partir dessas afirmações fica claro que o preconceito de gênero, ao contrário do que propusera Lúcia, ainda estava impregnado em nossa sociedade, especialmente no meio intelectual. Newton Sampaio, em seu livro intitulado *Uma visão literária dos anos 30* (1979), ao discorrer sobre a escrita ficcional de Lúcia Miguel Pereira, chega a afirmar que “Lúcia Miguel Pereira é sempre a mesma. Jamais se afastando da perfeita elegância, da mais encantadora singeleza, e **daquele equilíbrio pouco frequente em nossas mulheres de letras...**” (SAMPAIO, 1979, p. 159, grifos nossos). Nesse fragmento, fica evidente que para elogiar o trabalho de uma mulher escritora, é preciso menosprezar e inferiorizar toda a classe das “mulheres de letras”, como se o equilíbrio fosse uma característica reservada aos homens escritores.

Conforme argumenta Duarte (1997), em consonância com a hipótese de Lúcia Miguel Pereira, as opressões patriarcais e limitações das mulheres ao âmbito doméstico e religioso, eram, certamente, um dos motivos pelos quais a mulher estava à margem, na produção literária:

E se conhecemos as condições de vida da grande maioria das mulheres nos séculos passados, os obstáculos que enfrentaram – das teses médicas “provando” sua incapacidade intelectual, ao reforço dos filósofos e governantes incentivando o recolhimento – não podemos nos admirar do reduzido número de escritoras hoje conhecido. A interiorização de normas morais e da culpabilidade com certeza deve ter impedido a muitas de se dedicar à Literatura. Hoje sabemos que as medidas protecionistas em torno da mulher visavam mantê-las, a qualquer custo, fora do mundo do trabalho, cuidando unicamente dos filhos e do lar. (DUARTE, 1997, p. 89).

No entanto, Duarte (1997, p. 90), ao contrário de Lúcia, reconhece que a crítica literária também deve ser considerada como fator responsável pelo apagamento e exclusão das autoras femininas. Muitas autoras superaram as dificuldades impostas, escrevendo e publicando, em um ato de resistência à ordem vigente. Porém, depois de transposta a barreira da condição social, era necessário enfrentar a crítica e o público, que não recebiam bem esses textos,

evidenciando que a mulher era uma intrusa naquele meio. Duarte (1997, p. 91) menciona, então, alguns posicionamentos da crítica, do início do século XX, diante dos escritos de autoria feminina:

Uma rápida pesquisa revela como essa crítica masculina de até meados do século via um texto de mulher e assinala a recorrência de algumas posições, como a atribuição de um estatuto inferior à mulher-escritora – com raras exceções –, o constrangimento em apreciar textos escritos por mulheres; a recomendação de formas literárias mais “adequadas” à “sensibilidade feminina”, como os romances sentimentais e os de confissão psicológica; a surpresa diante da representação da figura masculina em determinados textos, em tudo diferente do estereótipo do homem viril, forte e superior dos escritos de autoria masculina; e a denúncia de uma certa tendência das mulheres em confundir vida pessoal com literatura, que levou, inclusive, alguns críticos a afirmar que as escritoras pareciam incapazes de se afastar da experiência vivida para entrar no ponto de vista, na psicologia e na linguagem de um outro. (DUARTE, 1997, p. 91).

Se, nessa citação, Duarte (1997) discorre a respeito da omissão e rejeição crítica literária contemporânea a essas autoras femininas, é preciso considerar, também, que os olhares de volta para o passado, ou seja, o processo de produção de historiografias e antologias literárias, também estão repletos de exclusões e apagamentos. Bueno (2006), na introdução do seu *Uma história do romance de 30*, afirma que, durante o processo de seleção de autores a ser estudados, os críticos se encontram diante de um impasse. Em meio a uma enorme quantidade e um vasto elenco de obras e autores, é necessário fazer escolhas: quais obras serão analisadas e quais serão renegadas e reservadas à marginalidade. O problema, em si, não está no fato de se excluïrem certas obras, mas, sim, em quais critérios são utilizados para embasar essa seleção. Assim, Luís Bueno cita a obra *De Anchieta a Euclides – Breve história da literatura Brasileira* (1977), de José Guilherme Merquior, que este autor justifica suas escolhas através de um “critério de alta seletividade”:

A redação desta História foi subordinada a um critério de **alta seletividade**. O leitor só encontrará aqui os **principais autores brasileiros** – o que, numa literatura ainda tão jovem como a nossa, nos reduz, no período considerado, a algumas dezenas de nomes. Embora o livro *mencione e situe* vários outros, *analisa* apenas estes poucos escritores, escolhidos em harmonia com o consenso da melhor crítica e, em particular, dos estudos modernos. (MERQUIOR, 1977 apud BUENO, 2006, p. 12; grifos nossos em negrito).

