

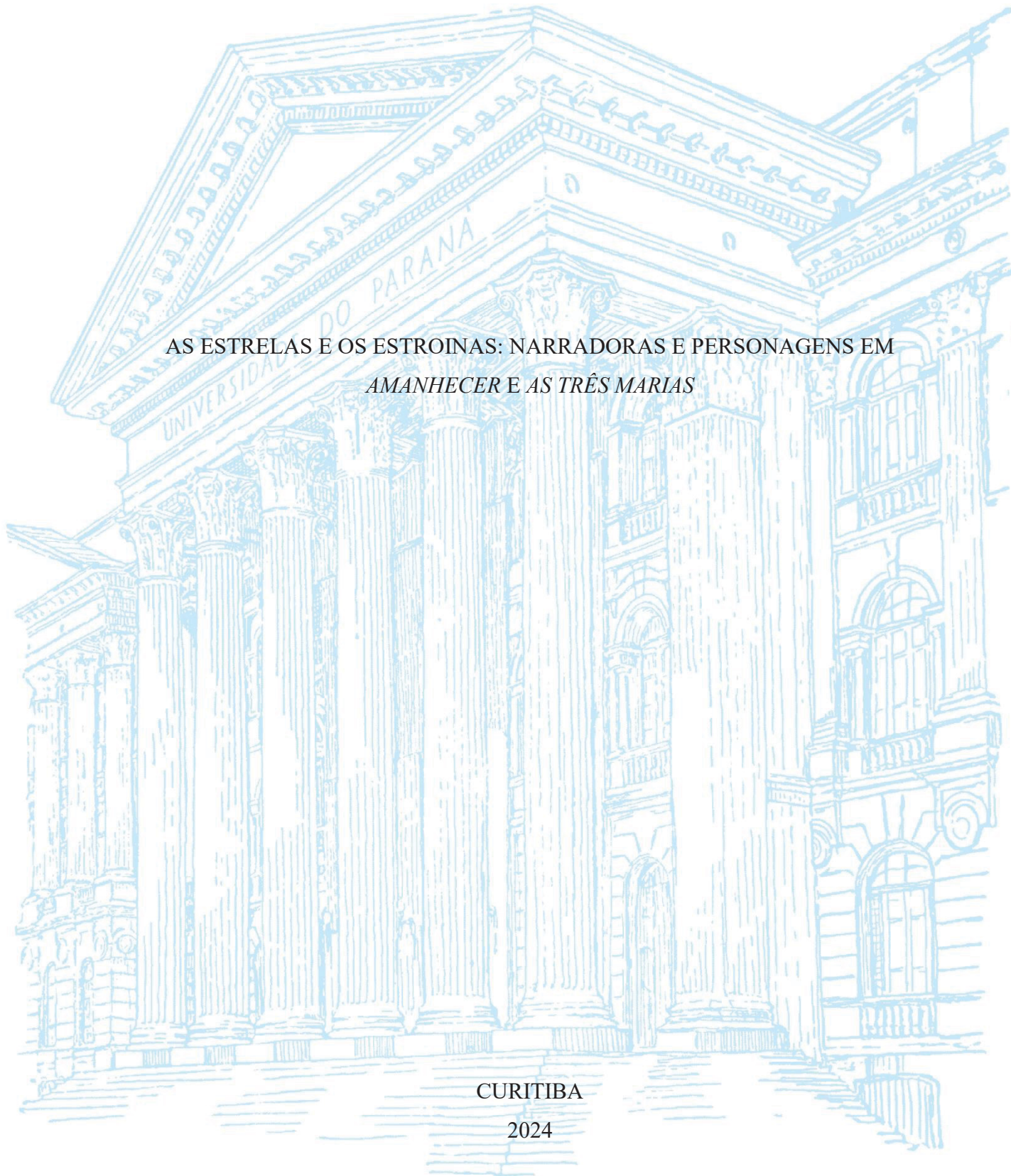
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ERIKA LARISSA SANTOS SOUSA

AS ESTRELAS E OS ESTROINAS: NARRADORAS E PERSONAGENS EM
AMANHECER E AS TRÊS MARIAS

CURITIBA

2024



ERIKA LARISSA SANTOS SOUSA

AS ESTRELAS E OS ESTROINAS: NARRADORAS E PERSONAGENS EM
AMANHECER E AS TRÊS MARIAS

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo.

CURITIBA
2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Sousa, Erika Larissa Santos

As estrelas e os estroinas : narradoras e personagens em
Amanhecer e As Três Marias. / Erika Larissa Santos Sousa. –
Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo.

1. Queiroz, Rachel de, 1910-2003. 2. Pereira, Lúcia Miguel,
1901-1959. 3. Crítica literária feminista. 4. Personagens literários.
5. Mulheres na Literatura. 6. Ponto de vista (Literatura). I. Camargo,
Luís Gonçalves Bueno de, 1963-. II. Universidade Federal do Paraná.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

ATA Nº1242

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRA EM LETRAS

No dia vinte e oito de fevereiro de dois mil e vinte e quatro às 14:30 horas, na sala 1020, Dom Pedro I, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestrand **ERIKA LARISSA SANTOS SOUSA**, intitulada: **AS ESTRELAS E OS ESTROINAS: NARRADORAS E PERSONAGENS EM AMANHECER E AS TRÊS MARIAS**, sob orientação do Prof. Dr. LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), GABRIELA SZABO (INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestra está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 28 de Fevereiro de 2024.

Assinatura Eletrônica

28/02/2024 17:08:18.0

LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

29/02/2024 16:54:51.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/02/2024 17:05:41.0

GABRIELA SZABO

Avaliador Externo (INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ)

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ERIKA LARISSA SANTOS SOUSA** intitulada: **AS ESTRELAS E OS ESTROINAS: NARRADORAS E PERSONAGENS EM AMANHECER E AS TRÊS MARIAS**, sob orientação do Prof. Dr. LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Fevereiro de 2024.

Assinatura Eletrônica

28/02/2024 17:08:18.0

LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

29/02/2024 16:54:51.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/02/2024 17:05:41.0

GABRIELA SZABO

Avaliador Externo (INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ)

Às mulheres.

Ao amor da minha vida.

À criança sobrevivente que eu precisei ser.

Ao meu irmão Vinicius, que, prometo, nunca será um sobrevivente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à UFPR pelo acolhimento e à CAPES por financiar esta pesquisa. Ao Bolsa Família e ao Bolsa Escola, programas que tornaram minha infância possível e construíram a primeira geração de Santos livre do trabalho infantil.

Às escolas onde estudei, todas públicas, especialmente ao Colégio Frei Celso, onde não tínhamos sequer biblioteca ou terreno próprio, mas tínhamos uma comunidade feminina.

Às mulheres da minha vida, dona Ligia e dona Vasti, por infinitos motivos que ultrapassam o útero da mãe e a peixeira da vó. Pelas lágrimas compartilhadas, pelas notas comemoradas, pelas novelas e pelo nosso universo feminino complicado, só nosso.

À família, só a parte que interessa: às tias, aos poucos irmãos e primos que torcem por mim. Ao meu padrasto Jeremias, por me amar e me incentivar de um jeito tímido, mas tão melhor e tão mais bonito que a maioria dos meus parentes de sangue.

Às minhas crianças protegidas, meu irmão Vinicius e minha prima (do coração) Nicole. Ao meu cunhado, Victor. Se eu escrevo é também para que vocês saibam que têm com quem contar, que não precisam abrir esses caminhos sozinhos como eu precisei.

Às amigas queridas que fiz nesse caminho entre o Maranhão e o Paraná, que, sem saber, salvaram minha vida. À Katriny, minha irmã, minha estrela. À minha psicóloga.

Às colegas do MAI, minhas três Marias, tão competentes e inspiradoras, especialmente Dayane, minha companheira de sonhos e de leituras.

À UTFPR, aos professores e aos amigos da graduação.

Ao professor Márcio Cantarin por todas as suas contribuições a este trabalho.

Às minhas leitoras-estrelas: à professora Patrícia Cardoso por sua leitura impecável na qualificação, por me motivar, por participar agora da arguição, e à Gabriela Szabo, por também se dispor a ler este texto finalizado, por fazer parte deste momento.

Ao professor Luís Bueno, que apareceu na minha vida primeiro como leitura e inspiração, me acolhendo depois na UFPR como orientanda, algo que antes eu jamais imaginaria ser possível. Agradeço por todas as leituras cuidadosas, pelas risadas, pela confiança e sobretudo pelo respeito.

Por último, e mais importante, agradeço ao meu melhor amigo, meu amor e principal apoiador, Lucas. Tenho infinitos e grandiosos motivos para agradecer, mas ressalto as atitudes pequenas e constantes do cotidiano, o cuidado com a nossa casa, com a nossa família e com a minha saúde, especialmente nesses últimos dois anos.

Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo.

Clarice Lispector

My body is made of crushed little stars.

Mitski Miyawaki

*Um rascunho,
uma forma nebulosa feita de luz e sombra
como uma estrela. Agora eu sou uma estrela.*

Elis Regina / Fernando Faro

Um pé de dama-da-noite em flor cheirava muito. O céu estava cheio de estrelas.

Lúcia Miguel Pereira

*Mas, que nos importavam os muros, a prisão mais fechada e mais alta? Nós
tínhamos as nossas estrelas.*

Rachel de Queiroz

RESUMO

Consideradas exceções femininas em meio ao cenário ficcional e intelectual dos anos 30, Rachel de Queiroz (1910-2003) e Lúcia Miguel Pereira (1901-1959) tematizaram a condição da mulher e outras desigualdades sociais de seu tempo em seus romances. Contrariando as classificações geracionais que tanto as separaram, nesta pesquisa comparamos *Amanhecer* (PEREIRA, 1938) e *As três Marias* (QUEIROZ, 1939), ambos narrados em primeira pessoa por protagonistas femininas. Nosso objetivo é analisar como as autoras construíram suas narradoras e suas personagens em prol de suas ficções, compreendendo ainda quais distâncias morais e físicas são estabelecidas nos textos. Para tanto, consideramos as proposições teóricas de Wayne C. Booth, em *A retórica da ficção* (1983), especialmente quanto à relação entre narração, personagens e autoria implícita, além das propostas de Antonio Candido (1976), Anatol Rosenfeld (1976), Cândida Vilares Gancho (2004) e Lúcia Osana Zolin (2009), que nos auxiliam nos estudos das personagens. Portanto, a partir do foco nessa relação entre as narradoras e suas personagens, nossa concepção é que, entre outros resultados, as autoras construíram suas personagens femininas com maior complexidade, enquanto as personagens masculinas são enfraquecidas e entrevistadas, aspecto fundamental para o tom dos dois romances. Por fim, nossas análises visam ainda contribuir para um resgate das ficções de Queiroz e Pereira, tendo em vista os estereótipos geracionais ainda persistentes sobre seus textos.

Palavras-chave: Literatura feminina. Foco narrativo. Construção de personagens. Romance de 30.

ABSTRACT

Considered female exceptions in the fictional and intellectual scenario of the 1930s, Rachel de Queiroz (1910-2003) and Lúcia Miguel Pereira (1901-1959) thematized, in their novels, the women's condition and other social inequalities of their time. Contrary to the generational classifications that separated them, in this research we compare *Amanhecer* (PEREIRA, 1938) and *As três Marias* (QUEIROZ, 1939), both narrated in first person by female protagonists. Our objective is to analyze how the authors built their narrators and their characters for the sake of their fictions, also understanding which moral and physical distances are set in these works. Therefore, we consider the theoretical propositions of Wayne C. Booth, in *The rhetoric of fiction* (1983), especially regarding the relationship between narrators, characters and implied authors, in addition to the proposals of Antonio Candido (1976), Anatol Rosenfeld (1976), Cândida Vilares Gancho (2004) and Lúcia Osana Zolin (2009), that support our characters studies. Therefore, from the focus on this relationship between the narrators and their characters, we believe that, among other results, the authors built their female characters with greater complexity, while the male characters are weakened, fundamental aspect to the novels' rethorics. Finally, our analysis also aims to contribute to revive the fictions of Queiroz and Pereira, in view of the persistent generational stereotypes about their works.

Keywords: Women's literature. Narrative focus. Character development. Novels of the 1930s.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 TATEANDO O ROMANCE DE 30.....	13
2.1 RACHEL DE QUEIROZ E SEU REGIONALISMO	18
2.2 LÚCIA MIGUEL PEREIRA: UMA EXCEÇÃO NO ROMANCE DE 30?.....	24
3 NARRAÇÃO E AUTORIA IMPLÍCITA	32
4 A RETÓRICA DE <i>AMANHECER</i>: INQUIETAÇÃO E ALTERIDADE.....	40
4.1 ENTRE MULHERES E ESTROINAS	44
4.2 INCÓGNITO OUTRO: A QUESTÃO RACIAL.....	64
5 A RETÓRICA DE <i>AS TRÊS MARIAS</i> OU A SOBERANIA FEMININA.....	73
5.1 HOMENS SEM HISTÓRIA	81
5.2 HISTÓRIAS DE MULHERES	97
5.2.1 Entre santas e prostitutas: os segredos femininos.....	97
5.2.2 Glória, Guta e Maria José: as três Marias.....	108
6 OS PONTOS DE VISTA FEMININOS EM <i>AMANHECER</i> E <i>AS TRÊS MARIAS</i>....	120
REFERÊNCIAS	126

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi criada a partir de inúmeras dúvidas. Quantas vezes, após horas de trabalho regrado, as questões mais importantes chegam justamente na hora do descanso? Quantas vezes, tentando controlar o texto, nós é que nos sentimos controlados e guiados por ele? Nesse caminho torto, confesso ter imaginado muitos recortes de pesquisa, mas a opção pela autoria feminina se manteve sempre firme.

O desejo, explico rapidamente, começou com a descoberta de Rachel de Queiroz em uma disciplina sobre modernismo. Na turma, percebi que, por mais bonitos os comentários partilhados em sala sobre a bravura da autoria feminina nos anos 30, nenhum dos colegas se propôs a analisar *O quinze*. Decidi eu, então, escrever. Depois, escrevi sobre ela de novo, no trabalho de conclusão de curso, e mais uma vez ao ingressar no mestrado. E cada uma dessas escritas me fez sentir que o afastamento atual das pessoas em relação à autora não é necessariamente por ela ser uma figura politicamente complicada (o que eu compreendo), mas é, ao contrário, por sua aparente simplicidade, de modo que ela é constantemente resumida a uma representação literária do Nordeste. Foi já no mestrado, pesquisando a sua inserção enquanto mulher na geração de 30, que descobri Lúcia Miguel Pereira e me senti ainda mais angustiada pelo silêncio quase absoluto em relação à sua ficção.

Decidi, então, comparar *Amanhecer*¹ (1938), de Lúcia Miguel Pereira, e *As três Marias*² (1939), de Rachel de Queiroz, romances que têm em comum o foco narrativo em primeira pessoa, as narradoras-protagonistas mulheres, o contexto de publicação e outras diversas temáticas comuns relacionadas à situação da mulher nos anos 30. Após passear com essas figuras por noites em claro, sonhos atravessados, dias produtivos e objetivos incertos de pesquisa, chegamos ao seguinte recorte: partimos da distância estabelecida entre as narradoras e as personagens para compreender os projetos dos romances, sob a hipótese de que, nos dois, as personagens femininas, ao contrário das masculinas, são mais aprofundadas. Para isso, consideramos as definições de Wayne Booth em *A retórica da ficção*³, especialmente a sua noção de autoria implícita, que mostra ser impossível a neutralidade do autor em um romance, já que, pela máscara do narrador, o autor sempre provocará efeitos de leitura e de julgamento das personagens por sua movimentação, queira ele ou não.

¹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Amanhecer*. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. **Ficção Reunida**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

² QUEIROZ, Rachel de. *As Três Marias*. 33 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

³ BOOTH, Wayne. **The Rethoric of Fiction**. 2. ed. Londres: The University of Chicago Press, 1983.

Portanto, questionamos: as narradoras são construídas como confiáveis por suas autoras implícitas? Quais são as distâncias (motivadas por questões morais, físicas e/ou ideológicas) estabelecidas entre cada narradora e as personagens do romance em que se apresentam? Há diferença de tratamento das personagens nos livros por questões de gênero? Como as personagens e as narradoras, nesses cenários, são caracterizadas física e ideologicamente?

Apresentemos então os romances. *Amanhecer* é publicado primeiro, em 1938, sendo o terceiro romance de Lúcia Miguel Pereira. O livro é narrado e protagonizado por Maria Aparecida, jovem solteira que mora com os pais em São José, cidade no interior do Rio de Janeiro. A história começa com a chegada de novos moradores à Casa Verde, um casarão localizado ao lado da casa da protagonista, lugar que a personagem gostava de visitar para dar vazão aos seus sonhos solitários com uma vida melhor, apaixonada e financeiramente segura.

A família que chega é a dos Maia, composta por Sônia, que se tornará amiga da protagonista e peça fundamental do romance, e os pais dela, pouco citados. Dessa forma, Aparecida, ao revisitar essas memórias de cerca de dois anos antes à sua escrita, revela ter tido diferentes sentimentos por Sônia: encanto, preocupação e até um desejo sexual mesclado à íntima amizade das duas. Ao conhecer as visões de Sônia, inicialmente posicionada como uma figura feminina forte e em busca de liberdade (sexual e moral), a narradora construirá e desconstruirá diferentes ideologias junto da amiga.

Próximo à metade do romance, aparece ainda Antônio, primo de Sônia, por quem a narradora se apaixonará e com quem terá um relacionamento. O que propomos, porém, é que a relação dos dois se desenvolve como um espelho da relação erótica desejada e não vivenciada entre Sônia e Aparecida. Mais do que isso, fica visível que, de modo geral, as personagens masculinas do romance, principalmente Antônio e o pai de Aparecida, são enunciadas em meio a traições, hipocrisias e são responsáveis pela angústia das personagens femininas, principalmente a narradora, sua mãe (Laura) e Sônia.

Fora os contrastes entre as possibilidades dos homens e das mulheres, a autora elenca ainda diferentes personagens negras, criando, por fim, uma atmosfera que acreditamos ser de inquietação e de angústia. Com isso, propomos que o romance, por meio da distância estabelecida entre a autora implícita e a narradora, tensiona diferentes ideologias em seu interior, denunciando ainda a dificuldade de inserção da mulher e do negro na sociedade dos anos 30.

As três Marias, quarto romance de Rachel de Queiroz, é publicado em 1939, apenas um ano após a publicação do livro de Lúcia Miguel Pereira. A obra é narrada e protagonizada

por Maria Augusta, que aos 12 anos começa a estudar em um colégio de freiras. Imersa nesse contexto de proibições, Maria Augusta se aproxima de Maria da Glória e Maria José, amizade que inspira o título da obra. Para além das protagonistas, somos apresentados a uma vasta gama de fortes personagens femininas. A autora desmistifica, assim, os “pecados” de diferentes mulheres, da prostituição ao sexo fora do casamento. Os imperdoáveis, no entanto, são os homens, mencionados apenas quando relacionados às suas companheiras, as verdadeiras estrelas do livro. O que propomos, portanto, é que a retórica de *As três Marias* é essencialmente voltada para dar voz ao ponto de vista feminino, de forma que se constrói uma comunidade feminina unida e forte em oposição às regras patriarcais do colégio e depois do mundo exterior.

A partir da análise, entendemos que os livros, cada um a sua maneira, projetam representações femininas avançadas em comparação aos estereótipos comuns no período⁴, em que a mulher era vista como santa, prostituta ou megera⁵. Para fortalecer essa representação, as autoras enfraqueceram suas personagens masculinas literariamente, frequentemente limitando-as às figuras do homem boêmio, do pai de família ausente e do homem sem atitudes. Isso não significa que nas obras se subverte o poder social masculino, até porque esses homens, mesmo em silêncio, têm grande poder de movimentação e de abuso contra suas companheiras, a questão é, então, que notamos um visível esforço de construir personagens femininas complexas em detrimento das figuras masculinas.

Para tanto, organizamos o texto da seguinte maneira. No próximo capítulo, “Tateando o romance de 30”, sintetizamos o cenário de recepção dos dois romances, apresentando as principais discussões sobre o romance de 30 enquanto geração literária e, em seguida, a recepção feita diretamente às autoras e aos seus livros.

No terceiro capítulo, comentamos as noções que embasam a nossa metodologia de análise das narradoras e das personagens. Como adiantamos, nos interessa entender a distância estabelecida entre narradoras e personagens a partir das considerações de Booth.

⁴ BUENO, Luís. **Uma história do romance brasileiro de 30**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269842>. Acesso em: 10 abr. 2023.

⁵ ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

Além dele, nos inspiramos também nos estudos de personagem de Antonio Candido⁶, Anatol Rosenfeld⁷, Cândida Vilares Gancho⁸ e Lúcia Osana Zolin⁹.

No quarto e quinto capítulos, analisamos os dois romances. Para *Amanhecer* reservamos duas seções de análise, uma para a distância entre as personagens masculinas e femininas e outra para a distância estabelecida em relação às personagens negras, especificidade do romance de Pereira. Para *As três Marias*, devido à maior quantidade de personagens, reservamos duas seções, uma para comentar somente as personagens masculinas e outra para as personagens femininas. Seguimos, por fim, para o último capítulo, em que comparamos as duas obras.

⁶ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁷ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁸ GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

⁹ ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (*orgs.*). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

2 TATEANDO O ROMANCE DE 30

O que uniria os textos de Jorge Amado, Pagu, Lúcio Cardoso, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira? Das problemáticas definições até a renovação da teoria sobre o romance de 30 com a tese de Luís Bueno (2001), este capítulo visita a crítica literária de 30, especialmente quando relacionada às autoras aqui estudadas. Dessa maneira, começamos com um breve panorama da historiografia produzida em relação ao período, para, em seguida, demonstrar como tal crítica afetou (e ainda afeta) a recepção dos livros de Lúcia Miguel Pereira e Rachel de Queiroz.

Primeiro, é importante apontar que, por pelo menos 70 anos, o romance de 30 foi visto como uma produção em que prevaleceu o chamado “romance social”. Este romance seria dotado de características específicas e bem estáveis, como um narrador em terceira pessoa e uma temática social/agrária¹⁰. Reduzir toda uma década a uma classificação como essa — ainda mais nos anos 30, um intenso período histórico para o Brasil — é sempre um perigo. Esse perigo, porém, foi assumido por muitos críticos literários. De 1930 até os anos 2000, poucos escaparam a essas divisões complicadas.

A princípio, devido à repercussão da Semana de Arte Moderna de 1922, parece se procurar uma espécie de diálogo com toda a literatura que surge nos próximos anos. Um dos mais notáveis defensores dessa divisão é João Luiz Lafetá, que aponta:

Um exame comparativo, superficial que seja, da fase heróica [Modernismo de 22] e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte).

A “politização” dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para além...) da proposição burguesa: os escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletário (*Jubiabá*, por exemplo) e do camponês (*Vidas secas*) instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade; **por outro lado, o conservadorismo católico, o tradicionalismo de Gilberto Freyre, as teses do integralismo, são maneiras de reagir contra a própria modernização**. Entretanto, não podemos dizer que haja uma mudança radical no corpo de doutrinas do Modernismo; da consciência otimista e anarquista

¹⁰ Apesar de tais elementos surgirem em diferentes textos, uma síntese desse ideário “estereotípico” do romance de 30 pode ser encontrada em *O romance de 30*, de José Hildebrando Dacanal (1982), que citaremos a seguir.

dos anos vinte à pré-consciência do subdesenvolvimento há principalmente uma mudança de ênfase¹¹.

Com isso, o Modernismo, com ‘m’ maiúsculo, seria um movimento coeso. De uma ponta, no início, estariam os escritores dos anos 20 (da fase heroica, nas palavras de Lafetá), partindo da estética e da linguagem como base de sua literatura. Na outra ponta, surgiriam depois os revolucionários de 30, buscando uma revolução por meio da literatura. Isso porque o crítico acreditava que todo movimento literário teria, em seu bojo, um projeto estético e um ideológico. Assim, por mais que se pudesse notar diferenças em relação aos dois decênios, no final, ambas formariam o mesmo movimento estético.

Como aponta Luís Bueno¹² — cuja leitura do romance de 30 embasa esta dissertação —, o olhar maniqueísta de Lafetá pode ser justificado pelo período em que escreveu essa análise, que foi a ditadura, momento de intenso acirramento ideológico. De toda forma, é inegável que seu estudo solidifica um problemático olhar para o romance de 30 que parte do modernismo de 22 como espelho de outras experiências literárias.

Além dessa visão, pode-se apontar uma segunda perspectiva problemática: a divisão entre universal e local. Essa, ainda mais comum entre os críticos, divide os que escrevem “textos universais”, transcendentais, passíveis de identificação universal (do oriente ao ocidente), e os que escrevem “textos locais”, limitados a determinadas regiões ou a problemas específicos, de camadas sociais específicas.

É nesse sentido que os primeiros livros de 1930 chamam a atenção. Apontado como primeiro do período, *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, é publicado em 1928 e estoura como um “romance de seca”. Logo em seguida, outros romances sobre a seca também são sucesso de publicação, como *O quinze*, de Rachel de Queiroz. Ou seja, para esses críticos, haveria aí uma literatura local, limitada à região Nordeste.

Longe de ser uma tendência do período ou um problema exclusivo da crítica literária, é a divisão entre o universal e o particular que dita o padrão e o incomum. Trabalhos como o de Stuart Hall¹³ e de Durval Muniz¹⁴ revelam como as produções culturais de países

¹¹ LAFETÁ, João Luís. Os pressupostos básicos. In: LAFETÁ, João Luís. **1930: a crítica e o modernismo**. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 28-30, grifos nossos.

¹² BUENO, Luís. **Uma história do romance brasileiro de 30**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269842>. Acesso em: 10 abr. 2023.

¹³ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

¹⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

colonizados — ou da região Nordeste, no caso de Muniz — são exotizadas. Nesse sentido, tudo que foge a um certo padrão de expressão cultural é um “outro”: os países colonizados são o outro, enquanto a Europa é a norma; o Nordeste é o outro, o Sul é a norma.

Com o tempo, porém, nem é mais possível limitar as obras de 1930 à temática da seca. Surge, então, a terceira estratégia de certa crítica literária: olhar apenas o engajamento dos autores para tirar conclusões sobre sua literatura. Como consequência desse projeto, Lúcia Miguel Pereira e Rachel de Queiroz, por exemplo, são distanciadas imediatamente: Rachel, por seus anos de comunismo, seria uma escritora engajada; Lúcia, por ser católica, seria uma escritora “intimista”, pouco preocupada com questões sociais. O curioso é que, como veremos, diversas temáticas são comuns às duas, incluindo o aborto e a solidão feminina, o que evidencia a limitação dessa definição.

Mesmo na década de 80, 50 anos depois, ainda há uma visão reducionista sobre as produções literárias do período. É nessa esteira que Dacanal aponta sete características do romance de 30. Antes de apresentá-las, vale destacar uma espécie de autocrítica do autor:

Como se vê, o conceito é bastante impreciso, o que não é de admirar, pois faz justiça ao furor catalogador de um racionalismo decadente que fetichiza as palavras e que nunca teve notícia da fala de Mefistófeles a Fausto: "Cinzenta, meu amigo, é toda a teoria e verde a dourada árvore da vida". Ou seja, a realidade é bem mais complexa do que pensa a vã filosofia catalogatória, em particular no setor das ciências humanas e da chamada Literatura. Seja lá como for, pode-se fazer uma seleção das obras mais importantes dos romancistas que ficaram conhecidos lá pela década de 1930 ou pouco depois. Estas obras são: São Bernardo, O tempo e o vento, Bangüê, Fogo morto, Terras do sem fim, São Jorge dos Ilhéus, A bagaceira, O quinze, Os Corumbas, Os ratos, Estrada nova, Porteira fechada, Fronteira agreste e Memórias do coronel Falcão.¹⁵

Apesar dessa introdução cheia de dedos, o que Dacanal faz em seguida é reforçar as visões problemáticas que já resumimos aqui. Isso, primeiro, por sua lista de livros representantes do período, que abriga apenas os livros “típicos” da época (os engajados e sociais). E segundo — e mais importante — pelas supostas sete características. Para o autor, o romance de 30 seria caracterizado por ter: (i) verossimilhança; (ii) linearidade; (iii) uma narração de linguagem culta, contrastando com a linguagem simples dos personagens pobres; (iv) figuração da sociedade agrária; (v) construções sociais semelhantes à realidade; (vi) perspectiva “panfletária”; e (vii) crença ingênua na mudança social.

¹⁵ DACANAL, José Hildebrando. O romance de 30: os primórdios do Brasil moderno. In: DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 10, grifos nossos.

Em suma, pela perspectiva de Dacanal e de outros anteriores, só haveria dois tipos de romances em 1930. De um lado, teríamos romances e romancistas típicos do período, engajados com políticas sociais e se apropriando de seus livros para refletir ou gerar mudanças sociais. Do outro lado, teríamos romances e romancistas conservadores, que se recusariam a problematizar questões sociais e só escreveriam narrativas intimistas.

A renovação dessa crítica literária só acontece em 2001, com a tese doutoral de Luís Bueno, *Uma história do romance brasileiro de 30*¹⁶. Em vez de reduzir os romances a classificações limitantes de engajamento, o pesquisador investiga uma vasta gama de obras do período, incluindo livros ignorados pela crítica. Desse modo, aponta três tempos do romance de 30 e suas tendências, nos interessando mais o terceiro tempo.

Como primeiro tempo, Bueno¹⁷ identifica a inquietação antes da polarização. Por volta de 1930 a 1932, surgiram textos de autores como Luís Delgado e Rachel de Queiroz. Neles, respeitadas as suas individualidades literárias, parece haver uma espécie de “desejo do salto”, em que não há um julgamento intrínseco às escolhas ideológicas dos personagens. Se um personagem opta por “escolhas de esquerda”, por exemplo, não se observa um julgamento direto do narrador quanto a isso. Assim, são a dúvida e a melancolia que se destacam nesses textos, não a tentativa de convencer o leitor sobre o valor de alguma ideologia.

Além disso, com Rachel de Queiroz e outros do período, abre-se uma janela para as figuras e polarizações do período seguinte. Nesse sentido, *O quinze*, romance de estreia de Rachel, dialoga com a tradição naturalista, ao mesmo tempo em que se distancia, apresentando novidades — como uma protagonista mulher que escapa ao dilema de ser apenas prostituta ou casada, além de um trato mais sóbrio dos acontecimentos da seca.

O segundo tempo, generalizado pela crítica como a única tendência do período, foi o tempo da plena polarização. Nesse, as figuras marginalizadas que antes apareceram em algumas obras do período da inquietação agora são o foco, é o caso das mulheres e principalmente dos proletários. Surge aí o chamado romance social ou romance proletário, em que predomina um movimento de massas, como nas obras de Jorge Amado.

Sendo ainda um período de intensa polarização política no país, nesse mesmo recorte temporal surgem obras que serão classificadas pela crítica como “intimistas”. Criadas, em sua maioria, por autores católicos, essas obras interpretam a crise do país como uma crise

¹⁶ BUENO, 2001, *passim*.

¹⁷ BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. *Teresa*, [S. l.], n. 3, p. 254-283, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121151>. Acesso em: 16 mai. 2023.

espiritual e moral do mundo burguês; por isso, recusam a representação das massas e se voltam ao indivíduo como matéria literária principal.

A partir de 1935, no entanto, inicia-se uma espécie de desgaste tanto da polarização do início dos anos 30 quanto do seu maior produto literário, o romance social. Para Bueno, este é o terceiro tempo, o tempo da nova dúvida:

Nesse sentido, de uma reorganização das forças políticas, é que se pode dizer que o final da década de 30 representou o início de um tempo de despolarização — no sentido em que se entendia o racha ideológico do início da década — que contribuiu para o final da hegemonia do romance social e, consequentemente, para uma possibilidade um pouco maior de visibilidade para o romance psicológico. Contribuiu também para que, com a relativização dessas fronteiras tão rigorosas, a década se fechasse com a percepção de que autores que não seguiram rigidamente um modelo fechado podiam ter conseguido resultados mais interessantes.¹⁸

Complexo período, até por suas mudanças políticas, o tempo da nova dúvida pode ser sintetizado como esse momento de fim da hegemonia do romance social a partir de diferentes movimentações. Nos jornais, as discussões literárias repetem a necessidade de se renovar a escrita do período ou, por vezes, os problemas do romance social.

Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, elogia *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, porém aponta que o livro não deve fazer tanto sucesso, já que chega ao público em um momento em que o romance sobre a seca se tornou cansativo.

— Mais uma historia de retirantes, de secca, dirá enfastiado o possível leitor que, antigamente, se teria extasiado ante o valor desse “documento humano”. Agora já a moda não é favoravel aos “documentos humanos”, não se usa mais a miséria em litteratura. E o possível leitor preferirá pagar um pouco mais e ter um typico romance francez, com um bom adultério mundano. E perderá muito com a troca. [...] *Vidas seccas* não deve ser julgado como “romance nordestino” ou “romance proletário” expressões que não tem sentido, mas como um romance onde palpita a vida — a vida que é a mesma em todas as classes e todos os climas.¹⁹

Com esse comentário, pode-se perceber que a “moda dos documentos humanos” nesse momento se esgotava. Apesar disso, Lúcia Miguel Pereira sai em defesa de *Vidas secas*, mostrando seu aspecto “universal”. O elogio mostra como nesse novo tempo se parece procurar por romances intimistas, pelo menos mais do que antes. Assim, alguns autores da nova dúvida, a partir de um reconhecimento do sucesso dos livros anteriores, tematizaram

¹⁸ BUENO, 2001, p. 554.

¹⁹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Vidas Secas*. **Boletim de Ariel**, mai. 1938, p. 221. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/072702/1963>. Acesso em 17 mai. 2023. Mantivemos aqui a escrita da autora.

discussões similares, mas neutralizando ideologias. Bueno²⁰ dá como exemplo o livro *Ponta de rua*, de Fran Martins, em que a mobilização coletiva de trabalhadores não caracteriza uma greve — é “só uma mobilização coletiva”.

Já outros autores, como Lúcia Miguel Pereira, marcarão em sua literatura o impasse histórico do fim da década: a dúvida sobre o fim da Segunda Guerra Mundial. Para Bueno, aliás, é *Amanhecer* que melhor retrata a angústia do período, tanto pela relação ideologicamente complicada entre as personagens, quanto pela falta de resoluções. É assim que Aparecida termina, ao mesmo tempo, sem um casamento, mas presa a um relacionamento mal resolvido com Antônio. Revolução pela literatura ou pela introspecção, é fato que os escritores da década de 30 experienciaram diferentes acontecimentos em relação à política e ao estabelecimento da recepção literária no país.

2.1 RACHEL DE QUEIROZ E SEU REGIONALISMO

Rachel de Queiroz publica seu primeiro livro em 1930, que pouco tempo depois a destaca no cenário do romance de 30. *O quinze*, estreia da autora, se inspira no contexto da “grande seca” que ocorreu no Ceará em 1915, deixando mortos e isolados em campos de concentração. A narrativa atravessa, por um lado, os caminhos de Conceição, Vicente e Inácia. Conceição, neta de dona Inácia, é professora, solteira e “metida a ideias intelectuais”, como diz sua avó. Independente, assusta por vezes dona Inácia, que acha que sua paixão por literatura e filosofia é o motivo de sua solteirice. Vicente, vaqueiro e primo de Conceição, é o único pretendente da moça, mas ao longo do livro percebemos como a distância intelectual entre os dois os afasta. Como esses três são proprietários de terra, sua situação na seca não é das piores, apesar de ainda serem afetados.

Por outro lado, a família retirante de Cordulina, Chico Bento e seus três filhos não tem a mesma estrutura. Os cinco são expulsos da fazenda onde trabalhavam assim que a seca começa. Precisando se retirar, partem em uma rota que sai do Quixadá para a capital. No caminho, dos três meninos, um foge, o outro morre e o último é adotado por Conceição nas últimas páginas.

Apesar disso, no livro de Queiroz não se encontra uma linguagem naturalista como se via em outros livros da seca. É justamente por esse motivo que a escritora começa a ser

²⁰ BUENO, 2001, *passim*.

divulgada. Um dos primeiros a recepcionar seu livro positivamente é Augusto Frederico Schmidt, que afirma:

Nada há no livro de D. Rachel de Queiroz que lembre, nem de longe, o pernosticismo, a futilidade, a falsidade da nossa literatura feminina. É o livro de uma criatura simples, grave e forte, para quem a vida existe. É que não tem apenas a compreensão exterior da vida. Livro que surpreende pela experiência, pelo repouso, pelo domínio da emoção – e isto a tal ponto que estive inclinado a supor que D. Rachel de Queiroz fosse apenas um nome escondendo outro nome. [...] Não há nenhum sentimentalismo na escritora de *O quinze*.²¹

Ou seja, Rachel foi valorizada por retratar um tema bruto, “masculino”, sendo uma mulher. A descrença sobre a autoria d’*O quinze* ser feminina foi compartilhada por outras personalidades literárias, como Graciliano Ramos, que posteriormente vira amigo da cearense. Há de se comentar também que, no início, o livro fora publicado pelo Estabelecimento Gráfico Urânia, em uma edição custeada pelo pai, Daniel de Queiroz. Até pela importância de Daniel na época, logo se pensou que o livro teria sido escrito pelo pai. É só com o reconhecimento de críticos como Schmidt que o livro passa a interessar o público e a crítica²².

Outro grande nome para quem Rachel envia uma edição de *O quinze* é Mário de Andrade. Ele, assim como outros críticos do período, reforça a idade e o gênero da autora antes de falar sobre sua literatura:

Rachel de Queiroz, com seus divinos dezenove anos, recheada de literatura, provavelmente loquaz como todo nordestino que se preza, muito lindinha de certo, teve vontade de escrever, que é mesmo por onde se começa. [...] um livro humano, uma seca de verdade, sem exagero, sem sonoridade, uma seca pura, detestável, em que o fantasma da morte e das maiores desgraças não voa mais que sobre a São Paulo dos desocupados. Rachel de Queiroz eleva a seca às suas proporções exatas. Nem mais, nem menos. [...] Os outros escritores da seca criaram obras-primas literárias. Como artistas, como criadores se conservam muito acima de Rachel de Queiroz. Mas essa moça inventou a obra-prima também: Obra-prima, *tout court*.²³

Além disso, como já adiantamos, Queiroz teria retratado a seca de um modo diferente na visão dessa crítica que começa a elogiá-la. Tanto que antes de se posicionar sobre *O quinze*, Mário de Andrade cita *Os sertões*, *A bagaceira* e *Luzia-Homem*. Na opinião do

²¹ SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação: O Quinze. In: QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 152-153. Publicado originalmente em: As Novidades Literárias, Artísticas e Científicas. Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1930, n. 4.

²² GUEDES, Taffarel Bandeira. **Rachel de Queiroz no Romance de 30: um estudo da obra e da fortuna crítica**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Recife, 2017.

²³ ANDRADE, Mário de. Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 159-160. Publicado originalmente no Diário Nacional, em 14 de setembro de 1930.

modernista, por mais que esses três livros tenham sido obras-primas, eles teriam espetacularizado a seca de certa maneira. Nesse sentido, Rachel se diferencia por não exagerar a seca, por colocá-la na narrativa em “proporções exatas”.

A partir dessa e de outras recepções, o livro se torna um sucesso de vendas. Um ano depois, Rachel já finaliza seu próximo romance, *João Miguel*, publicado em 1932 com a ajuda de Augusto Frederico Schmidt. A crítica, porém, não o recebe tão bem quanto *O quinze*, dando-lhe pouca atenção e afirmando decepção diante da falta de amadurecimento literário.

Na verdade, a sombra d’*O quinze* e da ideia de uma Rachel do romance social afetarão praticamente todos os livros da autora — não só os de 1930, mas até os últimos que publica em vida, como *Dôra, Doralina*²⁴.

O último romance de Rachel de Queiroz — sem contar *O Galo de Ouro*, publicado em folhetim, numa revista — data de 1939. É *As Três Marias*. Desde então a escritora deixou de fazer ficção longa para se dedicar a outros gêneros, principalmente a crônica. Eis que surge agora *Dôra, Doralina* — e a primeira conclusão a tirar-se é que o longo hiato apresenta a autora defasada em relação a certas conquistas estruturais que o nosso romance absorveu a partir do ciclo nordestino, o qual ela ajudou a fundar com *O quinze* (1930). [...] Prevalece no romance a consciência limitada da personagem, uma vez que Rachel de Queiroz preferiu o ponto-de-vista da primeira pessoa. [...] Um romance em que a presença do Nordeste, através de seus tipos humanos característicos e de seu *pathos*, está contida, usurpada. A compensação — já aí não em termos de romance, mas de crônica — está no reencontro do conteúdo nostálgico com três decênios da vida brasileira — provavelmente os anos 30, 40 e 50.²⁵

Nessa crítica mais agressiva de Hélio Pólvora, vê-se uma espera pelo retorno das temáticas e do cenário d’*O quinze*. Na mesma página, o jornalista afirma enfaticamente que o romance perde a vida quando sai do Nordeste e passa para o Rio de Janeiro. Na história, para se resumir, a narradora e protagonista é Dôra. O livro é dividido em três partes: a primeira se passa no Ceará e retrata a relação da protagonista com a mãe; a partir da segunda parte, rompendo essa relação materna no mínimo complicada, a personagem decide viver com uma companhia de teatro no Rio de Janeiro. Depois de se apaixonar pelo homem que apelida de comandante, vive uma vida mais presa, como mulher casada, até a morte dele, momento em que retorna à fazenda da família.

Assim, pode-se perceber que Hélio Pólvora só vê sentido em um terço do romance, a primeira parte, quando Dôra vive em um ambiente interiorano e nordestino. Seria, então, o

²⁴ QUEIROZ, Rachel. *Dôra, Doralina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

²⁵ PÓLVORA, Hélio. Dôra, Doralina. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, caderno B, ed. 00348, p. 2, 26 mar. 1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/51888. Acesso em: 12 de abr. 2023.

resto do livro descartável? Para outros jornalistas e críticos, não. Mas ainda assim, mesmo entre elogios, parece inevitável compará-lo ao *Quinze* na questão da temática agrária. É assim que Joaquim Inojosa afirma que o livro se insere na tradição regionalista, já que mostra que “destino de cearense é voltar sempre à região de origem”²⁶. É assim que, em entrevista, Maria Amélia Mello pergunta a Rachel de Queiroz “como você sente a geração do Nordeste?” antes de perguntar sobre o livro publicado naquele mesmo ano. Curioso mesmo é perceber que no livro não há menção à seca e o Ceará surge apenas no primeiro momento, deixando de ser mencionado ao longo das demais páginas.

