

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS- UNIMONTES  
Centro de Ciências Humanas – CCH  
Departamento de Comunicação e Letras – DCL  
Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Eglã Pereira Cruz

**As relações de gênero e a crítica à família em *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida, e *Cabra-Cega*, de Lúcia Miguel Pereira**

Montes Claros – MG  
Janeiro/2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES  
Centro de Ciências Humanas – CCH  
Departamento de Comunicação e Letras – DCL  
Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Eglã Pereira Cruz

# **As relações de gênero e a crítica à família em *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida, e *Cabra-Cega*, de Lúcia Miguel Pereira**

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como requisito para obtenção de título de mestre em Letras-Estudos literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador(a): Dr<sup>a</sup> Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida.

Montes Claros – MG  
Janeiro/2019

C955r Cruz, Eglã Pereira.  
As relações de gênero e a crítica à família em *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida, e *Cabra-Cega*, de Lúcia Miguel Pereira [manuscrito] / Eglã Pereira Cruz. – Montes Claros, 2019.

97 f.

Bibliografia: f. 88-96.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2019.

Orientadora: Profa. Dra. Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida.

1. Gênero. 2. Crítica. 3. Ficção. 4. Família. 5. Tradição. 6. Almeida, Júlia Lopes de, 1862-1934. 7. Pereira, Lúcia Miguel, 1901-1959. I. Almeida, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS  
LITERÁRIOS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE EGLÂ PEREIRA CRUZ.  
Às 14 h do dia 05 (cinco) do mês de abril de 2019, reuniu-se na sala 06 do Centro de Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Montes Claros, a Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários desta Universidade para julgar, em exame final, o trabalho intitulado: **As relações de gênero e a crítica à família em A Falência, de Júlia Lopes de Almeida, e Cabra-Cega, de Lúcia Miguel Pereira**, área de concentração Literatura Brasileira, linha de Pesquisa Tradição e Modernidade.

Prof.ª Dr.ª Ivana Ferrante Rebello (Unimontes)

Prof.ª Dr.ª Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET)

Prof. Dr. Andrea Cristina Martins (Unimontes)

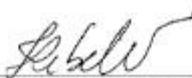
Prof.ª Dr.ª Constância Lima Duarte (UFMG)

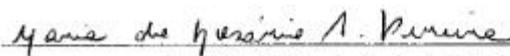
Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente a candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora.

Montes Claros/MG, 05 de abril de 2019.

  
Prof.ª Dr.ª Edwrigens Aparecida Ribeiro L. de Almeida – Orientadora (Unimontes)

  
Prof.ª Dr.ª Ivana Ferrante Rebello (Unimontes)

  
Prof.ª Dr.ª Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET)

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura e o carimbo de Montes Claros.

  
Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação  
em Letras/Estudos Literários

A Maria, Francisco e Jânio,  
pessoas com as quais amo  
partilhar a vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que me presenteou com o bem mais precioso que poderia receber um dia, “a vida”. É a Ele que dirijo minha maior gratidão.

Aos meus pais, Francisco Vemar Cruz e Maria Das Dores Pereira Cruz, por terem me apoiado em todas as minhas escolhas. Por muitas vezes terem sacrificado os seus sonhos em favor dos meus. Por não terem medido esforços para me dar uma boa educação. Qualquer palavra que usasse hoje para agradecê-los seria insuficiente. Vocês são os melhores pais que alguém poderia ter!

Ao meu esposo, Jânio Luiz Pereira Santos, pela paciência, incentivo, por estar comigo em todos os momentos. Obrigada por sempre me receber com um sorriso diário, mesmo nas horas em que eu lamentei e que me desesperei com a escrita desta dissertação. Obrigada por fazer parte da minha história!

Aos meus irmãos, pelo carinho, pela confiança e também por ter acreditado em mim. Obrigada por terem contribuído para o meu sucesso e para o meu crescimento como pessoa. Sou o resultado da confiança e da força de cada um de vocês.

Aos meus sobrinhos, meus melhores e maiores presentes. Como é bom escutar vocês me chamando de tia e falando que me amam. Isso alegra meu coração.

Agradeço em especial à minha orientadora, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, pela paciência na orientação. Por sempre estar disposta a me ajudar. Obrigada por me proporcionar não apenas o conhecimento, mas também a manifestação do caráter e a afetividade da educação no processo de formação profissional.

À minha amiga Thaís Marques Rodrigues, por ter sido minha companheira de caminhada desde a graduação. Por ter me incentivado a pleitear uma vaga no mestrado. Obrigada pelos inúmeros conselhos e por ter acreditado em mim.

Aos professores, Ivana Ferrante e Danilo Barcelos, presentes em minha banca de qualificação. Obrigada pelas indicações e pelas leituras.

À Universidade Estadual de Montes Claros e ao programa de Mestrado em Letras-Estudos Literários, pela oportunidade de estudo.

A todos aqueles que, de alguma maneira, estiveram e estão próximos a mim, fazendo esta vida valer, cada vez mais, a pena!

*Os povos mais fortes, mais práticos, mais ativos e  
mais felizes são aqueles cujas mulheres não  
figuram como mero objeto de ornamento.*

*(Júlia Lopes de Almeida)*

## RESUMO

Esta dissertação analisa as relações de gênero e a crítica à família nas obras *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida, e *Cabra-cega*, de Lúcia Miguel Pereira. Com este trabalho comparamos as duas obras para evidenciar o fato de que as autoras, ainda que distanciadas temporalmente por algumas décadas, imprimem em seus registros temas recorrentes, como: o casamento por conveniência, o adultério cometido por homens e por mulheres, a importância do trabalho e da educação para valorização da mulher e as relações familiares. As análises bibliográficas permitiram constatar que as duas autoras nas obras em questão atuaram demonstrando a condição social da mulher e da família com o intuito de criticar o sistema patriarcal ou semipatriarcal, ainda predominante naqueles tempos, e, assim, fizeram da literatura um instrumento de materialização de seus pontos de vista acerca das transformações pelas quais começavam a passar a mulher e a família no Brasil.

**Palavras-chave:** Gênero, crítica, ficção, família, tradição.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the relations of gender and criticism to the family in the works, *The Bankruptcy*, by Júlia Lopes de Almeida and *Cabra-blind*, by Lúcia Miguel Pereira. With this work, we compare the two works to highlight the fact that the authors, although distanced temporarily for some decades, print in their records recurrent themes, such as: marriage for convenience, adultery committed by men and women, the importance of work and education for the valorization of women and family relations. The bibliographical analyzes allowed to verify that the two authors in the works in question acted to demonstrate the social condition of the woman and the family with the intention of criticizing the patriarchal or semi-patriarchal system still predominant in those times and, thus, made literature an instrument of materialization of his views on the transformations by which the woman and the family began to pass in Brazil.

**Keywords:** Genre, criticism, fiction, family, tradition.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO I- ELAS EM FOCO: MULHER E SOCIEDADE</b> .....	16
1.1. Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira pelo viés da crítica.....	17
1.2. Contexto histórico e a escrita feminina nos séculos XIX e XX.....	27
1.3. A representação feminina nas obras <i>A Falência</i> , de Júlia Lopes de Almeida, e <i>Cabra-cega</i> , de Lúcia Miguel Pereira.....	32
<b>CAPÍTULO II- AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO</b> .....	47
2.1. A maternidade do contexto social para as páginas de ficção.....	54
2.2. O adultério cometido por homens e mulheres - Diferenças e preconceitos pela ótica da sociedade.....	65
2.3. Solteira, casada, viúva: A mulher sob distintos perfis.....	76
2.4. Trabalho e mulher: A isenção perante novas perspectivas dos séculos XIX e XX..	81
<b>CONCLUSÃO</b> .....	86
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	89

## INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa as obras *A falência* (1901), de Júlia Lopes de Almeida, e *Cabra-Cega* (1954), de Lúcia Miguel Pereira; tendo em vista que as duas autoras são mulheres que rompem com uma tradição imposta à mulher em seus tempos, exercendo, de modo intenso e demonstrando, na ficção, a situação por que passavam a mulher e a família no final do século XIX e nos primeiros 50 anos do século XX, respectivamente.