Luís Bueno não acredita que seguir um critério de “alta seletividade” seja a melhor maneira de se construir uma historiografia literária, já que isso abriria margens para muitas exclusões e marginalizações. Para ele, uma saída possível seria debruçar-se sobre uma época ou período da literatura e estudá-la mais extensivamente. Segundo o teórico,

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

Como observado anteriormente, a crítica literária mostrou-se pouco receptiva com os textos de autoria feminina. Podemos concluir, então, que esse “repisar das mesmas ideias sobre os mesmos autores”, mencionado por Luís Bueno, diz respeito ao que é canônico, ou seja, ao que foi convenicionado ser digno de reconhecimento por um grupo de pessoas, embasado por certas teorias. No entanto, é preciso avaliar que, conforme aponta Sandra Harding, vivemos em um “um mundo onde o conhecimento socialmente legitimado e o conseqüente poder político estão firmemente instalados nas mãos de homens brancos, ocidentais, burgueses, compulsoriamente heterossexuais” (HARDING, 1993, p. 20). A autora ainda afirma que “as teorias patriarcais [...] não foram criadas para explicar a experiência dos homens em geral, mas tão somente a experiência de homens heterossexuais, brancos, burgueses e ocidentais” (HARDING, 1993, p. 9). Concluímos, portanto, que o discurso crítico, o discurso acadêmico e a intelectualidade, em geral, estão pautados e baseados em teorias e práticas patriarcais. A partir dessas reflexões, torna-se mais fácil compreender as razões pelas quais as mulheres são, frequentemente, excluídas do *hall* dos “principais” ou “melhores” autores, já que o conhecimento legitimado encontra-se em mãos e mentes masculinas.

Considerando-se que a falta de reconhecimento das autoras mulheres – pelo fato de ser mulheres – é um problema real, a crítica feminista tem se preocupado em debater esses critérios de seleção dos “melhores autores”. Na década de 1960, começou a se desenhar a segunda onda do Movimento Feminista. Nesse período, tencionou-se institucionalizar e trazer a discussão feminista para o meio acadêmico, o que propiciou o surgimento dos Estudos Feministas e da

Crítica Feminista. Com essa academização do assunto, além do questionamento e revisão do cânone, as mensagens sexistas que se observavam, transmitidas em textos teóricos ou literários, passaram a ser questionadas, buscando-se a desconstrução dos saberes dominantes, que eram constituídos a partir do olhar masculino (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 58).

A academização do discurso feminista representou um considerável avanço no processo de recuperação de textos e autoras que ficaram esquecidos e excluídos do conjunto de autores consagrados. Sandra Maria Job, autora do artigo “Cânone, feminismo e literatura”, afirma:

O surgimento do feminismo no contexto acadêmico, por intermédio de grupos de pesquisa formados basicamente por professoras universitárias da área de estudos literários, vem para questionar, pôr em xeque a hegemonia das práticas canônicas.[...] Ao lançar questionamentos à hegemonia reguladora do campo literário, a crítica feminista do final da década de 70 e dos anos 80 inicia o trabalho de questionar o porquê da exclusão das mulheres da literatura, assim como o rebaixamento da produção literária feminina. (JOB, 2015, p. 62-63).

Para compreender o conceito de cânone, recorreremos, novamente, aos apontamentos de Job (2015, p. 60), que o enxerga como “o “medidor” das literaturas consideradas “altas” literaturas. A autora afirma que a palavra deriva do grego, *kanon*, que seria uma vara de junco ou de bambu, utilizada como instrumento de medida. Assim, atualmente, podemos definir o sentido da palavra cânone como a medida para valoração e julgamento de determinada obra. Job (2015, p. 61) afirma, ainda, que a partir do final do século XVIII, o valor estético torna-se a medida para valoração de uma obra, mas essa medida pauta-se em uma visão subjetiva. Segundo a autora,

A concepção utilizada para tornar uma obra canônica parte de um julgamento subjetivo articulado pela hegemonia de um grupo, levando a um processo seletivo sempre excludente, pois na intimidade ratifica as identidades (a do grupo que julga o que é “verdade” e/ou certo ou que concebeu um determinado conceito/padrão para a obra se tornar canônica), excluindo aquilo que lhe é diferente [...]. (JOB, 2015, p. 60-61).