Ao contrário de *João Miguel* (1932), que foi ignorado, e *Caminho de pedras* (1937), que foi arrasado por boa parte da crítica por ser muito “político”, *As três Marias* (1939) recebe um bom número de críticas positivas após o lançamento²⁷. Como já adiantamos, *As três Marias* faz referência ao Colégio da Imaculada Conceição (citado no romance apenas como “colégio”), onde, por volta dos anos 20, Rachel de Queiroz estudou. Segundo a edição da José Olympio, a narrativa tem fundo autobiográfico, inspirada na amizade de Rachel com Odorina Castelo Branco e Alba Frota — em ordem, as ficcionais Maria Augusta (Guta), Maria da Glória e Maria José.

Por mais que se passe no Ceará, a narrativa não possui foco algum em temática agrária, então como explicar a melhor aceitação da crítica? Uma possibilidade reside na tese de Bueno, que explica como, a partir de 1935, o chamado romance “intimista” passa a ser mais aceito nesse cenário do romance de 30.

Antes de prosseguir com essa ideia, vejamos antes o que Mário de Andrade afirma sobre *As três Marias*:

Apesar de todos os elementos de simplicidade e clareza da sua expressão linguística, não se poderia prever na personalidade apaixonadamente interessada pelos problemas humanos da autora de *O quinze* **tão curiosa mudança de ângulo de visão**. A romancista não perdeu com isto nenhuma das qualidades que a salientavam dentro da novelística brasileira, e creio mesmo que jamais se apresentou com técnica tão segura e pessoal. [...] Dentro desse admirável estilo, Rachel de Queiroz vazou agora a sua visão nova, fundamente desencantada dos seres e da vida. Estudando três Marias, em suas existências diversas, compôs um romance de feição autobiográfica, por estar escrito na primeira pessoa. Livro triste, denunciando uma

²⁶ INOJOSA, Joaquim. A volta de Rachel de Queiroz ao romance. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ed. 00173, p. 4, 6 mai. 1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/35195. Acesso em: 12 de abr. 2023.

²⁷ GUEDES, 2017.

vida social bastante imperfeita e seres incapazes de se realizar com firmeza psicológica, embora viva nestas páginas a generosidade sempre pronta da mulher.²⁸

Em cerca de onze parágrafos, Mário de Andrade tece elogios e críticas específicas, dessa vez elencando muito mais trechos para análise do que quando resenhava *O quinze*. Podemos perceber também, pelo trecho anterior, o quanto a “mudança de ângulo” de Rachel de Queiroz — isto é, a opção pela primeira pessoa e pelos problemas interiores das personagens — é vista como uma espécie de amadurecimento literário, aquilo que parecia não ter sido visto ainda em *João Miguel*, por exemplo.

Na visão de Mário de Andrade, a autora teria feito uma combinação única ao aplicar seu estilo direto e simples a uma narrativa psicológica. Dessa forma, mesmo que aponte alguns poucos defeitos na história, afirma que a autora se aproximou de Machado de Assis ao mostrar uma “observação percuciente”, curta e incisiva da sociedade. Os defeitos, nesse sentido, nos interessam na análise; o autor aponta como problemas o excesso de adjetivos e a “feminilidade” do livro (termos dele). Sobre o último aspecto, ele afirma ser no mínimo curioso o fato de que nenhum homem na narrativa é forte ou digno o suficiente, enquanto as mulheres o são. É mais categórico ainda ao defender que faltou imaginação para matar as mulheres da narrativa em decorrência de partos. De toda forma, Mário de Andrade tece aqui talvez uma das críticas mais sensíveis e atenciosas à escrita de Rachel de Queiroz.

E a ideia de que *As três Marias* é um novo caminho na ficção da autora reaparece em outras críticas do período, como a de Nelson Werneck Sodré:

Essa ascensão [da carreira literária de Rachel de Queiroz] em caminho difícil se assinala por repercussões sensíveis: mais vigor narrativo, mais vivacidade no jogo das cenas e dos acontecimentos, mais nitidez na descrição das personagens, unidade consideravelmente mais firme da ação, consequências inelutáveis dessa melhoria que atinge a um ponto alto no último romance, as aventuras de três meninas que chegam a adolescentes e tomam contato com a vida, através de experiências pessoais, bem entrelaçadas, em que a nota autobiográfica reponta, não chegando a predominar, entretanto, o que foi um bem, em favor do equilíbrio na narração, um pouco prejudicada, no seu sentido fundamental, pelo predomínio da figura de Guta. [...] *O quinze* foi um grande romance. Mas *As três Marias* marca, certamente, o ponto mais alto na obra da sra. Rachel de Queiroz.²⁹

Para Sodré, *As três Marias* não só é um novo caminho na literatura de Rachel de Queiroz, como também seria o ponto mais alto da escritora. Assim como Mário de Andrade,

²⁸ ANDRADE, Mário de. *As três Marias*. 17 nov. 1939. In: QUEIROZ, Rachel de. *As Três Marias*. 33 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. p. 225-227, grifos nossos.

²⁹ SODRÉ, Werneck. Livros novos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 25 de dez. 1938, p. 26. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_08/27272. Acesso em: 24 de jun. 2023.

Nelson Werneck Sodré reforça a qualidade na técnica narrativa da autora, ressaltando seu trabalho literário com a matéria da vida: seja por tecer uma autobiografia equilibrada, seja por levar o leitor a reflexões profundas sobre a existência.

Por mais que essa não tenha sido uma visão unânime — Jaime de Barros³⁰, por exemplo, reclama que a autora não soube expandir a maioria das personagens, ampliando apenas os caminhos de Guta —, *As três Marias* certamente foi melhor visto que os demais livros da autora no mesmo período de 30, quase superando *O quinze* em atenção da crítica.

Esse fato só torna ainda mais curiosa a recepção negativa de *Dôra*, *Doralina*, seu primeiro livro após *As três Marias*. Se para a crítica *Dôra* perde o brilho por não explorar o Nordeste em detrimento das questões femininas, como *As três Marias* se diferencia? Por que um bom e o outro é ruim? É óbvio que aí entram visões pessoais, porém, como mostra Bueno, essa preferência pode ser muito mais relacionada ao contexto.

Nesse caso, pode ter sido um grande trunfo o primeiro romance em primeira pessoa da Rachel ter surgido justamente no tempo da nova dúvida. Nos textos críticos que citamos aqui, pode-se perceber a repetição de termos como “vida”, “sensibilidade” e até, em menor ocorrência, “psicologia”. Ou seja, por mais que não se fale diretamente em narrativa introspectiva, usa-se termos muito parecidos aos que se usava no contexto para dividir os romances sociais dos ditos intimistas.

Mas se surpreendentemente *As três Marias* não foi abafada pela crítica do período, não se pode dizer o mesmo da crítica acadêmica posterior. Ao buscar por “Rachel de Queiroz” como assunto ou título na Biblioteca Digital Brasileira de Dissertações e Teses (BDTD), encontramos apenas 13 resultados entre 2018 e 2023 — um número até razoável se compararmos aos resultados para “Lúcia Miguel Pereira”, mas ainda minúsculo se lembrarmos do reconhecimento de Queiroz.

Dos 13 trabalhos, encontramos: quatro estudos sobre *O quinze*, um sobre *Lampião*³¹, três sobre *As três Marias*, três sobre Rachel enquanto jornalista e pessoa política, a dissertação de Bianca Brignoni³² sobre *Caminho de Pedras* e *Amanhecer* e uma tese sobre a construção do feminino em quatro romances da autora. Entre os três estudos sobre *As três Marias*, um é

³⁰ BARROS, Jaime de. “As três Marias”. Correio do Ceará, 1939. A crítica está indisponível nos acervos digitais, por isso foi disponibilizada, na íntegra, nos anexos da dissertação de GUEDES, 2017.

³¹ Peça da autora sobre o cangaço.

³² BRIGNONI, Bianca. **Personagens femininas no romance de 30: um estudo dialético sobre feminismo e luta de classes**. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

especificamente sobre a tradução do livro para o inglês, e os outros dois, que mais nos interessam, sobre as figuras femininas do livro.

Também procuramos resultados de artigos para a obra no sistema de Periódicos da CAPES. A fórmula³³ utilizada foi a seguinte: “As três Marias” + “Rachel de Queiroz”, de modo que “As três Marias” precisava estar no título e Rachel de Queiroz poderia aparecer em qualquer espaço (no resumo, no título ou no texto). Não houve qualquer recorte de tempo; os textos poderiam ser de qualquer momento. O retorno, porém, foi de apenas cinco artigos, dos quais um é das ciências sociais³⁴. Os outros quatro felizmente tematizam o romance a partir da literatura e discutem a questão feminina, sendo um artigo sobre o confinamento³⁵ no livro e um que o interpreta como um *bildungsroman*³⁶, por exemplo. No entanto, percebe-se ainda um escasso número de pesquisas, prova de que a autora é vista, até hoje, mais por seus “romances de seca”.

2.2 LÚCIA MIGUEL PEREIRA: UMA EXCEÇÃO NO ROMANCE DE 30?

Lúcia Miguel Pereira publicou 4 romances: *Maria Luísa* (1933), *Em surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) e *Cabra-cega* (1954). Ainda mais conhecida como crítica literária, a autora foi uma das primeiras mulheres de destaque no cenário nacional, produzindo também algumas centenas de ensaios em jornais diversos.

Em posfácio à *Ficção Reunida*³⁷, Patrícia Cardoso mostra como Lúcia Miguel Pereira era vista nos meios intelectuais:

Graciliano Ramos, quando descrevia o animado e intenso convívio da intelectualidade dos anos 30 [...] afirmava que, para completar a variedade que caracterizava o grupo e fazia da Livraria um mundo, era preciso registrar, em meio

³³ Pode-se acessar os filtros selecionados por este link: https://capes-primo.ezl.periodicos.capes.gov.br/primo-explore/search?query=title,contains,As%20tr%C3%AAs%20Marias,AND&query=any,contains,Rachel%20de%20Queiroz,AND&tab=default_tab&search_scope=default_scope&vid=CAPES_V3&lang=pt_BR&mode=advanced&offset=0. Última visita aos dados: 19 jun. 2023.

³⁴ SOUSA, Francisca Genifer Andrade de; FERNANDES, Francisca Risolene. Análise de conteúdo de “As três Marias” e a instrução feminina cearense: práticas educativas, vigilância e transgressão. **Práticas Educativas, Memórias e Oralidades - Rev. Pemo**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–17, 2019. DOI: 10.47149/pemo.v1i1.3484. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revpemo/article/view/3484>. Acesso em: 10 de jun. 2023.

³⁵ MARQUES, Jorge. Condição feminina e confinamento em As três Marias, de Rachel de Queiroz. **Revista Diadorim - Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, Rio de Janeiro, v.7, n. 7, 2010, p. 91-98. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3909>. Acesso em: 13 de jun. 2023.

³⁶ COSTA, Andréa Moraes da. O Bildungsroman feminino em As três Marias de Rachel de Queiroz. **Signótica**, Goiânia, v. 32, p. e65351, 2021. DOI: 10.5216/sig.v32.65351. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/65351>. Acesso em: 15 mai. 2023.

³⁷ CARDOSO, Patrícia da Silva. Os nomes e o nome da mulher (Posfácio). In: PEREIRA, Lúcia Miguel. **Ficção Reunida**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 499.

aos nomes de políticos e artistas de toda ordem, a presença de três mulheres: Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz e Adalgisa Nery. [...] Sua presença ali deve-se justamente ao tipo de contribuição que cada uma delas dá às discussões que eram o centro do interesse da intelectualidade, tais como a polarização entre o pensamento de direita e o de esquerda, que em larga medida foi responsável pela imagem do romance de 30 na história da literatura brasileira.

Nesse sentido, Lúcia Miguel Pereira, ao lado de Rachel de Queiroz, participou das principais discussões do período, incluindo os debates em relação ao romance de 30. Em um período de pequena participação feminina, Pereira surge como uma figura intelectual, que se faz ouvir e é respeitada enquanto tal pelos homens de letras do seu tempo.

Sua produção literária, porém, foi esquecida, como também comenta Cardoso nesse posfácio e no artigo “Percursos femininos em Lúcia Miguel Pereira”³⁸. O que veremos a seguir é que ela foi até bem recebida no período do lançamento de *Amanhecer* por seus pares, colegas de jornais ou de críticas, porém, logo teve seu livro esquecido, principalmente pela crítica acadêmica atual.

Antes de tratar de *Amanhecer*, vejamos a recepção de Jorge Amado ao *Em surdina*:

Neste livro a senhorita Lúcia Miguel Pereira continua a mesma escritora brilhante, realmente *um dos melhores escritores novos do país*, agilíssima. E como no primeiro romance, nesse segundo a escritora, a ensaísta, continua a fazer mal a romancista, se metendo na vida desta, empatando que o romance saia sozinho sem explicações inúteis. São muito bonitas as explicações, muito certas às vezes, muito bem escritas, mas não têm nada com o romance.³⁹

Para Jorge Amado, o segundo livro da autora a consagra, de fato, como romancista. No mesmo texto, ele explica que a maturidade da autora se explica em parte pela distância temporal entre *Maria Luísa* e *Em surdina*, pois, embora publicados no mesmo ano, foram escritos com uma distância de quase três anos. Nesse artigo, também é curioso como Jorge Amado faz movimentos de crítica constante ao livro, dando passos atrás logo em seguida para afirmar que Lúcia Miguel Pereira é inteligente.

No final, o que ele destaca ser um problema é a ideologia de Lúcia. Para ele, o livro foi restringido por dois fatores: (i) pelo fato de Lúcia ser uma excelente ensaísta, já que algumas explicações típicas de artigo apareceriam em seu livro, atrapalhando a fluidez; e (ii)

³⁸ CARDOSO, Patrícia da Silva. Percursos femininos em Lúcia Miguel Pereira. In: João Carlos Vitorino Pereira. (org.). **Stéréotypes de genre et identités sexuelles dans le monde lusophone: de l'acceptation à la contestation**. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2020, p. 97-106.

³⁹ AMADO, Jorge. Em surdina. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, jan. 1934, p. 97. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/072702/743>. Acesso em: 18 de jun. 2023. Itálicos do autor.

pela ideologia de Lúcia, que teria impedido “o desenvolvimento completo do romance”⁴⁰. Isso porque Lúcia seria uma intelectual de direita escrevendo sobre a derrocada de uma família burguesa. Nesse sentido, apesar de ela ter conseguido demonstrar o fracasso dessa família, no fim, coloca Deus como solução.

Muito longe um do outro, *Em surdina* se situa, no momento presente, bem junto de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade. Isso em relação à burguesia, da qual ambos descrevem a derrocada. Muito longe um do outro. Oswald de Andrade, intelectual da esquerda, tem por fim mostrar exatamente essa derrocada. **Lúcia Miguel Pereira, intelectual da direita, quer apenas contar a vida de uma senhorita meio literatizada, e esbandalha com a sua classe.** Deixa uma esperança no fim: Deus. Acho até que Deus não apareceu em todo o livro de propósito. Para ficar como esperança. Nota-se que se ele aparecesse, se a religião influísse mais nos personagens, nem por isso eles melhorariam e dariam outro rumo às suas vidas. Porque a moral é a mesma e fracassa.⁴¹

Mesmo que essa crítica não seja direcionada ao livro que analisaremos, ela aponta bem a relação que os críticos viam entre a ideologia de um autor e sua produção literária. Não que apontar o caso do final seja um exagero, afinal, como comenta Bueno em sua tese⁴², a solução religiosa ao fim pareceu muito mais da autora do que de sua personagem.

Em relação a *Amanhecer*, encontramos apenas dez críticas nos jornais da época, no que destacamos a seguir as sete mais significativas. As críticas foram encontradas no acervo virtual da Biblioteca Nacional⁴³, onde a plataforma nos retornou todos os textos em que constam os termos “Amanhecer” ou “Lúcia Miguel Pereira” entre 1930 e 1939⁴⁴. Obviamente existem limitações nessa busca, afinal, alguns jornais podem não estar no acervo. De toda maneira, a ideia era ter uma base dos principais artigos.

A começar por um dos mais influentes do período, Werneck Sodré foi elogioso ao recepcionar *Amanhecer*. Na visão dele, a autora estaria ganhando notoriedade literária com justiça e os motivos seriam dois: sua análise equilibrada e sua “maneira uniforme de ver tudo do ponto de vista feminino”. Em comparação aos demais críticos do trabalho de Pereira, sua leitura surpreende positivamente pela preocupação com os detalhes.

É tal equilíbrio que a faz como que ausentar-se da existência das suas personagens, não tomar partido, deixando-as viver, cada uma, o destino que os acontecimentos lhe

⁴⁰ AMADO, 1934, p. 97.

⁴¹ AMADO, 1934, p. 97, grifos nossos.

⁴² BUENO, 2001.

⁴³ O site do acervo pode ser encontrado aqui: <https://memoria.bn.br/>.

⁴⁴ O livro foi publicado em 1938, então o melhor filtro seria a partir dessa data, claro. Porém, os filtros de data já são padronizados pelo site.

vão traçando. Nem uma palavra de tese, nem uma frase com ideia preconcebida, nem um momento essas bonecas dizem das ideias da autora, tornam-se porta-vozes dos seus modos de encarar a vida e os problemas que a vida apresenta. A maneira bem feminina de ver as coisas também lhe pertence desde o seu livro de estreia. Na biografia de Machado essa maneira chegou quase a se tornar um vício repetido pois a autora se esforçou a provar uma influência, muito duvidosa, de d. Carolina na maneira de escrever do romancista. **Era “sexo puxando pra sexo”, como disse um observador atinado. Neste romance, entretanto, se bem que a maneira de escrever, os pontos de vista, os anseios e as esperanças que aí surgem sejam bem femininas, não há uma ponta de exagero nem de extremado gosto nesse sentido.**⁴⁵

Assim, se *Em surdina*, para Jorge Amado, foi uma literatura limitada por sua ideologia, *Amanhecer* parece tomar um rumo diferente, pelo menos na visão de Sodré. Ao longo de seu texto, continua a repetir a qualidade da romancista neste aspecto e ressalta o quanto o livro perderia se pesasse a mão na “questão feminina”.

A tal da questão feminina importa a outros críticos do período também. Tristão de Athayde, em seu artigo “Literatura feminina”, recepciona sete livros de autoria feminina, dentre os quais insere *Amanhecer*. Antes de explicá-los, afirma existir uma estética feminina e uma masculina, de maneira que a poesia seria obra feminina — por sua delicadeza e pelo fato de ser “idealista, mas não ideóloga” — enquanto a prosa seria intrinsecamente masculina.

Seu comentário sobre *Amanhecer*, no entanto, é curto. Em um trecho, ele aponta:

No livro da biógrafa de Machado de Assis encontramos simplicidade, modernidade interior e não exterior, humanidade e drama intenso sem clamores e sem tensão literária. [...] Aparecida e a mãe, sobretudo esta, são bem reais, sem realismo exagerado. Pois a autora pertence ao grupo dos romancistas modernos do Sul, que se distinguem pela sua interioridade, em contraste com os do Norte, que se caracterizam, em regra, pela sua exterioridade.⁴⁶

Percebe-se então que o autor elogia a escritora por, em sua visão, não ser uma escritora típica do Norte. Diferente de outras críticas que trabalham essa questão de forma mais sutil, Tristão de Athayde deixa explícito: Lúcia é moderna, do Sul; sua matéria literária não tem exageros, é interior. Para ele, um dos poucos problemas do livro é a falta de representação de Antônio, pois acredita que a autora o traçou “sem vigor e apenas por fora”.

⁴⁵ SODRÉ, Werneck. Livros novos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 25 de dez. 1938, p. 26. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_08/27272. Acesso em: 24 de jun. 2023.

⁴⁶ ATHAYDE, Tristão de. Literatura feminina. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 de jan. 1939, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_03/49016. Acesso em: 24 de jun. 2023.

Pelo óbvio impacto de Athayde, sua crítica inspira em parte o texto de Lauro Barbosa sobre *Amanhecer*. Em seu artigo⁴⁷ para a revista *A Ordem* — onde Lúcia também colaborava —, discorda da ideia de que haveria uma “alma feminina” essencialmente poética como Tristão de Athayde afirmava. Mas concorda que Lúcia é uma exceção, já que muitas mulheres importantes desse período preferiam a poesia. Sobre *Amanhecer* em si, Barbosa vê claras influências de Machado na escrita de Lúcia, apesar de acreditar que isso não lhe tirou a autoria, de “uma sensibilidade feminina”, “simples sem ser vulgar”.

Ainda sobre a alma feminina, Rosário Fusco acreditava existir, sim, uma essência própria da mulher. A tal essência não a tornaria pior, nem melhor, mas sua matéria literária seria o sentimento.

[...] no romance escrito por mulher o amor é, fatalmente, o “centro” mesmo da obra e não apenas um acidente da anedota, capaz de amenizá-la. Contando decepções, derrotas, vitórias, grandezas ou misérias, é sempre em nome do amor que as mulheres compõem. Nesse sentido é que, penso, poderíamos falar de uma limitação do gênio feminino. Limitação que o sentimento circunscreve e que tem levado certos críticos a perguntar se será normal o fato de uma mulher se dedicar às letras. Pois nem aqui elas conseguem sair delas mesmas. [...] A visão de conjunto, o espírito de síntese, a capacidade de ver largo (no sentido de ver de uma vez só) parece que falta à mulher. Elas ficam, quase sempre, no detalhe. Por isso, no romance, quase sempre nos superam, pela sutileza psicológica, pela agudeza com que percebem o minúsculo, pela frieza, vamos dizer assim, com que analisam os sentimentos.⁴⁸

Em seguida, para provar seu ponto, explica que o novo livro de Lúcia Miguel Pereira tem personagens femininas muito mais complexas do que as mulheres escritas por Lawrence, escritor inglês. *Amanhecer* seria um livro destaque por colocar a mulher como enunciadora dos dilemas femininos. Seria destaque também por se distanciar das respostas simples e “da moda” que o romance do Norte teria criado. O livro seria, enfim, mais de perguntas do que de respostas, assemelhando-se ao trabalho de Érico Veríssimo em *Olhai os lírios do campo*.

Aliás, voltando à “introspecção” de *Amanhecer*, Roberto Alvim Côrrea aponta, em artigo no Diário de Pernambuco, que Lúcia teria trabalhado com um “assunto interior”. Seu livro “depende [menos] do assunto [e mais] da personalidade, do tom, da tensão, da experiência própria da romancista e do que tem a dizer”⁴⁹. Aqui, de novo, surgem termos

⁴⁷ BARBOSA, Lauro. Dois romances. *A Ordem*, Rio de Janeiro, abr. 1939, p. 53-57. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/367729/9034>. Acesso em: 25 de jun. 2023.

⁴⁸ FUSCO, Rosário. Limite do gênio feminino. *Diário de Notícias*, 1º Suplemento, Rio de Janeiro, 4 dez. 1938, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_01/38217. Acesso em: 25 de jun. 2023.

⁴⁹ CORRÊA, Roberto Alvim. *Amanhecer* (Romance de Lúcia Miguel Pereira). *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 25 dez. 1938, p. 26. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_11/31672. Acesso em: 25 de jun. 2023.

como “vida” e “verdade humana”. O diferencial de Lúcia frente a muitos dos escritores de seu tempo estaria, então, na sua capacidade de escolher certos detalhes para a sua história.

Ainda que Côrrea compartilhe muitos pontos de semelhança à crítica de Tristão, sua visão sobre Antônio é diferente. Para ele, por mais que Aparecida seja indiscutivelmente a protagonista, Antônio foi retratado fielmente, de maneira até avançada se comparada à representação masculina por outras autoras femininas. Assim, a dualidade entre o feminino e o masculino também aparece nessa crítica.

Guilherme Figueiredo, por sua vez, começa seu texto afirmando ter recebido a crítica de Lúcia a Machado de Assis com ressalvas, mas ao ler seu *Amanhecer* percebe que a vocação da autora é para romancista, “e isto talvez pela simples razão de ser a crítica uma fisionomia puramente “masculina” da literatura”⁵⁰. Em seguida, neste curto texto de apenas dois parágrafos, destaca a “meiguice” das personagens de *Amanhecer*.

Por fim, para terminar este apanhado das críticas, devemos citar ainda “Uma grande obra esquecida”⁵¹, de Carlos Penteado de Rezende. Nesse texto, o intelectual demonstra entusiasmo com *Amanhecer* e a escrita de Lúcia. No início, argumenta sobre a literatura feminina em geral e cita os livros de Rachel de Queiroz e Diná de Queiroz, mas logo em seguida afirma que o motivo de escrever esse artigo é justamente a obra de Lúcia. Para ele, ela seria a figura mais marcante dessa trindade da literatura feminina brasileira.

Tenho de falar também do tom de serenidade com que foi escrita a obra — uma obra fundamentalmente meditada, levemente realizada e capaz de sugestionar magnificamente. Impressionam todas estas qualidades já notadas pelos críticos “equilíbrio, exatidão, senso crítico incomum, agudeza de percepção, acume psicológico, encantadora facilidade, segurança de observação, vivo desembaraço, nobre finura de gestos e de atitudes”. Mas tudo isto, em verdade, não me preocupa muito. O que me toca de perto neste livro é a sua mensagem de inquietação (lá vai a palavra maldita...). Quanta gente não se verá retratada nesse Antônio agitado, inimigo da sociedade, do casamento e de muitas outras coisas? E quanta mocinha não estará nas mesmas condições mentais de Aparecida? [...]. Resta agora que os autores nacionais escrevam mais artigos e estudos sobre a notável escritora. E que o nome de Lúcia Miguel Pereira jamais se apague na constelação das letras pátrias. O seu brilho invulgar, por certo, alumiará ainda por anos e anos [...].

Ou seja, assim como Carlos Penteado aí apontava, os críticos do período ressaltaram questões bem semelhantes, exaltando principalmente a simplicidade literária de Lúcia. O que

⁵⁰ FIGUEIREDO, Guilherme. Alguns romances de 30. **Anuário Brasileiro de Literatura**, Rio de Janeiro, 1939, p. 75. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/158550/782>. Acesso em: 20 de jun. 2023.

⁵¹ REZENDE, Carlos Penteado de. Uma grande obra esquecida. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 20 de abr. 1940, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/095605/878>. Acesso em: 26 de jun. 2023.

ele se diferencia dos outros é justamente por falar da tal “inquietação” presente no livro: existe uma revolta inegável nos personagens, arrisco até dizer que talvez uma preocupação social.

Consideremos agora a produção acadêmica de recepções a *Amanhecer*. Invertendo a ordem feita na seção sobre Rachel de Queiroz, aqui trataremos primeiro dos artigos encontrados na CAPES e depois das pesquisas na BDTD.

Primeiro, com uma fórmula mais aberta, buscamos no acervo da CAPES todos os artigos em que o termo “Lúcia Miguel Pereira” aparece como título ou como assunto. Encontramos somente oito artigos das ciências literárias. Destes, dois são sobre *Em surdina*, dois sobre *Cabra-cega*, um sobre *Maria Luísa*, um sobre a literatura infantil da autora, um sobre a influência do contexto político nos romances da autora (onde *Amanhecer* aparece) e apenas um que trata exclusivamente de *Amanhecer*.

Além disso, vale comentar o espanto com o fato de que seis destes trabalhos são da mesma pesquisadora, Edwrigens de Almeida. Ou seja, sem o trabalho de Edwrigens — que começa com uma pesquisa doutoral entre 2008 e 2010 — encontraríamos apenas dois artigos sobre a literatura da autora. É claro que, apesar da ampla capacidade de indexação da CAPES, alguns artigos podem não ser encontrados na plataforma; mesmo assim, o número alarma.

Entre os estudos recentes sobre Lúcia Miguel Pereira, um dos artigos mais caros a esta pesquisa é justamente o de Edwrigens sobre a inserção do contexto histórico dos anos 30 na literatura de Lúcia. Nesse artigo⁵², ela defende a hipótese de que Lúcia Miguel Pereira dialogou, mesmo que às vezes sutilmente, com questões históricas do seu tempo em suas narrativas de 30. Para defender essa ideia, a pesquisadora analisa *Maria Luísa*, *Em surdina* e *Amanhecer*, ressaltando as ideologias das personagens e as menções mais explícitas a causos do período.

Quanto a *Amanhecer*, Edwrigens acredita que a autora cria um espaço de crítica ao comunismo por meio da figura de Antônio. Ao mesmo tempo em que isso ocorreria, porém, *Amanhecer* seria o livro em que Lúcia mais deu liberdade de pensamento e ação aos seus personagens, de maneira que, para a pesquisadora, essas parecem quase ganhar vida e saltar do livro. Assim, enquanto o narrador pode destacar certas problemáticas da visão política de Antônio, ele e Maria Aparecida — que absorve algumas de suas ideias — têm espaço para criticar dogmas religiosos, por exemplo. Ainda, por mais que se veja uma crítica ao

⁵² ALMEIDA, Edwrigens Aparecida R. Lopes de. Desafiando o novelo ficcional: Lúcia Miguel Pereira e a representação do cenário político. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 123-145, set. 2013. ISSN 2238-3824. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.18.1.123-145>. Acesso em: 25 mai. 2023.

comunismo, ao mesmo tempo há pequenas ironias do narrador em relação à censura de livros na ditadura, principalmente para mulheres. Também é da mesma autora a tese “Reinventando a realidade: estratégias de composição da ficção de Lúcia Miguel Pereira”⁵³, em que analisa as quatro obras de Lúcia Miguel Pereira: *Maria Luísa* (1933), *Em Surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) e *Cabra-Cega* (1954).

Além do artigo de Edwrigens, como já explicado, há um artigo que analisa exclusivamente *Amanhecer*. Esse é o texto de Andrea Angel Baquero⁵⁴, em espanhol, que mostra como as transgressões femininas e as tensões de gênero aparecem no livro. Baquero também dialoga com o contexto histórico de 30, mas dá maior ênfase à questão feminina do período. Nessas dez páginas, aborda brevemente questões como o aborto de Sônia e a relação ideológica estabelecida entre Aparecida, Antônio e Sônia.

Quanto aos trabalhos na BDTD, encontramos quatro. A fórmula utilizada foi também aberta, procurando por textos em que “Lúcia Miguel Pereira” e “Amanhecer” aparecem juntos, em qualquer campo, no que encontramos: uma dissertação sobre a modernidade em *Amanhecer*, uma tese que compara *Amanhecer* e *Maria Luísa* a dois romances de Maria Lamas, além das duas teses já citadas antes — a de Bianca Brignoni, comparando *Caminho de Pedras* e *Amanhecer*, e a tese de Edwrigens. De modo geral, podemos afirmar que os trabalhos ainda são poucos perto da complexidade do livro, que requer mais estudos. Um ponto ainda negligenciado entre os estudos atuais, por exemplo, é o homoerotismo na relação de Sônia e Aparecida, que para nós é um dos aspectos essenciais da retórica do livro.

⁵³ ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. **Reinventando a realidade: estratégias de composição da ficção de Lúcia Miguel Pereira**. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

⁵⁴ BARQUERO, Andrea Angel. Salir de casa, mujeres que desafían la tradición en *Amanhecer*. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 29, n. 3, e72689, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n372689>. Acesso em: 18 jun. 2023.

3 NARRAÇÃO E AUTORIA IMPLÍCITA

Em discussão com Jorge Amado sobre a possível influência ideológica em seus livros, Lúcia Miguel Pereira declarou:

Quanto às objeções que o meu contendor [...] formula aos meus livros, declaro que sou a primeira a reconhecer neles gravíssimos defeitos de técnica. Mas não lhes vejo parcialidade a não ser a que decorra da simples escolha dos temas. Se houvesse, nem Maria Luiza, católica praticante, teria enganado o marido, nem Cecília, de uma bondade puramente humana, vivendo sem Deus, achado sozinha o caminho que lhe é apontado no final.⁵⁵

Ou seja, a autora até compreenderia críticas à sua técnica narrativa, mas acusações de parcialidade ideológica, não. Na sua visão, ao contrário dos livros até então⁵⁶ escritos por Jorge Amado, que buscavam “provar um ponto”, suas criações não seriam parciais e suas personagens não direcionariam o leitor a certa ideologia ou outra. Assim, fica explícita a preocupação da autora com a liberdade de suas personagens e de sua ficção. Tanto que, não só neste artigo, mas em outros diversos, afirma que romances deveriam fugir das segundas intenções explícitas:

Longo ou curto, narrando um episódio ou toda uma existência, o romance tem que penetrar fundo nos mistérios da vida, ter um sentido de busca, de tentativa de compreensão. Sem isso, nada vale, embora seja bem realizado como arte. [...] O romancista [...] precisa receber a vida, deixar-se penetrar por ela, numa passividade propícia à gestação. Há alguma coisa de feminino na sua atitude [...].⁵⁷

Também preocupada com a questão, Rachel de Queiroz recusou o título de autora engajada em diversos momentos. No seu polêmico *Roda Viva* de 1991, quando questionada por Mirian Goldfeder se era engajada, respondeu:

Perdão, eu não sou uma escritora engajada, nunca fui [...]. Eu acho, pelo contrário, que a obra de arte engajada se abastarda. O escritor não tem direito de ser engajado. Se ele tem aquela convicção, e se ele dá um testemunho do que ele viu e do que ele sente, muito bem. Mas se ele faz aquela literatura com visio de propaganda, engajado

⁵⁵ PEREIRA, Lúcia Miguel. **A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros**. Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 2005. p. 104.

⁵⁶ A autora posteriormente elogia *Jubiabá* por ter uma “humanidade” que seus demais livros não tinham. Cf. “Jubiabá, de Jorge Amado: um sopro de vida”. In: PEREIRA, 2005.

⁵⁷ PEREIRA, 2005, p. 154-155.

em uma ideologia porque é a ideologia dele, então ele ajeita aquela obra de arte à serviço da ideologia, eu não respeito essa obra de arte.⁵⁸

Percebe-se, então, o uso da ideia de “literatura de testemunho” como oposição à “literatura engajada”, chave importante para entender a autovisão da autora sobre sua escrita. Na ocasião de sua estreia em 1930 com *O quinze*, como já mencionamos, seu testemunho sobre a seca cearense de 1915 foi destacado por boa parte da crítica como impactante, cru e “realista”. Ainda nesse *Roda Viva*, ela afirma que o testemunho tem como objetivo dar ao leitor um certo contexto histórico e deixá-lo, sozinho, decidir sua opinião. Mas seria mesmo possível criar um testemunho neutro?

Como José Luiz Fiorin aponta em *Linguagem e ideologia*⁵⁹, enquanto manifestação discursiva, o texto cria a “ilusão da liberdade discursiva”⁶⁰, já que cada indivíduo pode organizá-lo e manipulá-lo de certa maneira. Em uma adaptação de livro para o cinema, por exemplo, teremos uma expressão particularmente diferente, mesmo que se siga a mesma narrativa, os mesmos personagens e a mesma ideologia. No entanto, todo discurso é intrinsecamente ideológico, inclusive a literatura: “O homem não escapa de suas coerções nem mesmo quando imagina outros mundos. Na ficção científica, por exemplo, em que o homem cria outros universos, revela os anseios, os temores, os desejos, as carências e os valores da sociedade em que vive”⁶¹. Assim, o ato comunicativo em si é intencional, sempre situado na cultura e na ideologia de uma sociedade e de suas classes sociais, mesmo que o enunciador não tenha completa consciência desse fato.

Claro que a questão só se complica quando tratamos de literatura, afinal, o autor real de uma obra pode muito bem esconder sua visão de mundo graças à organização textual acima mencionada. De toda forma, mesmo que por máscaras, sendo um enunciador, todo autor insere em sua obra ideologia(s), tanto por suas personagens quanto pela narração.

Como Booth aponta em sua *Retórica da ficção*⁶², o máximo que um autor pode fazer é escolher seus disfarces, sendo sempre impossibilitado de desaparecer da sua criação:

Em suma, o julgamento do autor está sempre presente, sempre evidente para quem sabe procurá-lo. Se suas formas são prejudiciais ou úteis é sempre uma questão complexa, uma questão que não pode ser resolvida por uma referência fácil a regras

⁵⁸ RODA VIVA. **Roda Viva Retrô: Rachel de Queiroz, 1991**. Disponível em: <https://youtu.be/zzCoEwnl-Ek?si=KigT5GWGoj5CZWIF>. Acesso em: 06 de junho de 2023.

⁵⁹ FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 2011.

⁶⁰ FIORIN, 2011, p. 28.

⁶¹ FIORIN, 2011, p. 33.

⁶² BOOTH, Wayne. **The Rethoric of Fiction**. 2. ed. Londres: The University of Chicago Press, 1983.

abstratas. À medida que começamos a lidar com esta questão, nós nunca devemos esquecer que embora o autor possa, em certa medida, escolher seus disfarces, ele nunca pode optar por desaparecer.⁶³

Nesse sentido, para as análises, nos apropriaremos a seguir do conceito de *autor implícito*. O autor implícito pode ser resumido como uma instância do autor empírico, o autor real, sempre presente em seus escritos. Quando lemos uma obra, independentemente dos desejos de neutralidade do escritor, criamos uma imagem de quem seria esse autor — suas crenças e desejos — a partir dos efeitos de leitura. Nos termos do teórico:

Quer chamemos este autor implícito de "escriba oficial" ["official scribe"] ou adotemos o termo recentemente revivido por Kathleen Tillotson — o "segundo eu" do autor ["the author's second self"] — é claro que a imagem que o leitor obtém dessa presença é um dos efeitos mais importantes do autor. Por mais impessoal que ele tente ser, seu leitor inevitavelmente construirá uma imagem do escriba oficial que escreve dessa maneira — e é claro que esse escritor nunca será neutro em relação a todos os valores. Nossas reações a seus vários compromissos, secretos ou explícitos, ajudarão a determinar nossa resposta ao texto. [...] é a intrincada relação do chamado autor real com suas várias versões oficiais de si mesmo. Devemos dizer várias versões, pois, por mais sincero que o autor tente ser, suas diferentes obras implicarão em diferentes versões, diferentes combinações de normas. Assim como as cartas pessoais implicam em diferentes versões de alguém, dependendo das diferentes relações com cada correspondente e do propósito de cada carta, o escritor se diferencia de acordo com as necessidades de obras específicas.⁶⁴

Por isso, a ausência de neutralidade está diretamente relacionada à forma da ficção. Como Booth ressalta posteriormente, conseguimos sentir a presença do autor nos elementos mais óbvios, como os comentários morais que insere na narrativa, mas também nos elementos mais indissolúveis do texto, como sua movimentação em torno das personagens da história e os acontecimentos que decide (ou não) destacar.

⁶³ BOOTH, 1983, p. 20. No original: "In short, the author's judgment is always present, always evident to anyone who knows how to look for it. Whether its particular forms are harmful or serviceable is always a complex question, a question that cannot be settled by any easy reference to abstract rules. As we begin now to deal with this question, we must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear".

⁶⁴ BOOTH, 1983, p. 71. No original: "Whether we call this implied author an 'official scribe' or adopt the term recently revived by Kathleen Tillotson — the author's 'second self' — it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner — and of course that official scribe will never be neutral toward all values. Our reactions to his various commitments, secret or overt, will help to determine our response to the work. [...] is the intricate relationship of the so-called real author with his various official versions of himself. We must say various versions, for regardless of how sincere an author may try to be, his different works will imply different versions, different ideal combinations of norms. Just as one's personal letters imply different versions of oneself, depending on the differing relationships with each correspondent and the purpose of each letter, so the writer sets himself out with a different air depending on the needs of particular works".

O foco, então, não será necessariamente investigar todas as formações ideológicas⁶⁵ presentes em *Amanhecer* e *As três Marias* ou seu compromisso com a representação dos fatos históricos. O movimento será justamente o oposto: partiremos da linguagem literária, das relações essenciais entre forma e conteúdo nas narrativas, tateando, por consequência, os valores suscitados nestas obras por suas autoras implícitas.

Para esse fim, o narrador merece destaque. Ao passo que o autor empírico cria uma segunda instância com seu autor implícito, a narração se torna uma expressão da autoria implícita e, juntas, carregam a narrativa de significado. Nesse contexto, é importante lembrar que *Amanhecer*, assim como *As três Marias*, é narrado em primeira pessoa por suas respectivas protagonistas. Por óbvio, isso significa que, enquanto leitores, nos permitimos ser guiados por Aparecida e Guta, e nesse mesmo pacto literário ainda reconhecemos que outra figura (a autora implícita de cada livro) selecionou não só essas narradoras, como também as personagens, o enredo e os demais elementos da história.

Sobre a categoria de pessoa na narração, inclusive, Booth reforça que, apesar de explorada com frequência, o mero uso da primeira ou da terceira pessoa não dá conta da análise de uma narrativa, sendo apenas o ponto de partida para perguntas mais importantes como: o narrador age efetivamente na narrativa? A autoria implícita lhe dá credibilidade? Se sim, de que forma? E qual é a sua relação com as demais personagens na obra?

Mesmo assim, o uso da primeira pessoa nos dois romances nos levanta uma questão interessante. Em *O narrador ensimesmado*⁶⁶, Maria Lúcia Dal Farra aponta a especificidade da primeira pessoa a partir do conceito de Booth:

O autor implícito dramatiza no romance de primeira pessoa a origem e o desenvolvimento de sua ficção. Mas “imitando” a própria realidade em que se circunscreve, ele se distancia mais e mais. Quando o narrador veste a máscara das personagens, o resto do autor-implícito já se perdeu, para o leitor, na espessura dos disfarces. E, por isso, mais camuflado e livre, ele pode transitar silenciosamente na profundidade ou na superfície da obra, distribuindo-se e irradiando-se em tentáculos que a enlaçam. Sua intenção, que se desgasta e toma percursos diferentes como aquela do narrador, confere-lhe, por fim, a sua imagem completa, que se desenha não através do que ele queria dizer, mas através do que ele disse.⁶⁷

⁶⁵ Nas palavras de Fiorin, uma formação ideológica é “uma visão de mundo, um conjunto de representações que explicam as condições de existência. Como as visões de mundo estão vinculadas às classes sociais, há, em princípio, numa formação social, tantas visões de mundo quantas forem as classes aí existentes. No entanto, a visão de mundo dominante é a da classe dominante” (FIORIN, *op. cit.*, p. 51).