Como bem explicita Zahidé Lupinacci Muzart (2014), os romances de Júlia Lopes de Almeida, em sua grande maioria, são inspirados em sua experiência passada ou no momento vivido, retratando a sociedade da época. Lúcia Miguel Pereira, de igual forma, denuncia, em sua obra, a condição social de exclusão feminina nas primeiras décadas do século passado, espelhando criticamente a realidade da mulher na época [...] “a submissão ao poder patriarcal; masculino, da sociedade, que não deixava margens para a expressão plena da identidade feminina”, como descreve Izaura Regina Azevedo Rocha (ROCHA, 2012, p. 14).

Com vistas à problemática da inserção da mulher no campo social, interessa-nos refletir, em termos conceituais, sobre o pensamento em torno da definição do gênero. Este, por sua vez, considerado como uma das categorias de análise desta pesquisa, é definido por Joan Scott como “uma maneira primordial de significar relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 74) e de subordinação feminina, mas que tem sido utilizado para promover uma reflexão sobre a naturalização das questões interpessoais, em especial, das diferenças e desigualdades sociais entre homens e mulheres, a partir das diferenças biológicas. Diferenças que foram construídas culturalmente a partir da determinação de papéis a serem desempenhados por um ou outro sexo, o que fez com que essas funções sociais esperadas de homens e de mulheres deixassem, por muito tempo, de serem questionadas, uma vez que se encontravam embasados na diferença biológica.

Joan Scott define que:

O termo "gênero" torna-se, antes, uma maneira de indicar "construções culturais" - a criação inteiramente social de ideias sobre papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres. "Gênero" é segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Com a proliferação dos estudos sobre sexo e sexualidade, "gênero" tornou-se uma palavra particularmente útil, pois oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis sexuais atribuídos às mulheres e aos homens (SCOTT, 1995, p. 75).

É possível perceber que, para a historiadora Joan Scott (1995), discutir as questões que envolvem gênero significa discutir as formas como se constroem culturalmente as diferenças entre homens e mulheres. Com essa perspectiva, trataremos da literatura enquanto forma de expressão feminina, a partir da escrita de Júlia Lopes e de Lúcia Miguel.

Isso é corroborado por Heleieth I. B. Saffiotti (2004), já que as diferenças e desigualdades sociais entre homens e mulheres encontravam-se justificadas a partir de diferenças biológicas, o caminho para delimitar as diferenças e papéis de homens e de mulheres na sociedade foi a normatização de algumas questões sociais construídas culturalmente e que resultaram no consenso geral pela aceitação histórica das diferenças entre os sexos masculino e feminino. Ademais, a família, baseada no modelo patriarcal, foi o primeiro aparelho ideológico do Estado a determinar essas diferenças socialmente, segundo Pierre Bourdieu (2006). É importante ressaltar que a discussão da mulher e da família em diferentes contextos históricos nos ajudou a entender as obras *A Falência* e *Cabra-cega*, nosso objeto de discussão.

Segundo o Plano Nacional de políticas para mulheres, “essa diferença historicamente tem privilegiado os homens, na medida em que a sociedade não tem oferecido a elas oportunidades de inserção social e exercício de cidadania igual aos homens e mulheres” (BRASIL, 2004, p. 322). Assunto este que vem sendo fortemente debatido, em todo o mundo, de forma mais abrangente a partir da última década do século XIX e primeira metade do século XX.

Simone de Beauvoir, por exemplo, já em 1949, buscava promover uma reflexão sobre as questões de gênero quando afirmou em seu livro *O segundo sexo* que

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher [...]. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume na sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 1980, p. 49).

Beauvoir buscava opor-se aos costumes de uma sociedade em que a mulher era vista como um ser frágil, passivo e cujos papéis estavam delimitados a ser mãe, dona de casa, isto é, servir e obedecer ao marido. Questionava ainda o fato de a biologia ser considerada determinante para as funções socialmente atribuídas aos homens e às mulheres. Opunha-se, assim, ao modelo patriarcal de família que reforçava um conjunto de valores socialmente impostos às mulheres desde a infância e que diferenciavam e determinavam suas posturas por meio de atitudes machistas e repressivas.

No Brasil, temos como destaque Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira cujo poder de comunicação escrita, para além da criação ficcional, serviu para chamar a atenção de fatores que envolvem as relações de gênero, ao mesmo tempo em que criticou a postura castradora e o modelo de família predominante nos séculos XIX e primeira metade do século XX no Brasil; e, cujas obras, *A Falência* e *Cabra-Cega*, serviram como meio condutor para análise nesta pesquisa.

A escolha dos objetos de análise desta pesquisa perpassa a ideia das autoras, a partir de uma construção ficcional, pois busca fazer uma crítica em relação à condição social da mulher no seio da família no contexto em que suas histórias são narradas.

Nessa perspectiva, foram observados traços semelhantes e divergentes justamente para evidenciar o fato de que as autoras, ainda que distanciadas temporalmente por algumas décadas, imprimem em seus registros temas recorrentes, como o papel da mulher naqueles contextos, as relações familiares, o casamento por conveniência, a transgressão do feminino na busca do amor, a importância do trabalho e da educação para valorização da mulher como a sua independência, tanto financeira quanto afetiva, e o trabalho como forma de redenção.

Procurando delimitar o tema desta pesquisa, a partir das obras de Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira, acima citadas, além da introdução, a dissertação se organiza em dois capítulos. No primeiro capítulo, revisitamos a crítica sobre as autoras e as obras *A Falência* e *Cabra-Cega*, tendo em vista a presença da mulher no contexto histórico inscrito na ficção à luz da escrita feminina. No segundo capítulo, analisamos as representações de gênero nas obras em questão e discutimos a crítica à família e à tradição patriarcal inscrita nas obras *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida, e *Cabra-Cega*, de Lúcia Miguel Pereira.

Para atingir o propósito desta pesquisa, buscamos confrontar os referenciais teóricos que ajudaram a responder à pergunta norteadora da pesquisa, a saber: quais as representações de gênero e a crítica à família presentes nas obras *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida, e *Cabra-Cega*, de Lúcia Miguel Pereira.

Para o desenvolvimento deste texto, baseamo-nos nas leituras teóricas e críticas bem como nas análises historiográficas e sociológicas de autores como Bernardo de Mendonça (2005), Gerda Lerner (1990), Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida (2003, 2012, 2013, 2014); Nádia Battella Gotlib (1998), Josoel Kovalski (2011), Zahidé Lupinacci Muzart (2014), Alfredo Bosi (2004), Lúcia Miguel Pereira (1994), Norma Telles (2005), Antonio Candido (2004) e Heleieth I. B. Saffioti (2004), Mary Del Piore, Maria Ângela Dincao dentre outros constantes nas referências bibliográficas.

Necessário se faz ressaltar que a literatura possui uma grande importância no papel social e cultural, pois ela pode levar à reflexão sobre a realidade. É nesse sentido que vemos a importância desses romances analisados, já que destacam as mudanças pelas quais a mulher e o Brasil passaram durante o século XIX e XX.

## **CAPÍTULO I**

# **ELAS EM FOCO: MULHER E SOCIEDADE**

## 1.1 Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira – pelo viés da crítica

A crítica aponta que Lúcia Miguel Pereira e Júlia Lopes de Almeida, por meio de seus romances e de seus personagens femininos, podem ser designadas como representantes de questões femininas e na defesa das questões educacionais e profissionais. É o caso de Néelson Werneck Sodré para quem a escritora Júlia Lopes conquistou “destaque nos primeiros decênios do século XX, escrevendo particularmente para o público feminino” (SODRÉ. 1969 p. 513).

Atentando para tais escritoras, pode-se notar que Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 24 de setembro de 1862 e morreu em 30 de maio de 1934 na mesma cidade. Filha de Valentim José da Silveira Lopes, professor e médico e de D. Antônia Adelina Pereira, ambos portugueses imigrados para o Brasil, casou-se com o poeta português Francisco Felinto de Almeida. Júlia Lopes de Almeida fez parte de um seleto grupo de mulheres que se dedicou à escrita literária; em uma época em que esta não era considerada uma atividade de bom tom para as mulheres, como afirma Jussara Parada Amed (2010)

Para Gerda Lerner (1990), apesar de, no século XIX, ter-se iniciado a discussão sobre os gêneros, com o sexo definindo as diferenças entre o macho e a fêmea e o gênero a construção cultural que define o ser homem e mulher, o papel cultural feminino continuou sendo o de esposa, mãe e dona de casa. Referindo-se a essa questão, Maria Beatriz Nader destaca:

A estrutura da família patriarcal brasileira e a mentalidade formada em torno dela constituíram a base de apoio na qual se assentaram os pontos básicos da organização de nossa sociedade [...] os preceitos da família patriarcal brasileira intervinham quase que totalmente na vida de seus membros e determinavam os padrões morais de cada sexo (NADER, 1997, p. 41)

Júlia Lopes de Almeida apresenta um perfil que rompe, de certo modo, com o estereótipo de mulher do fim do século XIX, quando foi escrito o romance *A falência*, quando o modelo de família que imperava era o patriarcal, modelo de organização social em que o homem era o detentor do poder, sobretudo sobre as mulheres.