Conforme propusemos anteriormente, o poder de julgamento encontra-se nas mãos de determinado grupo detentor de poder. E esse grupo, para Job (2015, p. 60), assim como para Harding (1993), é formado por homens, brancos,

de classe alta. Dessa forma, como já apontado por Bueno (2006), constrói-se uma hegemonia, em que há uma tendência em reproduzirem-se e disseminarem-se sempre as mesmas obras, os mesmos autores, já consagrados e já canonizados, excluindo-se aquilo que é diferente do padrão imposto por esse grupo detentor de poder: o negro, o homossexual, a mulher – a branca e a negra, ou seja, aqueles que ficaram renegados, marginalizados, descentralizados.

No que diz respeito aos textos de autoria feminina, a crítica feminista, ciente da existência dessa estrutura de poder, tem buscado reverter essa situação, trazendo à luz esses textos e autoras, através de sua análise e divulgação, revisando, portanto, o cânone vigente. Segundo Sandra Maria Job,

O cânone, portanto, tem sido determinado por um poder centralizador e também por um processo de omissão por parte dos representantes da academia. Contudo, desde a inserção do feminismo na academia, o poder do mesmo não apenas tem sido colocado em xeque como já está sendo visto com olhos – agora mais críticos e nem um pouco passivo. (JOB, 2015, p. 62).

Constância Lima Duarte afirma que, para reconstruir essa história perdida, é necessário “um enorme esforço analítico e interpretativo” (DUARTE, 1997, p. 93). Só a partir da análise e do estudo crítico, do esforço de recuperação e resgate de autoras e textos marginalizados, é que conseguiremos escapar às normas patriarcais preestabelecidas e dar voz e reconhecimento àquelas que há muito tempo foram caladas. Assim, poderemos desconstruir a visão da mulher como ser secundário ou da autoria feminina como produção inferior.

Conforme mencionado anteriormente, o objetivo principal deste trabalho é trazer à luz a ficção de Lúcia Miguel Pereira, a partir da análise e estudo aprofundado de sua obra *Maria Luísa*.

### ***Maria Luísa*: Análise da Obra**

A obra *Maria Luísa* foi publicada em 1933 e é o primeiro romance de Lúcia Miguel Pereira. O romance é dividido em duas partes. A primeira parte, sem título, é composta de dezessete capítulos, e a segunda parte, intitulada “A Montanha”, é composta de vinte capítulos. No que diz respeito à forma, é possível afirmar que a obra se aproxima um pouco dos romances de Machado, de quem a autora foi grande leitora e, posteriormente, biógrafa,<sup>5</sup> os capítulos curtos, ocasionalmente,

---

5. PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico-biográfico**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

têm o fluxo narrativo interrompido para trazer digressões e reflexões relacionadas aos acontecimentos e aos pensamentos das personagens.

Massaud Moisés, no texto *Machado de Assis e a estética realista* (2001), faz uma distinção entre Realismo Exterior e Realismo Interior. Para o teórico, as obras de Machado encaixam-se na vertente do Realismo Interior, pois “o drama não mais se evidencia unicamente nas dobras das vestimentas, nas mudanças retóricas da fala, nas contrações fisionômicas, nos gestos das mãos, etc.; o drama está dentro das personagens” (MOISÉS, 2001, p. 24). Essas obras ocupam-se da vida psicológica, sendo os efeitos exteriores apenas sinais visíveis da vida interior. Sendo assim, Moisés afirma que o Realismo interior é “virado para as manifestações psicológicas, sobretudo aquelas que se dissimulam por trás das aparências, nas paragens sombrias da mente” (MOISÉS, 2001, p. 24). Compreendemos, então, que esse também é um aspecto pelo qual *Maria Luísa* se assemelha a Machado, já que o conflito da protagonista desenvolve-se, atinge seu ápice e encerra-se dentro de sua mente.

Conforme aponta Bueno (2006, p. 303), a recepção crítica imediata da obra foi razoável e a própria autora afirmou não estar convencida do valor do livro, achando-o “francamente ruim”. Bueno, apesar de considerar esta uma afirmação injusta, observa que um dos motivos para Miguel Pereira desgostar de seu primeiro romance seria, justamente, as semelhanças com obras Machado de Assis: “Talvez sentisse demasiada em *Maria Luíza* a presença de Machado de Assis, no uso repetitivo de digressões à margem da ação, às vezes sentenciosas, e no recurso ao capítulo curto que, embora eventual, tem função estratégica no desenvolvimento do enredo” (BUENO, 2006, p. 304).