⁶⁶ DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

⁶⁷ DAL FARRA, 1978, p. 42.

Em outras palavras, o romance de primeira pessoa protagonista apresenta sujeito e objeto da ação em um mesmo ser: o narrador protagonista. Dessa maneira, diante dos nossos olhos, esse narrador tem o poder não só de estabelecer certa distância em relação aos demais personagens, mas também de distanciar-se de si mesmo, impondo sua presença nas páginas por meio da experiência e da narração ao mesmo tempo. É assim que a Aparecida narradora deixa seus leitores em expectativa e cria um tom de mistério em sua narração, mesclando as considerações da Aparecida personagem (que viveu aquela experiência no passado e a avaliou de certa maneira) às considerações da Aparecida narradora (que interpreta a mesma experiência de forma diferente no presente). Guta em *As três Marias* também tensiona a leitura a partir desse princípio, só que pelo caminho oposto, escondendo suas considerações presentes, forjando seu crescimento diante dos olhos dos leitores.

Considerando todos esses pontos, priorizamos na análise, junto ao conceito de autor implícito, a análise das distâncias narrativas como teorizadas por Booth⁶⁸. Na proposta do autor, encontraremos relações de maior ou menor distância entre: (i) narrador e autor implícito; (ii) narrador e personagens da história; (iii) narrador e leitor; (iv) autor implícito e leitor; e entre (v) autor implícito e outras personagens. As distâncias, por sua vez, podem existir por diferentes fatores, sejam eles morais, intelectuais, estéticos ou até físicos.

Sendo diversas as distâncias e inúmeras as possibilidades de análise a partir delas, enfatizamos em *Amanhecer* e *As três Marias* as distâncias entre narradora(s), personagens e autora(s) implícita(s). Tateamos também as distâncias que envolvem o leitor, mas essas não surgem como ponto de partida e sim como um destino natural quando se analisam os efeitos de leitura criados pela autoria implícita.

A escolha por essa abordagem se dá, em parte, porque o principal exemplo dado por Booth para explicar a distância entre autor implícito e leitor foram os trabalhos de Sade, reconhecidos como ideologicamente controversos e polêmicos. Uma análise de tal ênfase precisaria, pois, envolver uma pesquisa de recepção mais abrangente das narrativas, mais próxima ao contexto do que aos livros, o que não é nosso foco.

Por outro lado, salvas as diferenças entre os livros, suas respectivas linguagens e suas narradoras, uma característica principal os une: o destaque ao ponto de vista feminino. Dado que os pontos de vista são femininos e privilegiam a enunciação de sofrimentos e etapas de

⁶⁸ BOOTH, *op. cit.*

amadurecimento especialmente importantes para as mulheres, a distância de ambas as narradoras fica explícita em relação aos personagens masculinos.

Por consequência, seja intencionalmente ou não, Lúcia Miguel Pereira e Rachel de Queiroz nos levam a narradoras (e autoras implícitas) que de certa forma negligenciam a presença masculina, ponto ainda mais significativo pelo fato de as obras tematizarem a formação⁶⁹⁷⁰ de suas protagonistas. Aparecida e Guta, por isso, nos apresentarão mundos em que as mulheres têm mais agência e mais interesses do que os pressupostos pela sociedade da época; mundos dominados pela presença feminina, enfatizando seus medos e anseios; mundos, enfim, em que as personagens masculinas é que são planas.

Para esta análise das personagens, além de levantarmos as distâncias propostas por Booth, partimos também das considerações de Anatol Rosenfeld⁷¹, Antonio Candido⁷² e Cândida Vilares Gancho⁷³. Rosenfeld, primeiro, nos lembra que a ficção é um espaço privilegiado de alcance do ser humano, já que, na realidade, o ser humano nos escapa, tamanha a sua complexidade. Na ficção, pode-se selecionar aspectos específicos para imprimir o ser ficcional — um autor pode, se quiser, criar um antagonista cruel e somente cruel, sem atribuí-lo quaisquer outros aspectos. Por isso, “a ficção é o único lugar — em termos epistemológicos — em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão”⁷⁴, ficando para cada autor decidir suas proposições, isto é, decidir entre construir personagens facilmente definidas ou criar personagens complexas, que reconstituem, nesse compasso, os mistérios da pessoa real.

Em concordância, Antonio Candido aponta que criar personagens para um certo enredo envolve uma *convencionalização*. Ou seja, é preciso, ao selecionar os traços

⁶⁹ A definição estrita do romance de formação não nos interessa neste texto, mas é válido ressaltar a tradição de trabalhos sobre os romances de formação femininos. Em suma, consideremos que o romance de formação feminino, como aponta Schwantes (2011, p. 55), tem como especificidade a tensão da figura da mulher na sociedade: “uma protagonista feminina só adquirirá experiência de fato se refletir sobre suas ações, mas se o fizer, perderá seu valor enquanto mulher: a inocência”. Assim, quando o ponto de vista feminino é destacado como em *Amanhecer* e *As três Marias*, os leitores encontram outra representação da mulher, uma representação protagonista, pensante e agente.

Cf. SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 30, p. 53–62, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9135/8142>. Acesso em: 20 ago. 2023.

⁷⁰ PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

⁷¹ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁷² CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁷³ GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

⁷⁴ ROSENFELD, *op. cit.*, p. 30-31.

definidores da personagem, considerar a economia do livro e o seu propósito, “daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência”⁷⁵, até por ser impossível o alcance, uma textualização que dê conta da totalidade de um ser, como também apontava Rosenfeld. É nesse sentido que a análise das personagens precisa conversar com a análise da técnica da narrativa, pois é apreendendo o sentido e a atmosfera geral do romance que conseguimos compreender por que as personagens são construídas de tal forma, e é só a partir desse estudo conjunto que se pode apontar problemas e contradições de um enredo, já que, dependendo da técnica do autor e da sua fidelidade ao seu propósito na disposição dos elementos ficcionais, aceitamos até mesmo os eventos mais irrealis (que chamamos de inverossímeis quando o autor não tem o mesmo sucesso).

Metodologicamente, além de considerar esses aspectos abstratos, partiremos das características básicas das personagens, isto é, as características físicas, psicológicas, sociais, morais e ideológicas. É um movimento que fazemos para sinalizar, com base em aspectos práticos, a importância da personagem para o enredo, isso considerando os pressupostos básicos apontados por Cândida Vilares Gancho⁷⁶, que indicam que as personagens mais complexas, também chamadas de “personagens redondas”, têm um maior número de atributos (possivelmente os 5 tipos de caracteres citados acima), ao contrário das personagens “planas”, de fácil identificação por um número limitado de atribuições. Nesse sentido, destacaremos nas personagens (se apresentarem) os caracteres atribuídos pela narradora em relação a corpo, gestos, traços de personalidade, estados de espírito, crenças, opções políticas etc., sempre indicando, por fim, a avaliação feita pelo romance (por narradora e autora implícita) sobre a personagem.

Assim, quando concluirmos que as personagens femininas foram construídas pelas autoras de forma complexa, entendemos que terão riqueza dessas características apontadas por Gancho, escapando também aos estereótipos femininos comuns da mulher na literatura brasileira, quais sejam os apontados por Luís Bueno no romance de 30, ou seja, os redutores papéis de “ou namoradas ou prostitutas”⁷⁷, à deriva dos homens, ou como teorizados por

⁷⁵ CANDIDO, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁶ GANCHO, *op. cit.*.

⁷⁷ BUENO, 2001, p. 363.

Lúcia Zolin⁷⁸, os três estereótipos: o da sedutora/perigosa/ímorale (geralmente a prostituta), o da mulher megera (que impede a realização do protagonista) e o da mulher-anjo.

Quanto às personagens masculinas, as investigaremos como o “outro” da mulher, não o contrário. Isso porque, estando os dois livros marcados pelo ponto de vista feminino, os homens são frequentemente tidos como objetos que provocam temor, dúvida e/ou desejo nas personagens femininas. Assim, será possível observar que em *As três Marias* a maioria das personagens masculinas são reduzidas às suas respectivas parceiras (ou pretendentes), contendo poucas características ou majoritariamente características de conotação negativa. Em *Amanhecer* não há uma comunidade feminina explícita como a estabelecida no colégio do romance de Rachel de Queiroz, mas há ainda uma construção muito mais complexa e positiva das personagens femininas em comparação às personagens masculinas. De modo geral, podemos resumir que os dois livros apresentam as consequências dos padrões de masculinidade para as narradoras e as demais personagens, o que fica visível por suas características⁷⁹, pela relação com o contexto histórico⁸⁰ e pela distância⁸¹ estabelecida entre as personagens, a narradora e a autora implícita.

⁷⁸ ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

⁷⁹ GANCHO, *op. cit.*; ROSENFELD, *op. cit.*; CANDIDO, *op. cit.*

⁸⁰ BUENO, *op. cit.*; SALES & SARMENTO, 2020; RAGO, 1985.

⁸¹ BOOTH, *op. cit.*.

4 A RETÓRICA DE *AMANHECER*: INQUIETAÇÃO E ALTERIDADE

Antes de tratar, como combinado, das distâncias estabelecidas entre narradora, autora implícita e personagens, precisamos ressaltar que um trabalho ficcional como o desenvolvido por Lúcia Miguel Pereira não pode ser reduzido a uma tensão entre homens e mulheres — apesar de, claro, essa ser uma tensão importante e propositalmente perseguida por nós na leitura dos dois romances. Sobretudo, a autora operou com precisão por meio de cada oportunidade ficcional para criar uma atmosfera de mistério e inquietação.

Por isso, não só a narração nos proíbe de ter respostas simples pela quantidade de tensões e distâncias inseridas no bojo ficcional, como também se aproveitou da projeção da autora implícita para discutir questões sociais. Com frequência, quando Aparecida não sabe o que pensar de determinada personagem ou de alguma questão ideológica, a autora implícita surge e nos influencia a pensar de determinada maneira, seja por imagens específicas, metáforas, associações ou por uma irônica sequência de parágrafos. Para nós, foi dessa forma que a autora mobilizou temas como racismo e sexualidade feminina, induzindo-nos com pistas, sem se comprometer diretamente.

Mais do que um desvelar de discussões sociais caras ao período, a mão dessa autoria implícita nos leva a questionar a visão de Aparecida sobre si e sobre as demais personagens. Seus desejos, medos e angústias nos são revelados frequentemente por imagens sutis, mas muito significativas.

Para começar, a narração parte de memórias e segue a cronologia dos fatos, começando pela chegada da família Maia à Casa Verde e terminando com Aparecida há um ano no Rio de Janeiro. Entre o primeiro e o último acontecimento narrado, há uma distância temporal de mais de um ano — a distância parece ser de dois anos, mas o texto não é explícito em relação ao tempo, deixando apenas algumas dicas —, o que permite que Aparecida reveja e comente seu passado com outra visão.

E o que vemos é que, mesmo com a predominante linearidade e a sutileza das intromissões da narradora-personagem, o livro imprime uma certa movimentação, criando esse tom particular de inquietação. A dúvida, a angústia e a contradição tornam-se, pois, constantes, não só caracterizando a protagonista, mas também dialogando com o período em que o livro foi produzido.

Além das distâncias que trataremos, um elemento importante dessa inquietação se dá pelas imagens selecionadas e dispostas ao longo do texto. Se pensarmos no título *Amanhecer*, temos uma ideia de processo, algo a acontecer. Mais do que a ânsia de Aparecida pelo

amanhecer de uma nova vida, da liberdade intelectual, sexual e psicológica, a ideia de amanhecer também é evocada repetitivamente ao longo do livro com termos relacionados ao dia/claridade e à noite/escuridão, mas nunca pelo termo direto.

Na epígrafe, tanto a ideia de processo do amanhecer quanto uma imagem de alvorada surgem:

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.

Rainer Maria Rilke
Oração das moças a Nossa Senhora⁸²

Nesse sentido, o termo “alvorada” é definido como o “nascer do sol”⁸³ e como a “primeira claridade da manhã”⁸⁴, sendo também associado ao “canto das aves ao amanhecer”⁸⁵. Dessa forma, temos já no início ideias e imagens que serão repetidas ao longo da jornada de Aparecida: o amanhecer e a ideia de destino (de que algo deve “acontecer”).

“Amanhecer”, assim, representa bem a ânsia de Aparecida. Enquanto verbo, “amanhecer” é um processo, assim como os processos que ela experiencia para tentar chegar a um determinado estado: o de elevação, de mudança, como a chegada do amanhecer após a escuridão. É tanto que, na primeira página do livro, ela admite quase não ter conseguido dormir após saber da chegada da família Maia:

Nessa noite, quase não dormi. Fiquei muito tempo a me mirar no espelho, achei-me bonita. [...] Só dormi pela madrugada. Fiquei rolando na cama, sentindo uma aflição esquisita dentro do peito, uma quentura gostosa no corpo. [...] Entretanto, acordei cedo e muito bem disposta. Quando abri a janela, tive uma surpresa. O tempo levantara, o sol brilhava nas poças barrentas com o tom do arco-íris: a manhã tão bonita, tão clara, me pareceu um convite... Para quê? Não sabia... Para a vida, para alguma coisa que ia acontecer, que não poderia deixar de acontecer, e que estava misteriosamente ligada à família da Casa Verde.⁸⁶

⁸² PEREIRA, 2006, p. 271.

⁸³ ALVORADA. In: **Dicionário Aulete Digital**. Lexikon Editora Digital, s.l., s.d. Disponível em: <https://aulete.com.br/alvorada>. Acesso em: 10 de out. de 2023.

⁸⁴ ALVORADA. In: **Dicionário Priberam Online de Português**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/alvorada>. Acesso em: 10 de out. de 2023.

⁸⁵ ALVORADA. In: **Dicionário Priberam Online de Português**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/alvorada>. Acesso em: 10 de out. de 2023.

⁸⁶ PEREIRA, 2006, p. 272.

No trecho, as imagens de sol e arco-íris são explicitamente relacionadas à esperança de Aparecida. Em sua imaginação, aquela chegada mudaria sua vida e seria a responsável pelo amanhecer de outras possibilidades, contrastando com as “poças barrentas” de São José. O problema é que a nossa protagonista esbarra com impossibilidades muitas no caminho — primeiro a impossibilidade de trabalhar, depois, de ter um trabalho que a realiza; primeiro, poder amar alguém, depois, ser amada por esse alguém —, sentindo-se até o fim do livro na escuridão, na incerteza. Nas últimas linhas, inclusive, ela dirá “Será esse, só esse, o meu destino, minha Nossa Senhora da Aparecida?”⁸⁷, retomando a figura da Nossa Senhora também adiantada pela epígrafe.

Ainda em relação a essas imagens, a dualidade entre o claro e o escuro não é só associada à ideia de acontecimento ou destino, remetendo também à sua dúvida em relação a questões morais. Não é à toa que a história começa com a chegada da família de Sônia, porque é com essa entrada que a personagem terá um contato exterior como pouco teve até o momento, encontrando ainda ideologias distintas por meio de Sônia e Antônio.

Antônio, ao chegar, surge junto ao explorar visual: tudo estava mais colorido. Mas assim como Sônia ganhará outros contornos com o avançar das páginas, sendo associada à luz e à pureza, Antônio será ao final associado à escuridão e à incerteza. Isso acontece, por exemplo, quando Aparecida o encontra no Rio de Janeiro, há tempos sem ter contato:

— Então... Antônio, eu não posso viver sem você.
 — Mas isso é ridículo... a esta hora... você não pode subir.
 — Por que não? Você não disse que isso tudo são preconceitos? Ninguém sabe que eu estou aqui. E que saibam... eu serei sua amante, Antônio, sua criada, sua escrava. Serei o que você quiser, contanto que me dê um lugarzinho na sua vida. [...]
 Segui-o. Antônio acendeu a luz. A escada era estreita, mesmo de dia deveria ser escura. Íamos em silêncio. Era ali que vivia... uma sala única, com uma mesa de jantar, um aparador, uma estante com livros.⁸⁸

O desejo de estar com Antônio é tão importante que a narradora se contenta com “um lugarzinho” em sua vida. E ao subir as escadas, ela encontra, de fato, um lugar pequeno, além de escuro. Mesmo com a luz do dia, como ela percebe, a escada que leva à casa de Antônio é escura, da mesma forma que a sua vitória, ficar com Antônio, será um caminho estreito e sem claro direcionamento.

⁸⁷ PEREIRA, 2006, p. 368, grifos nossos.

⁸⁸ PEREIRA, 2006, p. 360.

Fora as inquietações introduzidas por Sônia e Antônio, o livro é composto de faces diversas. Figuras secundárias como “D. Célia do Correio”, mesmo com pouco destaque, são sempre observadas por Aparecida. A narradora e protagonista se constrói então por meio da figura do outro e lança à narrativa os dilemas de diferentes personagens, mesmo que de alguma forma essa presença do outro consuma parte do seu espaço — como ela percebe aos fins da narrativa, “Eu só me sinto bem na companhia de pessoas assim, que me ofusquem um pouco”⁸⁹.

Nesse sentido, percebe-se a abordagem de questões de gênero, raça e classe intrincadas aos dilemas de Aparecida para o amadurecimento; é essa a sua descoberta do mundo, da sociedade e de seus valores. Essa abordagem, claro, contraria a maior parte das críticas feitas à autora no contexto da publicação, que a limitavam a ser uma “escritora do Sul”, dedicada apenas à introspecção e nunca a discussões sociais.

Diferente de *As três Marias*, em que trabalharemos apenas questões de gênero (também visíveis a partir da distância entre a narradora e as personagens masculinas), aqui precisamos abrir duas subseções de análise: uma para a distância estabelecida entre as personagens masculinas e femininas; outra para a distância estabelecida em relação às personagens negras.

Na seção 4.1, “Entre mulheres e estroinas”, propomos que *Amanhecer* tematiza questões sociais, especialmente relacionadas à mulher, sua inserção na sociedade em meio à modernização dos anos 30, suas possibilidades de trabalho e de relacionamento. Por meio da investigação da autoria implícita, notamos também um aspecto novo, não mencionado nos textos que a nossa revisão de literatura alcançou: a valorização de Sônia, amiga de Aparecida, ultrapassa a valorização dada às demais personagens, inclusive Antônio, indicando entre as duas uma relação complexa de amizade, companheirismo e homoerotismo feminino. A valorização geral das personagens femininas em detrimento das masculinas é também analisada a partir dos comentários tecidos sobre o pai e a mãe da narradora.

Na seção 4.2, “Incógnito outro: a questão racial”, destacamos a presença das personagens negras no romance, fator que o destaca em meio às produções do romance de 30. Entre estereótipos e claras tentativas de humanização, percebemos que a autora se dedicou a construir, no seu romance, um panorama de diversidade racial, outra estratégia técnica que fortalece a retórica de inquietação social do livro.

⁸⁹ PEREIRA, 2006, p. 364.

4.1 ENTRE MULHERES E ESTROINAS

O título desta seção adianta nossa hipótese de que, em um livro que tanto reforça a construção da protagonista pelo contato com o outro, as personagens femininas são construídas de forma mais complexa, enquanto os homens são entrevistados. Aparecida, assim, se vê construída a partir do contato com a angústia e a agência femininas, crescendo junto com sua amiga Sônia, que se refaz após um aborto e um assédio sexual, com sua amiga Luísa⁹⁰, que também se modifica pela falta de possibilidades enquanto mulher negra, e principalmente com sua mãe, que a incomoda e a impressiona ao mesmo tempo. Os homens, por outro lado, geram dúvidas, angústia e são o retrato da hipocrisia na narrativa.

A começar pela família de Aparecida, temos uma relação quase inexistente entre pai e mãe. Em boa parte do livro, não vemos diálogos diretos entre os dois, ou mesmo entre os dois e a filha, o que gera uma sensação de isolamento. E esse isolamento só é explicado próximo à metade do livro, quando Aparecida começa a mudar suas percepções sobre os homens e a ver Antônio como um homem hipócrita.

Nesse cenário, o pai é claramente um personagem preterido pela narradora e pela autora implícita. Além de pouco aparecer, sem diálogos significativos ou agência no enredo, ele é sempre descrito negativamente pela filha:

Papai explicava pela pouca sorte os seus prejuízos; um sítio era muito castigado pela saúva, o outro não tinha água, noutro o transporte caro consumia todos os lucros. Sempre arranjava um pretexto para acabar vendendo. Quando estávamos em Pedro do Rio, meu avô morreu. Com o que deixou, a nossa vida melhorou um pouco. Mamãe comprou roupa de cama, uns móveis, arrumou melhor a casa. Não sei ao certo quanto meu pai ficou; tinha alguma coisa, pois vivia sem trabalhar e não devia a ninguém. [...] Mas não devia ser muito, porque a nossa vida era das mais modestas. Seria pouco mais do que deixou: as suas famosas maluquices não devem ter sido assim tão dispendiosas.⁹¹

Não só no trecho acima, mas desde a primeira aparição do pai, fica claro o julgamento da narradora: o pai é ironizado em suas tentativas de explicar seu fracasso financeiro. De propósito, Aparecida ressalta quatro vezes, em um intervalo de duas páginas, que todos usavam a frase “maluquices do Juca”, já que o pai era visto como instável. O que sabemos da sua história é que, quando jovem, “era o mais moço e muito vadio em menino” e mesmo herdando uma boa herança do pai, perdeu boa parte desse dinheiro tentando ser

⁹⁰ Analisamos Luísa na seção seguinte, junto às demais personagens negras do romance.

⁹¹ PEREIRA, 2006, p. 279.

agricultor. Enquanto isso, os outros dois irmãos de Juca, que receberam a mesma quantia, compraram casa e se estabeleceram na capital do Rio de Janeiro.

Portanto, o pai é destacado como o principal responsável por uma das maiores angústias de Aparecida: a questão de classe. Ao conhecer Sônia, de quem ainda falaremos mais, seu desejo de ter a amiga se mescla a uma vergonha, vergonha do fato de que Sônia era da capital, teve maior acesso a estudos e tinha uma família financeiramente estável e rica, enquanto ela, Aparecida, não teve nada disso por conta das supostas loucuras do pai, que não soube administrar sua herança.

Para compreender esse pai, precisamos pensar ainda na sua inércia. No trecho seguinte, fica visível que a autora implícita (por meio de sua narradora) quer nos mostrar a preguiça do homem em contraste com a agência da mãe de Aparecida:

Mamãe não lavava roupa; o resto todo do serviço de casa ela fazia, ajudada por mim e pelo Joaquim, o nosso empregado. E ainda achava tempo para tocar piano [...], para cuidar da capela com a agente do Correio, D. Célia, e para coser para mim. Andava sempre muito limpa, muito esticada, fazia questão de manter uma certa linha, de ser “uma senhora”, na verdade a senhora mais importante de São José. Falava com todos, mas só considerava iguais a ela D. Célia do Correio e D. Mariquinhas [...]. Elas três constituíam a “sociedade” de São José. Quando o vigário vinha dizer missa em São José, uma vez por mês, almoçava em nossa casa. Papai ficava zangado com isso, porque era espírita. Foi depois que nos mudamos para São José que lhe deu essa mania. A princípio mamãe não sabia de nada. Lembro-me de que, quando voltei de Campanha nas últimas férias, achei papai um pouco diferente. [...] Quase todas as noites saía sem dizer aonde ia, ele cujo maior prazer, antigamente, era deitar-se bem cedo para ler o *Jornal do Comércio* na cama. Acabava de jantar, cochilava um pouco na cadeira de balanço — uma cadeira austríaca que tinha uma mancha escura no encosto, no lugar onde ele costumava apoiar a cabeça — depois despertava assustado, olhava o relógio e saía apressado.⁹²

Em uma sequência de dois parágrafos, situada já no primeiro capítulo, a narradora nos mostra como via essas duas personagens — e a autora implícita, por sua vez, nos obriga a vê-las da mesma forma. A mãe, sozinha, fazia boa parte do trabalho doméstico, Aparecida inclusive admite se beneficiar de tal trabalho, e ainda tentava manter as demais obrigações sociais esperadas da mulher no período⁹³, ou seja, cuidar da aparência e da sua limpeza, vitrines da família. Também são vários os verbos de ação direta: lavar, cozinhar, cuidar (da

⁹² PEREIRA, 2006, p. 279, itálicos da autora.

⁹³ Cf. SALES, Elisa Cândida Alcântara de; SARMENTO, Gabriela Stehling. O ideal burguês da mulher urbana nos anos 1930: a importância de gênero como uma categoria analítica. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, [S. l.], v. 14, n. 28, p. 76–94, 2020. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/12151>. Acesso em: 25 mai. 2023.

capela), tocar (piano) e manter (a linha, a aparência). Junto de suas amigas, a mulher era, na visão da narradora, peça essencial da sociedade de São José.

Já o pai era tão constante em sua inércia que a sua mudança de comportamento já denunciou que escondia algo da família. Além de serem poucos os verbos de ação relacionados a ele no trecho, a escrita nos obriga a lembrar o trabalho doméstico da esposa. Se o costume de Juca era jantar e, logo em seguida, cochilar na cadeira, sabemos que para isso foi preciso que a esposa fizesse a comida e todo o serviço de limpeza antes mencionado. Curioso é também seu costume ser tão enraizado que a cadeira de balanço já tinha a mancha da sua cabeça. Isto é, enquanto a esposa pode ser ressaltada por sua limpeza, o marido é lembrado pela mancha que deixa todos os dias sem qualquer incômodo.

Assim, Juca faz pouca diferença não só na narrativa, mas também para Aparecida. Ao comparar pai e mãe, ela comenta:

E a verdade é que papai não existia para mim. Estava habituada a ele, mas não o considerava muito. Dava-lhe pouca importância. Não pensava nele... **Mamãe existia mais,** mas não muito, embora gostasse dela. Vivia muito mais perto das heroínas de Delly, das minhas colegas, de todas as moças desconhecidas que existiam no mundo — sem falar na morta da Casa Verde — do que de meus pais. Preferia ficar calada a conversar com eles. Não por implicância, mas porque não tinha nada a dizer-lhes.⁹⁴

Perceba-se aqui o uso do verbo “existir” como um intensificador da sensação de isolamento da protagonista. No universo psíquico da personagem, em sua ideologia, os pais não chegam a existir, não fazem sentido, o que fortalece o tom melancólico que o livro alcança, sempre ruminando os dilemas da moça. Mesmo assim, ainda há uma diferença fundamental entre os pais, já que a mãe pelo menos impacta Aparecida, e consequentemente a narrativa, com atitudes e falas.

Laura não é uma personagem plenamente desenvolvida ou esférica; apesar disso, ganha grande destaque no meio do livro, mais precisamente no nono capítulo, com um monólogo de cerca de três páginas. Na ocasião, deseja alertar Aparecida sobre sua relação com Antônio, mas explica que sempre se sentiu excluída da vida da filha, sendo mais uma criada da filha do que uma figura de autoridade:

— Deixe-me falar. Preciso desabafar. Hoje preciso dizer tudo. Quanto mais você crescia, mais se desaparecia de mim. Seu pai ensinava você a me desprezar. O meu erro foi ter me casado com ele. Nunca disse isso a ninguém, esperava morrer sem

⁹⁴ PEREIRA, 2006, p. 280, grifos nossos.

precisar dizer. Mas é o último sacrifício que faço por você. [...] Depois que você ficou moça, foi que me vi de uma vez reduzida ao papel de criada. Só servia para cozinhar para você e seu pai, para arrumar tudo para vocês. Você preferia ir conversar com a Luísa na cozinha a conversar comigo. Se eu ousava fazer a menor observação, respondia-me com sete pedras na mão. Para cúmulo, chegou essa gente da Casa Verde. Eu logo vi que aquela menina não era boa companhia, mas não tive coragem de dizer nada. Para quê? Você não me atenderia mesmo. E depois, a sua vida era tão triste que, mesmo que pudesse, não teria impedido as relações. Ao menos, via você alegre. Só me atrevi a falar quando percebi o seu namoro com o moço. Mas você sabe bem que não valeu de nada. Fez bem o que quis, sem me dar satisfações. Eu tinha era que coser, passar os seus vestidos... Era o que você queria de mim. Tenho ou não razão de dizer que você me considera como sua criada?⁹⁵

Por meio desse episódio, a autora reforça sua crítica à questão do trabalho doméstico, mostrando como a família precisa do trabalho feminino para existir. No mesmo monólogo, a mãe ainda explica que perdeu muitas noites de sono quando Aparecida era bebê, já que o pai se irritava com o barulho e ela era a única a acalmá-la. Muitas vezes acalmava a filha, inclusive, na cadeira de balanço que agora Juca dominava. E apesar das reclamações de cansaço, Laura afirma que não foi tão infeliz nesse período, pois pelo menos se sentia próxima da filha.

Além da crítica, o monólogo nos fornece diferentes revelações importantes para avaliar as personagens e compreender o crescimento de Aparecida enquanto personagem. Na visão da mãe, a menina se distanciou ainda mais da família logo após voltar do Rio de Janeiro, período breve de sua infância em que, com a ajuda de uma tia, estudou em um bom colégio. E apesar de Aparecida depois nos afirmar que a mãe estava errada sobre seu distanciamento da família, a hipótese, afinal, parece plausível considerando as afirmações da protagonista sobre não ter o que conversar com os pais, basta lembrar que ela citou ser mais próxima das “heroínas de Delly” do que dos pais, provavelmente fazendo referência aos romances de M. Delly, reconhecidos⁹⁶ por retratar histórias idealistas de mulheres ricas ou enriquecidas por casamentos felizes e fantasiosos.

Ainda na visão da mãe, quando criança, Aparecida a julgava por conta da influência do pai. Segundo Laura, a menina disse certa vez que não queria parecer com a mãe, porque “mamãe é mulata, eu não sou”⁹⁷, e quando aprendeu a ler com a ajuda do pai, comemorou dizendo: “Olhe como eu já sei ler... Papai disse que já sei melhor do que você”⁹⁸. Nesses

⁹⁵ PEREIRA, 2006, p. 333.

⁹⁶ Cf. CUNHA, Maria Teresa Santos. Os romances e a construção de um imaginário feminino nas décadas de 1940/60. *Fronteiras*, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 95–104, 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/13355>. Acesso em: 20 dez. 2023.

⁹⁷ PEREIRA, 2006, p. 332.

⁹⁸ PEREIRA, 2006, p. 333.

exemplos, e com a mediação dos comentários de Laura, percebemos que o pai incitava um preconceito na filha relacionado a questões de classe e de raça (apesar de Laura se afirmar branca).

O motivo para as piadas e o ódio do marido teria a ver com o casamento dos dois: ela e Juca tiveram relações sexuais antes do casamento e, pelo fato de Laura ser menor de idade, Juca foi “obrigado” a se casar. Desde então, Laura sentia que seu casamento era um inferno e que Juca se vingava dela todos os dias pelo casamento, afastando-a da filha, a última felicidade que lhe sobrara no relacionamento. Assim, sentindo-se desprezada pelo marido e pela filha, o que restava a Laura era se resignar, se manter em silêncio e servir, como aprendera ser seu ofício enquanto esposa e mãe.

Em um bom jogo da autoria implícita, esse trecho surge mais próximo do final da narrativa, justamente quando Aparecida (e nós também, posto que crescemos junto com a nossa protagonista, partilhando agora da sua revolta) está visivelmente mais aberta a esse tipo de crítica. Nesse momento, a protagonista inclusive já tinha se decepcionado com o pai ao descobrir, logo após a morte dele, que ele traía Laura há muitos anos — “Papai misturava a sua crença e a sujeira desses amores com uma mulata. [...] Quando a gente pensa ter encontrado um pouco de pureza, descobre que era hipocrisia”⁹⁹. E como discutiremos melhor a seguir, nesse momento ela já tinha se decepcionado com Antônio por sua hipocrisia.

Dessa maneira, a apresentação gradual do caráter dos pais, Juca e Laura, explica muitas das atitudes de Aparecida em relação a Antônio e a Sônia. Em cada um desses duos, a mulher é quem se oferece para ajudar a protagonista, enquanto o homem dá sinais confusos e age de forma incompreensível. É um paralelo claro, com a ressalva de que Sônia tem muito mais agência na narrativa do que a mãe e será o centro da maior parte das cenas do livro.

Antônio era, então, muito como o pai de Aparecida, apesar de ela não intelectualizar essa semelhança. Enquanto Juca era considerado “vadio”, como vimos, Antônio era considerado “um estroina”. Os dois também tiveram ideais pouco aceitos socialmente: Juca foi espírita e Antônio criticava a monogamia. E assim como Laura era julgada por Juca, Aparecida torna-se alvo de muitos julgamentos de Antônio, que a acusa de querer se casar por interesses financeiros.

Aparecida não verbaliza muito essa semelhança, dando-nos um gostinho apenas neste trecho: “esses mistérios em torno de Antônio, essas maluquices a que aludiam

⁹⁹ PEREIRA, 2006, p. 305.

vagamente — e que eu adivinhava muito diferentes das de papai — foram, a meus olhos, um atrativo a mais”¹⁰⁰. Por isso, é por conta da autora implícita que esse paralelo se torna óbvio aos nossos olhos. Percebemos que é essa a intenção da autora a partir, por exemplo, da reação negativa de Aparecida ao monólogo já citado da mãe: “Uma frase me ficou ecoando nos ouvidos. A frase e o tom de desforra em que fora dita, de triunfo, de desforra. “Você é muito orgulhosa, minha filha, mas caiu do mesmo jeito que eu”¹⁰¹. Ao final, já nos admitindo sua angústia e desesperança completa com Antônio, ela se lembrará da mãe novamente e nos confessará nunca ter contado à mãe sobre sua atual situação. Explicação para isso ela não dá, mas fica óbvio que o motivo é o orgulho, afinal, a mãe estava certa sobre Antônio.

Com isso, a narração torna a leitura angustiante, dado que cada nova violência simbólica de Antônio ainda é seguida por comentários esperançosos de Aparecida ou por comentários de dúvida. É praticamente só ao final, junto de suas reflexões sobre a família, que vemos Aparecida tecer comentários assertiva e detalhadamente negativos sobre o rapaz, deixando seus leitores em expectativa ao longo do romance.

No início, nada consegue descrever melhor a visão de Aparecida sobre Antônio do que a palavra “idealização”. A moça se apaixona pelo rapaz desde o momento em que ele chega à Casa Verde, em um jantar onde estão ele, Aparecida e Sônia. Uma das justificativas que ela nos dá para essa paixão avassaladora é o fato de que ele não pareceu dar atenção às histórias de luxo da prima, ao que ela, Aparecida, se sente validada e envaidecida. Em suas palavras, “não haveria duas horas que eu conhecera Antônio e já me sentia ligada a ele. Desde esse momento lhe pertenci, num encantamento, como hoje, desencantada, lhe pertença”¹⁰².

Essa idealização é desvelada pouco a pouco, de forma que a narradora passa a fazer mais comentários nos dando pistas do futuro final, como aqui:

Antônio ficou sendo, para mim, o tipo do rapaz estróina. Estróina e de bom coração. A própria encarnação da boêmia. [...] Não foi por ele que me apaixonei, foi por esse falso Antônio. E ainda hoje não consegui destruir inteiramente em mim essa imagem que não tem nada de verdadeira. O Antônio que eu espero todas as tardes — que quase nunca vem — é ainda, apesar de tudo, um reflexo daquele que me deslumbrou em São José. Por mais que ele faça, não consegue me fazer aceitar a realidade, como diz.¹⁰³

¹⁰⁰ PEREIRA, 2006, p. 297.

¹⁰¹ PEREIRA, 2006, p. 334.

¹⁰² PEREIRA, 2006, p. 294.

¹⁰³ PEREIRA, 2006, p. 296, grifos nossos.

Esses comentários são geralmente breves, mas essenciais para compreendermos o movimento psicológico de *Aparecida*. Propositamente, a narração mistura as sensações da *Aparecida* narradora com as sensações da *Aparecida* personagem, mesclando angústia e esperança de forma muitas vezes complexa. Não que isso seja um defeito narrativo; pelo contrário, por meio dessa técnica, a autora nos mergulha no drama, fortalecendo um tom de inquietação e dúvida constantes.

Antônio, em si, será um elemento de inquietação, sendo gatilho para diferentes discussões sociais, começando por sua própria situação social. Sobre ele, o que sabemos no início, por meio de Sônia e *Aparecida*, é que vivia sem os luxos que o restante da família Maia vivia, já que seu pai morreu e ele precisou trabalhar como professor ainda muito jovem para sustentar a mãe. Apesar de o tio, Dr. Maia, supostamente oferecer ajuda e dinheiro a eles, ambos, mãe e filho, seriam orgulhosos. Antônio se recusa a pertencer ao mundo dos Maia, por mais que faça parte da família. Assim, o jovem se marcará muitas vezes como uma figura intelectual, pautada em ideais de esquerda¹⁰⁴, de forma que todas as suas falas na narrativa tematizam problemas sociais. Segundo *Aparecida* (narradora), a evolução de seu pensamento em relação a questões de raça, classe e gênero se devia a conversas com Antônio.

Um mundo novo começava a se abrir diante de mim, o mundo das idéias, do pensamento. Não entendia bem tudo o que ele dizia, mas o prazer de ouvi-lo me mantinha atenta durante horas a fio, presa às suas palavras, bebendo-as. Empréstava-me livros, muito diferentes dos que eu tinha lido até então, e que nem sempre entendia bem. Mas tinha uma paciência carinhosa para explicar o que me escapava.¹⁰⁵

Nesses primeiros movimentos, o que o leitor vê é que Antônio parece querer mais ser um professor de *Aparecida* do que um esposo. Em tom professoral, ele até a incentiva a trabalhar, dizendo que “a mulher ainda não compreendeu que é a maior sacrificada na sociedade burguesa”¹⁰⁶, ideia que ele repetirá diversas vezes na narrativa, com pequenas mudanças.

¹⁰⁴ Concordamos, portanto, com a hipótese de Edwrigens Almeida (2013), de que há no romance uma crítica ideológica à figura de Antônio, com a ressalva de que, em nossa visão, a crítica não é limitada ao “comunismo”, sendo muito mais explorada pela hipocrisia do rapaz em relação ao próprio machismo. Cf. ALMEIDA, Edwrigens *Aparecida* R. Lopes de. Desfiando o novelo ficcional: Lúcia Miguel Pereira e a representação do cenário político. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 123-145, set. 2013. ISSN 2238-3824. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.18.1.123-145>. Acesso em: 25 mai. 2023.

¹⁰⁵ PEREIRA, 2006, p. 298.

¹⁰⁶ PEREIRA, 2006, p. 298.

Não à toa, em certo ponto a protagonista declara que foi mais feliz com Antônio quando ele a tratou como irmã assim que se conheceram em São José. Inspirada por ele, ela se mudará inclusive para o Rio de Janeiro e começará a trabalhar, assim como sonhava há muito tempo. Ou seja, ela atribui a ele o incentivo para enfrentar sua família e deixar certas convenções de São José.

Antônio fez-me muito mal, tem-me feito sofrer muito; matou a minha alma, matou o meu coração, matou em mim tanta coisa... mas isso eu lhe devo; foi ele quem me fez compreender que a minha dignidade estava em ser independente, em só contar com o meu trabalho. A única dignidade que me resta.¹⁰⁷

O problema é que, embora bonitas as palavras de Antônio, suas atitudes na prática eram contraditórias, ancoradas em muitas das crenças monogâmicas e patriarcais que ele dizia julgar. Para começar, o rapaz a beija pouco tempo depois de conhecê-la, sem consentimento:

E a mão foi subindo, subindo, passando pelo meu braço, encontrando o ombro, bordejando o decote. Cada vez mais ousada, mais perturbadora. E Antônio continuava a responder a Sônia, com a voz de sempre. [...] quando chegamos na varanda, Antônio me agarrou, envolveu-me toda, sua boca procurou a minha. [...] Arranquei-me trêmula dos braços de Antônio. Mas quando me vi sozinha, a exaltação caiu; só uma vergonha, uma vergonha horrível substituiu.¹⁰⁸

Apesar da vergonha de Aparecida ter relação com o julgamento social, conseguimos ver ainda uma tristeza da protagonista pelo jeito sexualizado que Antônio a trata. Na mesma página, ela conta que sentia uma “tristeza morna” crescer a cada toque do rapaz e que tentava sempre resistir, já que se sentia “muito mais unida a ele” quando estavam com outras pessoas, conversando sobre os estudos dele, do que quando os dois ficavam a sós. Novamente, a amizade é a única parte destacada positivamente entre os dois.

A protagonista também se decepiona com o rapaz após vê-lo beijando Sônia, a prima, momento em que ele explica que nunca poderia se casar por não acreditar na ideia de casamento. A conversa termina em risadas, o que gera estranhamento na leitura, já que a essa altura entendemos a importância negativa do evento para a protagonista. Mas logo temos a confirmação do sofrimento de Aparecida:

Sentei-me num banco, debaixo da latada de maracujás, e fiquei imóvel, imbecilizada pela dor. [...] A morte... só ela me aparecia. Enterrei as unhas no braço com força,

¹⁰⁷ PEREIRA, 2006, p. 308.

¹⁰⁸ PEREIRA, 2006, p. 298.

para certificar-me de que estava viva. E pensei que viver é poder sentir dor. Embriagava-me de dor. Queria sofrer, sofrer muito. A imobilidade tornava-me o corpo dormente. Lembrei-me de Antônio, de Sônia, como se não os visse desde muito tempo. Tudo ficara de repente tão longínquo. Mas, no fundo, uma certeza subsistia, dentro de mim: a de que tudo não estava acabado, de que meu destino, bom ou mau, haveria de se cumprir em Antônio. De que uma fatalidade misteriosa nos ligava. Aquela semelhança com o enteado da morta da Casa Verde... **Uma transformação operou-se nos meus sentimentos: foi nesse momento que comecei a sentir por ele o que até hoje sinto, um misto de ódio e adoração. [...]** Ele ia matar minha alma.¹⁰⁹

Amanhecer, assim, não pode ser considerado um livro que explora imagens grotescas ou violentas. Consideramos, para isso, o texto de Jaime Ginzburg¹¹⁰, em que aponta quatro principais tipos de posições do narrador em relação à violência: o narrador que se distancia dos acontecimentos, o narrador agente da violência, o narrador que oscila suas posições discursivas (por exemplo, entre primeira e terceira pessoa) e o narrador vítima de violência. Como o próprio autor ressalta, essa não é uma lista delimitada e precisa, mas sim um ponto de partida.