Nessa perspectiva, a autora de *A falência* teve o privilégio de nascer e ser criada em um lar moderno e contar com o incentivo do pai para escrever, fatores que a influenciaram a fugir de um estilo literário que privilegiava orientações para o ideal feminino.

Como descreve Zahidé Lupinacci Muzart:

A obra de Júlia Lopes obedece a um projeto estético, mas também nacional. Deseja ela retratar sua época, seu tempo e contribuir para, no sentido positivista, o progresso do país. Sua consciência da saúde do país, da salvação da natureza é muito forte e avançada para a época em que pouco se preocupavam com isso. Assim, faz palestras, viaja pelo país preconizando mudanças na formação das moças e na vida das mulheres casadas e, com um senso incomum de ecologia, incentiva a plantação de árvores e flores, escreve sobre jardinagem (MUZART, 2014, p. 139).

Essa constatação de Zahidé Lupinacci Muzart (2014) descreve o perfil feminino de Júlia Lopes de Almeida, bastante ousado para a época, em que as mulheres estavam, ainda, renegadas a serem mães e donas de casa e que, de acordo com Beatriz Nader (1970-2000), durante gerações, o poder do imaginário social consistia em que elas ficassem em casa cuidando dos filhos e acreditassem que o trabalho realizado por elas fora da unidade doméstica era desprezível e pobre. Nessa observação, percebermos que as obras de Júlia Lopes de Almeida exemplos da inserção da mulher e de seu papel de luta durante as últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX. Nessa mesma linha de pensamento, Norma Telles (1997) afirma que Júlia Lopes de Almeida:

Discutiu com prefeitos e urbanista opinou sobre questões contemporâneas, tentou conciliar, na vida e na obra, o modelo da Nova Mulher: companheirismo e organização, rebeldia e luta, com o papel sagrado de mãe e esposa. Ambiguidade e compromissos, avanços e acomodações transparecem em seus escritos (TELLES, 1997, p. 436).

O papel cultural de Júlia Lopes de Almeida merece uma averiguação maior tanto no campo literário quanto político uma vez que é necessária uma reavaliação dos papéis desempenhados por autoras no final do século XIX e no início do século XX. Sob essa ótica, Leonora de Luca destaca a inquietude de Júlia Lopes de Almeida com a condição feminina no contexto social e político vigente na época.

A possibilidade de uma mulher conciliar a administração do lar com um trabalho literário, do mesmo nível qualitativo da produção masculina, vinha demonstrar a inconsistência dos mitos machistas que vedavam o acesso às profissões liberais a todo o gênero feminino; O ineditismo de se dispor da presença de uma escritora que não se limita à composição de versinhos- mas que participa ativamente da vida da nação, emitindo opiniões próprias-, torna-a modelo a ser seguido por toda uma legião de mulheres talentosas que afloraram pelo Brasil (LUCA, 1999, p. 285).

Nesse contexto, notamos que Júlia Lopes de Almeida, em suas obras, reivindica o seu papel na sociedade, utilizando estratégias e argumentos para pôr em pauta as diferenças sofridas pela mulher frente à sociedade. De forma similar, temos a autora Lúcia Miguel Pereira que será estudada adiante. Esta também problematiza a condição social da mulher na sociedade.

Sendo assim, a razão maior para a escolha de *Cabra-cega* e *A Falência* para análise neste estudo é o fato de, apesar de viverem e produzirem literatura em épocas distintas, ser possível perceber nas obras dessas escritoras a luta por mudanças na situação da mulher e na sociedade. A instrução e o trabalho são tematizados em seus textos. O olhar contemporâneo sobre os textos das referidas autoras está dando a elas destaque na literatura brasileira por defender questões ligadas à educação e ao trabalho da mulher fora do ambiente doméstico, fatores que atribuem relevância a essa pesquisa. Ademais, é notório que as obras tanto de Júlia Lopes de Almeida quanto de Lúcia Miguel Pereira nos leva a refletir o contexto da época.

Para Peggy Sharpe (1999), Júlia Lopes de Almeida

Retrata as contradições enfrentadas pelas mulheres educadas sob o código da sensibilidade romântica que representavam uma ameaça ao sucesso da nova sociedade civil, devido ao seu despreparo para a seriedade da missão de esposas e mães dos futuros cidadãos dessa nova arena pública. Almeida, acreditando serem as mulheres figuras centrais nesse quadro social, e percebendo o importante papel que deveriam desempenhar na cruzada feminina pela reforma educacional, social e política, fez da família o centro de sua obra, sua problemática, o núcleo do seu questionamento (SHARPE, 1999, p. 20).

É perceptível que Júlia Lopes de Almeida criticava a educação que as mulheres recebiam, pois não as preparava para o mercado de trabalho e nem para a vida fora do ambiente doméstico. É dentro desse contexto que se deve entender o trabalho e a produção literária de Júlia Lopes de Almeida, destinados à mulher. Nesse sentido, as suas obras remetem ao comprometimento ideológico com a formação feminina. Conforme descreve Cátia Mendonça, Júlia uma “intelectual preocupada com a mulher e sua situação na sociedade” (MENDONÇA, 2003, p. 276).

Leonora De Luca, evidenciando o papel feminista de Júlia Lopes de Almeida, destaca que:

Já em seus primeiros escritos, a preocupação de Júlia Lopes com a condição feminina revela-se sob dois aspectos principais. Em primeiro lugar, na descrição do modo de vida da mulher conforme sua posição social, opondo-

se a frivolidade e à apatia das mulheres de classes abastadas (frequentadoras dos salões) à dignidade, à sobriedade e à laboriosidade da mulher humilde, operária ou camponesa, que trabalha para prover sua subsistência (LUCA, 1997, p. 225).

Analisando a citação acima, notamos que Júlia Lopes de Almeida teve grande importância para a literatura brasileira, pois, no século XIX, a mulher, sobretudo burguesa, era preparada, predominantemente, para o exercício no espaço doméstico de maneira que deveriam ser responsáveis pela casa, pelo marido e pelos filhos. Em uma época em que a educação era praticamente restrita às mulheres burguesas, que se resumia a aulas de francês e piano, Júlia já escrevia falando sobre as mulheres e seus desejos. Para Cátia Mendonça (2003), Júlia Lopes de Almeida, desde cedo, mostrava sua inclinação para a escrita, embora não fosse de bom tom a mulher dedicar-se a esses afazeres. Nesse sentido, Júlia era consciente do seu papel naquela sociedade. Diante disso, ela leva ao público a sua inquietude criativa e, dessa forma, chama a atenção para a condição da escrita feminina no Brasil no final do século XIX, como destaca na obra *Ânsia eterna*, sob viés crítico:

Por isto: o que não quero é escrever meramente; não penso em deliciar o leitor escorrendo-lhe n'alma o mel do sentimento, nem em dar-lhe comoções de espanto e de imprevisto. Pouco me importo de florir a frase, fazê-la cantante ou rude, recortá-la a buril ou golpeá-la a machado; o que quero é achar um engaste novo onde engrave as minhas ideias, seguras e claras como diamante: o que quero é criar todo meu livro, pensamento e forma, fazê-lo fora desta arte de escrever já tão banalizada, onde me embaraço com raiva de não saber nada de melhor (...). Quero escrever um livro novo, arrancado do meu sangue e do meu sonho, vivo palpitante, com todos os retalhos de céu e de inferno que sinto dentro de mim; livro rebelde sem adulações, digno de um homem (ALMEIDA, 1903, p. 1-2).