Ainda segundo Luís Bueno, o narrador de *Maria Luísa* é “sempre muito intrometido, usando daquele método de comentar diretamente os sentimentos de seus personagens” (BUENO, 2006, p. 306). Narrado em terceira pessoa, por meio do discurso indireto livre, o narrador tem sua fala confundida com a das personagens, conhecendo as suas subjetividades. Segundo Reis e Lopes (1988), o discurso indireto livre “é um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono, fazendo emergir uma voz “dual””. Além disso,

[...] esse tipo de discurso permite representar os pensamentos das personagens sem que o narrador abdique de seu estatuto de mediador. É pois, um processo suscetível de incorporar no fluxo narrativo o “realismo subjetivo” que pode reger a representação do mundo interior das personagens. (REIS; LOPES, 1988, p. 378).

Apesar de utilizar esse recurso para acessar a subjetividade de todas as personagens, é para a protagonista Maria Luísa que o foco narrativo principal se volta profundamente. No trecho a seguir, podemos observar como a fala de Maria Luísa mescla-se e confunde-se com a fala do narrador: “- E tudo isso, com uma palavra, eu posso desmanchá-lo, pensou Maria Luísa, passada a primeira emoção. Toda a felicidade de mamãe e de Artur. Com uma palavra que eu diria se fosse leal.... Mas teria o direito de dizê-la?” (PEREIRA, 2006, p. 110).

A estratégia de uso do discurso indireto livre mostra-se adequada para as intenções da autora, já que o teor de sua narrativa é psicológico. As características físicas das personagens e cenários não são descritos detalhadamente, mas há uma grande preocupação em descrever os contextos, as famílias, as subjetividades e anseios de cada um, bem como debater ideias como o casamento, a maternidade e, até mesmo, a complexidade da natureza humana. Especialmente, na segunda parte da trama, esse modo de narrar é fundamental para ilustrar as dores, a culpa por ter cometido adultério, as oscilações e todo o processo de transformação da protagonista, que aconteceu, basicamente, dentro de si própria, sem testemunhas do lado externo.

Segundo Bueno (2006), o ritmo narrativo das duas partes do romance é diferenciado. Na primeira parte, o narrador demonstra, em vários momentos, uma atitude de julgamento diante da conduta de Maria Luísa. Porém, na segunda parte, há um afastamento desse narrador que, em nenhum momento, faz do adultério, cometido pela moça, alvo de sua censura. Sendo assim, Bueno aponta que:

[...] toda a condenação e toda a culpa vêm da própria personagem. As duas partes do romance se diferenciam também por isso. O ritmo da narrativa é outro, porque a atitude do narrador é outra. Ao invés do vaivém constante entre as atitudes de Maria Luísa e os comentários e as generalizações do narrador, o que se vê é o pensamento da personagem em desenvolvimento, um esboço de fluxo de consciência surge em muitos momentos da narrativa. (BUENO, 2006, p. 314).

A transição que ocorre na narrativa, ainda segundo Luís Bueno (2006), é, portanto, o movimento de transição que ocorre com a própria protagonista. Maria Luísa, que era alguém praticamente sem vida interior, é lançada “na viagem da inquirição existencial” (BUENO, 2006, p. 314).

Conforme já mencionamos, a obra não é um romance de ação física, mas, sim, psicológica. Em linhas gerais, poderíamos resumir o seu enredo da seguinte maneira: Maria Luísa é a esposa exemplar de Artur. Mãe de dois meninos, Paulo

e Luís, a austera dona de casa ocupa-se com o zelo pela família e com afazeres religiosos. Por sua conduta perfeita, Maria Luísa julga-se no direito de julgar a todos que não se comportam como ela. Porém, um episódio, ocorrido nas férias de verão, impulsiona uma grave transformação na personalidade da protagonista. Depois de ceder aos desejos carnavais e cometer adultério com Flávio, um amigo de infância de Artur, Maria Luísa passa por um período de depressão que a faz mergulhar dentro de si mesma. O romance trata exatamente sobre esse processo de transformação e autoconhecimento – a transição, que parte do egoísmo e da vaidade, para a compreensão do outro – pelo qual Maria Luísa passa.

O primeiro capítulo (Parte I) da obra traz importantes observações a respeito da personalidade da protagonista. A primeira informação que aparece na narrativa, a respeito dela é: “[...] Maria Luísa nunca perdia a missa das dez na Matriz da Glória. Era um velho hábito, e ela uma senhora metódica” (PEREIRA, 2006, p. 13). Aqui, estão explícitos dois aspectos importantes na personalidade da protagonista: a religião e a disciplina.