Partindo desse esboço, *Aparecida* pode ser vista, na maior parte da narrativa, como uma vítima da violência. Seu esforço é de recuperar os acontecimentos e compreender tudo o que a levou àquele final de incerteza social, financeira e psicológica/amorosa. O termo “violência” ou qualquer sinônimo, porém, não é usado por ela para descrever as violências que viveu. Ela se entende como “sombra” de Antônio e isso é o que a motiva a escrever, mas a percepção de que a maioria das suas impossibilidades advêm da violência e da discriminação de gênero só ficam visíveis pela mão da autoria implícita, de forma muitas vezes sutil, como já destacamos. Assim, a representação da violência simbólica contra a mulher surge focando sempre na crítica e não na cena, evitando qualquer prazer¹¹¹ do leitor, obrigando-o a empatizar com a protagonista. Por isso, percebe-se o impacto negativo de Antônio na vida de *Aparecida*.

Mais do que isso, Antônio chega a causar um desconforto físico na personagem ao reencontrá-la depois no Rio de Janeiro, ocasião em que ela começa a trabalhar para o pai de Sônia:

Antônio e eu ficamos encostados na grade, sem nos olharmos.

¹⁰⁹ PEREIRA, 2006, p. 300.

¹¹⁰ GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores associados, 2017.

¹¹¹ Por mais estranho que possa parecer a princípio, citamos “prazer” aqui entendendo que, em algumas narrativas do cinema e da literatura, cenas de estupro, por exemplo, parecem ser elaboradas para o prazer masculino, sendo detalhadas por esse mesmo motivo.

— Você viu como Aparecida se transformou, Antônio? — perguntou Sônia. Já está uma carioca completa.

Antônio deu uma risadinha seca. — E já começou a trabalhar? Perguntou à prima, como se não me visse.

E como ela respondesse que ainda não se falara nisso, explodiu.

— Faz muito bem, veio viver às sopas de Tio Raul, vestir seus vestidos velhos, ser parasita.

Ficamos ambas em silêncio. Então ele segurou-me o braço com força.

— Vamos, responda, confesse, era o que você queria. Encontrar uma família rica para encostar-se. Imaginou que eu podia ser um bom partido, e tratou de me agradar. Mas percebeu que isso não tinha futuro, e contentou-se com explorar a amizade de Sônia. [...] A verdade é mesmo incômoda. Mas precisa ser dita. Em São José, Aparecida parecia uma menina digna, você parecia ter se modificado. Mas caíram no Rio, nessa vidinha burguesa, e mostraram que são iguais às outras. [...] sabe qual será o seu futuro se não lhe aparecer um casamento? A prostituição.¹¹²

Apesar de todos os discursos aparentemente feministas do rapaz, ele reduz Aparecida ao interesse financeiro, restringindo-a, portanto, ao estereótipo da “prostituta” em oposição ao estereótipo da “santa-dona-de-casa”. Em seu raciocínio, se ela não está trabalhando no momento, logo só pode querer explorar a família Maia. No trecho, a narração explicita a sua violência por meio da ausência da narradora: logo após declarar que ele segurou o braço dela com força, dá ao personagem toda a voz. As suas palavras, para o leitor, são injustas. Sabemos que Aparecida foi para o Rio de Janeiro por conta da promessa de emprego que o pai de Sônia fez, até porque ela nos explica em detalhes, poucas páginas antes desse encontro com Antônio, que seu sonho agora era buscar a independência. Isso sem contar a ameaça da prostituição, que soa aqui não apenas como um simples alerta, mas também como um desejo de castigo à Aparecida.

Antônio se torna, assim, também responsável pelo sofrimento de gênero da protagonista. Se no início seu papel positivo foi o de lembrá-la da importância da emancipação feminina, vemos, aqui, que ao criticar seu primeiro passo para a independência (sua ida ao Rio de Janeiro), Aparecida perderá o encanto que sentiu nos primeiros dias de sua chegada à capital e se sentirá uma intrusa. Em seguida, seu impulso será justamente ir atrás de Antônio, depender dele.

Ao encontrá-lo, ouvirá mais conversas do rapaz sobre não poder lhe oferecer nada, mas insiste em ficar. Pela narração, fica implícito que, se eles tiveram relações sexuais, elas demoraram a acontecer, o que de certa forma mostraria uma fidelidade de Antônio aos seus ideais e às suas palavras. Ao final, porém, percebemos que ele se aproveita do trabalho intelectual da protagonista:

¹¹² PEREIRA, 2006, p. 351.

Acreditará realmente que é um homem superior, predestinado? Eu já acreditei nisso, hoje não acredito mais [...]. Outro dia, estivemos cerca de cinco horas trabalhando juntos, ele ditando e eu escrevendo à máquina; quando acabamos, como eu me queixasse de cansaço, ele disse, sem rir: — A História registrará o seu nome como minha colaboradora.

Na hora só reparei que ele me considerava sua colaboradora, e isso me fez muito feliz. Mas não sei que demônio impiedoso obrigou-me a analisar tudo, e me fez achar meio ridícula a frase. Antônio matou em mim até a crença nele mesmo... Isso é o mais duro de tudo. Tenho medo de que, algum dia, ele próprio morra dentro de mim, como morreu Nossa Senhora de Aparecida, como morreu a moça da Casa Verde.¹¹³

Novamente, quando Antônio fala, encontramos uma fala injusta, que nos impede, enquanto leitores, de empatizar com ele. Fica explícito, inclusive, que o maior trabalho é o dela, já que ele só dita enquanto ela escreve por cinco horas. O reforço da autora implícita também se percebe na antecipação à fala de Antônio com a frase “ele disse, sem rir”, indicando o absurdo de ele ter dito essa frase com seriedade.

No final desse mesmo trecho, temos também menções à Nossa Senhora de Aparecida e à moça do mistério da Casa Verde. É importante sinalizar que as duas figuras eram sagradas para a protagonista e fizeram parte da sua formação; eram símbolos de mistério e de esperança, de que algo maior poderia existir para Aparecida. Ao mencioná-las aqui, a autora implícita nos incita a lembrar que quem matou essas duas figuras na mente de Aparecida foi Antônio, que sempre criticou suas crenças.

Outra ironia que a autora promove é em relação ao termo “colaboradora”. Afinal, apesar de seu atual rancor, antes Aparecida afirmava sonhar em ser colaboradora do rapaz: “eu seria a discípula de Antônio, a sua colaboradora, a sua auxiliar. Viveria a seu lado, na sombra, sem nada exigir para mim, contente com seus triunfos”¹¹⁴. Na mesma página do início, ela também afirmara que “já não tinha a impressão de que ele ia destruir a minha alma, já não entravam ódio e inquietação nos meus sentimentos”¹¹⁵ e que Antônio era um homem especial e por isso não podia se prender à família.

Portanto, quase todas as características positivas e diferenciais que Aparecida via em Antônio se desfazem em um só trecho. A ideia de ser uma mera colaboradora agora parecia ridícula; morreu a impressão de que ele não iria destruir sua alma, assim como muitos dos sonhos dela, incluindo o sonho de independência, que seria apoiado por ele; e a crença de

¹¹³ PEREIRA, p. 367, grifos nossos.

¹¹⁴ PEREIRA, 2006, p. 302.

¹¹⁵ PEREIRA, 2006, p. 302.

Antônio como um ser especial, benfeitor, ajudante dos pobres e dos oprimidos, morre junto com todos esses ideais de esperança. Nas linhas que antecedem esse trecho, a autora implícita acaba por revelar seu projeto na caracterização de Antônio:

Antônio continua o mesmo que conheci, não mudou em nada com o meu convívio [...]. O que ainda não sei é se o que impede de ser como toda a gente é realmente o apelo de um ideal, ou a imagem que se construiu do tipo do reformador social, à qual procura adaptar-se.¹¹⁶

Antônio, portanto, pode ser visto como um tipo, uma personagem rasa¹¹⁷. Apesar de ganhar um espaço maior que Laura, suas falas são sempre as mesmas, com mínima variação. Mais do que essa classificação, vale ressaltar o lugar de Antônio como um objeto de crítica essencial para o enredo. Desde sua aparição, como já pontuamos, a protagonista mescla suas sensações positivas ao vê-lo às suas agora reflexões pessimistas, que o colocam como alguém que matou sua alma, como um destino do qual ela não pôde escapar, mesmo tentando.

É claro que essa construção se complexifica quando a narradora deixa clara a sua responsabilidade em tê-lo seguido, atribuindo-se culpa. Mas, na prática, o final mostra uma Aparecida cansada de trabalhar para um homem que não esclarece suas intenções, em uma relação que a prejudica diretamente. Aparecida, de fato, precisa de Antônio, porque quando eles tentaram manter uma amizade no Rio de Janeiro, ela foi expulsa da pensão em que morava. Sem ele, ela poderia precisar se prostituir (como ele mesmo ameaçou antes); com ele, também não se sente feliz ou completa.

E apesar da ideologia de Antônio poder ser vista como uma especificidade, nesse trecho mesmo o vemos como um tipo. Analisando a totalidade da narrativa, o leitor ideal que a autora parece desejar entenderá que Antônio na verdade é um entre muitos: ao julgá-la, ameaçá-la e, de certa forma, agredi-la, o jovem professor se torna muito similar ao pai da protagonista e aos homens dessa sociedade.

Sua construção, inclusive, coincide com as práticas comuns adotadas por homens em relação à presença das mulheres na política e nas discussões sobre trabalho, como apontado por Margareth Rago sobre o período de 1890 a 1930:

Na prática, esses movimentos eram controlados por elementos do sexo masculino, que certamente tinham maior liberdade de circulação, maior acesso à informação e maior organização entre si. As mulheres deveriam participar enquanto filhas,

¹¹⁶ PEREIRA, 2006, p. 366.

¹¹⁷ GANCHO, *op. cit.*.

esposas ou mães, isto é, na condição de subordinadas aos líderes. [...] o campo de atuação da mulher fora do lar circunscreveu-se ao de ajudante, assistente, ou seja, a uma função de subordinação a um chefe masculino em atividades que a colocaram desde sempre à margem de qualquer processo decisório.¹¹⁸

Nesse sentido, o que *Amanhecer* denuncia é que os homens, no geral, tanto os comunistas quanto os conservadores, esperavam limitar a atuação das suas companheiras ao lar, reforçando as desigualdades de gênero que os beneficiam. Aparecida, assim, tem a sua angústia fixada nas páginas como um lembrete das consequências desse tratamento paternalista e limitador, que a impede de trabalhar e de ser minimamente respeitada em sociedade.

Mas enquanto Antônio começa insinuado como motivo de esperança e termina revelado aos nossos olhos como um tipo, Sônia faz o movimento contrário ao longo do enredo, sempre crescendo aos olhos da narradora e consequentemente aos olhos dos leitores. Sua presença e a análise de seu perfil adiante serão essenciais para fecharmos o contraste da representação feminina contra a representação masculina na narrativa.

Sônia chega como a primeira inquietação da narrativa. Ao contrário de Aparecida, Sônia acreditava — pelo menos no início — que as mulheres deveriam explorar sua sexualidade antes do casamento. Por isso, Aparecida se afirmará muitas vezes diferente da amiga, tomando-a como uma figura idealizada em algumas passagens, e, em outras, como uma figura temida, transgressora¹¹⁹.

Junto à questão sexual que trataremos a seguir, vale pontuar antes que Sônia é objeto de idealização e receio de Aparecida no início principalmente por sua origem. Criada na capital do Rio de Janeiro, a filha dos Maia se mudará com a família para a Casa Verde, lugar que sempre foi apaixonante para Aparecida pelo mistério de uma morte feminina (a morta da Casa Verde) e, claro, pela grandeza do lugar, de uma elitização oposta à vida que Aparecida levava ao lado da mesma casa.

Por vezes, Aparecida se questionará sobre a presença da nova amiga. No início, Sônia desdenhará de alguns dos principais afetos da protagonista. Para ela, a história da morta da Casa Verde a que Aparecida tanto era apegada é um “dramalhão”; Luísa, que foi a primeira amiga da protagonista, é vista por Sônia como uma “mulatinha”. Junto a isso, Sônia será um símbolo do inalcançável para a protagonista nesse início:

¹¹⁸ RAGO, 1985, p. 65.

¹¹⁹ Cf. ZOLIN, *op. cit.*.

O meu entusiasmo por ela crescia todos os dias. Não era como eu imaginara, não compartilhava do mesmo 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 da sua vida no Rio. Não que eu tivesse inveja, mas porque a sentia muito distante de mim, quase de outra classe. Outras vezes não; conversávamos de coração aberto, como eu fazia com Luísa. Não seria bem a mesma coisa porque Sônia e eu éramos muito diferentes.¹²⁰

É com o tempo que Aparecida conhecerá as ideias de Sônia profundamente e, ao mesmo tempo, terá que se esforçar para compreendê-la novamente, já que após um aborto Sônia se tornará uma mulher religiosa. Nesse meio tempo, a protagonista verá a amiga, primeiro, em um lugar de idealização e de erotização; depois, em um lugar de incômodo e rivalidade; ao fim, encontrando na amiga um lugar de proximidade e acolhimento, caminho que a autora implícita encontra para, ultrapassando os estereótipos, torná-la uma personagem complexa, cheia de nuances.

Sobre isso, vale ressaltar que Sônia é descrita com especificidade desde a sua entrada no romance: “Exatamente a moça que eu sonhara, loura, bonita, aparentando dezoito a vinte anos”¹²¹. Mesmo quando a relação das duas mudar pela mudança psicológica de Sônia, o corpo da amiga continuará sendo um ponto de atenção — “o corpo sumido nos lençóis, os cabelos louros espalhados no travesseiro, e uma expressão tão ingênua, tão pura...”¹²². É interessante perceber esse ponto, principalmente porque Antônio não recebe qualquer descrição física¹²³ semelhante (só sabemos que seu cabelo é escuro, nada mais). É Sônia quem primeiro revela à Aparecida uma espécie de desejo e curiosidade sexual, e, por mais que Antônio seja visto pela personagem como o seu destino, é Sônia que será descrita frequentemente como uma pessoa encantadora, tendo um poder de sedução com o qual nenhum outro personagem é caracterizado.

A questão será reforçada especialmente antes da chegada de Antônio. Nesse início, a narradora admitirá desejo pela amiga de forma explícita em alguns momentos. A primeira dessas ocorrências é quando Sônia a chama para tomar um banho de rio. Na ocasião, as duas ficaram sozinhas enquanto Caetano, empregado da família de Aparecida, mantém-se longe vigiando no caso de alguém aparecer. Aparecida não aceita a ideia de ficar nua na frente de Sônia, mas ainda mostra admiração pela amiga: “tão bonita, tão inocente, assim no meio da mata, com uma réstia de sol batendo-lhe na carne lisa. E entretanto, se eu fizesse a mesma

¹²⁰ PEREIRA, 2006, p. 282-283.

¹²¹ PEREIRA, 2006, p. 275.

¹²² PEREIRA, 2006, p. 322.

¹²³ GANCHO, *op. cit.*.

coisa, haveria de ter remorso, de me sentir em pecado”¹²⁴. Dessa maneira, a autora estabelece uma distância ideológica¹²⁵ que cativa a nossa curiosidade para entender como a relação das duas se desenvolverá, fixando uma imagem dupla de Sônia enquanto sinônimo de pecado e inocência. Após esse banho, a narradora admitirá se sentir desconfortável perto de Sônia, evocando uma tensão que ainda se insinua sexual, como no seguinte trecho: “tive vontade de abraçá-la, de beijá-la. [...] Mas fiquei imóvel, desde que a vira nua, não podia mais tocar em Sônia. Para mim, ela representava o pecado. E isso me punha inquieta. Andava nervosa, irritada, sem saber bem o que queria”¹²⁶.

Como vimos, quando Antônio aparece, a sensação de não saber o que fazer com o desejo também domina Aparecida. Outro paralelo entre essas duas relações se encontra neste mesmo capítulo: antes mesmo de não querer sair de casa por estar triste pela falta de Antônio, Aparecida se isolou porque “sentiu uma falta louca”¹²⁷ de Sônia quando ela viaja ao Rio de Janeiro por só duas semanas. A diferença aqui é o fator do pecado, termo que é reforçado só ao pensar em Sônia. O que propomos, então, é que a autora criou uma proximidade e uma importância singular para Sônia enquanto personagem e enquanto objeto de atenção da narradora-protagonista, de forma que a aparição de Antônio parece ser uma espécie de canalização dos desejos que Aparecida já sentia por Sônia, mas obviamente não poderia consumir.

Ainda no mesmo capítulo, a narradora interrompe um comentário de descrição da paisagem para comentar sobre o corpo de Sônia mais uma vez: “O dia fora quente, mas começava a esfriar rapidamente; as damas-da-noite já cheiravam. [...] Lembrei-me do corpo nu de Sônia, tive vontade de tocá-lo, para ver se seria macio como o meu”¹²⁸. A figura da dama-da-noite, além de ter um nome sexualmente sugestivo, é mais uma marca da importância de Sônia para a narrativa. A dama-da-noite é conhecida por desabrochar no anoitecer e fechar suas pétalas antes do amanhecer, sendo, ao mesmo tempo, inebriantemente cheirosa e venenosa.

Por isso, além de sinalizar o poder de sedução de Aparecida, a dama-da-noite relembra os processos importantes para o nosso livro, que tem como título justamente “Amanhecer” — termo que, como ressaltamos no início, nunca é usado diretamente, tendo

¹²⁴ PEREIRA, 2006, p. 283.

¹²⁵ BOOTH, *op. cit.*.

¹²⁶ PEREIRA, 2006, p. 285, grifos nossos.

¹²⁷ PEREIRA, 2006, p. 289.

¹²⁸ PEREIRA, 2006, p. 291.

apenas sua ideia evocada a partir da distribuição de imagens de claro e escuro na narrativa, principalmente por meio das descrições de natureza e por meio da caracterização de Sônia.

Como exemplo dessa proposição, vejamos a segunda aparição da dama-da-noite:

Um pé de dama-da-noite em flor cheirava muito. O céu estava cheio de estrelas. Havia vários pés de dama-da-noite na Casa Verde, plantados pela antiga dona. Lembrei-me dela com uma pontinha de remorso, pois a chegada de Sônia a tornara muito longínqua. Também teria olhado a noite daquela escada, ouvindo o barulho dos grilos? Também se teria sentido como eu, perplexa, sem saber o que queria, insatisfeita com a vida de todos os dias? Sônia falava, conta casos do Rio... e eu perguntava a mim mesma se ficaria sempre em São José, se murcharia sem ter vivido [...].¹²⁹

Perceba-se como detalhe aqui que, antes de Antônio levar a culpa por afastar Aparecida da morta da Casa Verde, Sônia foi a primeira responsabilizada. Mais do que isso, a imagem da dama-da-noite é essencial para que Aparecida se questione sobre seu futuro, sobre a sua possibilidade de desabrochar, relacionando essa reflexão diretamente às movimentações e crenças de Sônia.

E a flor aparece mais uma vez justamente com a chegada de Antônio, mas novamente em associação à Sônia:

A presença de Antônio modificava o ambiente da Casa Verde, fazia-me respirar numa atmosfera de novidade. Tudo estava diferente, mais vivo, mais colorido. Tudo adquiria maior significação. Tudo se gravava em mim como se eu toda fosse chapa fotográfica. Sou capaz de reconstituir os pratos do jantar, as conversas, a arrumação da mesa. O perfume de Sônia se misturava com o cheiro de dama-da-noite que vinha do jardim, o cheiro da Casa Verde.¹³⁰

Assim, apesar de Antônio ser o pretenso foco (o foco declarado pela narradora), mais uma vez o pensamento da protagonista se volta para Sônia, mostrando o verdadeiro foco da autora implícita. Sua felicidade, nessa chegada de Antônio, é o fato de que ele deu mais atenção a ela do que a Sônia, como já assinalado nesta seção. Na mesma página, ela também admite que Antônio é o primeiro jovem com quem conviveu, nos influenciando novamente a acreditar que a paixão dela pelo rapaz foi superficial e idealizada, além de relacionada à sua incerteza sobre Sônia.

A amiga estará mesmo frequentemente presente nos comentários da protagonista sobre Antônio, como uma espécie de terceira parte do relacionamento. No terceiro capítulo,

¹²⁹ PEREIRA, 2006, p. 285.

¹³⁰ PEREIRA, 2006, p. 293.

logo após essa aparição do rapaz, ela começa a descrever sua paixão imediata por ele e logo aproveita para afirmar que “Sônia perdeu todo o prestígio. Nem me lembrava mais da emoção que me causara o seu corpo nu. Vi-a depois despida mais de uma vez e despi-me também à sua vista, sem sentir a menor perturbação”¹³¹. Por essa afirmação, infere-se que a autora deseja desafixar a tensão sexual entre as duas bruscamente, criando um maior caminho para os conflitos ideológicos entre as duas em virtude da chegada de Antônio.

A autora insere, inclusive, outro banho de rio, agora com Antônio sendo espectador/vigia. Aparecida faz questão de tentar estabelecer novamente uma distância sexual de Sônia: “O corpo de Sônia não era mais bonito do que o meu. Vi que ela também se comparava a mim, que me avaliava. Terá sido a água fria que me causou aqueles arrepios?...”¹³², trecho que segue com a dúvida de Aparecida sobre Sônia estar, como ela, pensando na possibilidade de Antônio observá-las nuas. Na mesma página, Aparecida afirma ter sentido mudarem seus pensamentos sobre Antônio, tendo “pensamentos maus” (sexuais) sobre ele, mas, de toda forma, Sônia novamente é inserida entre os receios e arrepios da protagonista de forma ambígua.

Antes de passarmos às outras facetas que tornam Sônia a personagem mais próxima e significativa para Aparecida no livro, é importante sinalizar que a autora implícita pareceu se esforçar para criar um desejo homoerótico juvenil e sem rótulos, que existiria, então, como uma iniciação da personagem. Essa representação da “amizade romântica” entre mulheres é comum ao cenário literário brasileiro, como apontam os trabalhos de Liying Huang¹³³, Nathália Borges Polezzo¹³⁴ e Cristina Ferreira-Pinto¹³⁵.

Tal imaginário faz sentido pensando na relação histórica do Brasil com a homoafetividade feminina. Na pesquisa de Ronaldo Vainfas¹³⁶ sobre a documentação das confissões homoeróticas do Santo Ofício brasileiro, vê-se que a amizade fez parte de boa

¹³¹ PEREIRA, 2006, p. 297.

¹³² PEREIRA, 2006, p. 302.

¹³³ HUANG, Liying. Na virada do século XX: amizade ambígua e lesbianismo estigmatizado. In: **O desejo lésbico nos contos brasileiros desde o final do século XIX ao século XX**. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) — Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 117 p. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/57747>. Acesso em: 25 nov. 2023.

¹³⁴ POLESSO, Nathália Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], n. 20, p. 3-19, 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p3-19. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138653>. Acesso em: 30 nov. 2023.

¹³⁵ PINTO, Cristina Ferreira. O desejo lésbico no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. **Revista Iberoamericana**, [S. l.], n. 187, 1999. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1999.6082>. Acesso em: 30 nov. 2023.

¹³⁶ VAINFAS, Ronaldo. Homoerotismo feminino e o Santo Ofício. In: Del Priore, Mary (org); Bassanezi, Carla (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 115-140.

parte dos relatos inquisitórios femininos. Dada a naturalizada afetividade cultivada entre mulheres, suas relações muitas vezes passavam despercebidas, tanto que, ao contrário dos homens, não precisavam procurar lugares escondidos para suas práticas sexuais:

Já no caso feminino, as relações homoeróticas mal se podem distinguir no cotidiano que irmanava senhoras, escravas e mulheres livres na troca de segredos, nos mexericos, nas alcovitagens e na preparação de mezinhas de variada sorte. Foi nesse ambiente que brotaram algumas relações amorosas entre mulheres. Por outro lado, do mesmo modo que ocorria com os meninos da casa-grande e os moleques, muitos amoricos não passavam de experiências de moçoilas recém-saídas da puberdade. A maioria das relações confessadas a Heitor Furtado de Mendonça envolvia meninas de nove ou dez anos e moças donzelas de 18 a 20 anos. Várias mulheres, já casadas ou viúvas no tempo da Visitação, confessaram namoros e toques com amigas de infância. [...] Deleitando-se entre si quando moças, a verdade é que o grande objetivo das mulheres era mesmo casar. Depois de casadas, deixariam os amores proibidos da juventude.¹³⁷

Apesar dos avanços do nosso século em relação ao tema, até os dias atuais¹³⁸ muitas mulheres ainda recusam a identidade lésbica ou bissexual por conta dos estigmas, vendo a sua sexualidade como uma experimentação íntima e indefinida. Dessa maneira, a recusa e o receio de Aparecida se justificam, ficando claro o motivo pelo qual, mesmo já encontrando Antônio e admitindo desejo por ele, ela insiste em reforçar que não mais deseja Sônia, de forma que podemos nos questionar inclusive se a insistência da narradora não é apenas uma autodefesa diante de nós, espectadores do seu “pecado”, como também uma tentativa de negar o desejo a si mesma e defini-lo como infantil.

Entre o terceiro e o quarto capítulos, Aparecida será ainda mais brusca em relação à amiga, posicionando-a como uma rival. Nessas ditas páginas, enquanto Aparecida tenta argumentar que a amiga sentia ciúmes de Antônio, acabará mais reforçando a sua própria insegurança com relação à sua origem, sentindo-se vitoriosa a cada cena em que receber mais atenção de Antônio do que Sônia. Fica ainda mais óbvio que esse é o foco quando, no quinto capítulo, o enredo foca nas consequências financeiras da morte de Juca, por exemplo, com a frustração de Aparecida pela conformidade da mãe com a herança do pai. Ou seja, mesmo a autora removendo Sônia de foco por um capítulo, o incômodo social permanece, revelando que essa era a principal tensão entre as duas no momento.

¹³⁷ VAINFAS, 2004, p. 126-127.

¹³⁸ GARCIA, Olga Regina Zigelli. Prática sexual entre mulheres: identidade ou pluralidade sexual?. **Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, [S. l.], n. 56, v. 4, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1181>. Acesso em: 26 nov. 2023.

A mudança da relação entre as duas para uma amizade mais sólida e que privilegia o desenvolvimento de ambas as personagens ocorre com a descoberta do aborto de Sônia:

— Aparecida, eu preciso desabafar... escute-me, pelo amor de Deus. Eu ontem fiz... fiz uma besteira. Não podia deixar de fazer. E agora vou morrer, estou castigada. Mas eu não matei, aquilo ainda não vivia, não podia viver. Era uma coisa sem forma, eu vi, não era gente ainda.

Estaria delirando? Falava ofegante, e tinha um olhar fixo, estranho. Tentei acalmá-la. Mas ela não parava.

— Ela me avisou, disse que viria me buscar... Toda de branco, com os cabelos soltos, e um furo no peito. [...] Então eu fui àquela mulher. Que casa suja, meu Deus! As mãos dela pareciam duas aranhas. Eram aranhas... Estou com medo das aranhas, Aparecida. Toque as aranhas, toque pelo amor de Deus. E vêm elas, estão subindo na cama. Ai, vão me segurar, vão me chupar o sangue... As aranhas, as aranhas.¹³⁹

Como se vê, o relato de Sônia sobre o aborto é insólito, considerado inicialmente por Aparecida um delírio. A autora implícita, porém, faz questão de logo explicitar o evento por meio da narradora: “Eu já tinha ouvido muitas vezes Sônia aludir a abortos provocados por suas amigas como se fosse coisa natural. Antônio também defendia o que chamava de maternidade consciente. Por isso não me espantei, nem me escandalizei”¹⁴⁰. Aparecida se mostra, então, preocupada com o estado da amiga. Passa algumas noites dormindo ao seu lado e velando seu sono, com medo de que a morta da Casa Verde possa buscá-la.

Seu desvio dessa preocupação é quando se pergunta se Antônio poderia ser o homem que engravidou Sônia. Ao ser questionado, defende-se de forma imprecisa e o que a narração destaca dele são estas palavras: “Ela não foi ao Rio duas ou três vezes? Você sabe lá o que terá feito? Com os sujeitos que anda, tudo é possível”¹⁴¹. Curiosamente, o ataque que Antônio aqui faz à reputação da prima é muito semelhante ao que Sônia conta que seu parceiro teria dito — “Também a culpa é dele. Para que foi fazer aquilo? Agora, eu que me arranje... disse que não tinha nada com isso, que não era o único. Mentira, mentira, só quis se aproveitar”¹⁴². Esse detalhe plantado pela autora, junto da afirmação posterior de que Antônio adia sua saída de São José por conta da “doença da prima”¹⁴³, reforça a atmosfera de mistério do livro e cria a possibilidade de mais uma hipocrisia de Antônio.

O caso é logo esquecido pela família e por Aparecida, que se arrepende de questionar Sônia sobre Antônio ao vê-la quase morrer. E com o retorno de Antônio para o Rio

¹³⁹ PEREIRA, 2006, p. 318-319.

¹⁴⁰ PEREIRA, 2006, p. 319.

¹⁴¹ PEREIRA, 2006, p. 320.

¹⁴² PEREIRA, 2006, p. 319.

¹⁴³ PEREIRA, 2006, p. 321.

de Janeiro e o aborto de Sônia, Aparecida se sentirá ainda mais próxima da amiga: “Não sei como, voltei a sentir por ela a mesma ternura do princípio, de antes de Antônio”¹⁴⁴. Ainda assim, essas suas primeiras conversas serão sobre Antônio, de forma que percebemos que nenhuma das duas tem certeza da ideologia de Antônio. Enquanto Sônia o destaca como alguém que ajudava os pobres e estaria a um passo de se tornar religioso, Aparecida o destaca como alguém que quebrava as regras e não acreditava em convenções moralistas e religiosas.

Por um momento, Aparecida se sentirá superior à amiga por isso:

Como tudo isso me parecia obscuro... as palavras de Sônia caíram dentro de mim sem encontrar eco. Lembrei-me de uma frase de Antônio: “O misticismo, o sobrenatural são o refúgio dos que não se 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”. [...] Eu me revoltara contra isso, e agora... Agora eu quem pensava o mesmo de Sônia. Era eu quem duvidava de que Deus a tivesse chamado. Eu estava na posição de Antônio. [...] E senti também uma sensação de superioridade. No princípio, quando Sônia chegou em São José, parecia-me ser uma criança junto dela; agora, era ela a criança.¹⁴⁵

Mas a superioridade de ver a amiga em uma posição fragilizada logo se reverte em empatia, o que é reforçado por dois principais momentos antes do fim: o assédio sofrido por Sônia e a mudança de Aparecida para o Rio de Janeiro. Começando pelo assédio, a moça é abordada por Manuel Firme¹⁴⁶ após voltar da Igreja, que afirma que ela deveria deixá-lo beijá-la, já que teria dormido com Joaquim antes. Com a acusação e a tentativa, que só é frustrada porque outros homens aparecem e a protegem, Sônia fica fragilizada e sente que o episódio poderia ser um castigo divino. O pai manda prendê-lo e recebe apoio da cidade pelo fato de o rapaz ser negro. Aparecida será, então, a única a entender Sônia, sabendo que ela não gostaria de punir Manuel Firme e chamar mais atenção da cidade para o fato que a envergonhava.

É assim que Sônia vai para o Rio de Janeiro e leva Aparecida junto consigo, também com a promessa de emprego como enfermeira. Nesse ponto, ela destaca o acolhimento de Sônia, que lhe empresta roupas e se esforça para fazê-la se sentir confortável. E como já abordamos nesta seção, é a conversa com Antônio que a fará se sentir deslocada, uma intrusa entre a família.

Nessa reta final, Sônia será destacada sempre entre imagens claras e positivas. Ao decidir ser irmã de caridade, por exemplo, a narradora nos diz: “Era como se houvesse dentro

¹⁴⁴ PEREIRA, 2006, p. 324.

¹⁴⁵ PEREIRA, 2006, p. 326-327.

¹⁴⁶ O personagem é analisado na seção seguinte.

dela uma luz; o seu sorriso, o seu olhar se iluminavam; toda ela dava uma impressão de claridade e de calor, um calor morno, acolhedor”¹⁴⁷. Aparecida discordará da decisão da amiga e as duas discutirão sobre o caminho que cada uma levou — Sônia, pela ideia da caridade, e Aparecida, entregar-se a Antônio. Mas por mais que os diálogos nos revelem essa discordância de Aparecida com relação às palavras da amiga, no final são essas as palavras que se destacam. Na penúltima página, por exemplo, onde Aparecida toma consciência de todas as suas frustrações, reclamando do fato de Antônio não ser nada certo e de ela se sentir só mais uma “máquina de trabalho”¹⁴⁸, seu único elogio é para Sônia: “[...] D. Sinhazinha soube da minha ligação com Antônio, e fechou-me a porta. Sônia, ao contrário, continua a mesma para mim, mas estive um ano sem vê-la, durante o noviciado”¹⁴⁹.

Nas últimas linhas, são as palavras de Sônia que ressoam em Aparecida:

Talvez Sônia tivesse razão quando me disse, ao se despedir de mim, indo para o noviciado:

— De nós duas, a mais livre sou eu... Deus exige muito, mas dá tudo. Antônio quer tudo de você, sem dar nada.

Será esse, só esse, o meu destino, minha Nossa Senhora de Aparecida?¹⁵⁰

Ao final, Aparecida, em dúvida, reencontra-se com os símbolos religiosos que dizia recusar após seu contato com Antônio. Ao final, são as palavras de Sônia que voltam. Sônia é o mais próximo de uma certeza na vida de Aparecida, seu único acolhimento sem cobranças. Para resumir a relação que as duas cultivam, podemos usar as palavras que a narradora, poucas páginas antes, nos coloca: “Sônia não sabe que foi ela, com seu sorriso plácido, tão ingênuo, tão puro, que me salvou”¹⁵¹.

4.2 INCÓGNITO OUTRO: A QUESTÃO RACIAL

Como mencionado, outra questão que a autora insere como matéria é o racismo; algumas vezes explicitamente, outras vezes de forma mais sutil. Tais discussões são importantes para o desenvolvimento da protagonista e, assim como o machismo é explorado sutilmente e discutido de forma direta pela narradora ao final, o racismo é levantado aos

¹⁴⁷ PEREIRA, 2006, p. 353.

¹⁴⁸ PEREIRA, 2006, p. 367.

¹⁴⁹ PEREIRA, 2006, p. 367.

¹⁵⁰ PEREIRA, 2006, p. 368.

¹⁵¹ PEREIRA, 2006, p. 365.

poucos e ao final¹⁵² racionalizado pela personagem/narradora como algo problemático. Nessa representação, as personagens não chegam a ganhar muita complexidade individualmente, mas as cenas em que elas estão envolvidas exploram as consequências do racismo de forma geral. Estas personagens são: Caetano, Joaquim, Luísa, Manuel Firme e Clara.

Caetano é o primeiro a aparecer. Ele trabalhava na Casa Verde e quando os antigos donos decidem vender a casa e queimar todos os bens, o levam junto. Aparecida repara que ele era velho, “preto bom, preto fiel”¹⁵³ e na narração fica implícita a injustiça e a servidão do homem, tanto que sua única fala no romance é “eu sou do patrão, vou para onde ele me mandar. Nós estamos nesta vida para cumprir ordens”¹⁵⁴. Mas apesar da pena que Aparecida diz sentir ao vê-lo partir, logo volta a si e lamenta o fato de não poder ir mais à Casa Verde.

Dentre as personagens não-brancas, Luísa será a mais significativa, apesar de, também, não ter tanto espaço no enredo. Ela é evocada pela primeira vez quando Sônia e Aparecida a veem na rua, com um filho no colo.

— Esse pessoal é todo assim mesmo, bobinha... Uns animais... Você é de uma ingenuidade! Quando muito poderia ter lhe ensinado a evitar as consequências... Mas queria salvar a alma da mulatinha, não é?
Fiquei com vergonha de dizer que queria sim... E como contar a Sônia que já me sentira a igual, a amiga de Luísa, que houvera entre nós um momento de solidariedade, quase de intimidade? Era sua alma, sim, que eu sentia parecida com a minha quando, ela descascando batatas e eu cosendo meias, contava-lhe *Le Maître des Forges*. Ela só dizia um ou outro “sim senhora”, mas os seus olhos brilhavam e o mesmo entusiasmo nos unia... entusiasmo pelo amor, que para ela logo se transformou em decepção.¹⁵⁵

Subvertendo a animalização que Sônia atribui a Luísa, a narradora passa a citar momentos de afetividade entre as duas. Poucas linhas antes, até afirma que foi com Luísa que se sentiu compreendida e ouvida pela primeira vez, era a “primeira vez que pensava alto diante de alguém”¹⁵⁶. A personagem, porém, só aparece mais uma vez na narrativa, capítulos depois, para alertar Aparecida de que ela poderia ter sido enfeitiçada pela amante do pai.

Com isso, percebe-se outra problemática. Nas duas vezes em que Luísa aparece, ela critica outra pessoa negra. Nessa primeira vez que sublinhamos há pouco, Aparecida relembra que as duas tiveram uma conversa sobre casamento e Luísa teria dito que não gostava de um

¹⁵² Essa racionalização tem seu ápice no comentário da Aparecida narradora sobre a prisão de Manuel Firme, como discutimos a seguir.

¹⁵³ PEREIRA, 2006, p. 274.

¹⁵⁴ PEREIRA, 2006, p. 274.

¹⁵⁵ PEREIRA, 2006, p. 282.

¹⁵⁶ PEREIRA, 2006, p. 280.

certo pretendente “porque ele é muito escuro”¹⁵⁷, com esses termos. A narração inclusive ironiza poucas linhas depois, linhas que inclusive encerram o primeiro capítulo: “não deve ter sido esse o pai do seu filho, que era quase branco”¹⁵⁸.

Na segunda vez, Luísa surge com o alerta de que alguém poderia querer enfeitiçá-la. Tratava-se de Clara, mulher com quem Juca, o pai de Aparecida, se relacionava desde que chegou a São José. Apesar da relação ser antiga, mãe e filha só descobrem o relacionamento extraconjugal no velório de Juca. A partir desse momento, a narradora passará a se referir à mulher apenas como “mulata”, tanto que durante esse alerta é a voz da narradora que se sobressai pelo discurso indireto: “contou que a tal mulata de papai fizera uma bruxaria qualquer, jurava que ainda me veria desgraçada. E que em São José todos me davam como amante de Antônio”¹⁵⁹. Assim, por mais que nesse segundo momento Luísa não critique Clara por sua cor, o fato é usado na narrativa para criticar e exotizar Clara por sua religião. Em suma, assim, não sabemos profundamente as ideologias de Luísa, suas opiniões ou quaisquer outras características que ultrapassem a sua amizade com a protagonista.

Além dessas personagens, Joaquim também surge no início, mas logo morre. Ele era o único empregado da família da protagonista; fica encarregado de vigiar Sônia e Aparecida e depois só sabemos que cometeu suicídio por um motivo amoroso. No pouco espaço ocupado na narrativa, revela ambiguidades ideológicas da narradora:

O negrinho, contente da confiança que lhe davam, não sabia mais o que inventar para contar. Mal ajudava mamãe a lavar as panelas do jantar e já escapulia para a Casa Verde. Uma noite, apareceu com um violão. Eu já lhe conhecia as habilidades. A sua família era toda dada à música. [...] Tinha vários irmãos e cada um tocava um instrumento. O dele era o violão. E era de ver como se transformava, como ficava gente, 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.¹⁶⁰

No trecho, percebe-se a evocação da capacidade artística do rapaz e da sua família, uma característica que a primeiro momento parece ultrapassar os estereótipos raciais mais comuns. Porém, logo em seguida fica claro que o comentário da narradora também envolve uma surpresa. Ao se aproximar da arte, o rapaz se distancia da essência que Aparecida

¹⁵⁷ PEREIRA, 2006, p. 281.

¹⁵⁸ PEREIRA, 2006, p. 281.

¹⁵⁹ PEREIRA, 2006, p. 330.

¹⁶⁰ PEREIRA, 2006, p. 288.

acredita que ele tem de verdade: a essência de um negro “espevitado”, sempre desafiando, sempre respondendo. Esse seu desvio o fazia parecer “gente”.

É claro que, com o suicídio, Aparecida mostrará constrangimento com os comentários de Sônia ridicularizando o rapaz e vendo-o como “um bicho [...], um macaco ensinado”¹⁶¹. Mas, de forma geral, Joaquim acaba compondo uma massa de pessoas negras com um perfil geralmente plano e com poucas falas diretas no livro.

Para nós, apontar essa representação não significa condenar a autora ou mesmo retirar a obra de contexto; pelo contrário, tem a ver com identificar e ressaltar as complexidades ideológicas que a narração nos revela. Assim, ao mesmo tempo em que a autoria implícita tece uma movimentação de crítica ao racismo — do que podemos repetir: a crítica ao tratamento dado a Joaquim, Luísa e Manuel Firme —, ela também esbarra em alguns estereótipos frequentes na tradição literária e insere essa massa como exemplo de aprendizado para Aparecida, tornando-os mais objetos do que sujeitos.

O caso mais emblemático de racismo na narrativa é protagonizado por Manuel Firme. No início, Manuel, sem saber, chega até a ser objeto de desejo de Sônia. Porém, a assedia muitas páginas depois, causando não só trauma, como também culpa na personagem, que na ocasião voltava de uma igreja. Mas só Aparecida e Sônia percebem que castigar Manuel Firme pela sua atitude não melhorava a situação de Sônia, pelo contrário, só a humilhava e a preocupava mais. Por meio da narração, fica explícito que a vingança do pai de Sônia contra Manuel se trata mais de racismo do que qualquer outra coisa, principalmente por conta do apoio popular.

Diante disso, a Aparecida narradora se expressa incisivamente, como uma intensidade e certeza pouco vista na obra:

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 de uma mulher que eu ouvira gritar uma vez, em Campanha, dando à luz [...]; 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.¹⁶²

¹⁶¹ PEREIRA, 2006, p. 294.