De acordo com essa concepção, notamos o preconceito que uma mulher escritora sofria, sobretudo escrevendo sobre o universo feminino. É perceptível, na citação acima, a percepção de Júlia Lopes, sobre as problemáticas vividas pela mulher e o pensamento “machista” com a autoria feminina, “uma vez que, para mulher ser autora, teve de ser *autorada* pelos autores masculinos, pois, por si mesma, por sua produção ficcional, ela não tinha autoridade para ser reconhecida como autora” (MOREIRA, 2015, p. 36).

A trajetória de Júlia Lopes de Almeida, como pontua Norma Telles (1997), esteve muito próxima às questões que mobilizaram a sociedade brasileira na transição dos séculos XIX e XX, como o acesso das mulheres à escola e à profissionalização. Conforme destaca Jussara Parada Amed:

Num período em que poucos ainda liam no Brasil, e a educação feminina não estimulava a leitura, grande parte daqueles que escreviam eram homens. Com a nova dinâmica econômica, as populações urbanas cresciam e novas ofertas de trabalho eram atraentes para brasileiros e estrangeiros. Quanto às mulheres estas também se sentiam atraídas e compelidas pelo novo mercado de trabalho. Percebendo as mudanças no comportamento cultural, mesmo com dificuldades, algumas mulheres buscavam inserir nos campos das letras. (AMED, 2010, p. 18).

Nessa observação da inserção da mulher no campo das letras, temos Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira as quais lutaram para desconstruir a preponderância da autoridade masculina em relação à escrita feminina.

A autora Constância Lima Duarte, na obra *Educação e ideologia: construindo gêneros* (1999), retoma para o estudo da escrita feita por mulheres e para a importância delas "nas letras nacionais", como formadoras de consciências e por suas capacidades de "alterar a práxis social da época, no que diz respeito às relações homem/mulher" (DUARTE, 1999, p. 439).

De acordo com Constância Lima Duarte (1999), a chegada da corte ao Brasil, quando educadores vieram para cuidar da educação feminina, contribuiu para as mudanças no contexto social do país, uma vez que, com as novas ideias revolucionárias, acabaram com a escravidão e resultaram na proclamação da República e conquista de muitos direitos aos cidadãos brasileiros. Diante disso, houve uma mudança da consciência e reflexão da mulher na sociedade a qual levou-a a lutar pelos seus direitos.

Júlia Lopes de Almeida foi uma escritora com uma grande produção literária, visto que escreveu e publicou mais de 40 volumes entre romances, contos, narrativas, literatura infantil, crônicas e artigos. Dentre as obras estão *A Família Medeiros* em 1892, *A Viúva Simões* em 1897, *Eles e elas* em 1910, *A Silveirinha* em 1913, *Pássaro tonto* em 1934 e *Correio da Roça* em 1913, *Memórias de Marta* em 1889, *A intrusa* em 1908, *Livro das noivas* em 1896 e *A Falência* em 1901.

As obras de Júlia Lopes de Almeida retratam a trajetória das mulheres. Na obra *Correio da roça*, por exemplo, retrata a vida de mulheres contada por elas mesmas, em que temos a personagem Maria a qual é incentivada pela amiga Fernanda a superar a viuvez, mostrando que com o trabalho e com a educação elas poderiam sobressair. A mesma questão encontramos na obra *A Falência*, quando a personagem Camila fica viúva e consegue superar a viuvez a partir do trabalho. Júlia esteve sempre engajada nessas questões do trabalho e educação para as mulheres, em que várias das suas obras retratam essa questão. Temos a obra *Memórias de Marta* em que a protagonista, por meio do trabalho e da educação, consegue sair

do cortiço em que mora. Isso corrobora que as obras de Júlia Lopes de Almeida ilustram bem o universo feminino, em que ela coloca personagens sempre com ação e não como mero objeto.

Júlia Lopes de Almeida foi elogiada por alguns críticos pela simplicidade com que escrevia, tanto que a crítica Lúcia Miguel Pereira destaca seus inegáveis dotes literários, elogiando a simplicidade de seus textos, fator que ela considera uma qualidade dominante.

As obras de Júlia Lopes de Almeida tiveram uma boa aceitação. A historiadora Maria de Lourdes Eleutério na obra *Vidas de Romance* destacou a grandeza das obras dessa autora, enfatizando, inclusive, o fato de ser raro escritores possuírem obras reeditadas várias vezes. Nessa mesma linha de pensamento, a autora e crítica Lúcia Miguel Pereira diz que: Todos os livros foram elogiados e reeditados, vários traduzidos (ALMEIDA 1870-1920, p.270), o que demonstra a importância das obras de Júlia Lopes de Almeida.

Essa escritora foi bastante lida em sua época, mesmo com um número pequeno de alfabetizados, por isso as reedições de suas obras. Ela utilizava uma linguagem clara, simples, levantava questões relevantes, como política, aconselhamento às noivas, escrevia contos para crianças na fase escolar, abordava sobre família, problemas sociais, a educação das mulheres o trabalho como meio de transformação tanto individual como social. Além desses aspectos, notamos em suas obras referências ao crescimento urbano e com ele os avanços em relação à visibilidade da mulher que começou a ter um maior contato com os comerciantes, pedagogos, médicos e engenheiros nos jantares e festas. Isso instigou nas mulheres um desejo por novas tarefas e vínculos.

Júlia Lopes de Almeida incentivou a leitura e a escrita por mulheres, produziu muito no início do século XIX, ao lado vários escritores renomados como Olavo Bilac, Euclides da Cunha, Sílvio Romero dentre outros, deixando claro seu envolvimento com o pensamento da época. Em suas obras, Júlia Lopes reforçava a importância da leitura para as mulheres, ao reiterar a literatura como um meio transformador. De forma semelhante, temos a autora Lúcia Miguel Pereira que também utilizou da escrita para pôr em pauta os problemas sociais da época, principalmente os que dizem respeito à mulher.

A outra autora, objeto de discussão nesta pesquisa, Lúcia Miguel Pereira, nasceu em Barbacena, cidade mineira, no ano de 1901, mesmo ano da publicação do livro *A Falência* da autora Júlia Lopes de Almeida e morreu em dezembro de 1959, no Rio de Janeiro em um grave acidente aéreo. É descrita por Antonio Candido (2004) como uma intelectual autodidata, cujo percurso intelectual sofreu influência dos seus pais, um médico “homem de grande cultura e personalidade forte” e “pelo lado materno a uma família de mulheres cultas.

Sua mãe e sua avó eram grandes leitoras, assim como suas duas bisavós”, coisa rara no século XIX (CÂNDIDO, 2004, p. 129). Casou-se com Octávio Tarquínio de Sousa historiador e também escritor.

De acordo com as pesquisas feitas por Luiz Bueno, foi somente ao final da década de 30 que os críticos portugueses começaram a reconhecer a importância de Lúcia Miguel Pereira. Para Manuel Anselmo

Se o seu nome passa, por enquanto quase despercebido entre os demais romancistas brasileiros seus contemporâneos, a verdade é que lhe pertence dentre eles, a glória de ter sabido, como nenhum levar a cabo a descoberta psicológica da verdadeira mulher. Nisso reside, desde já no seu triunfo (ANSELMO, 1954, p.578).

Manuel Anselmo faz essa crítica em relação ao reconhecimento das obras de Lúcia Miguel Pereira, tendo em vista que, mesmo antes de ele publicar essa resenha com esse comentário na *Revista de Portugal* no ano de 1939, Lúcia já havia publicado dois romances *Maria Luísa* e *Em Surdina*, ambos no ano de 1933, e que até então não teve reconhecimento. Ele fez essa resenha falando das obras de Lúcia Miguel Pereira, com intuito de levar ao público o seu apreço pela escritora. É notória a admiração de alguns críticos em relação a Lúcia Miguel Pereira, o que podemos perceber através da sua participação em várias obras de referência, tais como no *Livro de Centenário de Eça Queiroz* e em alguns dicionários como: *Dicionário de Escritoras Brasileiras/ Galegas e Portuguesas*, dentre outros.