Porém, nos momentos que se seguem, fica claro que a religião, para Maria Luísa, não é um fervor, com teor emocional, sagrado ou espiritual. A religião é um mero protocolo a ser seguido, por conta do hábito. Ou seja, a religião e a disciplina são a mesma coisa. Em uma manhã de domingo, Artur, o marido, receoso de que ela se atrase para a obrigação, pergunta se a esposa vai à missa, ao que o narrador prossegue com: “Respondeu que sim; iria naturalmente; mas ainda tinha tempo, pois chegando antes da Elevação não se incorre em pecado” (PEREIRA, 2006, p. 13), explicitando, assim, o caráter metódico que a religião tinha para Maria Luísa.

É, então, por meio dos devaneios de Artur, ainda no primeiro capítulo (Parte I), que o leitor é apresentado a Lola, viúva de seu irmão Alfredinho. Segundo o narrador, a cunhada de Artur era “muito graciosa, muito loira, muito redondinha, com um ar de boneca, Lola destilava perfume e frivolidade. Destoava na sala de Maria Luísa. Mas nem parecia percebê-lo. Saltitante e risonha, tinha gestos faceiros, dizia coisas ligeiras” (PEREIRA, 2006, p. 17).

Quando Lola iria se casar com o cunhado de Maria Luísa, a dona de casa de conduta impecável reprovou o casamento, já que “todo o Rio conhecia a fama das Souzinha” (PEREIRA, 2006, p. 16). Apesar de nunca se tornar íntima da moça, sempre a tratou bem por obrigações familiares. No entanto, depois dos boatos de que talvez ela fosse a responsável pelo fim do casamento de um rico advogado, o Almeida Santos, passou a tratar Lola de forma mais fria e rigorosa. Na concepção de Maria Luísa, “uma mulher de quem se fala, é uma mulher com quem não se fala. [...] Não há fumaça sem fogo, repetia sempre” (PEREIRA, 2006, p. 14).

## Maria Luísa e Lola: o Duplo da Santa e da Prostituta

Conforme investigamos a construção das personagens Maria Luísa e Lola, observamos que a primeira é uma mulher austera, rígida, metódica e religiosa. Já a segunda é superficial, risonha e de reputação duvidosa. Assim, fica nítido, aos olhos do leitor, que uma é a imagem espelhada da outra: “a desmiolada frívola de um lado e de outro a dona de casa exemplar [...]” (BUENO, 2006, p. 305). Lola e Maria Luísa constroem-se por contraposição, funcionando, inicialmente, uma como a antítese da outra. Partimos, então, do pressuposto de que essa oposição não foi feita gratuitamente por Lúcia Miguel Pereira, mas é dotada de significados que buscaremos investigar.

É possível notar que há uma espécie de determinismo ou essencialismo na descrição das duas mulheres: uma é a dona de casa de moral elevada e a outra a viúva superficial e namoradeira. Esse determinismo é mencionado por Luís Bueno (2006), no capítulo “A figuração do outro: a mulher”, em que o autor analisa alguns romances que também foram publicados na década de 1930. Ao refletir sobre os enredos de *Os três sargentos*, de Aldo Nays, e *O país do carnaval e Capitães da areia*, de Jorge Amado, Bueno destaca que havia uma tendência na literatura daquela época em condenar as personagens femininas ao casamento ou à prostituição, sem qualquer nuance (BUENO, 2006, p. 289). Segundo o autor, nessas representações literárias, “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). Lola, logicamente, não é uma prostituta no sentido literal, mas como não há meio-termo, os boatos “imprecisos” e “maliciosos” automaticamente colocam a viúva no corrompido grupo das prostitutas.

Kate Millet, no livro *Política sexual* (1970), destaca que essa oposição já podia ser notada em escritos do período vitoriano. Segundo a autora, “esta dualidade da mulher encontra-se em toda a literatura de ficção da época. Tal como na vida real, as duas categorias de mulheres – as boas esposas e as prostitutas – justificam a divisão sociossexual de acordo com o critério ambivalente” (MILLET, 1970, p. 48). A polarização entre as personagens Maria Luísa e Lola faz com que surja, em nossa análise, a necessidade de nos determos na definição do conceito de estereótipo.

## O Conceito de Estereótipo

Segundo Ashmore e DelBoca (1979, 1981 apud. MACEDO; AMARAL, 2005, p. 54), os estereótipos sexuais são definidos “como um conjunto estruturado de

crenças gerais acerca dos atributos de homens e mulheres, crenças que, segundo William e Best (1986), são partilhadas por um grupo de indivíduos.” Macedo e Amaral (2005) também apontam que certas perspectivas teóricas, especialmente as que surgiram no contexto da psicologia social americana, concebem os estereótipos como categorias cognitivas neutras, cuja função seria a de simplificar e dar sentido a uma realidade complexa. Entretanto, teóricos da psicologia social europeia estabelecem que “os estereótipos são modelados pelas relações que se estabelecem entre grupos sociais” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 55). A categorização ocasionada pelos estereótipos, portanto, não é neutra, mas, sim, ideológica, pois esse conjunto de crenças acaba por determinar os significados e as funções que são atribuídas a cada membro de certa categoria. Sendo assim,

Os estereótipos sexuais podem ser definidos como ideologizações de comportamentos e ações de grupos sociais, homens e mulheres, que se traduzem numa representação subjetiva e socialmente partilhada de uma ordem de relações entre esses grupos. (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 55).