¹⁶² PEREIRA, 2006, p. 344.

Aqui, a autora implícita também nos leva a perceber a crítica, já que, ao descrever o assédio, Sônia enfatiza mais a cor da pele de Manuel Firme do que sua atitude: “Nem sei direito o que se passou. Só me lembro daqueles braços pretos me apertando, daquela cara preta junto de mim. [...] Deu um beijo, Aparecida, na minha boca. Aquele negro”¹⁶³.

E como a autora implícita também nos relembra no penúltimo trecho, Antônio, rapaz branco, fez o mesmo que Manuel Firme, beijou uma moça sem pedir autorização. A face animalizada que Aparecida retoma no trecho não é explicitamente associada a isso, mas basta lembrar que o verbo “agarrar” foi o utilizado no primeiro beijo dos dois: “Antônio me agarrou, envolveu-me toda, sua boca procurou a minha”¹⁶⁴. Após o beijo, Aparecida declara sentir uma vergonha e uma tristeza profunda, de certa forma paralela à agonia de Sônia. Mas Antônio continuava, sem usar qualquer palavra, sempre que tinha oportunidade, enquanto Aparecida “tomava a resolução de não permitir mais, de resistir. E sempre ele me encontrava passiva”¹⁶⁵.

Claro que há diferença entre os dois casos, mas essa diferença reside na causa declarada das angústias de Sônia e Aparecida. Aparecida se envergonha da atitude de Antônio (e declara na mesma página até preferir quando ele não a tocava e só conversava sobre livros como um amigo) por acreditar que as práticas afetivo-sexuais deviam ser reservadas ao casamento, já Sônia se envergonha do fato de Manuel ser negro e sente que seu assédio foi um castigo de Deus, que não a teria perdoado por fazer sexo antes do casamento.

De toda forma, a similaridade ainda existe. Os dois tentam contato sexual com elas com base na crença de que elas teriam interesse. Nenhum dos dois confirma se o desejo existe, nem mesmo Antônio, que tanto se descreve como livre de preconceitos de gênero. Assim, não se pode alegar coincidência que a narração insira os dois nesse momento e retome a figura de Antônio. Os dois são animais, segundo Aparecida; a diferença, então, é que quem é considerado “bicho” pela população tem uma cor específica.

Por meio dos levantamentos de Domício Proença Filho¹⁶⁶ e Regina Dalcastagnè¹⁶⁷, conseguimos destacar aqui os principais estereótipos raciais encontrados no livro. Primeiro e

¹⁶³ PEREIRA, 2006, p. 335.

¹⁶⁴ PEREIRA, 2006, p. 298.

¹⁶⁵ PEREIRA, 2006, p. 298.

¹⁶⁶ PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 161–193, jan. 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100017>. Acesso em: 10 out. 2023.

mais explicitamente, temos a figura do *negro vítima*, que é encontrada em todas as personagens negras (exceto Clara) e é uma imagem corporificada principalmente em Luísa, por quem a narradora tem mais apreço. Com essa figuração, tais personagens servem como objeto idealizado para provar que o racismo é errado e gera sofrimento. Ela também evoca a figura do *negro fiel*, que, além de ser contra a violência, torna-se uma sombra da protagonista branca, muitas vezes criticando os seus iguais para se aproximar e proteger Aparecida.

Em complemento a essas figurações de uma negritude ingênua e servil, surge também a figura do *negro erotizado*. Manuel Firme é seu maior representante, tendo seu corpo desejado por Sônia nas primeiras páginas e depois proporcionalmente indesejado pela mesma sexualização excessiva, já que agora Sônia se tornara religiosa e desejava se livrar dos “maus da carne”. Por óbvio, isso não desqualifica o assédio por ele cometido, apenas o insere nessa narrativa sexual.

Ainda sobre Manuel Firme, pouco antes de criticar o tratamento dado a ele após o assédio contra Sônia, o livro relembra a capacidade de violência do homem:

— Um facínora [Manuel Firme], que se tornaria em breve o lampião fluminense, sentenciou o farmacêutico.

Aquele bandido seria o Firme que eu conhecera, que me emprestava cavalos para passear, que eu encontrava na estrada muito brunido, muito chibante, com os olhos, os dentes, a pele brilhando ao sol? O Firme que ria à toa, e que era capaz de ficar meia hora gabando o andar de um cavalo... O Firme cujas proezas de cavaleiro entusiasmavam toda a gente de São José? Cresci ouvindo celebrar-lhe a valentia, sabendo que, bêbedo, era um perigo. [...] De outra feita surrou uma mulher até deixá-la desacordada, porque ela o viu cair e se riu.¹⁶⁸

Dessa maneira, temos uma dualidade tensionada pelas posições da narradora e da autora implícita. Ao passo em que a narradora não reconhece o facínora que a população tenta criar, a autora implícita acaba por associá-lo significativamente à violência ao registrar momentos em que ele foi agressivo. Com esse procedimento, o leitor acaba por excluir qualquer possibilidade de justificativa ao ato de Manuel Firme; não pode ter sido um mal-entendido entre ele e Sônia, ou mesmo um ato isolado, e sim um padrão de comportamento intensificado pelo consumo de álcool. A violência¹⁶⁹ seria outra faceta do personagem.

¹⁶⁷ DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 31, p. 87–110, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9434>. Acesso em: 11 out. 2023.

¹⁶⁸ PEREIRA, 2006, p. 344.

¹⁶⁹ Como comentamos há poucas páginas, em seguida a narradora nos mostra que todos seríamos animais enquanto seres humanos, incluindo Antônio, um homem branco. Mas o que queremos destacar é que a associação da violência é mais explícita e intensa quando se trata das personagens negras.

Como última tipificação, temos a questão religiosa de Clara. No já citado levantamento de Dalcastagnè¹⁷⁰ sobre a literatura contemporânea brasileira, percebe-se ainda hoje uma demarcação religiosa de personagens negras que não se vê em personagens brancas. Essa visão exótica fica explícita nas considerações de Aparecida ao descobrir o relacionamento extraconjugal de seu pai com Clara:

Fora ela [Clara] quem o levava para o espiritismo. Era a melhor médium do Centro Amor e Luz. Fora ela, com certeza, quem lhe transmitira a mensagem a meu respeito. Papai misturava a sua crença e a sujeira desses amores com uma mulata. [...] 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 hipocrisia¹⁷¹.

Para ela, o pai (branco, aliás) teria sido apenas influenciado/manipulado por Clara. No campo da linguagem, as imagens de sujeira (“lama” e “mistura infecta” contra a “pureza” que ela desejava que o pai tivesse) são destacadas, além de a mulher ser categorizada como “mulata”. Outro ponto curioso é que Aparecida se irrita com a oratória de Clara — “a mulata falava bem, em tom de declamação”¹⁷² —, uma referência que se conecta à força das tradições orais¹⁷³ nas religiões de matriz africanas¹⁷⁴, especialmente naquele período no Rio de Janeiro, em que a oralidade era essencial para começar a estabelecer as práticas religiosas coletivas na cidade.

Portanto, vê-se uma representação complexa da questão do negro no romance. Os estereótipos aqui levantados podem ser vistos também em escritos da autora. Em ensaio sobre *Casa Grande & Senzala*, Lúcia Miguel Pereira afirma:

¹⁷⁰ DALCASTAGNÈ, 2011.

¹⁷¹ PEREIRA, 2006, p. 305.

¹⁷² PEREIRA, 2006, p. 305.

¹⁷³ OLIVEIRA, Nathália Fernandes de. O Candomblé e a Umbanda no contexto das décadas de 1930 e 1945 no Rio de Janeiro. In: **Repressão policial às religiões de matriz afro-brasileiras no Estado Novo (1937-1945)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal Fluminense, Niterói. p. 121-143.

¹⁷⁴ O espiritismo não tem origens africanas, nem é definido como religião por consenso. Apesar disso, suas práticas teriam sido associadas, no começo de 1930, a práticas de religiões de matriz africana, por exemplo, em regulamentos oficiais e proibicionistas da Inspetoria de Entorpecentes e Mistificações do Distrito Federal. Ambas seriam, assim, práticas místicas e passíveis de condenação. Cf. OLIVEIRA, Marco Aurélio Gomes de. Vigilância e repressão policial a espíritas no Rio de Janeiro. In: **“Livres”, porém perseguidos: o cotidiano das relações entre espíritas e a polícia na cidade do Rio de Janeiro (1930 – 1950)**. 2010. Monografia (Graduação em História) — Universidade Federal Fluminense, Niterói.

A relação é ainda mais complexa considerando que, quando o Estado Novo passa a diminuir a repressão ao espiritismo (possivelmente pela adesão de intelectuais brancos à filosofia espírita), alguns centros de Umbanda começam a se nomear como “centros espíritas” ou como centros de “espiritismo de umbanda”, possível adoção linguística para evitar as violentas repressões policiais direcionadas às religiões de matriz africana. Cf. OLIVEIRA, *op. cit.*

Consoante a esses discursos da época é que supomos que Aparecida poderia ter associado Clara à religiosidade em função da questão racial que ela tanto reforça no comentário.

Gilberto Freyre nos vem convencer de que as nossas deficiências provêm menos das raças formadoras da nossa gente do que dos fatos culturais, do clima, dos vícios de alimentação e higiene, das condições econômicas. Causas todas possíveis de serem removidas ou atenuadas. [...] 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 [segundo ela, o português, o índio e o negro] cheias de fraqueza, mas não raças inferiores, incapazes de adaptação a um nível mais alto de cultura.¹⁷⁵

Nessa visão romântica, reside o mito do bom negro: doce, alegre e pacífico. Essa imagem idealizada é uma face do *negro vítima*, figura objetificada (em vez de representada como sujeito, com especificidades) para criticar a escravidão, nos mesmos moldes já discutidos nesta seção.

Em sua tese *‘Dona’ Lúcia Miguel Pereira, intérprete do Brasil: biografia e história literária nas coleções de estudos brasileiros*¹⁷⁶, Izaura Rocha aponta a raça como um assunto de intensa preocupação da autora. Para Rocha, isso estaria explícito nas biografias de Machado de Assis e de Gonçalves Dias, onde Pereira destacou a raça/mestiçagem dos dois autores, não como um caráter que os definiria enquanto escritores, mas como influência inegável em seus escritos, uma marca de dor que atravessa suas obras.

Em ensaio¹⁷⁷ sobre os dois na Folha de São Paulo, Lúcia Miguel Pereira até se sente na obrigação de esclarecer que não comete um “racismo às avessas” por admirar mais os autores “não-arianos”, mas que acha interessante o fato de que dois dos maiores escritores do Brasil sejam mestiços (Gonçalves Dias, com origens indígenas; Machado de Assis, com origens negras). Pergunta-se, inclusive, se isso seria um traço importante para a sensibilidade dos dois, concluindo em seguida que seriam todas coincidências rápidas, “não permitindo pensar em influências, mas em coincidências de certas atitudes humanas e literárias”¹⁷⁸.

Essas coincidências humanas não são explicitadas aqui, mas como apontado por Izaura Rocha, a autora reforçou a questão racial na análise desses autores e ressaltou a questão social como uma espécie de aguçador de sua sensibilidade; ou seja, eles continuariam sendo bons escritores mesmo se fossem brancos, mas a sua dor também os tornou mais sensíveis quanto a problemáticas sociais do Brasil.

¹⁷⁵ PEREIRA, 2006, p. 244.

¹⁷⁶ ROCHA, Izaura Regina Azevedo. Parte II: Vidas e obras. In: **‘Dona’ Lúcia Miguel Pereira, intérprete do Brasil: biografia e história literária nas coleções de estudos brasileiros**. Tese (doutorado) — Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras, 2015. p. 75-184.

¹⁷⁷ PEREIRA, Lúcia Miguel. Racismo às avessas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 de abr. 1964, p. 4.

¹⁷⁸ PEREIRA, 1964, p. 4.

A construção das personagens negras em *Amanhecer* segue um caminho parecido: o de destacar os erros da escravização e suas consequências para a sensibilidade humana. É tanto que as personagens negras estão também envolvidas nos poucos acontecimentos violentos da narrativa, como o suicídio de Joaquim, além do assédio e da consequente prisão de Manuel Firme.

Ainda assim, o livro se destaca pela inserção dessa matéria, tornando-se um palco para a discussão do racismo e das questões de classe de maneira pouco vista no período, tanto que *As três Marias* não apresenta discussões raciais visíveis. Desenha-se, assim, uma narradora-protagonista que, em sua insegurança e em sua busca por referenciais, constrói sua identidade a partir da presença do outro, da mulher, do trabalhador e do negro. Mais do que isso, fica explícito que o tom perseguido pela autora no livro é o tom de inquietação, desenhando um livro que tematiza as preocupações sociais de seu tempo, diferente do que apontava a crítica (e de forma muito mais expressiva do que a crítica atual enuncia).

5 A RETÓRICA DE *AS TRÊS MARIAS* OU A SOBERANIA FEMININA

Como vimos, *Amanhecer* tem parte de sua força ficcional na distância entre a narradora e a autora implícita, ao passo que essas ideologias tensionadas estabelecem o tom de inquietação desejado pela autora. *As três Marias*, porém, é marcado pelo movimento contrário, de forma que o romance fixa a visão de Guta, tornando-a uma narradora confiável aos olhos dos leitores, nunca questionada pelos eventos do enredo ou pela autora implícita. Essa fixação do olhar de Guta, junto aos outros recursos narrativos que sumarizamos a seguir, estabelece um ponto de vista feminino por meio do qual todas as personagens masculinas são submetidas à análise irônica e forte das personagens femininas, principalmente da narradora, única a se sobrepor às demais personagens femininas. É este, portanto, o tom que acreditamos definir o livro: o de uma retórica feminina.

Primeiro, o enredo de *As três Marias* começa com a chegada de Maria Augusta, Guta, ao internato em que o pai e a madrastra a colocam, chamado apenas de colégio. Nas primeiras páginas, conhecemos esse que é o espaço onde cerca de metade da história ocorre, descobrindo os rostos desanimados e desanimadores das freiras, o abandono e o claustro ali experienciado pelas meninas, além de conhecermos Maria José e Maria da Glória, as principais amigas da narradora, motivo do título do romance.

Com o fim dos estudos de Guta, o romance passa a se ambientar em outros espaços, para a alegria da protagonista, que frequentemente evidencia seu desconforto com o colégio. Esses espaços, no entanto, ainda são restritos aos espaços clássicos de socialização feminina no contexto dos anos 30¹⁷⁹, com ênfase nas casas (vamos com a protagonista para a casa de Maria José, de Glória, de Jandira, dos pais de Guta, de Raul e para a casa de Aluísio), do que são exceções apenas dois ambientes pontuais: um cemitério e uma cafeteria. E todo esse imaginário espacial é de grande importância para a retórica da autora, que descreve a maior parte desses ambientes com riqueza. A descrição do colégio, por exemplo, é a abertura, o primeiro parágrafo do romance: “Na parede caiada se desenhava, enorme, o emblema azul da Virgem Maria. Ao centro do pátio ficava o caramanchão cheiroso do jasmineiro e dentro dele, no fresco e no sombrio do verde, a imagem de uma moça de vestido branco e pés nus — uma Nossa Senhora bonita e triste”¹⁸⁰.

¹⁷⁹ SALES & SARMENTO, 2020; RAGO, 1985; D’INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: Del Priore, Mary (org.); Bassanezi, Carla (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

¹⁸⁰ QUEIROZ, 2022, p. 21.

No colégio, os leitores são guiados a um universo feminino. Além das histórias das três Marias, as protagonistas, Guta narra também os causos das diferentes personalidades que habitam o colégio, desde as pensionistas, criadas para se tornarem esposas e mães, até as órfãs, treinadas para se tornarem empregadas, “porque elas eram as pobres do mundo e aprendiam justamente a viver e a penar como pobres”¹⁸¹. São também matéria ficcional as autoritárias Irmãs e sua luta para controlar as alunas, que, sorrateiras, planejam fugas, escondem relacionamentos e segredos compartilhados apenas entre elas. Nesse período, a linguagem também acompanha a felicidade de Guta em participar de uma comunidade feminina forte, fato perceptível pelo constante uso do “nós” — por exemplo, “nenhuma de nós se magoou, nenhuma se admirou”¹⁸², “Jandira, morena de olhos violentos, rosto largo e alma audaciosa, de quem nós gostávamos”¹⁸³, “nós o chamávamos "dom Pedro", e à namorada "a donzela dona Inês””¹⁸⁴.

Ao sair do colégio, Guta descobre um mundo de maior solidão, mas também de maior experimentação. Seu primeiro desejo é conquistar um emprego para não precisar morar com o pai, a madrasta e os irmãos, que dela só esperam o trabalho doméstico. Torna-se então uma datilógrafa concursada, emprego que se revela mais monótono do que imaginava, mas lhe permite ter certa liberdade. Diz também ter tido vários namorados, dos quais só nos deixa conhecer dois, Raul e Isaac. Raul chega primeiro e é enunciado como um homem muito mais velho do que ela, casado e boêmio. Como a narradora deixa claro desde o início, o resultado do relacionamento não poderia ser positivo e, ao terminar com ele, ela percebe que era apenas uma entre muitas outras estudantes seduzidas pelo falso artista.

A protagonista também desperta, sem saber, uma paixão no amigo Aluísio, que, ao se suicidar, a transforma na principal responsável pelo suicídio, julgada pelos moradores locais. Por conta do trauma, Guta pede uma curta licença no trabalho para viajar ao Rio de Janeiro, onde encontra Isaac, médico estrangeiro por quem se apaixona. As descrições agrídoces desse relacionamento evidenciam não só a felicidade de uma paixão recíproca e a aparente liberdade da protagonista ao ter sua primeira experiência sexual, mas também apontam o isolamento e um certo grau de dominação vividos por ela. Guta, assim, encerra mais um relacionamento e volta ao Ceará, agora grávida de um filho que ao final perderá, acontecimento que

¹⁸¹ QUEIROZ, 2022, p. 35.

¹⁸² QUEIROZ, 2022, p. 32.

¹⁸³ QUEIROZ, 2022, p. 34.

¹⁸⁴ QUEIROZ, 2022, p. 34.

fundamenta o último capítulo, em que a protagonista termina em movimento, dentro de um trem, pensando em sua vida.

Sozinha e marcando sua solidão por meio de uma linguagem que agora prioriza o “eu” nas análises, Guta passa por essas transformações fora do colégio ainda em contato com as Marias ou pelo menos pensando nelas. Os homens é que são enfraquecidos. Ao longo do romance, apesar de termos uma razoável quantidade de personagens masculinas, eles geralmente são apresentados como coadjuvantes das histórias de suas esposas e namoradas, com pouca agência ou com uma conotação negativa e autoritária, causando, ainda assim, muita dor e angústia.

Os acontecimentos são narrados sucessivamente; no entanto, o tempo da narração não fica explícito aqui como ficava em *Amanhecer*. Por um bom período da narração temos descrições no passado, mas não sabemos qual é a distância temporal das experiências narradas para a escrita do texto, o que dá a impressão de que as experiências são vividas e logo depois passadas ao texto. É só ao explicar que as freiras despertavam nela uma espécie de desejo que, como um rompante, ela se revela:

Eu que inventava a contravenção e me escandalizava com a candura daquela menina vestida de freira. As crianças são ferozes, severas e absolutas como selvagens. Elas, menos que ninguém, compreendem e amam a inocência. Eu, que tinha 14 anos, não a compreendia; e me parece que a inocência, a simplicidade são requintes de almas já muito adiantadas nos caminhos da perfeição.¹⁸⁵

Ao contrário do caso de *Amanhecer*, as intervenções da narradora-protagonista com um olhar mais adulto e angustiado serão raras aqui. Em nossa visão, o intuito da autora foi forjar uma linguagem do aqui-agora, sem referências temporais explícitas, de forma que, no início, por exemplo, a narradora parece muitas vezes imitar o linguajar infantil, usando “mamãezinha” seis vezes — todas nas páginas iniciais, onde a infância de Guta é descrita — e usando o termo “papai” 30 vezes, enunciado pela última vez quando a protagonista começa um relacionamento com Isaac, o único pretendente que ela leva a sério no enredo.

Em relação a essa questão temporal, são duas as principais perspectivas da crítica recente. A primeira, e perseguida por mais pesquisadores¹⁸⁶, é a de que *As três Marias* é um romance de formação, encerrado na última cena, onde Guta viaja reflexiva. A outra

¹⁸⁵ QUEIROZ, 2022, p. 42.

¹⁸⁶ Cf. PINTO, 1990; COSTA, Andréa Moraes da. O Bildungsroman feminino em *As três Marias* de Rachel de Queiroz. *Signótica*, Goiânia, v. 32, p. e65351, 2021. DOI: 10.5216/sig.v32.65351. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/65351>. Acesso em: 15 mai. 2023.

perspectiva é de Cássia dos Santos¹⁸⁷, que teoriza que o romance não seria um *bildungsroman*, mas sim um texto memorialístico de Guta, que tem como último ato a própria escrita e a lembrança, não a viagem no trem.

Essa definição não está em nosso foco; ainda assim acreditamos ser importante a percepção de Santos de que há dois tempos do romance: o tempo da narrativa e o tempo da narração. É assim que a autora mescla passado e presente, priorizando o passado, mas por vezes inserindo o presente em meio às memórias, incomodando o leitor que antes se acostumava à ilusão de que os acontecimentos estavam sendo narrados imediatamente ao ocorrido.

A questão fica mais explícita com exemplos. Nesse sentido, o trecho “Já agora encostava o rosto no meu, e eu sentia bem próximo o perfume”¹⁸⁸ exemplifica o principal tempo verbal utilizado no romance, o passado, nesse caso em específico o passado imperfeito, que indica ações interrompidas pouco antes da sua enunciação. Por esse passado, sente-se, então, que a narradora escreve sobre o fato logo após a sua ocorrência, e nesse caso o uso do “agora” (vocábulo também comum no romance, utilizado pelo menos 70 vezes) só fortalece essa sensação. Em outros momentos do romance, porém, a forja da escrita simultânea à experiência é corrompida, como no capítulo em que a narradora fala sobre seu histórico desejo de suicídio: “Eu ia fazer 14 anos quando tive, pela primeira vez, vontade de me matar”. Nesse segundo exemplo o que se tem, então, é a sensação de que os fatos já estão há muito distantes da Guta que agora escreve, dando a impressão de uma escrita de memórias.

Para nós, esse contraste temporal da autora implícita é um jogo, voltado à reflexão do próprio fazer literário. Como argumentaremos a seguir, são muitos os comentários do romance sobre a arte, criticando com frequência a ideia de uma arte idealizada, criada como mera performance ou como instrumento de dominação feminina. Fora esse fator metalinguístico, pode-se ir ainda mais longe, arriscando que esse jogo temporal é mais um dos elementos fundantes dessa retórica feminina do romance, já que a ausência de uma temporalidade fixa e explícita é uma marca da escrita feminina, como teorizada por Lúcia Castello Branco¹⁸⁹, escrita que “urdida no esquecimento” e “admitindo ser o esquecimento a

¹⁸⁷ SANTOS, C. dos. O autobiográfico, o ficcional e o literário em um romance de Rachel de Queiroz. **Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 1–15, 2019. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/11896>. Acesso em: 10 de jan. 2024.

¹⁸⁸ QUEIROZ, 2022, p. 130.

¹⁸⁹ BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

sua urdidura”¹⁹⁰, “exibe a perda, apresenta o vazio e faz isso seu objeto, sua matéria de linguagem”¹⁹¹.

A respeito dos comentários, então, podemos dizer que o romance comporta muitas observações aparentemente desnecessárias à narrativa — como Booth¹⁹² nomeia “comentários meramente ornamentais”, ou seja, comentários que poderiam, em uma leitura estrita, ser considerados dispensáveis. Mas como, felizmente, a ficção não precisa ser realista, sequer econômica, a existência desses comentários enriquece a narrativa por nos aproximar da narradora e nos permitir conhecer mais os seus desejos e temores.

É preciso lembrar ainda que Rachel de Queiroz foi frequentemente elogiada como uma autora de linguagem simples e de comentários contidos, o que tornaria essa nossa afirmação um tiro no pé. Porém, ao colocarmos a obra como “aberta aos comentários”, não a afirmamos prolixa, e sim mais contemplativa. Nosso parâmetro, nesse sentido, é, claro, *Amanhecer*, mas é também a obra da própria Rachel de Queiroz, como *O quinze*, onde a linguagem é mais econômica que em *As três Marias*. Assim, a arte, apesar de importante para Conceição, não ganha espaço de comentários mais longos ou mesmo capítulos inteiros de discussão.

E é justamente a arte em *As três Marias* que ganha comentários mais longos. É o caso de um início de capítulo, um dos primeiros capítulos do livro aliás, que se perde em reflexões sobre literatura:

Falei em livro. É que vivíamos lendo, então. Foi justamente por esse tempo que descobri a literatura. Até essa época eu já lia, naturalmente, mas lia como criança, pelo prazer das aventuras heroicas, pela sugestão do maravilhoso: Gulliver, Robinson, o Capitão Nemo. Nesta nova fase comecei a ler como adolescente, como a quase mulher em que me ia transformando depressa. A querer os livros onde falassem de amor, os eternos e róseos romancinhos franceses, em que homens cheios de espírito e de tédio, cansados das sereias e dos paradoxos, se apaixonam pelas ingênuas de dezesseis anos. E a poesia, a grande e divina poesia! Mas agora, digo como o velho Rousseau: é preciso não mentir. A poesia me envolveu, me sufocou, me raptou, é bem verdade. Mas na sua forma mais banal e subalterna — nos sonetinhos sentimentais, nas coisas leves e triviais do amor. Bastava qualquer verso fácil dum poema de boudoir, que dissesse coisas gentis e românticas, para me encher os olhos de água. *Ah, Toi et Moi! Ah, Géraldy!* A poesia, a grande poesia, verdadeira e poderosa, essa só me possuiu lentamente, quando minha alma foi perdendo aos poucos as sucessivas capas que a cobriam. Quantos anos levei, quantas almas gastei em emoções de segunda ordem, até ser capaz de entender e sentir sozinha a beleza da *Filha do rei*?¹⁹³

¹⁹⁰ BRANCO, 1991, p. 40.

¹⁹¹ BRANCO, 1991, p. 45.

¹⁹² BOOTH, *op. cit.*.

¹⁹³ QUEIROZ, 2022, p. 38-39, itálicos da autora.

Nesse capítulo de três páginas, duas são dedicadas a essa reflexão literária aparentemente deslocada. Deslocada, no entanto, não é: os inúmeros comentários dedicados à arte no romance se voltam para (i) fortalecer os movimentos internos da narradora, fixando suas questões e respostas sobre o mundo e (ii) criticar a ordem do colégio e consequentemente a ordem patriarcal. Como se vê por esse trecho, as leituras de Guta eram restritas aos romances “róseos”, sempre voltados ao amor romântico. Por mera vontade dela? Não exatamente, porque em diferentes momentos a autora deixa claro que havia uma censura das Irmãs. Nesse sentido, às mulheres reservava-se o direito apenas a uma literatura de ilusões ingênuas, dos grandes amores e dos romances em que o homem mais velho se apaixona pela menina e a entrega uma vida de grandes belezas. É só quando Guta sai do colégio, fato implícito pelo trecho “quando minha alma foi perdendo as sucessivas capas que a cobriam”, que consegue alcançar a “poesia verdadeira”.

Junto a esses comentários, a metalinguagem é trabalhada por meio da visualidade e da sonoridade do texto. Assim como o título “As três Marias”, em que cada palavra termina com ‘s’, essa (“s”) é uma sonoridade que se impõe muitas vezes dando um ritmo poético ao livro, por exemplo na narração do casamento de Glória: “Glória **casou** numa tarde de **sábado**, e **vestidas** de **seda rósea** com **grandes saias**, na mão um buquê de **pequenas flores de cetim**, Maria **José** e eu **resplandecíamos** entre **as damas** de honra”¹⁹⁴. No caso dos termos que aqui destacamos, temos a prevalência do som de “s” alternado em alguns momentos com o similar som de “z” (presente em “rósea”, transcrito foneticamente como “kɔziɐ”, e em “José”, “ʒo'ze”). São muitos os exemplos dessa ocorrência no texto, mas vale destacar mais uma:

O barro da **estrada se desmanchava pelas coxias**, que **estavam** como **torrentes**, o carro derrapava, o chofer dava **bruscas pedaladas** no freio, **saltando** buracos. **Imagine-se** agora **se** o automóvel **virasse**, **se capotasse** ali, barreira **abaixo**, e **nós dois feridos**, talvez um morto.... [...] Raul agora me beijava **os olhos**, o cabelo, e de novo **os lábios**. **Suas mãos avançavam sempre**, cada vez ele **se ia tornando mais ansioso, mais ousado**. Eu o repelia, **sentia** ao contato **das suas mãos** minha pele **se tornar áspera**, como **se** até a epiderme **se alarmasse**.¹⁹⁵

Aqui, a protagonista tem um encontro com Raul em um “dia de chuva, em que tudo fica enevoado e clandestino, através da bruma, o convite dele, esses meus impulsos

¹⁹⁴ QUEIROZ, 2022, p. 140, negritos nossos.

¹⁹⁵ QUEIROZ, 2022, p. 145.

descontrolados...”¹⁹⁶. Raul, sendo casado com outra, a remete à proibição e à inadequação, por isso a repetição do “s”, em nossa visão, se sugere como um sussurro. Por mais que a sexualidade da protagonista não seja explorada de forma explícita em todo o livro, a proibição é sempre o que ronda a história. Guta é uma personagem assumidamente inconformada com as regras sociais, ao mesmo tempo sentindo-se deslocada de todos os espaços que frequenta. Por isso, o sussurro constante do livro confere um tom de segredo: a narradora nos conta seus segredos e os segredos de suas companheiras do colégio.

Há também uma clara intencionalidade da autora em relação à visualidade do texto. No explorar visual da autora, destaca-se o uso de duas cores: o azul e o vermelho, contrastando a introspecção e o desejo de Guta. O azul é soberano no romance, mencionado 17 vezes no singular (“azul”) e cinco vezes no plural (“azuis”). Simbolicamente, o azul é reconhecido¹⁹⁷ como “a mais profunda das cores”¹⁹⁸, remetendo à tranquilidade e à eternidade, mas também a uma espécie de “caminho da divagação”¹⁹⁹, de contato profundo com a humanidade e com os sonhos: “Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo”²⁰⁰.

No romance, a cor é mencionada em dois momentos importantes para as três Marias:

À noite, ficávamos no pátio, olhando as nossas estrelas, identificando-nos com elas. Glória era a primeira, rutilante e próxima. Maria José escolheu a da outra ponta, pequenina e tremente. E a mim me coube a do meio, a melhor delas, talvez; uma estrela serena de luz azulada, que seria decerto algum tranquilo sol aquecendo mundos distantes, mundos felizes, que eu só imaginava noturnos e lunares.²⁰¹

A estrada vem de dentro da sombra, como se nascesse subitamente do horizonte próximo, entre a mata e o céu, céu límpido, sem nuvens, sem lua, só com as estrelas. Olho as Três-Marias, juntas, brilhando. Glória reluz, impassível, num raio seguro e azul. Maria José, pequenina, fulge tremendo, modesta e inquieta como sempre. E eu, aí de mim, brilho também, hei de brilhar ainda por muito tempo — e parece que a minha luz tem um fulgor molhado e ardente de olhos chorando. E nem sei quanto tempo hei de ficar ainda, sozinha e desamparada, brilhando na escuridão, até que minha luz se apague.²⁰²

O primeiro trecho, localizado no início, corresponde à cena em que, por meio da narração, a autora nos explica o motivo do apelido das Marias e consequentemente o título do

¹⁹⁶ QUEIROZ, 2022, p. 145.

¹⁹⁷ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

¹⁹⁸ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 107.

¹⁹⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 107.

²⁰⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 107.

²⁰¹ QUEIROZ, 2022, p. 47.

²⁰² QUEIROZ, 2022, p. 214.

livro. Ao serem designadas pela Irmã Germana como as três Marias por viverem isoladas das outras colegas cochichando, cada uma escolhe ser uma estrela do cinturão de Órion. A de Guta, nossa narradora, é justamente a estrela de “luz azulada”, associada também a mundos “noturnos e lunares”. Ou seja, a estrela da nossa narradora remete à grandeza e ao mistério da vida; ela, como o azul, não é deste mundo e escolhe viver na sua interioridade, nas suas reflexões.

O segundo trecho, que inclusive encerra o romance, mostra as Marias estrelas nas mesmas posições, Maria José ainda é a estrela mais modesta do trio, Glória, opostamente, é a maior, de um azul seguro e certo. Mas apesar de nesse momento o azul ser associado diretamente apenas à Glória, percebe-se uma evocação indireta à cor na descrição do céu e dos olhos molhados de Guta em meio à escuridão.

Outras imagens relacionadas ao azul surgem na narrativa de forma repetida. O mar é o cenário da paixão de Isaac e Guta. É atravessando o mar em um navio que Guta chega ao Rio. O noivo de Jandira é um marinheiro, assim como o pai de Maria José, “aquele marido que a corrente carregara e hoje navegava por águas distantes e pecadoras”²⁰³ e deixou para os filhos justamente dois conjuntos de marinheiro, em azul e vermelho. Por essas imagens, percebe-se que, entre as possibilidades do explorar do azul, a preferida da autora é a ideia do azul que caminha com o oceano e com o céu da escuridão, remetendo aos mistérios da existência humana. “Por cima o céu, sem lua, sem nuvens, era azul e sombrio como o mar, e igualmente distante e próximo, igualmente insondável”²⁰⁴.

O vermelho aparece com menor frequência, mas é quase sempre associado ao desejo. É vermelha a pele de Guta ao se tatuar, marcando a lembrança das amigas em seu corpo, infringindo, orgulhosa, as regras do colégio. É vermelho o cabelo de Isaac, homem por quem ela se apaixonará e com quem terá sua primeira experiência sexual. Uma das mulheres nuas pintadas por Raul se destaca em “estofos de veludo vermelho”. E ao receber a proposta do retrato de Raul, Guta narra vê-lo logo à frente de uma parede vermelha.

Dessa forma, o olhar sensível e a voz sussurrante de Guta nos entregam uma ficção de absoluto contato com o feminino, com as suas observações sensíveis, táteis, espaçosas. Nesse contexto, o espaço retratado denuncia a impossibilidade de movimentação feminina, sinalizando, mesmo assim, a sua contínua tentativa. O tempo nos dá pistas de uma escrita que se recusa a representar um grande Sentido, criando espaço para uma escrita feminina, ou pelo

²⁰³ QUEIROZ, 2022, p. 96.

²⁰⁴ QUEIROZ, 2022, p. 192.

menos uma escrita experimental, perigosa. Os comentários, por sua vez, exibem um alto grau de consciência da narradora em relação aos problemas sociais/femininos e intelectuais do seu tempo. Das personagens, portanto, não se pode esperar menos, vejamos.

5.1 HOMENS SEM HISTÓRIA

*“Como será a atitude de um homem diante de cada mulher que possui? Qual a diferença que pode ele estabelecer entre uma posse e outra posse? [...] Talvez os homens usem as ternuras do amor como empregam os “encantado em conhecê-la” na rua. E é a nossa ingenuidade inexperiente que descobre confissões e protestos no que não é mais do que uma cortesia corriqueira”.*²⁰⁵

Mário de Andrade, como comentamos brevemente no segundo capítulo²⁰⁶, vê em *As três Marias* uma “fraqueza vingativa”²⁰⁷ na construção das personagens masculinas. Em sua visão, todos os homens foram retratados como “fortemente incapazes”²⁰⁸, ao contrário das personagens femininas, sempre nítidas, intensas e magníficas. Sua afirmação talvez não estivesse de todo incorreta, o que discordamos, porém, é que isso seja um defeito. Calculando suas possibilidades, é evidente que a autora escolheu representar personagens masculinas observadas pelo olhar feminino. Encontraremos em seu romance diferentes personagens masculinas, sempre à disposição das amigas de Guta, referenciadas no livro somente por isso.

De maneira geral, o livro conta com a aparição de cerca de 12 homens: os pais de Guta, Glória e Maria José; o pai (que é citado por assassinar a esposa) de uma estudante sem nome do Colégio; os namorados de Glória e Jandira; os pretendentes de Guta, Raul e Isaac; o amigo de Raul, o poeta Belarmino Reis; um amigo de Guta que a amava secretamente, Aluísio; um major que convive brevemente com Guta e um professor que tem caso com uma aluna. Em sua maioria, são, de fato, personagens entrevistas, de pouca agência ou importância para o romance.

Para começar, uma das primeiras figuras masculinas citadas é associada à violência contra a mulher:

Sabíamos a sua história: o pai matara a mulher num furor de ciúme e se acabava agora na cadeia do Icó. A filha não o conhecia, falava dele como dum estranho. E, bastava alguém pedir, contava a morte sangrenta da mãe [...].

²⁰⁵ QUEIROZ, 2022, p. 189.

²⁰⁶ Cf. seção 2.1 deste trabalho.

²⁰⁷ ANDRADE, *op. cit.*, p. 228.

²⁰⁸ ANDRADE, *op. cit.*, p. 228.

“...Mamãe estava na rede, comigo no colo, me dando o peito. Ele veio com a carta na mão, esfregou-lhe o papel na cara, perguntando se ela não conhecia aquela letra. A pobrezinha não disse nada, agarrou-se comigo, sem coragem de olhar para ele. E o desgraçado enterrou-lhe o punhal nas costas, ela deu um gemido rouco, foi me soltando dos braços, eu rolei no chão, e me lavei toda no sangue que ia empoçando no tijolo. Foram três punhaladas. Morreu sozinha, sem ninguém ajudando, sem nem ao menos uma vela na mão...”²⁰⁹

Nesse início em que as meninas são o foco da narração, a presença masculina surge estranhada pelas personagens, que estão descobrindo o mundo e veem o masculino como o “outro”. Por isso é significativo que um dos primeiros homens mencionados — que não é, diga-se de passagem, uma personagem²¹⁰ estabelecida, com direito a falas — seja justamente um exemplo de violência de gênero. Percebe-se no testemunho da vítima um destaque à brutalidade, desde a escolha dos verbos até o ritmo da descrição, de forma que vemos como a criança não é separada da violência, tornando-se parte do sangue e da luta. Além de a violência ser explicitada pela autora enquanto “sangrenta”, dando voz à criança que ainda lembra com detalhes a cena grotesca, a narradora em seguida definirá com clareza que o ato era um “crime”²¹¹. Com esse começo, a autora não deixa, portanto, qualquer caminho para justificativa à brutalidade masculina.

As outras violências masculinas serão bem menos explícitas, mas constantes na narrativa. O silêncio, a ausência, a fuga das responsabilidades e a falta de atitudes, nesse sentido, serão as práticas mais comuns das personagens masculinas e serão demarcadas negativamente pela autora implícita, que sempre enfatiza as consequências dessas masculinidades para as personagens femininas.

Começando pelos pais, a ausência do pai de Maria José complica o seu desenvolvimento na narrativa e a vida de toda a família. O homem (sem nome declarado também) trai a esposa, Dona Júlia, que passa a cuidar dos filhos sozinha. O caso é citado pela primeira vez quando a narradora aponta a vergonha que Maria José sentia às vezes da mãe, vendo-a sempre tão cansada ao ponto de uma de suas colegas dizer que Júlia parecia uma parteira. A narradora se posiciona a favor da mulher:

Parteira não tem cara obrigatória, o ofício não muda a cara de ninguém. A mãe dessa que falou era uma sirigaita cheia de rugas e de netos. Queria ver se ela tivesse de trabalhar para educar quatro filhos, acordar de madrugada com escuro para medir o

²⁰⁹ QUEIROZ, 2022, p. 36.

²¹⁰ GANCHO, *op. cit.*.

²¹¹ QUEIROZ, 2022, p. 37.

leite, andar de tamancos o dia inteiro, pelo meio do capim e do esterco, dar de chicote nos meninos, gritar com os leiteiros!²¹²

Assim como em *Amanhecer*, aqui os verbos de ação são destacados, mostrando todas as tarefas que a dona de casa precisa cumprir enquanto o homem decide se ausentar, estando ele separado da esposa, como nesse caso, ou não, como no caso de Laura, mãe de Aparecida. O comentário também exala uma raiva imatura, pueril, principalmente pela ofensa à mãe da colega que ofende Maria José (“sirigaita cheia de rugas e de netos”), o que, para além de condizer com o início do livro em que há uma mimese da linguagem infantil, revela uma possível estratégia da autora para reforçar a nossa empatia, enunciando, mais uma vez, o problema do masculino por meio da voz de uma criança.

Nas páginas seguintes, de forma breve, o assunto volta à tona, sempre com uma nova consequência da ausência do homem. Descobrimos, por exemplo, que o irmão mais novo de Maria José começa a se revoltar, “Xinga a mãe, baixinho. Diz que vai morar com o pai. Como se o pai o quisesse, bobo! O pai tem outro filho, um menino que anda com uma roupa de veludo vermelho e colarinho de renda”²¹³. A mãe, por sua vez, mal consegue organizar o guarda-roupa sem chorar ao ver que as duas únicas roupas que os meninos têm foram dadas pelo pai: “duas roupinhas de marinheiro, calça de flanela vermelha e blusa azul, que tinham sido dos filhos mais velhos e agora serviam para os dois menores”²¹⁴. A ausência de roupas no guarda-roupa imenso é outro detalhe explorado pela autora que só reforça a solidão e o vazio deixados pelo marido e pai ausente.

Sua única ação surge ao final, quando Guta nos narra que ele viaja para o Norte com a nova família e despede-se só da filha, dando a ela um anel caro. Apesar disso, o anel não é mais citado no enredo, tampouco vemos a vida de Maria José mudar positivamente por isso, o que mostra que a questão material não era a única necessidade que a família vivia pela falta do pai.

Além dele, temos duas outras representações paternas: o pai de Guta e o pai de Maria da Glória. O pai de Glória é uma das poucas representações masculinas positivas na narrativa. Por meio da caracterização da narradora, sabemos (e apenas isso sabemos sobre ele) de todos os esforços que ele direciona à menina para suprir a falta da mãe, que morreu no dia do parto.