Lúcia Miguel Pereira, no artigo intitulado *As mulheres na literatura brasileira*, publicado na revista *Anhembi*, no ano de 1954, destaca os preconceitos sofridos pelas mulheres escritoras em que ela diz: “[e] nada prova melhor quando somos toleradas como intrusas na literatura do que o supremo elogio feito a um trabalho feminino: consiste em dizer-se que até parece escrito por homem” (PEREIRA, 1954, p.24). Nota-se que Lúcia Miguel, assim como Júlia Lopes, também em perspectiva crítica, aborda sobre as inquietações daquele tempo no que se refere à condição feminina. No excerto acima, ela usa como argumento para as limitações impostas à mulher as discussões geradas em torno da publicação de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, quando Graciliano Ramos achou ser obra escrita por um homem. Vale frisar que, mesmo com as limitações literárias impostas às mulheres escritoras na época, os textos de Lúcia Miguel Pereira foram de grande importância para o contexto da época. Nessa linha de pensamento, temos Nádia Battell Gotlib (1998) que considera as obras de Lúcia Miguel Pereira pertinentes à questão da mulher no Brasil. Na mesma trilha dessa investigação,

temos Antonio Candido (2004) que destaca a preocupação de Lúcia com a questão intelectual da mulher, como se lê:

A mulher era educada com base no desenvolvimento da afetividade, em detrimento das atividades intelectuais, sendo necessário reverter a situação e dar a ela um equipamento mental condizente com o papel que lhe cabe na sociedade contemporânea. Lúcia chega a imaginar um curso de quatro anos (equivalente ao nível superior), destinado a não fornecer um grau ou criar uma profissão, mas simplesmente a proporcionar o desenvolvimento da cultura feminina por meio de um currículo com muita ciência exata e experimental, ao lado das disciplinas humanísticas (CÂNDIDO, 2004, p.129).

Vale destacar que essa preocupação de Lúcia em relação à profissionalização feminina estabeleceria uma igualdade profissional com o homem. “Lúcia não era apenas um espírito crítico voltado para a literatura, mas para a situação do país e do mundo” (CÂNDIDO, 2004, p. 129). Na mesma direção, Izaura Regina Azevedo Rocha também ressalta a preocupação de Lúcia Miguel Pereira destacando que, como cronista de seu tempo, “parece particularmente preocupada com as mudanças sociais em relação ao status da mulher no Brasil” (ROCHA, 2012, p. 5).

Como intérprete de seu tempo, Lúcia Miguel Pereira, segundo Josuel Kovalski (2011), foi a escritora brasileira que mais se sobressaiu na primeira metade do século XX, não só por sua preocupação com os temas femininos, mas também por sua atuação como crítica, tradutora, escritora infantil e colaboradora em jornais e revistas. A autora busca interpretar as mudanças e colocar na escrita uma forma de reflexão, não apenas dos ideais políticos, tecnológicos e sociais, mas as mudanças do comportamento feminino:

A autora não está atenta somente às convulsões políticas que redesenham o mundo e às repercussões das inovações tecnológicas (...), investiga as possibilidades que se anunciam para a mulher num mundo em rápida e dramática transformação, os obstáculos que ainda se interpõem em seu caminho, os preconceitos que resistem às aberturas de espaços no mundo do trabalho e da educação, as angústias e sentimentos de culpa provocados pelo conflito entre desejos de emancipação política e intelectual e sonhos de realização afetiva ainda turvados por convenções sociais francamente sexistas (ROCHA, 2011, p. 6-7).

Assim, por meio do romance ou da crítica literária, Lúcia Miguel Pereira considera o intelectual como alguém que não está indiferente à sua realidade, mas deve apontar seus problemas, erros e infelicidades, sem, entretanto, cometer o equívoco de reprimir o texto ao

panfleto ideológico. Ela lembra a precisão de que essa revelação se demande na obra sem que o escritor saia “dos seus meios de expressão” (PEREIRA, 2006, p. 1999).

Para Lúcia Miguel Pereira (1992), a literatura deixa de ser apenas objeto de distração ou entretenimento. Torna-se um meio de despertar o pensamento humano e o julgamento público. Como arte, deve emocionar, respeitando a inteligência e o equilíbrio. Somando-se todos esses fatores, teremos como resultado a importância da crítica como uma linguagem de dispersão social. Nesse sentido, podemos perceber que Lúcia Miguel Pereira utiliza das suas obras para promover uma reflexão sobre a degeneração dos padrões sociais, enfocando, particularmente, como temática de sua obra ficcional, o universo feminino, aspecto que trataremos nesta pesquisa.

Conforme Maria Helena Werneck (2010), Lúcia Miguel Pereira foi desempenhando na literatura brasileira um grande papel, pois, em uma época em que as mulheres tinham por obrigação cuidar da casa e dos filhos, ela já escrevia e publicava artigos nas melhores revistas e jornais da época. Diante disso, começou a ser conhecida no mundo das letras, como escritora, crítica literária, tradutora, biógrafa de Machado de Assis e de Gonçalves Dias.

Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida (2014) define Lúcia Miguel Pereira como uma mulher que:

Além de romancista, figura como um representativo nome na crítica literária nos primeiros 50 anos do século XX. Num momento em que esta atividade ainda era considerada preacadêmica no Brasil, Lucia investe em ofícios ainda considerados masculinos em tempos em que era evidente o controle das escolhas, da ideologia e das práticas femininas pelo provedor – o pai ou o marido (ALMEIDA, 2014, p. 142-3).

Discutindo também sobre a escrita de Lúcia Pereira, Bernardo de Mendonça (2005) argumenta que a autora, mesmo escrevendo com uma linguagem significativamente erudita, a sua percepção de arte e de vida estava contemplada nos principais periódicos, revistas e jornais que circulavam no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950.

De acordo com Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida (2011), em uma década marcada pela política desafiadora, que encenava uma mudança no mercado de trabalho e em todo cotidiano social, e que inspirava autoras a escrever sobre os problemas sociais e filosóficos, Lúcia preferiu elaborar uma escrita mais introspectiva, caracterizada pelas emoções. Desse modo, pode-se notar que a abordagem das autoras citadas aqui tende a se distanciar no que diz respeito ao modo de narrar as experiências das mulheres.

Lúcia Miguel Pereira era uma mulher diferente daquele padrão de mulher predominante em sua época, pois, enquanto as mulheres ficavam relegadas ao trabalho doméstico, Lúcia Miguel Pereira escrevia falando dos problemas sociais, morais e religiosos da época. Para Heloísa Pontes, ela foi uma das primeiras mulheres a ser reconhecida no mundo literário, “num sistema de produção intelectual marcadamente masculino” (PONTES, 2001, p. 472). É perceptível em suas obras a grande preocupação com a condição social da mulher no Brasil.

Foi no ano de 1931 que Lúcia Miguel Pereira começou a publicar na revista literária *Boletim de Ariel* a qual era dirigida por Agrippino Grieco e Gastão Cruls. A partir daí, não deixou mais de produzir, publicava em jornais e revistas como *Correio da Manhã*, *Revista do Brasil*, *A Ordem*, *Lanterna verde*. Também publicou romances como *Maria Luísa* (1933), *Em Surdina* (1933), *Amanhecer*(1938) e *Cabra-Cega* (1954). Nesses quatro romances para adultos, as protagonistas são mulheres que ratificam a preocupação da autora em relação à mulher no Brasil. Conforme explica Isaura Rocha “Do ponto de vista privilegiado de sua condição de uma das raras intelectuais femininas do país, portanto, no papel de pensadora, lança um olhar quase sociológico sobre as mulheres de sua época” (ROCHA, 2010 p.17).

No primeiro romance, *Maria Luísa*, a autora traz uma protagonista em uma crise existencial, isso porque, no início da narrativa, ela acredita que o casamento é o destino para a mulher honesta, porém, no decorrer da obra, começa a fazer questionamentos e uma análise interior. Percebemos que a autora, na obra em questão, faz uma crítica ao processo educacional que a mulher recebeu de ser mãe, esposa e do lar. Podemos perceber nesses romances a inquietação de Lúcia Miguel Pereira, em relação à mulher no Brasil, ressaltando as dificuldades enfrentadas pela classe feminina em um período de transição.

Na obra *Cabra-Cega*, nosso objeto de discussão, temos a personagem Ângela que confirma essa dificuldade enfrentada pelas mulheres no Brasil, pois, quando ela fala em casa que quer ter uma profissão, ser independente, todos a criticam, alegando que o real destino da mulher é casar, cuidar da casa e dos filhos. Nos quatro romances, Lúcia traz personagem feminina em fase de transformação, destaca o sofrimento que as protagonistas sofreram ao tentar uma emancipação, prova disso é que, nos quatro romances, nenhuma protagonista consegue uma liberdade plena, reforçando os obstáculos como a visão tradicionalista queria, que era dividir as mulheres em esposas e as mulheres “perdidas” e lhes reservar os papéis convencionais ditados pela sociedade.