No que diz respeito às diferentes categorias que se atribuem para homens e mulheres, Amâncio (1992) observa que aos homens são reservados traços de instrumentalidade, independência e dominação, enquanto para as mulheres conferem-se traços de expressividade (das emoções e sentimentos), dependência e submissão. A autora ainda afirma que a atribuição dessas características causa uma expectativa de comportamento, bem como ocasiona juízos avaliativos sobre esses comportamentos (AMÂNCIO, 1992, p. 10). Assim, observa-se que há uma assimetria e um valor social desigual nos atributos de cada categoria, masculina e feminina, e o estereótipo masculino possui “uma maior desejabilidade social do que o estereótipo feminino” (AMÂNCIO, 1994 apud MACEDO; AMARAL, 2005, p. 55).

Percebe-se, então, que a atribuição dos estereótipos estaria estreitamente ligada à questão dos distintos **papéis sociais** que são reservados para homens e mulheres. Segundo os pressupostos teóricos de Helleith Saffioti, homens e mulheres não ocupam posições iguais na sociedade, porque

A identidade social da mulher, assim como a do homem, é construída através da atribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo. A sociedade delimita, com bastante precisão, os campos em que *pode* operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que *pode* atuar o homem. (SAFFIOTI, 1987, p. 08).

Ainda segundo Saffioti (1987), o papel social das mulheres estaria relacionado às atribuições do espaço doméstico, como a manutenção da ordem da residência, bem como a criação, educação e preparação dos filhos para a vida adulta (SAFFIOTI, 1987, p. 09). Não podemos deixar de observar, no trecho a seguir, que os traços supracitados são nítidos na personalidade de Maria Luísa, nos capítulos iniciais do romance, antes de sua crise: “uma mulher como poucas. Admirável. Perfeita. Perfeitíssima. Boa filha, esposa exemplar, mãe cuidadosa, excelente dona de casa. Em tudo, cumpria rigorosamente as suas obrigações. [...] Uma mulher do dever, em suma” (PEREIRA, 2006, p. 14). A assimetria nas relações entre homem e mulher surge, portanto, no fato de que o papel social atribuído ao homem diz respeito ao poder e à autoridade, à ocupação de espaços públicos, de elevados cargos políticos e econômico, facilitando-se a manutenção de um sistema social baseado na dominação do elemento feminino.

Macedo e Amaral (2005) ainda observam que “a categoria social masculina, por sua vez, aproxima-se de um modelo subjetivo de pessoa autônoma e independente de qualquer função, o que se traduz numa liberdade individual sem qualquer equivalência no caso do estereótipo feminino” (MACEDO; AMARAL, 2005). Percebe-se que o comportamento de Artur, provedor financeiro da família, não é questionado em nenhum momento, nem pelo narrador nem pelas outras personagens. Enquanto a infidelidade desencadeia, em Maria Luísa, um sofrimento existencial, comparado por Luís Bueno a um inferno (BUENO, 2006, p. 307), as infidelidades de Artur são consideradas, por ele mesmo, como “coisas ligeiras, aventuras sem consequência” (PEREIRA, 2006, p. 15).

Ao discorrer a respeito da regra da fidelidade conjugal, Saffioti (1987) afirma que se trata de uma norma respeitada, geralmente, apenas pelas mulheres. Diante de uma traição do marido, espera-se que a mulher aceite o sofrimento e tenha uma postura resignada. Para Saffioti (1987),

[...] se o companheiro tem aventuras amorosas ou uma relação amorosa estável fora do casamento, cabe à esposa resignar-se. Não deve ela, segundo a ideologia dominante, revidar na mesma moeda. A esposa, na medida em que se mantém fiel ao marido, ainda que este lhe seja infiel, recebe aprovação social. (SAFFIOTI, 1987, p. 35).