²¹² QUEIROZ, 2022, p. 51.

²¹³ QUEIROZ, 2022, p. 119.

²¹⁴ QUEIROZ, 2022, p. 96.

Seu zelo é tão intenso e, acreditamos, incomum para os padrões de masculinidade da época, que chega a gerar risadas e espanto:

Até fazer quatro anos, Glória o chamou de “mamãe”. E na primeira vez em que o chamou de pai, levada a isso pelas companheirinhas de calçada que a atormentavam (“tão boba que chama um homem de mãe!”), ele chorou o dia todo, e foi quase como se a mulher lhe morresse outra vez. [...] Um dia o pai morreu [...]. Morreu, mas, mesmo morto, deixou organizada em torno de Glória toda uma máquina de proteção e assistência. O tutor nomeado, os bens convertidos em apólices, uma carta à Superiora do Colégio pedindo amparo e amor para a órfã. Essa carta, bem-feita, patética, cheia de lágrimas, era uma das lendas do Colégio e vivia no cofre da Superiora, guardada como uma relíquia, para ser dada à menina no dia da maioridade.²¹⁵

Sua carta é definida, então, como “patética” e sentimental. Percebe-se também o destaque ao seu choro ao não ser mais chamado de “mãe”, descrição, aliás, que vale para questionar os limites da narradora: lembraria Glória, desde os quatro anos, do choro do pai e teria contado à Guta? É claro que podemos imaginar outras possibilidades para que alguém soubesse da história, uma pessoa adulta e próxima, por exemplo, poderia ter contado a ela. De qualquer maneira, a riqueza de detalhes mostra o esforço da autora implícita, por meio de sua narradora, para criar uma figura idealizada, relacionada a valores sociais mais creditados a práticas femininas do que masculinas, impressas no cuidado, no apego às memórias da esposa e nas lágrimas. É justamente pela assistência que ele garante à Glória que ela se destaca entre as demais alunas como “excepcional [...], uma aristocracia na tragédia”²¹⁶. Sua tristeza é lírica e toda a sua existência será, também, idealizada e invejada por Guta.

Já Guta é resultado de uma criação diferente. Seu pai, apesar de não ser associado a qualquer ato de agressividade ou crueldade, é passivo e sem força perto da mãe. Ao contrário do pai de Glória, o de Guta não zela pela lembrança da mãe morta; é a protagonista que precisa revisitar, sozinha, fotos e memórias turvas, incertas. Além disso, o homem logo a substitui por uma mulher que perturba o espírito da filha ao ser o oposto da sua imagem materna, isto é, por ser firme, monótona e séria — nas palavras de Guta, essa madrasta era mais um “escoteiro” do que uma mulher.

²¹⁵ QUEIROZ, 2022, p. 29-30.

²¹⁶ QUEIROZ, 2022, p. 28.

Ele será descrito então como uma figura apática, levado pela nova mulher. Em trecho mais próximo ao final, a narradora até descreve um retrato dos pais, dizendo que o pai “tinha mais ar de fantasma do que a morta”²¹⁷. Mais explícito ainda é o seguinte trecho:

Agora tudo isso é história perdida, esquecida. Papai é severo, é outro, trabalha muito, está gordo, gordo como a família toda. Onde estão os seus livros? Ele agora só lê jornal. Onde estão as poesias que você me ensinava de noite, no alpendre, eu deitada com você na rede de corda, nós dois olhando a grande lua vermelha que ia subindo, nós dois repetindo os versos — os versos do naufrágio — não se lembra, papai? — da hélice do navio “que pulsava como um enorme coração”? Os sapos gritavam longe, o cheiro dos aguapés chegava com o vento fresco da noite, você me aflagava os cabelos, e o meu pequeno coração pulsava, pulsava tão comovido, papai, pulsava junto do seu, e eu era tão feliz, tão triste, a noite era tão ampla e suave, os versos me comoviam tanto, embora eu não os entendesse direito, que muitas vezes me calava, deixava você só dizendo as palavras, porque a emoção me fechava a garganta e aquela hélice da história, enorme e vagarosa, eu a sentia me bater dentro do peito.²¹⁸

Na linguagem desse trecho, vê-se uma crescente: ele começa sereno, sóbrio e certo e termina emocionalmente carregado. Após a madrasta, o pai é severo e gordo. Já a memória do pai de antes a inspira a criar descrições que se perdem, cheias de adição por meio do “e” (por exemplo, “e o meu pequeno coração pulsava”, “e eu era tão feliz”, “e aquela hélice da história”), remetendo até a uma linguagem mais infantil e encantada com o mundo. Como Booth²¹⁹ pontua, esse é o tipo de comentário por vezes considerado por certa crítica como excessivo e “ornamental”, aparentemente desnecessário por se perder em detalhes, mas que no final nos mostra essencialmente as intenções do autor; neste caso, a nossa autora implícita faz questão de expandir as descrições positivas de Guta sobre o pai do passado para enfraquecê-lo ainda mais no presente, no contato com a monotonia da nova esposa.

Junto a isso, sua figura se torna ainda mais frágil por ser entrevista em meio a essas duas figuras femininas, suas esposas. O pai é evocado sempre como uma representação das consequências da falta da mãe, também como um exemplo negativo e apagado sem a mulher que o tornava mais interessante e vivo aos olhos da filha. Sua capacidade de agência na narrativa é mínima, de forma que, além de Guta ser sempre construída com grande distância do pai, mal o conhecendo (ou se importando em conhecê-lo), sua única ação modificadora do enredo é quando envia dinheiro à filha para ela passar uns dias no Rio de Janeiro após o suicídio de Aluísio.

²¹⁷ QUEIROZ, 2022, p. 96.

²¹⁸ QUEIROZ, 2022, p. 65.

²¹⁹ BOOTH, *op. cit.*, *passim*.

Fora os pais, as demais figuras masculinas estão também fixadas atrás de suas respectivas paixões ou companheiras mulheres, a maioria orbitando ao redor das três Marias. O primeiro pretendente do trio será o de Glória, e assim como os quatro homens que já mencionamos não têm nome, seu nome é desconhecido. A essa altura também, com a ambientação no colégio, todas as angústias e paixões são coletivas: “ele começou a namorar com Glória, logo que entendeu os olhos com que ela o olhava, e foi como se nos namorasse a todas, porque todas três começamos a amá-lo”²²⁰.

A narradora nos insere na comunidade e fixa o seu ponto de vista de forma marcante. Sabemos a cor do cabelo do rapaz, as minúcias do seu cheiro e do seu toque, descrições sempre voltadas ao corpo e ao encanto do primeiro amor adolescente com as suas consequentes proibições. Não sabemos, porém, seu nome, muito menos seus defeitos ou características engraçadas, porque nada disso importa à narradora, o que importa é a partilha do pretendente e as novidades que a sua chegada representa a essa comunidade feminina. Assim, o rapaz é mais uma personagem masculina que só tem importância literária por meio do e para o olhar feminino.

O próximo pretendente é o de Jandira. Como veremos ainda, Jandira era constantemente humilhada por sua origem social; por isso, o surgimento do noivo é comemorado por todas as amigas, não por qualquer característica dele, mas sim pelo simples fato de que ele amava Jandira como todas as amigas acreditavam que ela merecia ser amada.

Antes das férias do último ano Jandira nos surpreendeu com uma notícia sensacional: estava noiva. [...] Ele tinha uma lancha a gasolina e fazia transportes dos navios para terra. Jandira não nos disse se o amava e talvez nem pensasse nisso. Bastava-lhe que a amasse ele. (Coisa inédita e maravilhosa para ela — a que devia sempre “conhecer o seu lugar” —, sentir-se a primeira no pensamento e no coração de uma criatura.).²²¹

Como de costume, a narradora anuncia o fato utilizando o “nós” para marcar a felicidade geral de todas as colegas; no casamento dos dois, inclusive, poucas páginas após o trecho acima, ela destaca que todas se emocionavam. Já o personagem aparece sozinho, sem nome, sem qualquer menção à família. Tudo que sabemos é sua profissão (marinheiro) e seu amor por Jandira. Na segunda fase do enredo, a narradora comentará sobre boatos de que ele estaria bebendo após perder uma lancha valiosa para o seu trabalho, fato que a preocupa por conta de Jandira. Fora isso, não há qualquer modificação do personagem, ele em si é citado

²²⁰ QUEIROZ, 2022, p. 68-69.

²²¹ QUEIROZ, 2022, p. 86.

apenas nesses dois momentos e nem o boato é confirmado por qualquer atitude ou traço do rapaz.

Os pretendentes de Guta, por outro lado, recebem mais atenção, o que não significa que não são reduzidos a certas características. Raul é a primeira paixão da personagem e é com a chegada dele que a autora mais nos presenteia com trechos que deixam escapar uma distância entre a Guta narradora e a Guta personagem. Esse efeito é usado principalmente para ridicularizar o personagem, como na sua chegada ao romance:

Foi então que notei o homem de cabelos grisalhos, sentado numa das poltronas da imprensa. Magro, sem cor no rosto, a feição miúda e fina, a cabeça enorme, toda alinhavada de branco, tufando em redor das fontes pálidas. Era feio, débil, pequeno, mas tinha um ar de romance, talvez um ar de grandeza interior que ele procurava pôr toda nos olhos, enormes, fundos, escuros. Olhou-me longamente, fixamente. Eu também o olhei, de começo sem me sentir — o homem era tão velho! —, depois meio perturbada, ainda sob a influência das doces melodias e do sex appeal do tenor, sentindo inconscientemente naquele homem um ar falso e teatral que o situava bem ali, que o fazia parecer integrado em toda aquela ficção de papel pintado e caras postiças de que os nossos olhos estavam cheios, na plateia. [...] Com ele começou o meu primeiro caso de amor. É preciso notar, entretanto, que eu merecia realmente compaixão. Ainda ia fazer vinte anos, e me sentia inteiramente só, com minhas esperanças no mundo e nas suas promessas em completa crise.²²²

Aqui, a narradora destaca em Raul diferentes características físicas negativas e analisa sua versão mais nova como digna de “compaixão” por se apaixonar por ele. Consequentemente, a autora cria para o leitor uma imagem pouco atrativa e de certa forma até perturbadora, distanciando-os principalmente por conta da diferença de idade, distância essa que será evocada até a saída de Raul do romance. Ele também surge pouco depois de a protagonista sair do colégio, ou seja, no seu momento de descoberta e de fragilidade após a separação da sua comunidade feminina. Esse aspecto, junto à mudança na linguagem do romance para uma linguagem mais individual e junto à distância etária (sempre destacada) entre os dois, estrutura uma figura problemática, mas comum: a do homem mais velho²²³, que procura especificamente meninas mais jovens por sua ingenuidade.

²²² QUEIROZ, 2022, p. 103-105.

²²³ A ideia problemática de que as mulheres devem ser mais jovens do que seus parceiros já é reconhecida amplamente pela teoria feminista, mas podemos ressaltar também dados interessantes sobre a questão no contexto do livro. Entre o início e meados do século XX, em diferentes cidades do país, cerca de metade dos casamentos registrados eram de homens mais velhos que as suas companheiras, seguido de casamentos na mesma faixa etária e uma porcentagem mínima (1% a 4% dependendo da cidade e da década) de mulheres mais velhas que seus parceiros. Mais especificamente nos anos 30, contexto de *As três Marias*, a idade média para uma mulher se casar era com 22 anos, geralmente com homens mais velhos. Cf. LEVY, Maria Stella Ferreira. A escolha do cônjuge. **Revista Brasileira de Estudos de População**, v. 26, n. 1, p. 117–133, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-30982009000100009>. Acesso em: 10 de dez. 2023.

E considerando que todas essas características já são expostas nesse primeiro trecho, é esperado que o leitor sinta um desconforto com a relação dos dois. Em seguida a esse primeiro encontro, os dois se verão por acaso em um café e em um terceiro momento Guta será convidada por um amigo em comum dos dois para visitar o ateliê do homem.

Guta leva Maria José e Aluísio como acompanhantes, e paradoxalmente é essa companhia que intensifica a tensão entre as duas personagens. Isso porque, segundo a narradora, os dois acompanhantes não percebem as verdadeiras intenções dele em relação a ela, mesmo sabendo que Raul tinha fama de “boêmio”²²⁴, membro assíduo de “farras medonhas”²²⁵ com drogas e mulheres; e que a maioria dos seus quadros retratavam a nudez feminina. Já ela afirma com clareza que sabia das suas intenções desde o primeiro momento: “Eu me sentia muito mais constrangida, parecia-me que, de certo modo, Raul tencionava me arrastar para a sua coleção, pôr-me no meio das mulheres que exibiam os seios, o ventre, as coxas, pelas telas”²²⁶.

De fato, Raul propõe na mesma cena a criação do retrato de Guta, que nos afirma ter cogitado recusar, mas foi empurrada por Maria José e por Aluísio — os dois ficam compadecidos com o relato do Raul de que seria difícil encontrar modelos. A proposta não é de um relato nu, mas sim, como Aluísio pede, o retrato de Guta deveria ser o de “uma mulher moderna” trabalhando. Durante as cenas de pose — são duas as cenas diretamente narradas, mas a narradora comenta terem sido pelo menos cinco dias —, Raul sempre manipula as demais pessoas ao redor para, em algum momento, se aproximar para seduzir Guta.

Nessas sessões, outro demérito do personagem fica visível: a sua arte seria ruim. Já na primeira sessão, ao avaliar o rabisco do seu rosto, Guta percebe traços “rígidos” e afirma: “fiquei pensando que ele talvez não fosse afinal o grande pintor que a gente daqui dizia, pobre gente que nunca viu nada e não pode ter opinião sobre artistas. Ou, então, a arte era realmente mais uma decepção”²²⁷. Novamente a narradora se distancia das demais personagens presentes ao reconhecer um fato que ninguém mais parecia reconhecer, mais uma estratégia da autora para tornar a narradora confiável e inteligente aos nossos olhos, consequentemente fixando em Raul a imagem caricata de um boêmio que utiliza a arte apenas para conquistar mulheres.

²²⁴ QUEIROZ, 2022, p. 106.

²²⁵ QUEIROZ, 2022, p. 106.

²²⁶ QUEIROZ, 2022, p. 108.

²²⁷ QUEIROZ, 2022, p. 115.

Em sua última aparição no romance, páginas depois, essa imagem é confirmada quando Guta se arrepende de dispensá-lo e vai ao ateliê, mas encontra outra moça, também muito jovem, ouvindo as mesmas histórias:

E eu o ouvia repetir as mesmas histórias com que me enlevava, como quem vê a reprise dum filme, esperando, prevendo cada gesto, cada expressão, cada sorriso. Sabia quando ele iria sublinhar a frase com um descair de lábios cansado e doloroso, contando os dias de fome, na Europa. Quando manejaria o pincel em largos traços no ar, para dizer que Uni, a estudante sueca que o amara, tinha a mania de pintar assim, pequenos quadros com largas manchas de cenário. A grande moça de braços enormes ouvia-o em êxtase, estava também em Paris, pintava com ele, amava com ele, vivia naquele instante a mesma vida boêmia e inquieta. E eu, espectadora agora, que a comparsa embevecida era a outra, ia vendo, de um em um, todos os truques de onde nascera o meu enlevo. Doía-me um pouco tudo aquilo, eu tinha ciúmes da outra, um ciúme violento e humilhado, mas estava lúcida, terrivelmente fria e lúcida. [...] A grande moça sorria, dele para mim, constantemente, ainda em plena beatitude. Perguntei-lhe se Raul não lhe iria fazer um retrato. — Sim, sim, um quadro moderno, em cores neutras, em tons de pastel... Raul, vexado, desviou o assunto. Eu sorri ostensivamente.²²⁸

Por meio desse comentário, percebe-se em Raul uma arte performática. Essa impressão se dá pelo modo como ele comenta o próprio fazer artístico, declamando, segundo a narradora, grandes sofrimentos (os dias de fome na Europa em prol da arte) e grandes paixões (como a estudante sueca), bem como por suas ações: os gestos, os sorrisos e até o manejo do pincel têm momento certo para acontecer. Nesse sentido, a autora nos deixa muitos explícitos e nos encarrega de só descobrir um implícito: a falta de habilidade do homem é provável porque sua arte de fato é feita para impressionar moças, especialmente moças jovens, estudantes que, na visão dele, não saberiam reconhecer técnicas. Importante é também sinalizar a atitude da narradora, que se destaca “fria e lúcida” (em contraste à fraqueza de Raul desmascarado, “vexado”), novamente tomando a figura feminina as rédeas do enredo com segurança suficiente para não produzir qualquer dúvida em seus leitores.

Para além das críticas e comentários feitos explicitamente ao personagem, a sua aparição é intercalada por dois acontecimentos importantes e opressores para mulheres. O primeiro é o caso de Violeta, que começa a se prostituir e gera na protagonista um certo nojo dos homens no geral. O segundo é o casamento de Glória, que mesmo descrito de forma positiva, é comparado pela narradora a um sacrifício — “ela nem ouviu o que eu disse e, toda entregue aos ritos do sacrifício, voltou-se para o marido [...]”²²⁹.

²²⁸ QUEIROZ, 2022, p. 152-153.

²²⁹ QUEIROZ, 2022, p. 140.

Mas o maior desconforto envolvendo a figura de Raul se localiza em um trecho próximo ao término dos dois:

Mas a verdade realmente é que eu tinha medo. Provocara tudo aquilo e estava agora de coração apavorado, de repente enojada e querendo fugir. O automóvel corria, a chuva parece que corria na nossa frente, o chofer não tirava a vista do leque de claridade que o limpador do vidro desenhava no para-brisa e eu me encolhia de medo [...]. Raul agora me beijava os olhos, o cabelo, e de novo os lábios. Suas mãos avançavam sempre, cada vez ele se ia tornando mais ansioso, mais ousado. Eu o repelia, sentia ao contato das suas mãos minha pele se tornar áspera, como se até a epiderme se alarmasse. A verdade é que o furor do desejo dele excedia enormemente a medida do meu querer — e eu não sentia nenhuma necessidade daquilo, mal compreendia a razão do seu rosto duro, daquela urgência que o fazia tremer. Procurava angustiadamente afastá-lo, trazê-lo aos beijos simples, às palavras, às doces palavras. — Você está me assustando, Raul.²³⁰

Da chuva que parecia correr até o tremor do desejo de Raul, todos os signos inseridos no trecho formam uma cena agônica. Nesse momento, é importante perceber também a importância do corpo para a escrita da narradora, que nos mostra que não só Guta tinha uma consciência psicológica de que os avanços de Raul a importunavam, como o corpo dela repele todos esses toques. Até o texto, que geralmente se esparsa em reflexões que crescem devagar, aqui adquire um ritmo acelerado, angustiante e cheio de ações, tendo uma pequena pausa só quando a narradora volta às suas reflexões e afirma que queria levá-lo “aos beijos simples” e “às doces palavras”.

Além disso, por mais que a narradora afirme que “provocara tudo aquilo” — seu único recuo às críticas a Raul no trecho —, o que se percebe pela narrativa é justamente o contrário. Desde o primeiro beijo dos dois, apesar de declaradamente consentido, a narradora declara ter partido dele a atitude e ter sentido um desconforto: “Quando me beijou — era a primeira vez que alguém me tocava os lábios — senti um choque, senti quase repulsa. Era úmido, morno, esquisito e sem sabor — mas consenti”²³¹. Percebe-se então uma pequena distância entre narradora e autora implícita, estabelecida, em nossa visão, para reforçar a crítica a Raul e ao mesmo tempo para criar mais empatia do leitor para com a narradora. Até porque logo após esse término descobrimos que Guta foi substituída por outra moça mais jovem.

²³⁰ QUEIROZ, 2022, p. 144-145.

²³¹ QUEIROZ, 2022, p. 130.

Ao final, se considerarmos as noções tradicionais de uma personagem²³², Raul tem algumas características que as demais personagens masculinas até agora não tiveram. Demora dois capítulos para tal, mas recebe um nome; tem as características físicas destacadas acima e características sociais delineadas pela sua profissão de pintor e pela vida boêmia. Mas é no aspecto psicológico que a personagem não chega a uma representação esférica, não só pela sua falta de mudanças ao longo do enredo, mas principalmente pela visível ridicularização do seu perfil empreendida pela autora implícita por meio da narradora.

Antes de passarmos a Isaac, nosso último analisado, vale ressaltar a presença de Aluísio. O personagem surge junto ao enredo de Raul, sendo também o amigo em comum que apresenta os dois. Nessas cenas, a autora nos dá pequenas pistas do que planejava para essa personagem, colocando, por sua narradora, em certo ponto, que ele “andava muito interessado no retrato”²³³ que Raul faria dela ou quando, em meio a uma das poses, “Aluísio, agora sentado, fumando quieto, olhava-me fixo, como se igualmente me estudasse o rosto. Sorria de leve, me detalhava também, mas eu nada sentia, não via nele os olhos do outro”²³⁴.

Apesar de essa tensão ser antecipada aos nossos olhos, Guta se mostra surpresa ao descobrir que o rapaz tenta suicídio por ela:

Chegou Maria José com a notícia, tão brutal e inesperada, como a conto aqui: que Aluísio tomara várias pastilhas de sublimado corrosivo e estava para morrer [...]. Maria José concluiu: — Todos dizem que foi por sua causa. Eu receava obscuramente aquilo. Mas não pude me impedir de protestar, num grito aflito: — Eu? Ainda ontem ele esteve aqui, e você bem o viu! Não disse nada, não se queixou. Nunca me disse nada! Por que haveria de ser por minha causa? Sim, por que por minha causa? Nunca entre nós houvera cenas de amor. Eu poderia talvez adivinhar que ele me queria, assim como um colegial que ama uma mulher já feita. Porém apenas adivinhar, mais nada.²³⁵

Assim, a autora maneja a ficção de forma que, mesmo se percebermos que esse interesse deixava pistas na narrativa, nossa empatia se volta para a narradora-protagonista, principalmente pela mescla entre discurso direto e indireto. Primeiro, as acusações não nos são apresentadas pela narradora e sim pelo discurso direto de Maria José, o que confere mais drama à situação e estende a ação, dando a oportunidade para o segundo procedimento: a narradora até se fragiliza e diz que receava mesmo ser o motivo do suicídio dele, o que nos aproxima dela. Em seguida, nos apresenta seu argumento para Maria José, que coincide com o

²³² GANCHO, *op. cit.*.

²³³ QUEIROZ, 2022, p. 112.

²³⁴ QUEIROZ, 2022, p. 114.

²³⁵ QUEIROZ, 2022, p. 160-161.

que ela também nos narra — “Sim, por que por minha causa?...” —, marcando um fato do qual não temos provas para desconfiar: Maria Augusta não tinha como ter certeza do amor dele por ela, tampouco prever o suicídio.

Isso não significa, porém, que a narradora se fixa em uma posição de vítima, até porque é justamente a dialética entre o seu incômodo e a sua tristeza que criam uma imagem mais equilibrada e “humana” da sua personalidade:

Os outros continuavam me olhando em silêncio e curiosos. Esperavam talvez que eu caísse de joelhos, e pedisse perdão? Eu não cuidava nisso. Não me sentia culpada e por que me sentiria? Ele é que me fazia mal, me arrastava na sua queda, abismo abaixo. Em nome de que direito se introduzira assim brutalmente na minha tranquilidade, por que arrastara consigo a sua alcova dramática, a parentela acabrunhada, e viera morrer dentro da minha vida? Até então era quase um estranho, um camarada apenas. De repente se apossara de mim, me punha nua e atada à sua cabeceira de defunto, à mercê da crueldade de todos, como num pelourinho. Ele soluçava agora, um soluço duro, inconsciente, mecânico. Movia as mãos, repuxava a boca convulsamente, entre um arquejo e outro. Coitadinho, coitadinho.²³⁶

Nesse trecho, é interessante perceber o uso do termo “direito”. O mesmo termo é utilizado em outras descrições envolvendo homens, primeiro em um trecho onde a narradora diz não poder negar a Raul o direito de ser amado — “ele, um artista, “um incompreendido”, casado com uma mulher estúpida, vinha procurar apoio e conforto no meu coração. Com que direito eu lhe negaria isso?”²³⁷ —, e depois quando a narradora afirma se entristecer que Violeta tenha se tornado prostituta e agora qualquer homem possa ter “direito de entrar, de deitar com ela na cama, de exigir o que quiser”²³⁸. Nesse contexto, Aluísio representa o direito socialmente dado aos homens, a posse do feminino, prova disso é que, por mais fragilizado que ele esteja agora, o seu poder sobre o corpo dela foi exercido de qualquer forma: sem consentimento, ela foi exposta à cidade e culpabilizada pelos atos dele. Dessa forma, fica claro que o incômodo de Guta não é necessariamente pelo fato de ele ter cometido suicídio por ela, mas sim pelo espetáculo criado em torno dela.

Coitadinho, coitadinho. Tudo era vulgar, mesquinho, sem grandeza. Ele pensara talvez num gesto sublime, a embriaguez ajudara no sonho, imaginara fazer-se grande aos meus olhos, aos olhos de todos, cheio de repente do prestígio terrível, da majestade esmagadora da morte. E esquecera o cenário, esquecera os detalhes. Escrevera a carta, cheia decerto de terríveis apóstrofes, ou de queixas irônicas. Mas tinham-lhe amarrado um lenço no queixo, um lenço com um nozinho em cima, um pequeno nó humilde e ridículo. [...] Viam-se os pregos segurando os galões

²³⁶ QUEIROZ, 2022, p. 163-164.

²³⁷ QUEIROZ, 2022, p. 127.

²³⁸ QUEIROZ, 2022, p. 126.

dourados que enfeitavam o caixão, repuxando o pano preto, e toda aquela encenação de morte, exibida à luz do dia, era postiça, rapada e mesquinha como um bastidor de teatro.²³⁹

Assim como Raul, Aluísio fica reconhecido ao final por uma performance que tem como público-alvo uma mulher. Isso com a ressalva, é claro, de que nesse caso a autora faz questão de inserir trechos em que a narradora demonstra sua relação com o suicídio — e como Guta também afirma ter inclinações suicidas desde os 14 anos, não parece haver aqui um julgamento moral ao suicídio; o problema atacado é mesmo a culpabilização de Guta (feita pela sociedade e por Aluísio) por uma escolha de Aluísio.

Ainda assim, é curioso que os dois sejam posicionados enquanto homens intelectuais, que discutem arte e política em público e são reconhecidos por uma vida boêmia. É justo sinalizar que Aluísio se diferencia de Raul por sua timidez, mas o rapaz também “gostava de beber”²⁴⁰ e vivia entre casas de prostituição, mesmo que não namorasse qualquer mulher por acreditar “num grande amor que aparecesse na sua vida como um chamado irresistível que fosse como uma redenção”²⁴¹.

Por isso mesmo o último personagem, Isaac, nos interessa. Isaac é a única personagem masculina elogiada pela narradora. Seu perfil é intelectual (era médico na Grécia), mas essa intelectualidade, ao contrário dos outros perfis acima traçados, não o distancia da protagonista. Um dos fatores que contribuem para esse “equilíbrio” são as suas inseguranças intelectuais, já que, ao conhecer Guta, ele se esforçava para conseguir revalidar o diploma a partir das normas brasileiras, além das dificuldades que ele relata sobre a aquisição da língua portuguesa. Por vezes, então, haverá uma certa exotização da sua figura:

Isaac então ia ao quarto, trazia um pacote de discos, tirava da vitrola a marcha carnavalesca que os rapazes, ao sair, tinham deixado na agulha; e punha a tocar para mim — talvez também para si próprio, para aquecer saudades — velhas canções ciganas, cheias de lamentos de violino e de musicais onomatopeias, cantigas em russo, dolentes e apaixonadas, cuja letra ele me traduzia sorrindo e onde se falava sempre de amantes separados e de mortes trágicas.²⁴²

Ao mesmo tempo, o personagem é idealizado. Como Guta chegara há pouco no Rio de Janeiro, caberá a ele apresentar a cidade à personagem, induzindo-a, por exemplo, a gostar de cafés. Em todos esses encontros prevalecerá a palavra de Guta, são raros e curtíssimos os

²³⁹ QUEIROZ, 2022, p. 165.

²⁴⁰ QUEIROZ, 2022, p. 137.

²⁴¹ QUEIROZ, 2022, p. 136.

²⁴² QUEIROZ, 2022, p. 178.

diálogos de Isaac, e para descrevê-lo, usará frequentes imagens que remetem ao mar e à água, imagens estas que também remetem à sua mãe:

Isaac quis fechar a cortina, e eu não consenti, segurei-lhe a mão. Os pingos frios me batendo na face ampliavam o meu mundo de felicidade, levavam-me aos tempos de mamãe, aos banhos de chuva no quintal — e as nossas risadas, e o meu coração pulando de alegria. Era a mesma alegria agora. A chuva, o cheiro da chuva, a frieza das gotas de água, mamãe correndo comigo, tão bonita, tão contente, o cabelo lhe escorrendo pelas costas, os pés calcando os pequenos seixos do chão, eu gritando em torno dela, agarrando-a, abraçando-a, sufocada de felicidade. Era como se Isaac, pelo milagre da sua presença, do seu braço em redor dos meus ombros, me restituísse à infância, à alegria livre e nua, enquanto o vento molhado me batia na boca e nos olhos.²⁴³

Em Isaac, Guta parece encontrar um objeto de felicidade, sobretudo de conexão com suas fantasias em relação ao amor e à mãe. Em outro trecho, ao encarar seu rosto enquanto ele estudava, ela inclusive assinala que “Não era a ele, ao meu Isaac, que eu via naquele momento; via o homem, a criatura, o milagre da coisa viva, posta ali diante dos meus olhos despertos e interessados pelo prestígio do amor”²⁴⁴, paralelo à admiração que o pai, em suas lembranças, nutria pela mãe: “[a mãe] punha a cabeça no ombro dele; papai fechava o livro, ficava contemplando docemente o rosto risonho e fino, tão próximo”²⁴⁵.

Mas assim como o pai é coadjuvante frente àquela mulher tão liberta ao amor e tão “infantil”, Guta estará quase sempre imóvel perto de Isaac, principalmente após a primeira relação sexual dos dois. Ao contrário do trecho em que os dois corriam, que culmina, inclusive, na primeira relação sexual dos dois, no dia seguinte as ações dele é que são destacadas: “apossava-se de mim com firmeza e naturalidade. Segurava-me a mão por cima da mesa, tirara-me o casaco à entrada, escolhera-me o prato, endireitou uma vez o meu cabelo que escorregava do grampo frouxo”²⁴⁶.

O comentário revela mais uma distância da autora implícita: enquanto Guta nos argumenta ter sido feliz ao lado dele, vemos certas camadas de sofrimento. O trecho mais emblemático desse sofrimento mostra como não é preciso uma violência física explícita, muitas vezes só o distanciamento e o silêncio já geram desconforto:

Conto tudo isso dele, que eu, eu não era nada. Boneca, namorada, criança, vivia apenas do toque das suas mãos, num estado especial de euforia; contava coisas, ria,

²⁴³ QUEIROZ, 2022, p. 181.

²⁴⁴ QUEIROZ, 2022, p. 185.

²⁴⁵ QUEIROZ, 2022, p. 64.

²⁴⁶ QUEIROZ, 2022, p. 184.

devorava, bebia o vinho roxo, chocando com os dentes no vidro do copo, tirando toda a minha ventura daquela feliz passividade. [...] À saída do nosso cafezinho, na esquina do arranha-céu, ele me levou para a Biblioteca. Sentou-me num canto discreto, deu-me um livro: — Tenho que estudar, Guta. Fique aí lendo. Não quero você na rua. Se me lembrar de que está passeando, deixo tudo e vou atrás de você... [...]. Depressa comecei a me sentir sozinha, abandonada no meio de tanto livro, no meio daqueles estranhos silenciosos, agarrado cada qual com a sua leitura, tendo na minha mão um volume cujo nome mal entrevira, desconhecido como tudo o mais ali.

Após ser “tomada” nos braços dele, como ela narra, Guta não consegue se ver sendo qualquer coisa sem ele, nem mesmo sentir prazer pelas coisas que amava antes, como os livros. Em meio a essa descrição, a autora implícita nos leva a sentir que ele, Isaac, agora sabia do seu poder e o usava; resultado disso é a sua ordem para que ela ficasse quieta esperando-o estudar. Logo em seguida, o comentário da narradora é longo, como se ela se perdesse em palavras, começando por palavras positivas, de admiração ao rosto dele como mostramos anteriormente, chegando à conclusão que encerra o trecho com isolamento e abandono.

Adiante, próximo ao fim do relacionamento dos dois, o incômodo é finalmente reconhecido por Guta:

E nada restava mais de mim que eu não lhe houvesse dado, nem do coração nem do corpo. E ele tudo recebera gravemente enternecido, mas sem exaltações de agradecimento, sem humildade nem remorsos, sem achar que me ficara a dever nada. Era como se eu fosse sua mulher há muito tempo, e a minha entrega, que entretanto, me custou prantos, arrependimentos secretos e terríveis — não tinha para ele outra significação além do seu próprio e imediato conteúdo de prazer e ternura. [...] Mais que a dor física, ficou-me dessa primeira entrega uma sensação de medo e secreta humilhação; aquele gozo, que ele tirava de mim, era tão-só dele, tão separado de mim, diminuía-me tanto!²⁴⁷

Nesse momento, a narradora faz questão inclusive de explicitar que não se arrependia do sexo em si — “eu não ressentia nada do misterioso prazer” —, seu problema parece ser especificamente o descompasso entre os dois. Se antes os dois pareciam viver em equilíbrio, conversando sobre as suas cidades e sobre os livros, conhecendo o Rio de Janeiro, após o sexo é o poder dele sobre ela que se sobressalta. Ela tudo dava, sem receber, nem mesmo sabendo do seu lugar na vida dele. É nesse momento então que Isaac passa a ser comparado aos outros homens: “Será que tive, na sua vida, a mesma significação reveladora e inapagável que teve

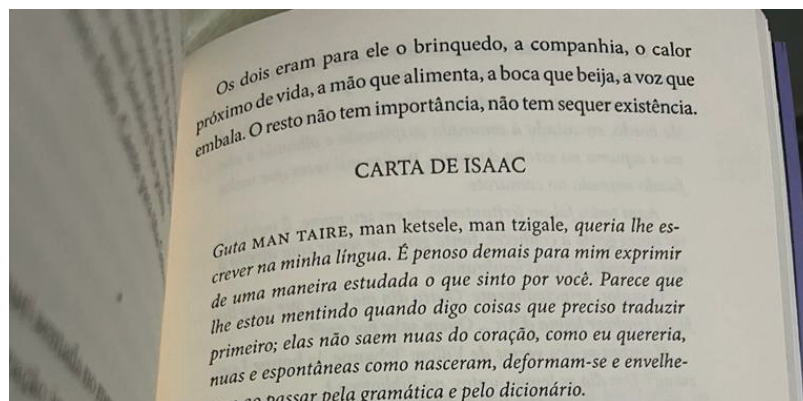
²⁴⁷ QUEIROZ, 2022, p. 187.

ele na minha? Nunca o soube. [...] Como será a atitude de um homem diante de cada mulher que possui? Qual a diferença que pode ele estabelecer entre uma posse e outra posse?”²⁴⁸.

O relacionamento dos dois se interrompe porque ela precisa voltar ao trabalho. Na despedida, ela sente ter compartilhado pela primeira vez em muito tempo o primeiro momento de sincronia entre os dois no abraço de despedida e diz que, se ele pedisse para ela ficar, ela o “obedeceria, coisa sua que era”, mas nesse momento ele não parece perceber mais seu poder. Com a separação, é ela que, mesmo triste, volta a ter seus poderes: diz a ele para esperá-la imóvel “— Você, um dia, vai me buscar... Ou então, daqui a um ano, eu venho. Nunca mais mude de casa, esperando por mim...”²⁴⁹; enquanto ele beija as mãos dela, ela diz se “arrancar” dele, deixando-o sentir os seus dedos fugindo; e, por fim, ao entrar no barco, afirma ver aos poucos o rosto de Isaac sumir, “por fim até o seu vulto escuro confundiu-se com o cinzento do cais, com a massa imóvel da cidade”²⁵⁰. Nenhuma dessas descrições deixa a melancolia de lado, mas ainda assim são movimentos que retomam a força da protagonista, é ela que corta o vínculo.

Outra prova disso é a “Carta de Isaac”. Sem situar no capítulo, a autora insere uma carta dele em meio à narração que focava em Jandira e seu filho. Na edição mais atual da José Olympio (tanto a versão ebook quanto a versão digital), inclusive, faz-se questão de separar essa escrita da narração convencional do livro por meio do título e do uso do itálico.

Figura 1 - Trecho da carta de Isaac



Fonte: QUEIROZ (2022).

²⁴⁸ QUEIROZ, 2022, p. 189.

²⁴⁹ QUEIROZ, 2022, p. 191.

²⁵⁰ QUEIROZ, 2022, p. 191.

A escrita de Isaac, assim, parece muito com a de Guta. Fala em “direito”, repete uma das imagens favoritas da narradora (o mar) e tece comentários longos e imagéticos como os dela, o que é curioso se pensarmos que na mesma carta ele afirma não saber traduzir seus pensamentos para o português. Isso, aliado ao fato de que ele se diminui na carta e de que sua carta fica descontextualizada no romance, parece mais uma tentativa da autora de devolver à Guta uma espécie de controle, até porque, apesar de triste pela separação de Isaac, ela não cogita sequer visitá-lo até o fim do romance, mantendo-o como uma lembrança distante, “afinal de contas, fora só um momento. E esse momento passou. Cada um voltou a ser o que era dantes, e nunca mais, decerto, nos veremos”²⁵¹; justamente ao dizer isso, a personagem se fortalece e se movimenta no romance, terminando-o confusa, mas agente.

Portanto, no final, até mesmo o homem mais elogiado do romance ainda tem contornos pouco expressivos, tornando-se mais uma extensão da personalidade de Guta do que uma personalidade específica e vívida. Não temos acesso a falas significativas suas para comparar à sua escrita na carta — ele tem exatamente quatro falas, todas de uma linha. Não sabemos de sua família como saberemos das famílias de diversas colegas de Guta (mesmo algumas personagens secundárias). Pouco se especificam as suas características físicas, com exceção das mãos “brancas” e “grandes” e dos cabelos vermelhos. Sem voz, o último Isaac que vemos é aquele sobre o qual Guta tem poder por meio de suas memórias, um quase-pai que sequer soube da existência do quase-filho.

5.2 HISTÓRIAS DE MULHERES

5.2.1 Entre santas e prostitutas: os segredos femininos

Fora as três protagonistas, as personagens femininas secundárias em *As três Marias* também serão relevantes para a construção da retórica do romance, focado nos pontos de vista femininos. Essas personagens não só serão construídas com maior especificidade do que os homens, como também serão guardiãs disso que chamamos aqui de “segredos femininos”. Por meio delas, descobriremos, junto de Guta, as mais diversas histórias relacionadas à vivência feminina nos anos 30, principalmente na primeira metade do livro, situada no colégio interno.

Ao chegar no colégio, Guta se sente de início intimidada pelas figuras femininas que encontra. Ela comenta que a Irmã que a recebe “parecia uma boneca de cera, uma figura, uma

²⁵¹ QUEIROZ, 2022, p. 214.

santa, só não parecia gente”²⁵², assim como outras duas mulheres silenciosas que ela vê de longe; mesmo “sendo de louça”, a estátua da Virgem Maria, para ela, parecia estar mais viva do “que aquelas outras mulheres de carne”²⁵³. Se o silêncio das freiras assustava, ela se assustará ainda mais, nesse primeiro capítulo, com o barulho das centenas de estudantes que ali viviam. Ela chega a ser interrogada por um grupo, que, ao descobrir seu nome, começa a rir dela. Maria José é a primeira a acolher Guta, dizendo que a atitude das meninas era apenas um costume de “anarquia” com as novatas.

Mas se por essas primeiras páginas o leitor espera que a tensão entre as colegas cresça, o que verá é exatamente o contrário. De forma naturalizada, sem explicar como as aproximações se deram, a narradora passa a contar cada vez mais histórias de suas colegas, sempre em posição de cumplicidade com elas.

Uma das primeiras histórias contadas por Guta é a de Hosana, amiga de Maria José. A narradora começa contando que a amizade das duas era proibida, já que as moças do orfanato (como Hosana) não poderiam conversar com as demais alunas. Mais do que isso, percebe-se implícito outro motivo para a proibição: uma possível paixão entre as duas meninas.

Um apaixonado comércio se estabelecera entre ambas e já durava um ano. Trocavam santinhos rendados e ricos que custavam a Maria José semanas de economia e que a órfã, por seu lado, arranjava ninguém sabe como. No verso dos santos escreviam coisas líricas e ardentes: "As rosas que vês aos pés de Jesus não são tão puras quanto o teu coração". "Minha amizade por ti é como esse sacrário guardado por anjos." "Nas tuas orações ao meigo Jesus, faz uma prece por tua amiga até a morte." [...] E, naturalmente, aquele excesso de amor romanesco, as florinhas, os santos, acabou chegando tudo aos ouvidos da irmã Germana — e era sempre esse o fim das amizades com órfã.²⁵⁴

A autora implícita, que muitas vezes prefere demarcar os eventos em vez de deixar para a nossa imaginação, aqui deixa pistas incertas. Ainda assim, nota-se no trecho o uso de diferentes termos relacionados ao amor romântico, como o comércio “apaixonado” entre as duas (que, aliás, custava caro), suas escritas de “coisas líricas e ardentes”, e seu “excesso de amor romanesco”. Quando descobertas pelas freiras, ambas resistem, mas pouco tempo depois Hosana se muda para outra cidade para bordar o enxoval de uma mulher rica. Em seguida, a narradora comenta de forma mais breve e seca do que de costume que a moça

²⁵² QUEIROZ, 2022, p. 21.

²⁵³ QUEIROZ, 2022, p. 21.

²⁵⁴ QUEIROZ, 2022, p. 38.

“Conheceu um viúvo, cliente dos ricos, pobre, triste e carregado de filhos. Casou. Maria José a foi esquecendo. Soubemos depois que morreu de parto”²⁵⁵.