Além desses quatro romances para adultos, Lúcia Miguel Pereira também escreveu livros infantis, como *A fada menina*, *A filha do rio verde*, *A floresta mágica* e *Maria e seus*

*bonecos*. Essas obras infantis tinham uma perspectiva diferente das demais autoras, pois Lúcia inseria, nessas narrativas, temas relacionados à infância e à vida, não apresentava personagens impondo às crianças a passividade.

Antonio Candido (2004), falando sobre as obras de Lúcia Miguel Pereira, caracteriza seu amadurecimento crítico literário, diferenciando-os em suas ficções. Em *Maria Luísa*, está bem presente a influência religiosa católica; enquanto, na obra *Em surdina*, o seu amadurecimento pessoal e intelectual acentua uma escrita crítica mais preocupada com os aspectos humanos e sociais no País e no mundo; em *Amanhecer*, mostra a mulher diferente das mulheres do século XIX; em *Cabra-Cega*, Lúcia demonstra uma escrita mais liberal. E, se olharmos pelo ponto de vista de que a literatura se apresenta como meio efetivo de manifestação do pensamento popular, o amadurecimento do autor, sem que prevaleça apenas o aspecto ideológico, é bem-vindo como contribuição à formação intelectual do leitor. Nessa linha de pensamento, Edwrigens Aparecida Ribeiro de Almeida destaca que “o acervo de Lúcia é pautado pela orientação social e política, pela verossimilhança e pelo compromisso com a tradição e com os protocolos da época narrada e dá ao real uma significação artística” (ALMEIDA, 2011, p. 46).

Lúcia se posicionava sem extremos ideológicos, não possuía a intenção de promover sua imagem política, mas escrevia em defesa da liberdade de expressão e de pensamento. A escrita de Lúcia Miguel Pereira convidava as pessoas ao despertar de suas ideologias, levando a um novo direcionamento político e religioso, a lutar por conquistas e direitos cabíveis às condições básicas de vida.

Tanto Júlia Lopes de Almeida quanto Lúcia Miguel Pereira utilizavam da escrita para pôr em evidência temas ainda norteados por preconceitos, como a questão da mulher que foge aos padrões pregados pela sociedade, sobre a homossexualidade, a religião e a política. Elas foram grandes críticas da vida. Desse modo, Lúcia Miguel Pereira e Júlia Lopes de Almeida conseguiram nos levar a refletir sobre a vida, a sociedade, sobretudo na condição em que se encontrava a mulher naqueles tempos, através da arte literária.

## **1.2 Contexto histórico e a escrita feminina nos séculos XIX e XX**

O século XIX foi um período de grandes mudanças no Brasil, pois nessa época estava iniciada a industrialização clássica e o período do imperialismo o qual buscava matéria prima e mercado consumidor. Foi nesse mesmo século que aconteceu a segunda revolução industrial que teve como agentes propulsores os bancos, responsáveis pelas linhas de crédito, o que

propiciou a expansão das empresas. Diante das mudanças que ocorreram durante o final do século XIX e início do século XX, houve alteração em relação à atuação da mulher no Brasil, pois, com a revolução industrial, a mulher deixou de prestar somente afazeres domésticos para trabalhar nas indústrias. Desse período em diante, a mulher foi cada vez mais conquistando espaços.

A mulher, por muitas vezes, é ligada a um estereótipo de vulnerabilidade e de fragilidade, em razão de sua condição feminina. E devido a isso, sofre com a subestimação, com a inferioridade. “As mulheres sofreram ao longo da história um processo de silenciamento e exclusão. O sujeito que fala é sempre masculino, na literatura, na lei e na tribuna. A ele são reservados os lugares de destaque, tornando o homem mais visível” (DUARTE, 2002, p.174). Tal condição não é nova na sociedade, visto que as mulheres já nasciam com o destino social traçado. Nasciam para serem mães, donas de casa, submissas aos pais, irmãos e maridos, conforme destaca Constância Lima Duarte:

Toda educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradar-lhes, ser lhes úteis, se fazerem amar e honrar por eles; educar os jovens; cuidar dos grandes; aconselhá-los; consolá-los; tornar-lhes a vida agradável e doce, eis deveres das mulheres em todos os tempos, e é o que devemos ensinar-lhes desde a infância (DUARTE, 2002, p. 94).

Nesse contexto, registraram-se também novidades na literatura com lançamento, no final do século XIX, de folhetins literários específicos para as mulheres, com dicas sobre as formas femininas de se apresentar e bem viver na sociedade.

Vale observar que esse argumento de sujeição na história das mulheres é fundamental para fazermos uma análise e voltarmos ao tempo, pois, no século XIX e meados do século XX, tivemos autoras que utilizaram nas obras personagens femininas com autonomia de ação social, como é o caso da Júlia Lopes de Almeida e de Lúcia Miguel Pereira que destacam em suas obras o universo feminino.

A situação de desigualdade entre homens e mulheres na sociedade é uma questão histórica e que remonta à antiguidade. Uma história de submissão e discriminação, baseada no modelo de família patriarcal, que se foi reproduzindo durante séculos em todas as áreas e espaços: na família, na educação, nas atividades profissionais e sociais, o que fez com que, por muito tempo, a função das mulheres se resumisse a cuidar da casa e dos filhos, sendo-lhes negado o direito até mesmo de aprender a ler e a escrever, cabendo ao homem a liderança da família.

Para Branca Moreira Alves e Jacqueline Alves Pitanguí, quem bem descreveu a situação das mulheres em relação aos homens foi o filósofo clássico Aristóteles quando afirmou que: “a mulher era igual ao escravo e ao estrangeiro, considerados inferiores na sociedade” (ALVES e PITANGUI, 2009, p. 11).

Vislumbres de mudanças na organização familiar e, conseqüentemente, na situação da mulher surgiram somente no século XIX com a revolução burguesa, quando, como destaca Beatriz Nader (2007), o poder do homem, enquanto pai e marido, passa a ser mediado pelo estado que, por meio das leis, estabelece a vida familiar como um contrato livremente consentido entre o homem e a mulher. O casamento passa a ser um acordo consensual, o que desobriga o casal de permanecer junto para sempre, sem que seja da vontade de ambos.

Diante dessa nova concepção de casamento, aumenta o número de divórcios e surge a família monoparental que, na maioria das vezes, tinha a mulher na sua liderança. Como a questão feminina era um assunto da época, a ficção passa a retratar as mulheres sobre o prisma de seus direitos. Entretanto, a violência contra a mulher, uma realidade no século XIX, é pouco abordada na literatura, já que este é um problema que a sociedade machista tentava camuflar (NADER, 2007).

Para Mary Del Priore (1994), entre as novas formas de família que surgiram, a partir do início do século XIX até o século XX, a família monoparental feminina foi uma das que mais contribuiu para a reformulação dos papéis do homem e da mulher na sociedade, em especial na chefia da família, pois, com a dissolução dos casamentos ou com a viuvez, elas passaram a ser as provedoras do lar.

No que diz respeito ao trabalho, Margareth Rago (1997) aponta que, apesar de ainda se observar a existência da subserviência ao marido, pai ou filhos, a mulher conquistou o direito de competir com os homens no mercado de trabalho, passando do confinamento do mundo privado doméstico a diferentes ocupações no mercado de trabalho, conquistando ainda o direito de ocupar cargos políticos, militares e em diversas profissões do mundo do trabalho, que eram tidas como exclusividade dos homens.

Entretanto, “as barreiras enfrentadas pelas mulheres para participar do mundo dos negócios eram sempre muito grandes, independentemente da classe social a que pertencessem” (RAGO, 1997, p. 581).

A evolução da mulher de doméstica para executiva teve início a partir da Revolução Industrial e foi, segundo Elisiane Renata Robst, as:

Perspectivas e conquistas nascidas dentro do movimento de mulheres, que permanecem em constante movimento, no sentido de alcançar cada vez mais a superação das enormes desigualdades cristalizadas em nossa sociedade, sejam elas de renda, de oportunidades ou de instruções. Ressalte-se ainda, que, vinculada a todas essas questões postas por uma sociedade machista, estão as relações assimétricas existentes entre homens e mulheres, ou seja, em suas famílias, onde se fazem a reprodução do gênero (ROBST, 2008, p. 13).