A partir dessas afirmações, chega-se à noção de que o comportamento masculino possui uma “natureza incompreensível”, portanto, é complexo e multifacetado, e as mais diferentes nuances de suas atitudes são aceitas pela sociedade. Por outro lado, o comportamento feminino que foge às regras da domesticidade

e ao estereótipo da mãe e boa-esposa, automaticamente acaba por encaixá-la no estereótipo da prostituta, surgindo, assim, uma espécie de determinismo na definição da natureza feminina. Macedo e Amaral (2005) trazem, em seu *Dicionário da crítica feminista*, os verbetes **Fada do Lar** e **Mulher Fatal**, como subtipos do estereótipo feminino, cuja definição é útil para que se compreenda a relação de oposição que se constrói entre as personagens Maria Luísa e Lola.

O estereótipo da fada do lar está em consonância com aquilo que se espera do comportamento feminino, ou seja, um conjunto de características aceitas pela sociedade, que classificam as mulheres como seres puros e virginais, que devem cumprir as funções sociais de filhas, esposas e mães. Macedo e Amaral (2005) observam que a categorização “fada do lar” é uma forma de o discurso patriarcal confirmar a noção de que a ocupação do espaço público é restrita ao elemento masculino. A mulher, então, eleva-se ao estatuto de deusa, “cujo santuário se circunscreve ao recolhimento do lar” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 64). Cria-se, então, a ideia de que a mulher possui uma essência, relacionada a sua capacidade de gerir o espaço privado da casa. As autoras ainda apontam que esse discurso ocasiona uma “completa idealização da figura da mulher como ser angélico, idealização essa que cristaliza um modelo de abnegação, dedicação e auto sacrifício, passividade e silêncio” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 64).

No entanto, o mito da “mulher anjo”, “santa” ou “fada do lar” implica a existência de seu contraponto. Emerge, então, a figura da “mulher demônio”, “mulher tentadora” ou “mulher fatal”, e suas características não são aceitáveis na concepção patriarcal do mundo. Seu traço principal é a beleza extrema. Macedo e Amaral (2005) apontam que a mulher fatal é aquela que não aceita as características impostas à mulher como fada do lar: “a Mulher-Fatal, bela, fria e autoconfiante expressa uma sexualidade assumidamente autônoma, fora deste esquema regulador. Como tal, constitui uma afronta política, um desafio constante ao poder patriarcal” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 135). A mulher fatal é culpabilizada porque demonstra autonomia no exercício de sua sexualidade, ocupa o espaço público ao se inserir no mercado de trabalho, e o mais importante: é condenada pelo simples fato de provocar desejo. Sendo assim, o único rótulo possível para aquela mulher que não se encaixa no estereótipo da fada do lar é o da “prostituta”.

### A Complexidade da Alma Humana

Se nos momentos iniciais da narrativa, Maria Luísa e Lola são caracterizadas de forma estereotipada e essencialista, a progressão do enredo mostrará que as intenções de Miguel Pereira são, justamente, fazer uma crítica a essas represen-

tações. No início dos eventos narrados, os valores de Maria Luísa estavam de acordo com os valores patriarcais dominantes. A protagonista chega a afirmar que “não podia acreditar honestas as mulheres que cuidassem de alguma coisa além da casa e dos filhos. Confundia na mesma condenação sumária e inflexível, as elegantes e as intelectuais” (PEREIRA, 2006, p. 40). Porém, os episódios do adultério de Maria Luísa servirão para causar um violento rompimento no modo como ela enxerga a si mesma e as outras, como mulheres.

Pereira preocupou-se em ultrapassar caracterizações essencialistas da condição feminina, das quais a ficção já estava saturada, através da transfiguração da personagem Maria Luísa. Se antes a protagonista era definida por conceitos fechados de austeridade, organização e disciplina, ao afastar-se das obrigações de sua vida regrada e milimetricamente calculada, acaba por olhar para si mesma, encontrar-se apaixonada e entregar-se ao amor carnal, em um ato de adultério. Depois de perceber que o que tinha feito era um ato de profunda reprovação por parte de seu antigo eu, Maria Luísa transforma-se ela própria numa constante oscilação, sem saber como se definir.

O erro de Maria Luísa, então, acaba por colocá-la em estado de igualdade com Lola. No capítulo 5 (Parte 2), a protagonista chega a sentir falta da presença da cunhada, e o narrador afirma que “era como se o erro as tivesse irmanado” (PEREIRA, 2006, p. 96).

Depois de descobrir que a concepção de mundo de seu antigo eu era hipócrita, falsa, Maria Luísa descobre-se um ser humano. Bueno (2006) observa:

Mais do que esposa, papel a que se reduzira, Maria Luiza se descobre mulher e gente. Armada dessa descoberta, ela pode olhar agora para si mesma e para os outros de outra maneira. É aí que Lola, a mulher que fazia o papel oposto, pôde ser de fato compreendida. (BUENO, 2006, p. 312).