Com essa história que parece começar tão simples e infantil, temos diversos questionamentos implícitos à ordem do colégio. Primeiro, a narradora mostra que existia uma clara diferença de tratamento a partir das classes, já que, mesmo estudando juntas, existia um muro físico e psicológico (com a proibição das amizades) que distanciava as órfãs das moças que tinham pais para pagar suas mensalidades. Segundo, é praticamente inevitável não pensar que a vida de Hosana poderia ter tido um fim melhor se ela não fosse separada de Maria José, afinal, foi o caminho tradicional, do casamento e dos filhos, que a fez morrer.

Em *As três Marias*, Hosana não é a única a ter um fim negativo por conta do parto ou do casamento. Só para mencionar algumas personagens que não chegam a ser expressivas, podemos citar a mãe de Glória, que também morre no parto, e a mãe de uma das alunas, que é brutalmente assassinada pelo marido por ciúmes, como mencionamos na seção anterior. Esses dois casos, inclusive, antecedem o de Hosana, o que mostra que desde o começo a autora implícita parece atribuir ao casamento tradicional uma significação negativa.

É o tradicionalismo, inclusive, o principal motivo para que narradora e autora se afastem de algumas mulheres na narrativa. Esse afastamento ocorre com estas personagens em específico: as freiras, a esposa de Raul e a madrasta de Guta. Começando pelas freiras, elas desde o início são fixadas com grande distância da protagonista, a autora inclusive cria um capítulo especialmente para discutir esse estranhamento, onde comenta:

As irmãs me intimidavam sempre, como no primeiro dia. [...] Considerava-as fora da humanidade, não me abandonara nunca a impressão de distância sobrenatural que me haviam dado na noite da chegada. Não conseguiria imaginar uma irmã, comendo, vestindo-se, dormindo; não podia crer que houvesse um coração de mulher, um corpo de mulher debaixo da lã pesada do hábito. Certo dia, olhando uma irmã muito nova, chegada há pouco da Casa-Mãe, notei-lhe o busto redondo, farto, levantando-lhe a linha dura do corpete. Baixei os olhos com vergonha e confusão. Aquilo desafiava meus tabus íntimos, não sei que pudicos preconceitos. Era como se visse um quadro profano num altar, qualquer objeto frívolo e pecaminoso onde deveria haver um santo.²⁵⁶

Essa diferença é, então, estabelecida em relação ao pecado. Como a narradora desenvolverá neste mesmo capítulo ao descrever o corpo e a atitude “estranhamente” humana da freira mais nova de compartilhar um livro com ela, o problema é que ela, Guta, se

²⁵⁵ QUEIROZ, 2022, p. 39.

²⁵⁶ QUEIROZ, 2022, p. 40-41.

considerava humana demais, “mais fraca e mais pecadora do que todo o mundo”²⁵⁷, por isso toda aquela santidade a assustava. No entanto, além dessa relação complicada de medo e encantamento, o romance critica as posturas rígidas do colégio e das freiras com frequência, de maneira que elas são antagonistas de diversas tentativas de escape das alunas àquele contexto de pouca liberdade, como o fim da relação entre Hosana e Maria José. Tanto que ao sair do colégio, Guta diz que seu único desejo “era de arrancar hábitos, esquecer a escravidão do sino, das rezas, da cama feita”²⁵⁸, ou seja, o colégio (e consequentemente as freiras, por serem as únicas representantes e responsáveis pelas políticas restritivas da instituição) era o oposto da liberdade desejada por ela.

A madrasta aparece ainda mais marcada por essa redução. Sempre que Guta a cita, mostra sua dificuldade em aceitar a presença da mulher na família, dificuldade que existe não necessariamente por um rancor específico, mas sim por conta das mudanças que a mulher empreende na família. Ao apresentá-la pela primeira vez no romance, aponta:

Não tenho mãe e quem não tem mãe não tem família. [...] Mal conheço aqueles meninos lentos, redondos e chorões; aquela senhora gorda, sempre grávida ou sempre amamentando, que me recebe amavelmente quando chego nas férias, que nunca brigou comigo, que sempre foi cerimoniosa, oficial, correta, sempre me deu bons vestidos, bons sapatos, bom colégio (ela priva os filhos em meu benefício), para que nunca ninguém diga que ela não é boa para mim porque não tenho mais mãe.²⁵⁹

Assim, mesmo elogiando depois a madrasta por não ter tentado tomar o lugar da mãe, seus comentários sempre contrastam a mãe, que tinha “alma de passarinho” e era “tão bonita, tão alegre”, fazendo seu pai tornar-se também mais vivo, à nova dona da casa, sempre previsível e organizada, fazendo do pai as suas vontades, como um “fantasma”. Por esse trecho, nota-se ainda uma crítica sutil aos ideais cumpridos pela madrasta: sua vida é dedicada a uma maternidade quase robótica, “sempre grávida ou sempre amamentando”, assim como são robóticas e previsíveis as suas atitudes em relação à Guta, sempre no sentido do dever, não do afeto, “para que nunca ninguém diga que ela não é boa para mim”. Uma crítica mais explícita ao perfil da madrasta chega no capítulo seguinte:

Em minha madrasta tudo era formal, correto, virtuoso. Era e é. Porque ela é **sólida, indestrutível, inabalável**. Para ela nada é banal, nada é sem importância. Anuncia

²⁵⁷ QUEIROZ, 2022, p. 41.

²⁵⁸ QUEIROZ, 2022, p. 92.

²⁵⁹ QUEIROZ, 2022, p. 57.

que está com azia com o mesmo modo grave e sensacional com que nos previne "que teremos mais um irmãozinho". Bate ovos para um bolo com o mesmo ar concentrado e austero de quem cumpre um dever, de quem vai para a guerra, por exemplo. E é boa, monotonamente boa, implacavelmente boa. E ao mesmo tempo egoísta, mas serena, convictamente egoísta. [...] **Ai, não é propriamente uma mulher, é um escoteiro.**²⁶⁰

Sendo chamada de “madrinha” ou de “madrasta” às vezes, o que importa é que a autora não nos dá seu nome e nada além dessas características que a separam ideologicamente da narradora. E por mais que aqui ela seja descrita como “boa”, logo essa imagem de bondade é quebrada com a informação de que ela seria “egoísta” e um “escoteiro”. Nesse contexto, o uso do “ai” ao final representa o ápice da ironia da narradora, que se irrita ao não ver qualquer traço de humanidade na madrastra. Aliás, a interjeição não é usada novamente em nenhum trecho do romance, destacando esse como um dos momentos onde Guta se forja mais crua, mais impulsiva, mais honesta.

Guta se opõe, assim, à presença da madrastra em casa. Quando o desejo da mulher é organizar e separar os objetos da morta — “Quando minha madrastra casou, reuniu numa mala todos os objetos de uso pessoal de mamãe, livros e roupa” —, a personagem revira os objetos, revive as memórias da mãe, recusa-se, enfim, a abandonar sua impressão de bagunça, de infantilidade e de liberdade. A oposição, é claro, não se restringe ao lar, até porque Guta evita estar nele a qualquer custo, ambientando quase todas as cenas no colégio e no mundo externo (na casa de Raul, na casa de Maria José, na pensão do Rio de Janeiro, nos passeios com Isaac).

Mais do que uma oposição infantil à madrastra, a figuração dessa mulher parte de uma estratégia argumentativa²⁶¹ da autora para que a sua audiência (nós) estranhe a naturalização dos papéis femininos tradicionais na sociedade. Portanto, Guta opõe-se a uma visão reducionista do ser mulher, colocando a si e à sua mãe como exemplos desviantes, que quebram louças, bagunçam a casa, esquecem de cuidar dos filhos, reviram memórias e se dedicam com mais afincio à escrita e à reflexão do que ao cuidado do lar.

Prova desse ataque discursivo direcionado é a caracterização da esposa de Raul. A mulher é citada poucas vezes, sem receber nome, e é criticada pela narradora:

Era a esposa clássica, a patroa, a dona da casa e do homem, tal como a imaginam as anedotas e as mulheres que julgam todos os homens incompreendidos e gostam de

²⁶⁰ QUEIROZ, 2022, p. 63-64, grifos nossos.

²⁶¹ Partimos aqui da noção de que todo discurso é argumentativo. Cf. FIORIN, José Luiz. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2017.

seduzir os maridos alheios. Era quase bonita, mas pesada, cintura grossa, mãos vulgares. Vestia bem, mas qualquer coisa dum indeciso mau gosto lhe flutuava em torno, talvez essa falta de segurança de escolha, característica das mulheres que saem pouco; de nada lhe tinham servido as viagens e a vida aventureira junto ao marido. [...] Raul não nos apresentou, nem pensou nisso. Disse apenas, para ela:

— Você, por aqui?

E, eu conheci que era a mulher dele por esse modo inconfundível com que ele falou, feito de intimidade e tédio. O mesmo jeito com que lhe pôs a mão no braço, minutos depois. Não era carícia, eu senti isso, era como se pusesse a mão no cavalete, no rebordo do divã, em qualquer móvel familiar.²⁶²

A esposa, como expresso por Guta, vive em uma dinâmica de posse. Tem direito ao marido e à casa, mas ao mesmo tempo precisa se conformar em ser uma posse tediosa do seu marido, tocada da mesma maneira que se toca um “móvel familiar”, só por costume e direito ao objeto. Assim como a madrasta era “gorda”, a esposa de Raul é “pesada”, feita em traços grossos; as duas mulheres que se opõem ao ideal de Guta são, pois, caracterizadas tão rígidas fisicamente quanto psicologicamente.

Ao contrário dessas mulheres “clássicas”, Guta destacará ao longo do romance, com fascínio, a presença de jovens inconformadas. É o caso de Jandira, que apesar de ser filha de uma mãe prostituta e constantemente podada pelas tias por isso, “era ambiciosa, precoce, cheia de sonhos. Queria um lugar na festa e não o último, nem o mais escuro. E reagia. Acordava tarde, polia as unhas, recusava os pratos à mesa”²⁶³. Sua ambição a tornava uma das melhores alunas da turma, fato que a narradora já mencionava nas primeiras páginas do romance.

[...] Jandira, morena de olhos violentos, rosto largo e alma audaciosa, de quem nós gostávamos, embora estudasse demais, fosse a segunda da turma, amando as boas notas, “sacrificando ao bezerro de ouro”, como dizíamos. Era risonha, apaixonada, inteligente, sabia recitar em francês e já brilhara numa festa de fim de ano, declamando *La Mort de Jeanne d'Are*, vestida de arlesiana. Apesar disso, entretanto, apesar das figurações, das distinções nos exames, e de outras frívolas vaidades que nós desdenhávamos, tinha conosco secretas afinidades. Foi colaboradora do nosso jornal *Santa Gaiola*, “hebdomadário satírico e independente”, marcado ao canto com as estrelas das Três-Marias, impresso a mão, em tinta roxa e ilustrado a lápis de cor.²⁶⁴

Jandira, mesmo em curta descrição, tem mais vida do que os homens narrados e do que as mulheres a quem o romance se opõe ideologicamente. É uma personagem forte, de “alma audaciosa” e que se destaca até entre as colegas com melhores condições sociais.

²⁶² QUEIROZ, 2022, p. 132-133.

²⁶³ QUEIROZ, 2022, p. 80.

²⁶⁴ QUEIROZ, 2022, p. 32.

Desafiava a ordem não só por se manter firme nos estudos enquanto esperavam que se resignasse, mas também por se fazer presente no mundo externo, onde “ocupava tranquilamente o lugar que queria, fraternizava com os tiranos”²⁶⁵.

Mas a sociedade e as tias sempre repetiam que ela deveria conhecer seu lugar:

— “Conheça o seu lugar, minha filha...” (Isto é: “Pense em quem é você, na mãe que lhe teve, mulher sem dono e sem lei, que lhe largou à toa, criada por caridade. A vida se mostra, à sua frente, bela, sedutora, iluminada. Mas, para você, é apenas uma vitrina: não estenda a mão, que bate no vidro; e não despedace o vidro; você sairá sangrando... Contente-se em olhar, pode até desejar, se quiser. Mas fique nisso. Vá para o colégio: estude com as outras, vista o que elas vestem, ria com elas, brinque com elas. Afine o seu coração pelo delas, e, se quiser, aprenda o que é o amor, leia os livros e sonhe! Mas quando chegar a sua hora, recue, deixe o estudante sentimental que lhe faz serenatas, não se atreva a pensar no menino de família, e procure um da sua igualha. Nunca esqueça, porque ninguém lhe permitirá jamais esquecer, a sua marca original, o ventre manchado que a gerou, o dia escuso que a viu nascer...”).²⁶⁶

Aqui, a narradora amplifica sua revolta com o caso da colega utilizando os parênteses (recurso esse que é utilizado em poucos momentos do livro, sempre em monólogos importantes). É um trecho que explicita também algumas críticas implícitas à questão social deixadas pontualmente no romance. A narradora afirma antes que a injustiça era tão familiar para as alunas que elas não pesquisavam “a razão” das coisas: “As órfãs para nós eram as órfãs; os doentes, os doentes; os pobres, os pobres”²⁶⁷; em outro trecho, aponta não se importar tanto com os enterros dos pobres, que seriam menos emocionantes pela falta de estrutura. No entanto, o que se vê no romance é o oposto: a questão social, principalmente quando relacionada à questão de gênero, perturba Guta e as demais alunas, mesmo que o vocabulário que elas usem seja “injustiça” em vez de “desigualdade”. Por isso, ao elaborar a questão nesse trecho, a autora implícita faz questão de ressaltar como as tias criavam Jandira para não sonhar, não se sentir pertencente ao grupo de colegiais, criação essa que aos leitores só pode parecer injusta.

Junto à crítica, a autora dará um final feliz para a personagem, apesar de tortuoso. Logo ela ficará noiva do marinheiro que comentamos na seção passada e ele viverá em função dela; assim, era agora “a primeira no pensamento e no coração de uma criatura”²⁶⁸, recebendo dele presentes caros, como cortes de seda e joias. O casamento acontece e ao final os dois

²⁶⁵ QUEIROZ, 2022, p. 82.

²⁶⁶ QUEIROZ, 2022, p. 81-82.

²⁶⁷ QUEIROZ, 2022, p. 82.

²⁶⁸ QUEIROZ, 2022, p. 86.

parecem felizes, mas em capítulos seguintes descobriremos que, apesar das suas grandezas, ela será mais uma mulher presa a um homem que não lhe faz justiça. Engravidada, tem um filho com deficiência visual que será cuidado praticamente só por ela, já que o marido começa a beber e para de trabalhar.

Quando questionada pela primeira vez pelas amigas, finge que está tudo bem. É só quando elas a visitam um tempo depois, na ocasião da morte da tia de Jandira, que ela conta toda a história:

Estava feliz, apesar do luto. Feliz, e calma, desafiando o mundo como sempre, mas desafiando-o agora sem o seu sombrio desespero de antes. Apareceu na sua vida um elemento de alegria e compensação: tem um amante. Contou-nos tudo, talvez para se justificar; disse o que nos escondera naquela última visita: a sua vida miserável com o marido, a degradação dele, a penúria em que vivia, o seu martelar na máquina dia e noite, para garantir o leite do filho. A herança chegou, trouxe a salvação consigo, ia lhe dar segurança, arrancá-la do trabalho excessivo. Já era tempo: sentia os rins rompidos de tanto se curvar sobre a máquina, e talvez o ceguinho não resistisse por mais tempo à falta de remédios e ao desconforto. E Jandira agora esperava viver, esperava tirar da vida algumas das boas coisas que ela lhe negara sempre.²⁶⁹

Essa, sim, será a última aparição de Jandira no romance. Mesmo com os problemas no casamento, ela não desiste e continua buscando a felicidade que sabe merecer. Aqui, tanto a narradora quanto a autora implícita são evidentes: aprovam que ela tenha um amante, desde que ele a faça feliz. Percebe-se tal postura, por exemplo, pela ênfase às justificativas da mulher — da “vida miserável com o marido” até o cansaço de carregar o casamento e a renda da família sozinha —, mas Guta também explicita sua aprovação adiante: “eu, por mim, a aprovava”²⁷⁰.

Esse desejo de afronta visto nela é também elogiado em outras duas colegas: Teresa e Violeta. Violeta terá um destino negativo, tornando-se prostituta, mas ao saber disso o primeiro ímpeto da narradora é narrar como a menina se comportava quando estudava com elas, como era complexa:

Bem que eu me lembrava de Violeta. Andava às vezes conosco, embora não fizesse parte de grupo nenhum. Era rebelde, de alma dissociativa e não se juntava a ninguém. É verdade que o corpo não lhe correspondia as asperezas da alma. Gordas, brancas, com grandes olhos macios, um bom sorriso brando, quando sorria. No fundo era meiga e sensível. Gostava de bichos, de crianças e era quem melhor tratava o seu canteiro, no jardim da classe. Apenas, só plantava nele hortaliças, que não deixava ninguém tirar, e viçavam e murchavam ali, inúteis.²⁷¹

²⁶⁹ QUEIROZ, 2022, p. 197.

²⁷⁰ QUEIROZ, 2022, p. 197.

²⁷¹ QUEIROZ, 2022, p. 122.

Novamente, apesar de ser uma personagem de aparente menor importância para a narrativa do que, por exemplo, Raul, ela recebe mais nuances do que as demais personagens masculinas. Violeta comportava então características humanamente contraditórias, era meiga, inclusive na fisionomia delicada descrita por Guta (diga-se de passagem, os “grandes olhos” não só serão elogiados em Violeta, como também serão em Glória), também tinha uma postura admirável em relação aos animais, às crianças e à natureza, mas terá prazer em ser um elemento de discórdia, de irritação para as freiras.

Ao tratar das mulheres, a autora implícita revela pelo menos algum contexto familiar, geralmente sobre a influência da presença (ou da ausência) materna em suas vidas. Violeta não escapa a essa regra. Logo após nos explicar que a menina era vista como uma presença diabólica (e gostava de ser vista assim) pelas freiras e pelo colégio, nos revela tê-la visto chorar um dia, quando começa a falar da sua relação familiar. Nesse sentido, a mãe é descrita por Violeta como uma mulher fria e rígida, que lhe tirava todos os prazeres, o que a motiva a se vingar da mesma maneira: “Não estudo porque não gosto e tenho preguiça. E mesmo que gostasse, não estudava, para não dar esse gosto a “ela” [a mãe]”²⁷².

Assim, o mais próximo de uma figura materna para Violeta era a “negra velha de sua casa”²⁷³, a quem Violeta considerava “sua confidente, sua amiga, sua mentora”²⁷⁴. A mulher, preocupada, pede que Violeta estude — “tu não é branca, menina? Sina de branco é aprender!”²⁷⁵ —, mas a moça afirma à Guta que seu intuito era justamente ser “uma negra”, trabalhar em cozinhas, tudo para provocar sua mãe. Ao ser explorada de verdade, Violeta se arrepende.

Antes, vale notar que a narradora pergunta a outras mulheres como a personagem começou a se prostituir, já que aconteceu após a sua saída do colégio, e ninguém diz saber o motivo, o que nos mostra que para a autora implícita não era o motivo que importava, e sim a triste degradação daquela “alma terna e arisca”²⁷⁶, dona de “olhos bonitos”²⁷⁷ e de um “busto que ela apertava tanto, cobria tanto, mais pudica do que as outras”²⁷⁸. Novamente redimindo Violeta, a narradora chega até a se comparar a ela, ao perceber que estar com um homem

²⁷² QUEIROZ, 2022, p. 124.

²⁷³ QUEIROZ, 2022, p. 124.

²⁷⁴ QUEIROZ, 2022, p. 124.

²⁷⁵ QUEIROZ, 2022, p. 124.

²⁷⁶ QUEIROZ, 2022, p. 126.

²⁷⁷ QUEIROZ, 2022, p. 126.

²⁷⁸ QUEIROZ, 2022, p. 127.

casado (naquele momento Raul) também a colocava socialmente como uma mulher “perdida”.

Na última menção à personagem, Aluísio comenta que a conheceu por acaso e, a pedido de Violeta, gostaria de saber se Guta aceitaria se encontrar com ela. A narradora imediatamente se empolga com a ideia:

Pus-me a sonhar a possibilidade de dar a mão àquela vida perdida, arranjar-lhe trabalho, ampará-la com a minha amizade, redimi-la. Falei com Maria José, ambas fizemos projetos, preparamos o encontro e as frases, que Maria José queria caridosas e moralizantes, e eu fraternais e ligeiras, para a não suscetibilizar.²⁷⁹

O encontro entre as duas, porém, não chega a acontecer; Aluísio perde Violeta de vista. Guta fica então com o sonho guardado de “salvar” a colega, empatia que não chega a se justificar por uma proximidade das duas no colégio, já que tinham pouco contato na época. Assim, essa aproximação e esse cuidado com uma personagem secundária se sugerem, novamente, relacionadas a uma preocupação do romance com as questões de gênero.

Se na década de 30 (na verdade, até hoje) um dos maiores estigmas para uma mulher era a prostituição, a autora faz questão de construir uma humanidade para a prostituta da história, contornando-a como uma filha comum que só esperava o afeto da mãe, uma colega de classe comum, até mais “pudica” e carinhosa que as outras, dona de um espírito também inteligente e combativo. Seu fim não é positivo, mas a sua presença no enredo passa uma mensagem de humanização e respeito à mulher, antagonizando, nessa equação, só o homem “sujo” que sente ter direito ao corpo feminino.

E como última heroína secundária temos Teresa. Sua história é mais breve, mas sua rebeldia serve de exemplo para as três Marias, as motivando a imaginar fugas possíveis daquela vida monótona que as oprimia. O caso é que a moça fugiu com o namorado, fuga, aliás, toda planejada por ela, feita em meio a um evento do colégio.

Ao descobrir sua fuga, a irmã superiora diz à outra irmã: “Bêtes, je n'ai vu de cas pareil que chez les betes aux champs”²⁸⁰ (“Eu não vi casos como este nem entre animais no campo”), mas logo, segundo a narradora, se recompõe para acalmar os ânimos das alunas. Seu discurso é moralizante e destacado negativamente pela narradora:

²⁷⁹ QUEIROZ, 2022, p. 137.

²⁸⁰ QUEIROZ, 2022, p. 74.

— Minhas filhinhas, venho procurar consolo junto de vós. Esta casa foi coberta de vergonha, uma de vós fugiu do colégio, fugiu para os braços de um homem. O amor do mundo a enlouqueceu, o pecado a cegou, ela ficou tal como um animal do campo que não conhece pudor, nem temor de Deus, e só escuta os conselhos diabólicos do instinto. Esqueceu os pais que a amam, não quis ver o escândalo a que arrastaria a vossa inocência, não pensou na sua alma imortal posta em perigo! Meu coração de mãe foi terrivelmente atingido e venho chorar junto de vós.

Porém as lágrimas que ela tinha nos olhos não eram lágrimas de mãe. Sua fala não tinha doçura, seu patético discurso não comovia, antes fazia medo, como se fosse carregado de ameaças. A autoridade sem limites parece que corta às superiores de convento toda fonte de humilde e amorosa emoção. Rainha ultrajada, sofria muito mais pela sua casa enodada do que pela filha perdida.²⁸¹

Mais uma vez, o colégio enquanto instituição se torna o antagonista pela “excessiva autoridade” que, na visão de Guta, impede que suas representantes sintam qualquer tipo de emoção em relação às alunas. O discurso da superiora, assim, se torna um exemplo da hipocrisia e da rigidez da instituição quanto ao trato das meninas, que em vez de protegidas tornam-se ameaçadas, sempre em julgamento.

Em seguida às ironias deixadas pela autora implícita, narra-se o passado de Teresa. Conforme o comentário da narradora, a moça conhecia o rapaz (com quem fugiu) desde criança: os dois eram “Romeu e Julieta”, que a princípio se odiavam por conta de um rancor entre suas famílias, mas com a convivência na juventude acabaram se apaixonando. Por conta da paixão foram separados, cada um em um internato; porém, em segredo, continuaram trocando cartas.

Teresa também é elogiada por sua “maternidade”. No colégio, ninguém a conhecia com profundidade, sabendo só de um sentimento “e só ele dava humanidade e calor de vida à sua enigmática figura: era o amor pela irmã, uma meninazinha de 12 anos”²⁸². Por conta da irmã, também estudante do colégio, renunciou ao seu “silêncio taciturno” duas vezes: uma vez para reclamar de uma refeição dada à menina, outra para espancar uma aluna que perturbava a pequena. Mais uma vez destacando os feitos das bravas heroínas, a narradora destaca que o castigo que lhe foi dado na ocasião foi escrever “*Je suis une bete féroce*” mil vezes, e depois assinala: “que seria Teresa mais do que isso, senão um belo animal jovem, vigoroso e revoltado, capaz de todas as audácias para quebrar a corrente, sair atrás do seu destino, do companheiro, nas vastas estradas da liberdade?”²⁸³.

A respeito da fuga, a autora implícita também enfatiza muitos detalhes, posicionando Teresa como agente absoluta. O amante, assim, só a espera do lado de fora do colégio, com o

²⁸¹ QUEIROZ, 2022, p. 74-75, grifos nossos.

²⁸² QUEIROZ, 2022, p. 77.

²⁸³ QUEIROZ, 2022, p. 78.

dinheiro que ela guardou. Ela atravessa a capela com uma roupa por baixo do uniforme, escala uma grade e corre. Por um minuto quase rasga o vestido, momento em que “o rapaz quis sair para a socorrer, porém ela se ergueu logo, e do moço só se viu o braço, fazendo-a entrar, depois batendo a porta do automóvel, que se sumiu na volta do beco”²⁸⁴.

Em sua última menção no romance, nesse mesmo capítulo, percebe-se que Guta ainda destaca sua fuga como uma ação positiva, beneficiando a si e incentivando as demais alunas a sonhar:

Passados três dias, o colégio ainda estava de nojo como num luto. Nunca o enodoara vergonha igual, em 50 anos de história. Só ousávamos falar baixinho, pelos cantos, ninguém cantava, e era proibido aludir ao fato. Nosso pensamento, porém, não deixava a fugitiva, seguia o seu automóvel através das longas estradas, cogitava no que sentiria ela durante o mistério das noites, pelos caminhos, ou no despertar de aventura por lugares estranhos. De noite, Maria José, Glória e eu, sentadas na grama do pátio, nos perdíamos nessas imaginações. Estirávamo-nos de costas, as mãos sob a cabeça, olhando as Três-Marias que luziam próximas e nos chamavam. Em torno de nós, os muros se erguiam, levantando-se agora mais meio metro, para prevenir novas fugas. Aqui e além tijolos esparsos, montes de argamassa, a desordem da construção. Mas, que nos importavam os muros, a prisão mais fechada e mais alta? Nós tínhamos as nossas estrelas.²⁸⁵

5.2.2 Glória, Guta e Maria José: as três Marias

*“Maria José, Maria Augusta, Maria da Glória, por que não fazem silêncio? São as inseparáveis! Já notaram, meninas? Essas três vivem juntas, conversando, vadiando, afastadas de todas. São as três Marias! Se ao menos vivessem juntas, como as três do Evangelho, pelo amor de Nosso Senhor! Mas sou capaz de jurar que perdem o tempo em dissipação...”*²⁸⁶

E chegamos à matéria-prima do romance: as três Marias. O esforço do romance é sempre centralizar as três amigas, com um inevitável foco em Guta, narradora. Antes da saída delas do colégio, a maior parte dos novos eventos e as novas personagens serão avaliados constantemente pelas três, de modo que suas ideologias estarão sempre em destaque e em contraste. Assim, criam-se três personalidades vivas, e duas amigas da narradora ganham contornos específicos e independentes a ela.

Maria José é a primeira a se tornar amiga de Guta, mas é Glória quem primeiro tem direito a um capítulo todo sobre ela. Neste que é o segundo capítulo, a narradora aponta características da personagem que se manterão até o fim, evidenciando um certo desejo de

²⁸⁴ QUEIROZ, 2022, p. 78.

²⁸⁵ QUEIROZ, 2022, p. 79.

²⁸⁶ QUEIROZ, 2022, p. 47.

Guta em ser Glória ou em ter uma vida como a dela. Para começar, era órfã dos dois pais e ainda assim foi encaminhada pelo pai ao colégio como pensionista, o que lhe dava um ar de “aristocracia na tragédia”²⁸⁷. Uma certa distância então é estabelecida entre Glória e as demais alunas, distância essa que, para os leitores, provoca uma idealização da personagem.

Glória, contavam, entrou no colégio toda vestida de preto, o cabelo escorrido batendo nos ombros, o grande medalhão brilhando ao peito, no meio da negrura do luto, a caixa do violino debaixo do braço. Porque ela tinha até um violino para completar o quadro, era realmente a órfã, pálida, magrinha, encostada à ombreira de entrada do parlatório, como se tivesse saído de uma gravura daqueles romances que nós líamos em voz alta nos recreios da noite — romances cujos começos são tão tristes, mas que acabam sempre pelo casamento da órfãzinha com o moço orgulhoso, de olhos azuis de aço, motejadores e escarninhos, filho do dono do castelo onde ela é professora.²⁸⁸

Desde esse começo a promessa ao leitor é de que a tristeza de Glória será recompensada ao final com um grande casamento, como o dos livros que elas podiam ler no colégio. Não se esperam, então, grandes tristezas dela, só tristezas líricas, ofuscadas pelo futuro sabor de vitória. Não à toa, Glória será, entre as três estrelas (as três Marias), a “primeira, rutilante e próxima”²⁸⁹, diferente de Guta, que será a do meio, e oposta à figura de Maria José, a estrela “pequenina e tremente”²⁹⁰.

De Glória, só veremos a grandeza, olhando as outras sempre “do alto do seu drama, abafando todo o mundo com a sua infância de romance”²⁹¹. Seu pai foi uma das únicas representações masculinas positivas, era tão dedicado que lembrava os cuidados de uma mãe, ao contrário do pai de Guta e do de Maria José, ambos ausentes mesmo em presença.

O que contraria a sua posição fixa de “pobre órfã” é a sua atitude forte, inabalável: “não era nem humilde nem meiga como as outras órfãs, as dos romances”²⁹². Para exemplificar, Guta declara-se vítima da autoridade de Glória: “Obedecia-lhe, deixava-me dominar por ela na minha desordem distraída”²⁹³, e afirma ter certeza de que ela não conquistaria seu mocinho por uma falsa meiguice, já que a força e a autoridade eram suas principais características. Esse temperamento, apesar de, na visão de Guta, contrariar o ideal de “pobre órfã” fortalece a mesma imagem que será fixa de Glória ao longo de todo o

²⁸⁷ QUEIROZ, 2022, p. 28.

²⁸⁸ QUEIROZ, 2022, p. 31.

²⁸⁹ QUEIROZ, 2022, p. 47.

²⁹⁰ QUEIROZ, 2022, p. 47.

²⁹¹ QUEIROZ, 2022, p. 28.

²⁹² QUEIROZ, 2022, p. 32.

²⁹³ QUEIROZ, 2022, p. 32.

romance: sua existência, em si, é um ideal a ser alcançado pelas moças ao redor e é um certo incômodo para Guta. Quer essa tenha sido ou não a intenção da autora empírica, o fato é que essa é a imagem passada pela narradora e pela autora implícita, a de uma personagem forte e apaixonante, mais do que qualquer personagem masculina, mas ao mesmo tempo tão perfeita que impede a identificação do leitor com ela.

Glória é também a primeira a ter um namorado. Ela o encontra em um bonde enquanto, liberada pelas freiras, começa a treinar para um concerto especial, todo pensado para que ela brilhasse. Na descrição, Guta narra como se o direito à posse no relacionamento fosse de Glória, não do rapaz, porque é ela que o olha: “Ele começou a namorar com Glória, logo que entendeu os olhos com que ela o olhava”²⁹⁴. Aproveitando do seu poder, Glória faz questão de dividir não só as histórias do namorado, mas também as outras aventuras do mundo externo que ela pôde acessar excepcionalmente, “era como se nos trouxesse de fora o vasto mundo escondido na mão”²⁹⁵.

Após o aplaudido concerto liderado por Glória, os dois perdem o contato, mas antes o rapaz vai até o colégio escondido para se despedir:

Cumpria o combinado, o xeque, vinha saudar a namorada com a música que tocaram juntos. Não pudemos responder nem nos lembramos disso. Ficamos encostadas ao muro, ouvindo, ouvindo: cada compasso era como uma palavra comovente e inesquecível, era como a própria voz do amor nos chamando e nos enlevando, carregando-nos para os grandes ares do mundo, onde as paixões vivem — mundo de felicidade irreal que entremostrava a nós, pobres crianças reclusas, um pouco de sua mágica claridade. Meu coração batia, batia de amor por aquele homem, que eu nunca vira, que nunca vi depois, como talvez jamais tenha batido tão forte por nenhum outro. Minha emoção era tão grande que tive medo do ciúme de Glória. Ela, porém, não cuidava nisso, era feliz em sentir seu amor partilhado por nós, talvez tivesse necessidade de dividir conosco esse peso tão grande e tão doce que enchia o seu coração.²⁹⁶

Quando, aqui, Guta afirma talvez nunca ter sentido seu coração bater tão forte por outro homem, a afirmação parece plausível. Seu amor pela arte é sempre evidenciado nas páginas pela autora implícita e é um dos principais temas do romance, mas nem ela nem seus pretendentes (lembremos de Raul, por exemplo, falso artista) demonstram aptidão para a carreira artística que tanto a encanta. Novamente, é Glória quem tem direito à arte; ela tem o talento e o único pretendente artista do enredo, e, devemos adicionar, sem grande esforço

²⁹⁴ QUEIROZ, 2022, p. 68.

²⁹⁵ QUEIROZ, 2022, p. 67.

²⁹⁶ QUEIROZ, 2022, p. 70.

aparente, como se tudo ela ganhasse naturalmente — tão naturalmente que isso lhe pesa, precisando compartilhar com as colegas.

Glória perde contato com o rapaz, mas a perda não será lamentada e logo aparecerá, sem grandes explicações, com um noivo que conhecera durante as férias do colégio. Será outro sob sua posse, agora uma posse ainda mais evidenciada pela narradora e pela autora, sendo pela primeira vez também explicitada a inveja de Guta por ela:

Só uma vez, em que os surpreendi beijando-se, eles me perturbaram um pouco. O que eu invejava era a oportunidade de amar, era aquele tranquilo direito de posse que Glória se arrogava sobre um homem, sobre um vivente, e a alegre submissão dele, a felicidade que parecia sentir em ficar calado, segurando a mão dela, o sorriso de aquiescência terna com que se deixava apresentar por Glória: “Afonso, o meu noivo...”²⁹⁷

Glória não precisava fingir meiguice para conseguir o que queria. Seu noivo, com quem depois se casa e terá um filho e um relacionamento feliz, gostava de ser “submisso” a ela, deixando-se levar por suas vontades de o apresentar como dela, de deixá-la sempre como a protagonista. Maria José e Guta até se incomodam com o relacionamento, afirmando que Glória parecia substituir o pai pelo noivo, mas Guta, estabelecendo uma distância entre a sua voz de personagem e a sua voz de narradora, corrige-se: “ambas [Guta e Maria José] nos enganávamos. O coração de Glória não mudara, era sempre o mesmo, despótico, generoso, apaixonado”²⁹⁸. Assim, como a figura brilhante e imponente que Glória se desenha na mente da Guta narradora, mais velha, é natural que a amiga precisava amar alguém, antes o morto, agora o noivo.

No seu casamento, as amigas e até o noivo são meros coadjuvantes da sua beleza:

Glória casou numa tarde de sábado, e vestidas de seda rósea com grandes saias, na mão um buquê de pequenas flores de cetim, Maria José e eu resplandecíamos entre as damas de honra. Afonso, fardado de noivo, de fraque e polainas, enforcado no colarinho duro, suave, o peitilho da camisa, envesgava os pés nos sapatos de verniz, chegava-se à gente, lamentando-se baixinho, gemendo que nunca sofrera tanto, desde o dia da formatura. Glória deslumbrava, era um monte de cetim e filó, suntuoso e espelhante, e nós todas concordávamos em que estava linda.²⁹⁹

Mais uma vez, para que Glória tenha direito a um momento deslumbrante, cargo que a ela cai naturalmente, alguém precisa ser levemente sacrificado. Aqui, é o noivo a vítima da

²⁹⁷ QUEIROZ, 2022, p. 101-102.

²⁹⁸ QUEIROZ, 2022, p. 101.

²⁹⁹ QUEIROZ, 2022, p. 141.

narradora, que em vez de deslumbrante surge quase cômico, “enforcado” nas roupas que a ele não pareciam naturais. Enquanto ele geme que “nunca sofrera tanto”, em seguida a narradora diz que “era como se [Glória] nascesse naquele dia, e nascesse sem dor, vestida de seda branca, amando, sendo amada, e à espera de incomparáveis delícias”³⁰⁰.

Quando os dois encerram o feliz casamento, saindo em um automóvel “todo enfeitado por dentro de flores de laranjeira, cheiroso, quente e íntimo como uma alcova”³⁰¹, Maria José faz mais uma ressalva ao relacionamento e pergunta se Glória “não tinha medo” do que aconteceria a seguir, ao que ela só sorri, “um sorriso de quem já sabe tudo e tem pena da ingenuidade dos outros”³⁰². Assim, a autora cria um trecho bem emblemático para diferenciar a essência das duas amigas, já que Maria José, mesmo aparentemente feliz pela amiga, é revelada nos detalhes como uma amiga ofuscada (bem mais do que Guta!) por toda essa felicidade de Glória; por outro lado, Glória responder com apenas um riso altivo reforça o que Guta comenta logo em seguida: “Eu não me lembrei de que cogitara disto mesmo, e pensava agora que Glória só se mostrava assim sossegada porque não tem a nossa inquieta imaginação. Contenta-se com o papel que lhe cai por sorte, e trata apenas de se sair bem”³⁰³.

Depois disso, enquanto Guta e Maria José ficam cada vez mais próximas por conta das circunstâncias, Glória brilhava distante, “escrevia pouco, cartas superficiais e rápidas, desligava-se da gente com a sua felicidade”³⁰⁴. E entre tantas histórias de mulheres que morrem por conta da gravidez ou perdem seus filhos, Glória também terá o direito soberano à maternidade, um filho saudável, com os olhos escuros da mãe e a aparência do pai.

Sua última ação no enredo é novamente grandiosa:

Conversávamos essas coisas no quarto de Glória. Eu embalava o filhinho dela e a doce respiração da criança me aquecia o peito. Só de olhá-lo, de o ninar assim nos meus braços, sentia-me calma e feliz, cheia de esperança e carinho, esquecida de todas as minhas mágoas, como numa antecipação de consolo. Como cheirava bom, como era macio e cor-de-rosa! Mais bonito do que uma flor, do que uma fruta, do que as coisas mais bonitas e ingênuas. Glória simulava escutar Maria José, mas não tirava os olhos de mim e do filho. Talvez tivesse ciúme daquela sensação de felicidade que a presença do pequeno me dava: ou talvez, como nos velhos tempos do namorado, quisesse repartir comigo o peso excessivo de ternura que a abafava.³⁰⁵

³⁰⁰ QUEIROZ, 2022, p. 141.

³⁰¹ QUEIROZ, 2022, p. 141.

³⁰² QUEIROZ, 2022, p. 142.

³⁰³ QUEIROZ, 2022, p. 142-143.

³⁰⁴ QUEIROZ, 2022, p. 157.

³⁰⁵ QUEIROZ, 2022, p. 208.

Glória encerra sua participação no romance dando à Guta uma pequena parte no seu sonho de maternidade, sonho esse que Guta nunca pôde realizar completamente, ainda mais de modo tão “perfeito”. Ao contrário das outras crianças do romance — abandonadas pelos pais, enclausuradas no colégio, traumatizadas pela falta de suas mães, ou debilitadas, como o filho deficiente de Jandira —, o filho de Glória tem direito a reluzir também como protagonista, “macio e cor-de-rosa”, capaz de proporcionar à narradora, pelo simples toque, uma calma e uma esperança nunca narradas em qualquer trecho da história.

Maria José é expressa em uma diferença ainda maior em relação à Guta por um fator principal: a moralidade. Logo, Maria José será também uma personagem forte, de alta importância para o romance e para a narradora-protagonista, mas terá, como Glória, poucas mudanças ao longo do enredo. Sua posição final, construída aos poucos, com mais requintes do que Glória, é a de uma personagem devota à moralidade em um sentido amplo, beirando a hipocrisia em certos momentos, de forma que é mesmo a moral o foco, e não a religião em si. É, então, a Maria que mais assimila as regras do colégio.

No início, porém, Maria José demonstrava uma relativa inconformidade em relação ao colégio. A primeira inconformidade surge na sua primeira aparição: quando Guta chega ao colégio, ela é a única a não apoiar as piadas e maldades cometidas pelas alunas mais velhas contra as novatas (neste momento, Guta). Ao apresentar Glória para Guta, inclusive, ela diz que a moça era a única amiga que tinha “no meio dessas falsas e beatas”³⁰⁶.

A segunda e mais importante inconformidade surge por conta do seu relacionamento com Hosana, que, como já abordamos, tinha um aspecto homoerótico implícito. Quando as freiras descobrem o relacionamento das duas, Maria José não se rende:

Maria José saiu, de olhos inchados, passo duro, cara de desafio. Não cederá. Enquanto a superiora ralhava, ela pedia ao seu anjo da guarda que a amparasse e não lhe permitisse ser falsa com a amiga. Parecia-lhe estar vendo os olhos claros de Hosana, chorando, sofrendo paciente os castigos. Lembrava-se dos dedos picados de agulha, trabalhando, trabalhando, do triste sorriso de anêmica — e resistia à superiora, baixava a cabeça, obstinada, não renegava nada e não pedia perdão.³⁰⁷

Nesse momento, Guta estava do lado de fora, ouvindo com Glória, mas na narração a autora prefere imprimir um tom de certeza, reforçando a importância das angústias de Maria José. É assim que seus pensamentos sobre a amiga ficam visíveis e detalhistas, de modo que a autora reforça não só angústias que Maria José plausivelmente poderia ter, como também

³⁰⁶ QUEIROZ, 2022, p. 25.

³⁰⁷ QUEIROZ, 2022, p. 38-39.

revela fatos que a personagem talvez não soubesse, como os “dedos picados de agulha” e o esforço de Hosana para construir os presentes da amiga. Isto é, como Maria José saberia? Pelo menos no romance, Hosana não conta, então há aqui uma onisciência.