Percebe-se que, apesar de seu importante papel no desenvolvimento educacional, social e econômico da sociedade, ao longo dos tempos, a mulher, historicamente, sofreu um processo de exclusão, de diminuição de seu papel social, fruto de uma sociedade patriarcal que trouxe em seu bojo a herança do autoritarismo, do poder centralizador do macho, a discriminação, comenta Norma Telles (1997).

As representações sobre mulheres e homens, presentes no imaginário social, criam estereótipos que ditam o que é apropriado para ambos. Assim, as profissões que mais se aproximavam às tarefas femininas eram a de professora e de enfermeira porque se relacionavam aos cuidados ou porque eram consideradas como funções maternas.

É interessante destacar que a educação reservada para as mulheres, fortemente vinculada à herança portuguesa, tinha como intenção prepará-las para o casamento. Como a maternidade era o destino reservado para as mulheres, o magistério era considerado a função ideal para elas, considera Telles.

De acordo com Bárbara Heller, somente as mulheres de melhor poder aquisitivo tinham oportunidade de ir à escola. Sendo assim, eram poucas as que sabiam ler e as que tinham essa oportunidade sofriam a resistência da sociedade brasileira para que “pudessem ter hábitos de leitura em sua vida cotidiana. Todas sofrem algum tipo de prejuízo quando possuem livros em suas mãos, em suas cestas de costura ou em suas prateleiras”. Nesse sentido, a sociedade machista desconheceu por muito tempo a capacidade intelectual das mulheres (HELLER, 2001, p. 4).

Roger Chartier descreve que “nas sociedades antigas, a educação das meninas incluía a aprendizagem da leitura, mas não a da escrita, inútil e perigosa para o sexo feminino” (CHARTIER, 1991, p. 117). Isso porque a leitura normalmente era feita em voz alta para as pessoas da família que não sabiam ler. A escrita, no entanto, é uma prática individual. Isso dificultou a inserção da mulher no mundo da escrita literária. Assim, as mulheres só se fizeram, de fato, presentes e visíveis na literatura oficial a partir do século XIX, mas sempre enfrentando o preconceito e a hostilidade dos escritores que não acreditavam que elas tivessem talento suficiente para serem aceitas como escritoras profissionais.

No Brasil, não foi diferente, como descreve Norma Telles “a conquista do território da escrita, da carreira de letras, foi longa e difícil para as mulheres no Brasil” (TELLES, 2007, p. 409). Telles (2007) cita como exemplo das dificuldades enfrentadas pelas mulheres escritoras o estigma sofrido por Rachel de Queiroz nas primeiras décadas do século XX, por sua escrita parecer de homem e acender dúvidas sobre a autoria de sua obra.

Para Maria Arisnete Câmara de Moraes:

Escrever era sinônimo de tensão e segredo guardado a sete chaves, no seu espaço privado, como prova o depoimento da escritora Júlia Lopes de Almeida ao falar das suas incursões no mundo da escrita; o quarto, a secretária, a alvura do papel e a chave representavam os símbolos dessa privacidade (MORAIS, 1996, p. 159-160).

Ao rever a posição da mulher brasileira, no século XIX, Zahidé Lupinacci Muzart assim se posiciona para explicar o preconceito contra a mulher escritora que, segundo ela, era fruto da

[...] educação patriarcal para o lar, a repressão dos pais e maridos, no século XIX, em relação à mulher, aquela imagem cristalizada pelo cinema e pela literatura das sinhazinhas a se embalarem indolentes nas redes, atendidas pelas mucamas, a reclusão da mulher brasileira, atestada por tantos viajantes (MUZART, 1995, p. 159).

Muzart (1995) cita o caso de quatro mulheres Maria Clemência Sampaio, Delfina Benigna da Cunha, Ana Eurídice, Eufrosina de Barandas e Maria Josefa Barreto, as quais, no século XIX, se destacaram no mundo da literatura gaúcha como escritoras em um espaço tradicionalmente reservado aos homens e que escreviam com conotação política. Com isso, a intenção era demonstrar que elas eram uma exceção já que “a visão que temos da literatura feminina no século XIX é a de uma literatura choramingas, uma literatura na qual dominava um romantismo desbragado e mal compreendido” (MUZART, 1996, p. 149), o que a autora atribui às “amarras da educação patriarcal que fazia com que essas mulheres não chegassem à compreensão do movimento romântico no que ele tinha de revoltado e de livre” (MUZART, 1996, p. 149).

Vertente que diverge de Lygia Fagundes Telles (1997) para quem os escritos das mulheres do século XIX além de darem destaque aos valores sociais vigentes na época, também buscavam demonstrar a importância da mulher educada, preparada para as funções de dona de casa, esposa e mãe. Nesse contexto, “Para a mulher escrever dentro de uma cultura que define a criação como dom exclusivamente masculino e propaga o preceito segundo o

qual, para a mulher, o melhor livro é a almofada e o bastidor, é necessário rebeldia e desobediência aos códigos culturais vigentes” (TELLES, 1989, p. 75).

Sob esse olhar da escrita feminina como um instrumento de transgressão dentro daquele sistema patriarcal é que nos debruçamos sobre as obras *Cabra-Cega* e *A falência*, para entender que as escritoras Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira deixam marcas e pistas sobre suas visões de mundo, sobre seu imaginário, sua representação de mundo em seus textos. Muitas vezes reproduzem, nas suas produções literárias, concepções que reforçam as diferenças, estereótipos e as discriminações.

### **1.3 A representação feminina nas obras *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida, e *Cabra-Cega*, de Lúcia Miguel Pereira**

Considerando que, de certa maneira, algumas mulheres do século XIX e XX podem ser visibilizadas nas obras de Júlia Lopes de Almeida e de Lúcia Miguel Pereira, iniciamos percorrendo sobre o conceito de representação. Para Roger Chartier, representação é um “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de reconstituí-lo em memória e de o figurar como ele é” (CHARTIER, 1990, p. 20). Dessa forma, a literatura é o resultado de uma prática simbólica que se transforma em outras representações. Nesta perspectiva, percebemos que representação é vista como um conceito importante para ajudar a perceber os distanciamentos e as aproximações entre a realidade e o imaginário na literatura.

Neste sentido, torna-se importante discutir a utilização do imaginário como suporte teórico e metodológico adotado pelas autoras em estudo. Nesse encaixe, segundo Sandra Pesavento, “tudo aquilo que o homem considera como sendo a realidade é o próprio imaginário” (Pesavento, 1990, p. 40), enquanto Cornelius Castoriadis, ampliando o conceito de imaginário, descreve como sendo

A capacidade humana para representação do mundo, com o que lhe confere sentido ontológico [...] o sentido corrente do termo imaginário (...) quando queremos falar de alguma coisa ‘inventada’, quer se trate de uma invenção ‘absoluta’ (‘uma história imaginada em todas as partes’) ou de um deslizamento, de um deslocamento de sentido (CASTORIADES, 1982, p. 34).

No caso das obras *Cabra-Cega* e *A Falência* as autoras usam o imaginário para exporem seu pensamento no que diz respeito às mudanças que vêm acontecendo no Brasil e no mundo em relação ao feminino na transição do final do século XIX e início do século XX.

De acordo com o antropólogo Gilbert Durand “afinal, o imaginário não é mais que este trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito” (DURAND, 2001, p. 91).

Neste sentido, o imaginário não é mais que uma compilação do vivido coletivamente pelos sujeitos de um determinado grupo social, econômico e político. No caso das obras em análise, pode-se considerar que Lúcia Miguel Pereira e Júlia Lopes de Almeida usam o imaginário e a ficção para denunciar a condição social feminina da época.

Para Tânia Navarro Swain, o imaginário representa a composição/decomposição de sentidos, na qual emerge uma multiplicidade de imagens, símbolos e representações dotados de valores que determinam os papéis, tipos, perfis e verdades definidores de comportamentos, atitudes e decisões, ora instaurando ou eliminando poderes, ora revigorando ou desativando tradições. “O imaginário seria a condição de possibilidade da realidade instituída, solo sobre o qual se instaura o instrumento de sua transformação” (SWAIN, 1994, p. 48). Na sequência, a referida autora afirma que,

Na medida em que se estabelecem estereótipos e paradigmas absorvidos e normatizados socialmente em níveis básicos, como o *status* sexual dos indivíduos, o perfil da ordem familiar, a atribuição de deveres/direitos inerentes em uma suposta ‘natureza’ dos seres bem como a divisão do trabalho social, o imaginário através das mais diferentes linguagens atua como um vigoroso caudal que atravessa obliquamente as formações sociais penetrando todos seus meandros, em todos os níveis, todas as classes sociais – interclasse – modelando conjuntos/pacotes de relações sociais hegemônicas cuja duração compreende maior ou menor lapso de tempo (SWAIN, 1994, p. 48).