Luís Bueno (2006) observa, ainda, que Maria Luísa “não abandona seu papel de esposa, apenas o assume de forma diferente, a partir da percepção de que não há papéis que possam ser entendidos num sistema de valores absolutos” (p. 312).

Entendemos que o fato de uma mulher rígida, boa esposa, “perfeita, perfeitíssima”, cometer adultério apenas nos atesta o óbvio: mulheres são seres humanos complexos, com personalidades repletas de nuances e diferenciações. Além disso, a traição se espraia, desborda, não se limita apenas ao casamento, mas atinge o papel e o espaço socialmente permitido à mulher. Maria Luísa trai o ambiente doméstico; o cultivo da religiosidade católica; a restrição à família,

etc., e com esse ato a personagem adquire enfim autonomia ôntica, a ela negada até então. Se no início da narrativa Maria Luísa e Lola eram compreendidas uma como o oposto da outra, depois de sua transição, a protagonista percebe que elas não eram tão diferentes assim. Para Luís Bueno (2006), “No final, o romance aponta exatamente para essa indefinição, a mesma indefinição que vive a mulher no momento em que se passa a ação do romance” (p. 312).

### Considerações Finais

Ao investigar as questões apresentadas no romance analisado, concluímos que Lúcia Miguel Pereira tencionava provocar uma reflexão a respeito dos papéis sociais e das funções ocupadas pela mulher na sociedade. Reconhecemos a importância em debater sobre esses temas, dando voz e destaque às autoras femininas, pois acreditamos que essa é uma saída possível para subvertermos a estrutura de poder na qual, nós, mulheres, estamos inseridas. Sendo assim, estamos de acordo com o que propõe Judith Fetterley, quando afirma que:

A crítica feminista é um ato político, cujo objetivo não é simplesmente interpretar o mundo, mas transformá-lo pela mudança da consciência daquelas que leem e sua relação com o que leem. [...] O primeiro ato da crítica feminista é antes tornar-se uma leitora resistente, e não aquiescente, por essa recusa de aquiescer, começar a exorcizar a mente masculina que foi implantada em nós. (FETTERLEY apud CULLER, 1997, p. 64).

Assim, concluímos que Lúcia Miguel Pereira realiza em seu romance uma reflexão sobre a condição feminina, bem como suas representações na sociedade e na literatura. Ao colocar a mulher e seus dilemas como protagonista, Lúcia Miguel Pereira interpreta o mundo, transformando a consciência daquelas que a leem.

### Referências

ALMEIDA, Edwrigens A. R. Lopes. *Reinventando a realidade: estratégias de composição da ficção de Lúcia Miguel Pereira*. 2010. 220f. Tese (Departamento de Teoria Literária e Literaturas) – Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal.

AMÂNCIO, L. As assimetrias nas representações do gênero. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 34, p. 9-22, 1992.

\_\_\_\_\_. *Masculino e Feminino: a construção social da diferença*. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

ASHMORE, R. D.; DEL BOCA, F. K. *Conceptual approaches to stereotypes and stereotyping*. In Hamilton D. *Cognitive processes in Stereotyping and Intergroup Behavior*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1981. P. 1 – 35.

ASHMORE, R. D.; DEL BOCA, F. K. *Sex stereotypes and implicit personality theory: toward a cognitive-social psychological conceptualization*. *Sex Roles* 5 (2), 1979, p. 219 – 248.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

CÂNDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. *Presença da literatura brasileira: Modernismo, história e antologia*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Os nomes e o nome da mulher. In: PEREIRA, Lucia Miguel. *Ficção reunida*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 499-507.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (Org.). *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 85-94

FETTERLEY, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington Indiana University Press, 1978.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *Revista Estudos Feministas*, vol. I, n. 1, p.7-32, 1993.

JOB, Sandra Maria. Cânone, feminismo e literatura: relações e implicações. *Revista Eletrônica Falas Breves: Literatura & Sociedade*, Breves-PA, v. 2, fev. 2015. Disponível em: <<http://www.falasbreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/31>>. Acesso em: 17 set. 2017.

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

MERQUIOR, José Guilherme. *Breve história da literatura brasileira: de Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MILLET, Kate. *Política sexual*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Ed. Pensamento; Cultrix, 2001.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *As mulheres na Literatura Brasileira*. In Anhembi. Ano V, número 49, vol. XVII, dezembro de 1954..

\_\_\_\_\_. *Ficção reunida*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

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

SAFFIOTI, Helleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Editora Moderna, 1987.

SAMPAIO, Newton. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979.

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