O que aplaca a rebeldia de Maria José, como sabemos, é o fato de que Hosana escreve uma carta depois de se mudar para outra cidade, quando “Maria José a foi esquecendo”³⁰⁸. Mas em vez de se revoltar contra a ordem do colégio, o movimento que vemos de Maria José é a aceitação às regras, evitando inclusive questioná-las. Pouco a pouco, sua religiosidade é construída na narrativa, o que, pela autoria implícita, parece ser uma crítica ao fato de que sua única felicidade genuína foi impedida.

Essa construção começa por meio dos objetos. Por exemplo, quando Guta passa uns dias na casa da amiga, ela destaca que, junto à cama, “Maria José tinha um genuflexório e no alto de uma cantoneira um Cristo e uma Nossa Senhora de gesso; a um lado, a mesinha cheia de livros da escola e de cadernos por corrigir, o véu, o manual grosso de ir à missa”³⁰⁹. Guta, enquanto isso, guarda ao lado da cama suas poesias e romances, opondo-se à imagética de Maria José.

Inseridos os objetos religiosos, passa-se a inserir agora algumas atitudes moralistas da personagem, sempre em contraste ao progressismo de Guta. Por exemplo, quando Glória arruma seu primeiro namorado, Maria José pede a amiga para se afastar dele, pois ele seria “galego”. Tanto Guta quanto Glória a corrigem, influenciando o leitor a discordar de Maria José também, pela maioria e pelo maior espaço desses argumentos — Guta afirma com veemência: “Deixe de ignorância e preconceito! Galego, não, árabe”³¹⁰. Também, quando Jandira assume ter encontrado um amante e estar finalmente feliz após todas as humilhações que o marido a fez passar, Maria José é a única a se escandalizar: “Maria José ficava assombrada e sem fala diante daquela confissão. Se seus próprios ouvidos não escutassem!”³¹¹.

Com esse caminho construído, passa a ser natural a inclusão de cenas maiores onde a religiosidade de Maria José é explorada.

Maria José rezava. Rezava o seu exercício predileto, as meditações sobre a Paixão. De momento em momento, tomava o crucifixo nas mãos e beijava uma das chagas da imagem. O Cristo era de gesso, encarnado em cores violentas, com grandes

³⁰⁸ QUEIROZ, 2022, p. 39.

³⁰⁹ QUEIROZ, 2022, p. 96.

³¹⁰ QUEIROZ, 2022, p. 68.

³¹¹ QUEIROZ, 2022, p. 197.

lágrimas de sangue salpicando-lhe o corpo, cachos dourados e olheiras dum roxo de flor. Não parecia um morto, no meio de tantas cores. Porém Maria José o via morto, via a tragédia, e chorava e batia no peito. [...] Por que Maria José chora? De onde tira ela dores para essas lágrimas? Da morte de Deus, ressuscitado em glória tão depressa, e tudo isso há 2 mil anos?³¹²

Dissemos “explorada”, não “apoiada”. A religiosidade abstrata de Maria José é verossímil, faz sentido para a personagem, mas também é criada para que Guta se destaque em sua contrariedade a essa norma. Sendo a narradora, Guta tem o poder sobre a palavra: é ela quem escolhe quando e como revelar os argumentos favoráveis à Maria José, e aqui fica óbvio que a autora não tem a mínima pretensão de mostrar a complexidade da questão, seu objetivo parece mesmo fixar a visão de Guta, colocá-la em destaque, sempre contrariando as curtas falas de Maria José que concordam com essa norma religiosa.

A história também aborda os erros de julgamento e as hipocrisias de Maria José. A personagem erra ao julgar Raul positivamente; ao final, foi ela quem influenciou Guta a posar para o homem, mesmo sabendo da sua fama de pecador. Sem saber, Maria José participa não só do “pecado” de influenciar a amiga a se aproximar de um homem casado, como também participa do “pecado” do aborto de Guta. Na cena controversa e de complicada análise, Guta narra que sentia dores antes de ir ao parque de diversões com Maria José, mas se “pintou” para disfarçar as olheiras e a aparência doente, se deixando levar pela amiga. Em um dado momento, um bêbado grita que aquilo era um crime, ao que Guta responde: “Crime? Se fosse um crime, Maria José me chamaria assim tão inocente, tão alegre?”³¹³. Tenha sido o aborto totalmente consciente (ou não, que é o que parece), o fato é que Maria José participa e não percebe a fragilidade da amiga enquanto um homem aleatório percebe.

Assim, o que a autoria implícita nos entrega é uma fina ironia: mesmo tentando se afastar do pecado, é como se Maria José fosse sempre atraída por ele, até mais do que Glória, por exemplo, que como vimos não tinha “aquelas imaginações” de Guta e Maria José. Pouco antes do aborto, na última aparição de Maria José, explicita-se essa crítica à postura da amiga:

Dormi depressa, sem achar pecados em que pensar. Acordei mais tarde, assustei-me com um vulto inclinado junto à cama de Maria José. Era ela, que ainda rezava. Punia-se, naturalmente, pelos gozos terríveis que o seu coração desejava, pelos maus desejos que teimava em alimentar. Como se eles existissem, Maria José. Como se as coisas ruins não fossem apenas ruins — sem poesia nem beleza. Mesmo o grande pecado, o de seu pai, será realmente pecado? Você o olha como a um réprobo, e chora e reza por ele. Ele vive como pode. Por que o julga? Quem sabe, neste mundo,

³¹² QUEIROZ, 2022, p. 202.

³¹³ QUEIROZ, 2022, p. 211.

onde estão os culpados? Quem sabe mesmo se há culpados? E no entanto ela acha direito a desigualdade, a miséria, a doença. Não se revoltou quando foi comigo à Santa Casa e viu os doentes apodrecendo pelas camas, cheirando mal, de barriga inchada, mãos esqueléticas, pele verde de mortos. [...] Afinal de contas, quem ensinou a ela o que é o mal?³¹⁴

Quem ensinou a Maria José o que era o mal foi o colégio, daí o erro, na visão do romance. A desigualdade, no começo enunciada por Guta como um ponto com o qual as meninas não se preocupavam, surge aqui evidente como uma questão importante para a narradora e para o livro. Ainda, é curioso pensar nesses maus desejos da personagem. Que maus desejos? Maria José, diferente das amigas, não tem qualquer relacionamento com um homem, tanto que no casamento de Glória a narradora faz piada com isso: “Eu ri. Pensava que todo o mundo era como ela [Maria José], que nunca deixou um namorado lhe pegar na mão, que nem encarava a perspectiva de casar um dia, com medo de ficar a sós com um homem?”³¹⁵. Mas a autora nos deixa provas de que os maus desejos de Maria José realmente existem em uma afirmação feita pouco antes:

— É o que você pensa. Nós trazemos o mal no coração, Guta. A gente instintivamente deseja o mal. E além disso, tudo em redor de nós é tão sujo! Nem sei o que seria de mim se não fosse a religião me contendo. Parece que me perdia, que me atirava para o pecado, como uma louca. Tenho desejo e medo de tudo. Fiquei olhando para Maria José. Por que traçava ela esses limites? Como os conhecia tão bem?³¹⁶

Outra prova desse desejo é um detalhe muito sutil: quando o irmão dela ganha um cachorro, todos tentam dar a ele um nome. Enquanto o irmão mais velho propõe os nomes “Leão”, “Fiel” e “Rex”, os nomes em que Maria José pensa são todos relativos aos seus medos/desejos: “Jaloux”, “ciumento” ou “invejoso” em português; “Kiss”, “beijo” em português; e por fim “Flirt”, “flerte” em português, isto é, mais provas de que um dos principais conteúdos de Maria José é a repressão.

Por esses motivos, e somado à ausência de desejos e homens narrados na vida de Maria José, o leitor tem abertura para pensar que seus sentimentos por Hosana ultrapassavam a mera amizade. Isso explicaria por que foi esse o seu único momento desafiando à ordem do colégio; também explicaria por que, após essa desobediência, a personagem se volta à religião, para se “conter” e não se atirar ao pecado “como uma louca”. É claro que a autora

³¹⁴ QUEIROZ, 2022, p. 206.

³¹⁵ QUEIROZ, 2022, p. 142.

³¹⁶ QUEIROZ, 2022, p. 202.

não nos dá respostas concretas — está aí mesmo a graça da coisa! —, mas sendo essa a nossa única pista de pecado no romance, é o que se pode deduzir.

Ao final, Maria José se fechará como essa estrela ainda “pequenina, [que] fulge tremendo, modesta e inquieta como sempre”, onde podemos destacar justamente a inquietude: fechando os olhos para os seus próprios desejos, sejam eles quais forem, a personagem deixa de aproveitar sua força. “Criadas juntas, vivendo juntas, identificadas nas mesmas afeições. Entretanto, éramos como duas mulheres de nações diferentes e língua estranha”³¹⁷.

A narradora-protagonista, ao observar suas amigas dessa maneira, percebendo nelas força e fraqueza, fidelidade e hipocrisia, também se dá a chance de crescer com elas, nem que seja muitas vezes as contrariando. *As três Marias* cria, assim, contornos fortes para as suas protagonistas, mas não deixa que Guta perca a sua posição mais plena no romance.

Ao se posicionar como a estrela do meio, “a melhor delas, talvez; uma estrela serena de luz azulada, que seria decerto algum tranquilo sol aquecendo mundos distantes, mundos felizes, que eu só imaginava noturnos e lunares”³¹⁸, Guta firma, mais do que qualquer personagem do romance, um pacto com a ação. Em meio a homens fracos, ela se força a viver no mundo e a experimentar a vida em diálogos e riscos. Em meio às amigas, fortes, se fortalece por suas diferenças.

Guta, assim, não nasceu em um berço tão florido como o de Glória, nem se propunha a ser religiosa. Tinha orgulho, por exemplo, de “mostrar as pernas. Tinha horror às saias compridas do uniforme, vivia dobrando secretamente os embainhados, sem me importar com os protestos de Maria José e Glória, que me chamavam de imoral”³¹⁹. Sempre mais avançada, é ela quem aponta o preconceito e as injustiças cometidas eventualmente por suas Marias. É também ela quem propõe as ideias mais “absurdas” no grupo, como quando propõe que as três marquem suas peles com tinta:

Foi Maria José quem lembrou nos tatuarmos. Teve que ser na coxa, para que as irmãs não vissem. [...] Doe. Ia-se arranhando de leve, até o sangue aparecer. Eu feria de dentes trincados, com decisão. Glória traçava os riscos devagarinho, medrosa e paciente. E Maria José, na última estrela, perdeu a coragem, e foi preciso que Glória viesse ajudar com a mão macia. De vez em quando fazia uma careta, dava um gemido, e Glória levantava a mão: — Quer que pare? Ela sacudia a cabeça que não. Tinha que chegar ao fim, como quem cumpre um dever. E eu lembrei, ao acabar minha divisa, que a gente podia encher as estrelas com tinta, para não se apagarem nunca. Tinha lido não sei onde que os japoneses fazem tatuagem é logo

³¹⁷ QUEIROZ, 2022, p. 204.

³¹⁸ QUEIROZ, 2022, p. 48.

³¹⁹ QUEIROZ, 2022, p. 51.

com a tinta dentro. Glória, que tinha medo de micróbios e guardava sempre um vidro de iodo na carteira, opôs-se, receosa: — E quem sabe de que se faz tinta? Pode ser alguma porcaria, infeccionar, dar tétano, gangrena...

— Você é boba, Glória. Tinta se faz com o suco de plantas.

— Faz também com azul-da-prússia. Quem sabe não é a mesma coisa que ácido prússico, o pior veneno do mundo?

Deixei a discussão, embebida na contemplação da minha tatuagem, sem olhar a das outras. Na pele clara as três estrelas luziam, vermelhas de sangue, como se floríssem da carne.³²⁰

Se precisássemos escolher uma cena representativa do espírito de cada personagem, essa teria destaque. Aqui, vê-se que Maria José se inclina ao pecado, propondo as tatuagens, mas não consegue chegar até o fim com facilidade, terminando por encarar a ação como um “dever”; Glória, por sua vez, cumpria o papel que lhe caía, não com rapidez, mas com eficácia, precisão e cuidado; já Guta sente suas ideias efervescerem, teorizando sobre o surgimento das tatuagens no Japão e procurando o método mais impactante, mais duradouro. Contrariada, a protagonista ao final faz o que se acostumou a fazer ao longo de todo o romance: olha para si, abraçando suas reflexões e seus desejos.

Como Aluísio afirma certa vez, “Guta não pode ser anjo. Ela é daquelas que a Escritura chama: “as filhas dos homens””³²¹. É assim que, enquanto Maria José se benze e pensa “na grande pátria” ao ver um enterro, Guta “aproveitava a oportunidade para dizer alguma ironia de mau gosto sobre o outro mundo, alguma alusão escarninha à decomposição da pobre alma que passava levada de charola”³²². Da mesma forma, a protagonista não só queria sair do colégio como as outras, como também fugia à própria casa.

E em casa a monotonia era tão opressora, tão constante, que chegava a doer como um calo de sangue. Chegava a ter equívocos de tédio. Logo no dia seguinte ao da minha chegada, houve uma sessão solene, onde, depois de breve prólogo, Madrinha explicou meus novos deveres de filha e irmã mais velha, falou na colaboração que a família esperava de mim. E como me horrorizavam, minha Nossa Senhora, as camas por fazer, as meias por cerzir, as mesas a pôr e a tirar, as famosas semanas de cozinha que eu deveria revezar com minha madrastra! O fim apologético daquilo tudo era preparar em mim a futura mãe de família, a boa esposa chocadeira e criadeira. Eu, no entanto, sentia apenas que queriam aproveitar minha presença em casa, tirar serviços de mim, e os mais desinteressantes e inglórios.³²³

A narradora elege como seus antagonistas o tédio e a ordem, inspirando-se na imagem que cria de sua mãe, uma mulher alegre e desorganizada, por vezes até irresponsável

³²⁰ QUEIROZ, 2022, p. 49.

³²¹ QUEIROZ, 2022, p. 158.

³²² QUEIROZ, 2022, p. 98.

³²³ QUEIROZ, 2022, p. 91.

com as obrigações femininas, que esquece, por exemplo, de vacinar a filha. Escrever, trabalhar, pensar em arte e questionar são as tarefas escolhidas por Guta ao longo do romance, terminando sua jornada em movimento: “O trem penetra no sertão, na noite, na fuga. E eu vou com ele, vou dentro dele, sou parte dele”³²⁴. A mais central das personagens, não à toa, é a personagem mais questionadora, que se permite errar e usar saias curtas sem se martirizar, se estabelece como autorreflexiva, mas também consegue fugir ao próprio umbigo, sendo a maior apoiadora das empreitadas de suas colegas, mesmo as mais desconhecidas. Enunciando a si mesma, Guta, narradora e protagonista, vivente e datilógrafa, também tem como compromisso incentivar e registrar até as mínimas transgressões das amigas, facilitando, assim, o trabalho da autora implícita em criar uma retórica feminina: sobre, por e possivelmente para mulheres.

³²⁴ QUEIROZ, 2022, p. 214.

6 OS PONTOS DE VISTA FEMININOS EM *AMANHECER* E *AS TRÊS MARIAS*

Tão acusadas, em seu tempo, de produzirem uma “escrita feminina”, talvez seja exatamente isso que Lúcia Miguel Pereira e Rachel de Queiroz fizeram. Se as nossas atuais e mais modernas definições de escrita feminina teorizam que essa é uma escrita limítrofe, voltada aos sentidos do corpo, a uma reinterpretação da história a partir dos dilemas femininos³²⁵ e aos jogos de desmemória³²⁶, então estamos diante de dois incríveis exemplares dos anos 30: *Amanhecer* e *As três Marias*.

O que não se pode é falar em “limite do gênio feminino”³²⁷. Ao contrário do que boa parte da crítica anterior e atual espera de Rachel de Queiroz, o que encontramos nesse romance é um estudo profundo de personagens, estudo esse que ultrapassa os rótulos de uma “escrita do Norte”, preocupada apenas com o engajamento. A presença de personagens masculinas frágeis, portanto, não é fraqueza literária como afirmava Mário de Andrade e sim projeto de uma retórica feminina, desviante à norma social e às representações limitadas do “gênio feminino” tão empreendidas por autores contemporâneos à autora.

Em Guta encontramos mais uma personagem queiroziana que termina em movimento, como indica Heloísa Buarque de Hollanda³²⁸. Fora as viagens, surpreende também a movimentação de Guta, narradora, ao observar suas tantas personagens. Com o mesmo cuidado com o qual analisa suas amigas de infância, ela se dedica a observar as demais colegas no colégio: seus trejeitos, seus amores, seus sonhos, suas famílias, seu passado e suas justificativas para serem quem são e para sonharem com o que sonham. Mesmo discordando de Maria José, por exemplo, Guta entende quais são seus motivos para se apegar à religião. Mesmo sentindo que Violeta precisava de ajuda para se “reabilitar” após a prostituição, nem Guta nem a autora nos deixam julgar a moça, nos tornando, pelo contrário, envolvidos em seu sofrimento, nos fazendo, como Guta, sentir nojo dos homens que agora invadirão o seu corpo.

Nada disso seria possível sem o foco narrativo e sem as distâncias ideológicas selecionadas com cuidado para o livro, o que esperamos ter ficado explícito por meio dos conceitos aos quais recorreremos. Sendo, assim, uma narrativa que se forja tão simples, tão

³²⁵ MAGALHÃES, Isabel Allegro de. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Caminho, 1995.

³²⁶ BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

³²⁷ Referenciamos aqui o texto de Rosário Fusco (1938) comentado no capítulo 2.

³²⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Carta aberta (talvez inútil e certamente atrasada) a Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel de. **As três Marias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 199-206.

limitada a um só ponto de vista (o da protagonista), a autora não nos dá qualquer outra opção senão a de querer abraçar todas as suas Marias, até as mais secundárias, de oferecer, a cada uma, um emprego, uma vida apaixonante, cheia de reflexões e de risos como merecem. Que prazer seria conhecer a mãe de Guta, dançar na chuva com ela, esquecermos, juntas, das nossas obrigações enquanto donas de casa. Que prazer estranho se sugere também a ideia de ser mandada e desmandada por Glória como Guta foi, uma personagem tão apaixonante e delicada quanto imponente, resistindo furiosamente à imagem da vítima, submetendo os seus parceiros ao título de “namorados da Glória”, não o contrário. Que delícia ver Jandira triunfar, trair seu marido, perseguir a felicidade e não arredar até conquistá-la, apesar de criada para se tornar “mais uma pobre no mundo”.

Ilimitado poder feminino: quantos olhos, grandes e bonitos olhos de mulheres, são destacados no romance de Rachel de Queiroz? Em um romance onde o olhar é da mulher, as cores e os sons das palavras escritas dançam em harmonia para essas meninas-mulheres passarem, contraditórias e contrariadas, mas nunca fracas. São muitas, e muitas sofrem por serem mulheres (no parto, após o casamento, após o sexo, após o abandono paterno), mas cada uma tem sua história e pelo menos um traço distinto das demais. Seja no cabelo vermelho da órfã que perdeu a mãe pela violência do pai, seja no busto coberto de Violeta e seus olhos bonitos e vermelhos ao chorar, todas têm o seu direito de brilhar, de impressionar a narradora, arrancando dela as descrições mais cuidadosas, mais apaixonadas.

E se falamos de paixão, é preciso voltar à escrita de *Amanhecer*. A verdade é que Lúcia Miguel Pereira, a suposta católica, tão limitada por sua “ideologia burguesa”, nos entrega um romance delicado e complicado, sobre o qual é preciso se debruçar por meses a fio para entender como todas as tensões ideológicas e a multiplicidade de corpos formam a sua retórica e a sua narradora, Aparecida. A partir das possibilidades da época, destaque-se, a autora construiu uma protagonista assumidamente (e de forma normalizada pelo romance) apaixonada por sua amiga, de traços tão explorados pelo romance que é a única personagem que podemos imaginar vividamente. Fechando os olhos, aqui, vejo o corpo de Sônia, seus cabelos loiros, seu cheiro de dama-da-noite, seu sorriso ingênuo, “que devolveu a vida” a Aparecida quando tudo que o Antônio fez foi roubar suas possibilidades, e me apaixono também.

Talvez a autora empírica, a autora real, tenha buscado em seu âmago todo o amor e o ódio possíveis, com vontade de transgredir aos limites impostos à sua personalidade e à sua ficção, o que explicaria a rica construção desse romance. Por meio da calculada distância estabelecida entre a autora implícita e a narradora, temos em *Amanhecer* esse tom geral que

chamamos de “inquietação”, isto é, de desconforto, de tentativa de mudança. E como não sentir desconforto ao ler as intromissões da Aparecida narradora, sempre nos adiantando que a sua versão mais jovem sofreria as consequências de cada nova decisão? Como seria possível se aquietar diante de tantas pistas contraditórias? Diante de uma Sônia que, por vezes, parece se limitar ao estereótipo da mulher anjo, depois ao da mulher sexualizada, construindo-se, na verdade, fora dessas bordas, entre infinitos raios de luz e rastros de sombra, entre altruísmo e egoísmo, entre rivalidade, sexualidade e companheirismo?

A verdade é também que Aparecida é uma narradora propositalmente insegura, que deseja se inquietar, refletir, se tornar independente, mas é paralisada pela sociedade. O romance nos mostra, então, suas diversas tentativas de movimentação, de forma que, apesar de sonhar em ser datilógrafa como a Guta de Rachel de Queiroz, o que sobra a ela é a escrita não-oficial e não-remunerada das pesquisas de Antônio. Sempre tentando, mas sempre silenciada, a mocinha é o retrato propositalmente angustiante das escassas possibilidades da mulher nos anos 30.

A mulher pobre do período, assim, precisa trabalhar, mas na prática se vê impedida por seus familiares, que preferem uma filha de vida limitada a vê-la “entregue” à sociedade³²⁹. Por não ser rica, por não ser mais uma herdeira da Casa Verde, Aparecida sabe que pode se encontrar às escuras com Antônio no começo do romance, já que a sua mãe não tem tempo para vigiá-la e a sociedade pouco se importa com ela. Mesmo assim, no final tudo que sobra à Aparecida, ao viver com Antônio, é o que ela tinha no início: as suas figuras femininas, a lembrança apagada e frágil da mãe que nunca existiu muito para ela, a misteriosa morta da mansão vizinha à sua casa e a amiga Sônia, de quem ela tanto tentou se afastar por temer seus desejos sexuais.

Por esses e todos os outros motivos, não poderia ser mais coerente³³⁰ o trecho próximo ao final em que ela afirma ter escrito suas memórias para elaborar seu sofrimento, sua limitação, sua posição enquanto sombra de Antônio. Ao se enunciar de tal forma, entendendo-se indiretamente como escritora da própria história, ela se aproxima da movimentação vista em Guta, abrindo espaço para um possível fim mais positivo, mais independente; pelo menos é um fim ainda aberto à tentativa e à reflexão a partir do resgate

³²⁹ Cf. RAGO, 1985; SALES & SARMENTO, 2020; D’INCAO, 2004.

³³⁰ Nossa concepção de coerência aqui é a apontada por Antonio Candido (1976), como indicado no terceiro capítulo. Isto é, a coerência da personagem existe porque a sua construção dialoga com o tom e a técnica do livro.

dos elementos femininos que a faziam sonhar no começo, elementos esses que ela tentou abandonar por conta de Antônio e agora, na reflexão, faz questão de recuperar.

Em relação às demais personagens, podemos afirmar que não existem aqui tantas como em *As três Marias*, mas todas são calculadamente significativas. Temos Caetano, o “preto fiel” do começo, quem, por conta da descrição da autora, sentimos vontade de cuidar, de impedir que seus patrões o tratem como propriedade. Observamos criticamente (novamente por culpa da autora, que nos obriga a criticar) as posições de Aparecida em relação às personagens negras do romance, sabendo que ela, apesar de vítima do machismo, é também algoz em alguns momentos, admitindo, arrependida, ter rido do suicídio de Joaquim, por exemplo. E temos outras diferentes personagens negras, por meio das quais podemos, com um olhar moderno e talvez até perigosamente anacrônico, observar o reforço de estereótipos raciais prejudiciais. O que não se pode dizer, no entanto, é que Lúcia Miguel Pereira fugiu às preocupações sociais em seus romances, quando *Amanhecer* constrói suas vozes a partir não só dos dilemas femininos, mas também dos dilemas raciais, relembrando as vidas ceifadas e limitadas pelo racismo.

Nesse sentido, podemos diferenciar os dois romances em relação a essa especificidade no trato das personagens. Em *As três Marias* encontramos muitas vozes, mencionando-se cerca de 20 personalidades, a maioria observada por Guta no colégio. Em *Amanhecer*, há uma certa diversidade nos corpos citados, mas, além da menor quantidade, as histórias que recebem importância são as das protagonistas, com especial atenção à Sônia e Aparecida, que de fato evoluem ao longo do romance. Apesar de essas técnicas diferenciarem os livros, ambos se encontram na valorização da observação feminina, de forma que as personagens masculinas, nos dois livros, são vistas como prejudiciais para as mulheres, sendo menos ativas e tendo menos espaço para seu crescimento ficcional.

Outra diferença importante se concentra no tom de cada livro. *As três Marias*, assim, projeta-se de forma mais otimista para o leitor, compreendendo os dilemas vivenciados pela mulher no seu tempo (e diferenciando-as quanto à classe), mas insistindo em criar personagens femininas fortes, tanto que muitas têm finais positivos. São poucas as exceções, mas deve-se destacar que um dos finais mais negativos é curiosamente o da protagonista. Esse fator, em nossa visão, aproxima os finais dos dois romances, já que fica explícito que a solidão e a melancolia de Guta ao final existem devido à sua transgressão aos ideais do ser mulher: ao engravidar e sofrer um aborto, ao não se casar, ao trabalhar e ao recusar a religião, seu isolamento é inevitável frente às colegas que, de certa forma, se adequaram mais (ou pelo menos fingiram se adequar, como Jandira) aos ideais ensinados no colégio.

Amanhecer, por sua vez, é constante em seu tom de angústia e de isolamento. Essa angústia não acomete só a narradora, mas é experienciada por diferentes personagens ao longo da narrativa, sem expectativa de superação fácil, sem uma comunidade de apoio como a encontrada no colégio de Guta. Aparecida está quase sempre sozinha, inventando narrativas sobre mortas e santas que nunca conheceu para fugir à sua realidade solitária, em que não consegue contar com a mãe, que praticamente não existe, tampouco com o pai. Sônia e Luísa são seus raros escapes da solidão, suas interlocutoras favoritas, mas, sendo elas também mulheres com seus dilemas pessoais, muitas vezes escapam à personagem. Luísa, em si, aparece como lembrança nostálgica de uma amizade rasa, quase unilateral, que existia antes dos acontecimentos narrados no livro, agora pouco conhecida por Aparecida. E embora Sônia tenha uma grande participação no romance, em boa parte do enredo ela é vista como indecifrável para a protagonista, justificativa que ela utiliza para também se isolar da amiga em determinados momentos. Portanto, o isolamento da narradora-protagonista é consequência da sociedade e é também, por vezes, uma escolha pessimista da personagem. Mais uma vez, a movimentação da autoria implícita contribui para esse tom ao discordar da própria narradora, abandonando-a sozinha com seus erros aos nossos olhos.

As coincidências entre os dois livros, porém, são muitas. As duas protagonistas tecem críticas à religião: Guta dedica mais de um capítulo para apontar a sua recusa às regras do colégio e enuncia, sem medo, a perda da sua fé; e Aparecida também critica a “beatice” de Sônia ao final do romance, sentindo-se superior a ela por ter abandonado suas crenças. Vale comentar, no entanto, que enquanto o final de *As três Marias* abandona completamente a religião — as três Marias são lembradas por Guta apenas como a constelação, não como as três Marias da Bíblia citadas no início pela freira que as deu o apelido —, o final de *Amanhecer* aponta um retorno tímido à religião, já que Aparecida pergunta à “Nossa Senhora de Aparecida” se seria só aquele o seu destino. Dessa forma, pode-se afirmar que *As três Marias* é incisivo e decidido em sua crítica, mantendo-a até o fim, enquanto *Amanhecer* prefere manter o tom de dúvida, de ausência de respostas. De toda maneira, as críticas à religião se conectam com a questão do feminino e do social, de forma que as duas protagonistas se mostram conscientes das hipocrisias da Igreja e dos problemas da caridade.

As profissões das mulheres nos romances são escassas, em conformidade com a história do período, e são as mesmas, citando-se o secretariado (não com esse título) e a datilografia, profissão perseguida pelas duas protagonistas. Ainda em consonância com a época, os dois livros também optam por se construir majoritariamente em espaços privados, quase sempre em casas. Sobre esse aspecto, inclusive, sabemos pouquíssimo sobre as casas

das protagonistas, conhecendo muito mais as casas que visitam, fator que explicita o desejo comum das duas de evadir à sua vida original, às suas condições de nascimento.

A desigualdade, por isso mesmo, é tematizada por ambos os livros. Nos dois romances temos a figura em comum da amiga idealizada (Glória e Sônia), que tem origens “superiores” à protagonista, tornando-as desconfortáveis sobre suas famílias. A diferença é que Guta se apresenta como uma personagem consciente de seus privilégios financeiros em comparação às órfãs do colégio, enquanto Aparecida, mesmo tendo um empregado em casa, se vê como pobre e inferior o tempo todo.

Entre as personagens masculinas, se destacam alguns perfis comumente ridicularizados nos dois romances. Existe, então, a figura do pai irresponsável, que abandona suas filhas e suas esposas ou, sob o mesmo teto, se recusa a contribuir nas decisões e nas tarefas domésticas — o que obviamente era comum para o contexto, mas é preciso destacar o estranhamento que ambas as narradoras dão a essa postura. A traição é outra constante entre os homens, sem distinção de idade, e é abordada em ambos os romances de forma negativa, mostrando uma espécie de medo das protagonistas em relação a essa prática masculina.

E a mais curiosa figura masculina em comum nos dois livros é a do boêmio. Em comum, destaca-se a falta de força dessas personagens e, principalmente em Raul e Antônio é possível ver a hipocrisia, o contraste entre o discurso pretensamente agente e as atitudes fracas, contraditórias e/ou mentirosas. Enquanto Raul engana com as palavras para conseguir a atenção de moças mais jovens, Aluísio também vê as mulheres como um objeto idealizado para se redimir, levando com a sua morte Guta, que nada sabia sobre suas intenções; e Antônio, claro, via em Aparecida também uma posse, para ter apenas para si (enquanto ele tinha direito a um relacionamento aberto) e para idealizar enquanto sua aprendiz de feminismo. Em *As três Marias*, são intelectuais também o poeta, amigo de Raul, que encobre suas traições, e o professor, que se relacionava com uma das alunas da escola, ou seja, mais representações negativas.

No que diz respeito a esse aspecto, ambos os romances estão preocupados com a arte. Especialmente em *As três Marias* explicita-se o que fica escondido em *Amanhecer*: os homens intelectuais são hipócritas e, por consequência, fazem com que as protagonistas se decepcionem em certos momentos com a arte. Fora as óbvias críticas de Guta a Raul, vindo em sua arte um falso pretexto para conquistar mulheres, Aparecida ressalta, ao final, que as “teorias” de Antônio — que vemos constantemente como os livros que ele recomenda a ela — não passavam de mentiras frente à sua prática de “marido patriarcal” ciumento. Nesse sentido, pela sutileza da crítica em *Amanhecer*, Aparecida não se afasta completamente da arte, mas ao

final, considerando esse aspecto, percebemos que ela se volta às figuras religiosas em oposição aos manuscritos sugeridos por Antônio que desmistificavam a religião.

As três Marias, por sua vez, é um livro diretamente sobre arte. Ao colocar sua protagonista em movimentação, em reflexão sobre o tema e em experimentação metalinguística, em oposição ainda aos falsos homens “intelectuais”, o romance exhibe, orgulhoso, sua retórica feminina, em que é a arte vista e praticada pela mulher que tem sentido por extrapolar aos ideais românticos de “arte pela arte”.

Amanhecer não discute a arte com tanta explicitude, mas se faz também indiretamente um livro sobre o tema ao evidenciar a preocupação da autora em construir um texto plural, preocupado com as questões sociais e com a introspecção. Ou seja, é um livro que responde diretamente aos dilemas intelectuais teorizados quanto ao propósito do romance nos anos 30.

Ambos os romances tematizam, sem medo, o aborto, a descoberta da sexualidade, o suicídio, a angústia e até o medo que as protagonistas têm de não conhecerem o mundo mesmo aos 20 e poucos anos de idade. São dois livros preocupados com a posição da mulher na sociedade, suas possibilidades, suas visões, os riscos dos seus atos e os sofrimentos vivenciados por elas por conta de seus parceiros. São dois livros, enfim, que só por existirem já desafiaram, à sua maneira, diversas regras e nos deixam, ao fim desta pesquisa, ainda muitas questões a resolver — que presente!

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Edwrigens Aparecida R. Lopes de. Desafiando o novo ficcional: Lúcia Miguel Pereira e a representação do cenário político. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 123-145, set. 2013. ISSN 2238-3824. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.18.1.123-145>. Acesso em: 25 mai. 2023.

ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. **Reinventando a realidade: estratégias de composição da ficção de Lúcia Miguel Pereira**. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

ALVORADA. In: **Dicionário Aulete Digital**. Lexikon Editora Digital, s.l., s.d. Disponível em: <https://aulete.com.br/alvorada>. Acesso em: 10 de out. de 2023.

ALVORADA. In: **Dicionário Priberam Online de Português**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/alvorada>. Acesso em: 10 de out. de 2023.

AMADO, Jorge. Em surdina. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, jan. 1934, p. 97. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/072702/743>. Acesso em: 18 de jun. 2023.

ANDRADE, Mário de. As três Marias. 17 nov. 1939. In: QUEIROZ, Rachel de. **As Três Marias**. 33 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. p. 225-231.

ANDRADE, Mário de. O traço característico. **Diário de Notícias**, Vida Literária, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1940. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/1239. Acesso em: 14 de jun. 2023.

ANDRADE, Mário de. Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 157-160. Publicado originalmente no Diário Nacional, em 14 de setembro de 1930.

ATHAYDE, Tristão de. Literatura feminina. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 15 de jan. 1939, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_03/49016. Acesso em: 24 de jun. 2023.

BARBOSA, Lauro. Dois romances. **A Ordem**, Rio de Janeiro, abr. 1939, p. 53-57. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/367729/9034>. Acesso em: 25 de jun. 2023.

BARQUERO, Andrea Angel. Salir de casa, mujeres que desafían la tradición en Amanhecer. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 29, n. 3, e72689, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n372689>. Acesso em: 18 jun. 2023.

BARROS, Jaime de. As três Marias. Correio do Ceará, 1939. In: GUEDES, Taffarel Bandeira. **Rachel de Queiroz no Romance de 30: um estudo da obra e da fortuna crítica**. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2017.

BOOTH, Wayne. **The Rethoric of Fiction**. 2. ed. Londres: The University of Chicago Press, 1983.

BRIGNONI, Bianca. **Personagens femininas no romance de 30: um estudo dialético sobre feminismo e luta de classes**. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. *Teresa*, [S. l.], n. 3, p. 254-283, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121151>. Acesso em: 16 mai. 2023.

BUENO, Luís. **Uma história do romance brasileiro de 30**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269842>. Acesso em: 10 abr. 2023.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Os nomes e o nome da mulher (Posfácio). In: PEREIRA, Lúcia Miguel. **Ficção Reunida**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Percursos femininos em Lúcia Miguel Pereira. In: João Carlos Vitorino Pereira. (org.). **Stéréotypes de genre et identités sexuelles dans le monde lusophone: de l'acceptation à la contestation**. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2020, p. 97-106.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CORRÊA, Roberto Alvim. Amanhecer (Romance de Lúcia Miguel Pereira). **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, 25 dez. 1938, p. 26. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_11/31672. Acesso em: 25 de jun. 2023.

COSTA, Andréa Moraes da. O Bildungsroman feminino em As três Marias de Rachel de Queiroz. **Signótica**, Goiânia, v. 32, p. e65351, 2021. DOI: 10.5216/sig.v32.65351. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/65351>. Acesso em: 15 mai. 2023.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Os romances e a construção de um imaginário feminino nas décadas de 1940/60. **Fronteiras**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 95–104, 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/13355>. Acesso em: 20 dez. 2023.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: Del Priore, Mary (org.); Bassanezi, Carla (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DACANAL, José Hildebrando. O romance de 30: os primórdios do Brasil moderno. In: **O romance de 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 31,

p. 87–110, 2011. Disponível em:
<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9434>. Acesso em: 11 out. 2023.

FIGUEIREDO, Guilherme. Alguns romances de 30. **Anuário Brasileiro de Literatura**, Rio de Janeiro, 1939, p. 75. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/158550/782>. Acesso em: 20 de jun. 2023.

FIORIN, José Luiz. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2017.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 2011.

FUSCO, Rosário. Limite do gênio feminino. **Diário de Notícias**, 1º Suplemento, Rio de Janeiro, 4 dez. 1938, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_01/38217. Acesso em: 25 de jun. 2023.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

GARCIA, Olga Regina Zigelli. Prática sexual entre mulheres: identidade ou pluralidade sexual?. **Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, [S. l.], n. 56, v. 4, 2003. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1181>. Acesso em: 26 nov. 2023.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores associados, 2017.

GUEDES, Taffarel Bandeira. **Rachel de Queiroz no Romance de 30: um estudo da obra e da fortuna crítica**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Recife, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Carta aberta (talvez inútil e certamente atrasada) a Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel de. **As três Marias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 199-206.

HUANG, Liying. Na virada do século XX: amizade ambígua e lesbianismo estigmatizado. In: **O desejo lésbico nos contos brasileiros desde o final do século XIX ao século XX**. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) — Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 117 p. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/57747>. Acesso em: 25 nov. 2023.

INOJOSA, Joaquim. A volta de Rachel de Queiroz ao romance. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ed. 00173, p. 4, 6 mai. 1975. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/35195. Acesso em: 9 jun. 2023.

LAFETÁ, João Luís. Os pressupostos básicos. In: LAFETÁ, João Luís. **1930: a crítica e o modernismo**. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEVY, Maria Stella Ferreira. A escolha do cônjuge. **Revista Brasileira de Estudos de População**, [S. l.], v. 26, n. 1, p. 117–133, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-30982009000100009>. Acesso em: 10 de dez. 2023.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Caminho, 1995.

MARQUES, Jorge. Condição feminina e confinamento em As três Marias, de Rachel de Queiroz. **Revista Diadorim - Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, Rio de Janeiro, v.7, n. 7, 2010, p. 91-98. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3909>. Acesso em: 13 de jun. 2023.

OLIVEIRA, Marco Aurélio Gomes de. Vigilância e repressão policial a espíritas no Rio de Janeiro. In: **“Livres”, porém perseguidos: o cotidiano das relações entre espíritas e a polícia na cidade do Rio de Janeiro (1930 – 1950)**. 2010. Monografia (Graduação em História) — Universidade Federal Fluminense, Niterói.

OLIVEIRA, Nathália Fernandes de. O Candomblé e a Umbanda no contexto das décadas de 1930 e 1945 no Rio de Janeiro. In: **Repressão policial às religiões de matriz afro-brasileiras no Estado Novo (1937-1945)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal Fluminense, Niterói. p. 121-143.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros**. Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Amanhecer. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. **Ficção Reunida**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Racismo às avessas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 de abr. 1964, p. 4.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Vidas Secas. **Boletim de Ariel**, mai. 1938, p. 221. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/072702/1963>. Acesso em: 17 mai. 2023.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

PINTO, Cristina Ferreira. O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. **Revista Iberoamericana**, [S. l.], n. 187, 1999. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1999.6082>. Acesso em: 30 nov. 2023.

POLESSO, Nathália Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], n. 20, p. 3-19, 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p3-19. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138653>. Acesso em: 30 nov. 2023.

PÓLVORA, Hélio. Dôra, Doralina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno B, p. 2, 26 mar. 1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/51888. Acesso em: 12 dez. 2022.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 50, p. 161–193, jan. 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100017>. Acesso em: 10 out. 2023.

QUEIROZ, Rachel de. **As Três Marias**. 33 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

QUEIROZ, Rachel. **Dôra, Doralina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

RAGO, Margareth. A colonização da mulher. In: **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

REZENDE, Carlos Penteado de. Uma grande obra esquecida. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 20 de abr. 1940, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/095605/878>. Acesso em: 26 de jun. 2023.

ROCHA, Izaura Regina Azevedo. Parte II: Vidas e obras. In: **‘Dona’ Lúcia Miguel Pereira, intérprete do Brasil: biografia e história literária nas coleções de estudos brasileiros**. Tese (doutorado) — Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras, 2015. p. 75-184.

RODA VIVA. **Roda Viva Retrô: Rachel de Queiroz, 1991**. Disponível em: <https://youtu.be/zzCoEwnI-Ek?si=KigT5GWGoj5CZWIF>. Acesso em: 06 de junho de 2023.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SALES, Elisa Cândida Alcântara de; SARMENTO, Gabriela Stehling. O ideal burguês da mulher urbana nos anos 1930: a importância de gênero como uma categoria analítica. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, [S. l.], v. 14, n. 28, p. 76–94, 2020. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/12151>. Acesso em: 25 mai. 2023.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação: O Quinze. In: QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 152-153. Publicado originalmente em: *As Novidades Literárias, Artísticas e Científicas*, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1930, n. 4.

SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 30, p. 53–62, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9135/8142>. Acesso em: 20 ago. 2023.

SODRÉ, Nelson Werneck. As três Marias. **Correio Paulistano**, 22 de out. 1939, p. 20. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_08/31390. Acesso em: 24 jun. 2023.

SOUSA, Francisca Genifer Andrade de; FERNANDES, Francisca Riolene. Análise de conteúdo de “As três Marias” e a instrução feminina cearense: práticas educativas, vigilância e transgressão. **Práticas Educativas, Memórias e Oralidades - Rev. Pemo**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–17, 2019. DOI: 10.47149/pemo.v1i1.3484. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revpemo/article/view/3484>. Acesso em: 10 de jun. 2023.

VAINFAS, Ronaldo. Homoerotismo feminino e o Santo Ofício. *In*: Del Priore, Mary (org.); Bassanezi, Carla (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.