Ao analisar as obras *Cabra-Cega* e *A Falência*, a partir do conceito de imaginário de Tânia Navarro Swain, é possível considerar que as autoras usam o imaginário para compreensão dos problemas sociais e psicológicos vividos pela mulher nos séculos XIX e XX. Notamos que as duas autoras, nas obras em questão, destacam personagens femininas como Ângela e Ruth que lutam para ter uma profissão e uma melhor condição no mercado de trabalho, as quais questionam em casa o seu papel como mulher. O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos. Desse modo, as imagens e os discursos sobre o real não são exatamente o real, ou

em outras palavras, não são expressões literais da realidade como um fiel espelho, mas a ideia que se cria a partir dela.

Segundo Sandra Pesavento, o imaginário atua como um sistema que remete à compreensão que ele constitui um conjunto de relativa compreensão e articulação. Trata-se de um sistema de representações coletivas, tanto de uma construção social-histórica como um mundo paralelo de sinais construído sobre uma realidade na qual “o imaginário é histórico e datado, ou seja, em cada época os homens constroem representações para conferir sentido ao real” (PESAVENTO, 2003, p. 42).

Com relação às obras *Cabra-Cega* e *A Falência*, respectivamente escritas por Lúcia Miguel Pereira e Júlia Lopes de Almeida, a representação feminina é construída conforme o imaginário coletivo daquele tempo. Notamos que, na obra *Cabra-Cega*, a autora põe em questão a problemática das relações familiares, em que alguns personagens viviam um embate entre o conservadorismo da tradição e o liberalismo, fazendo, assim, um novo olhar das relações familiares. Percebemos que Lúcia Miguel utiliza, na obra, um olhar crítico sobre a tradição patriarcal, em que evidencia personagens que se dizem defensoras da tradição, mas que, na verdade, são enganadoras. Podemos perceber essa questão através de Dona Maria, a sogra de Sara, uma vez que ela sempre questiona o comportamento liberal da nora, mas que, por sua vez, também não seguia os preceitos que ditava. Temos ainda a personagem Ângela que condena as posturas liberais da mãe e dos irmãos, porém tem comportamentos liberais para época, quando diz: “Não se casará. Vê diante de si, como uma faixa branca, uma longa vida austera, só dedicada aos estudos” (PEREIRA, 1954, p.16), notamos que esse pensamento feminino vai contra a tradição. Em *A Falência* também é notório esse embate entre a tradição e o liberalismo, isso porque Camila teve o casamento arranjado com intuito de assegurar o seu futuro, no entanto, quando se vê em casa sem atenção do marido, procura aconchego em outros braços.

Como bem explicita Pesavento (2003):

Entende-se por imaginário um sistema de ideias, imagens e representação coletiva que os homens, em todas as épocas, constituíram para si dando sentido ao mundo. (...) Essa construção de sentido é ampla, uma vez que se expressa por palavras/discursos/sons, por imagens, coisas, materialidades e por práticas, ritos, performances. O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos e valores sendo construtor de identidades e exclusões; hierarquizado, divide e aponta semelhanças e diferenças no social. Ele é um saber que organiza o mundo produzindo a coesão ou o conflito (PESAVENTO, 2003, p. 43).

Nos romances *Cabra-Cega* e *A Falência*, por meio dos seus personagens, encontramos traços da tradição, da condição social, da inquietação feminina e o desprestígio das mulheres, fruto do imaginário social coletivo do sistema patriarcal.

A vasta e diversificada iconografia constitui, atualiza, cria, produz, retoma e faz circular sentidos, símbolos, imagens e representações para a atuação do imaginário social e seu sistema simbólico. E como afirma Tânia Navarro Swain, “o discurso exerce o poder de reafirmação de um sistema de valores e normas cujos horizontes determinam/constituem e são constituídos por um imaginário que retém e remodela imagens” (SWAIN, 1993, p.4).

Na virada dos séculos XIX e XX, segundo Mary Del Priore (1994), as mulheres deveriam receber uma educação que as preparasse para a rotina familiar, para a maternidade. Assim não havia o interesse em formar uma mulher autônoma e capaz de fazer uma leitura crítica da realidade, mas fornecer-lhe uma educação baseada nos preceitos morais. Nesse contexto, a situação das mulheres pode ser compreendida como um fenômeno construído social e historicamente e que encontra nas obras de Júlia Lopes de Almeida e de Lúcia Miguel Pereira espaço para uma melhor compreensão das distâncias no que diz respeito aos direitos que separavam os sexos. Situação que fica clara em *Cabra-Cega* e *A Falência* quando abordam as questões referentes ao casamento, à maternidade e aos papéis sociais de Sara, Camila e outras mulheres representadas nos dois romances.

Descrevendo a mulher como “um ser humano concreto, entendido culturalmente como feminino, em certo momento ou lugar, e que precisa negociar suas experiências dentro de construções discursivas que podem ou não comprometer seu completo desenvolvimento como indivíduo” Susana Bornéo Funck (2011) cita a literatura como uma forma utilizada pelas mulheres para comunicar. Comunicação realizada através das vozes femininas das personagens principais dos romances, aspectos sociais, culturais e morais que permeiam o universo feminino e uma forma de tentar mudar o destino social reservado pelas mulheres nas sociedades patriarcais (FUNCK 2011, p. 71).

As representações femininas na literatura escrita por mulheres, segundo Faé, Zinani (2011), possibilitam outras leituras sobre o destino e o papel social reservado e desenvolvido por elas em sociedades machistas como as da virada dos séculos XIX e XX. Em *Cabra-Cega* e *A Falência*, obras aqui analisadas, há mulheres que tentam mudar esses destinos como é o caso de Ângela, filha de Sara que demonstra reação de desprezo para o destino traçado para o sexo feminino e de Ruth, Camila, Noca, quando assumem o controle da família.

A literatura, na visão da já citada Lygia Fagundes Telles (1997), pode influenciar no pensamento da sociedade e permitir a autonomia social do leitor. A literatura produzida pelas

mulheres brasileiras nos séculos XIX e XX buscou, a partir de uma visão sociológica, proporcionar reflexões sobre a realidade vivida e sobre o destino reservado para o feminino em uma sociedade machista. Tanto em *A Falência* como em *Cabra-Cega*, é possível identificar semelhanças, principalmente referentes às relações sociais e morais, estabelecidas no contexto em que se desenrolam as histórias e que percebemos, nas obras, a sociedade brasileira da época. A representação das mulheres nas obras das autoras do século XIX e XX, no entendimento de Medeiros (2011), indica uma resistência aos modelos sociais impostos. Mesmo que de forma velada, elas se manifestam contra a desigualdade sexual existente no mundo, buscando mostrar o efeito simbólico da dominação masculina sobre o feminino.

Nessa direção, Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira representam, em suas obras, personagens femininas dentro do contexto histórico, econômico e político em que a obra está inserida. Para Leonora Luca, “Almeida extraordinária escritora colocou em prática, em sua produção literária e em suas ações concretas o feminismo possível dentro do quadro de sua época (LUCA, 1999, p.275). Lúcia Miguel Pereira, por sua vez, ressalta que uma obra exige de seu autor uma visão sobre a vida, a qual ela destaca “a obra está intimamente, indissoluvelmente, ligada à pessoa do artista” (PEREIRA, 2005 p. 47) e, nesse sentido, ela propõe uma análise de consciência da atividade literária.

Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira levaram para a ficção e delinearam, na crítica, temas ainda carregados de preconceitos sociais. Engajaram em suas personagens experiências que aprofundaram uma crítica eminente da mudança da sociedade em relação às mulheres. Podemos perceber essas mudanças nas obras *Cabra-Cega* e *A falência* onde há uma descrição de comportamentos já ambientados nos novos modismos e costumes da modernidade em que as obras estão ambientadas. As duas autoras em questão utilizaram em suas obras, de forma equilibrada e consciente, a discussão de temas polêmicos como a questão feminina no Brasil.

As ações do romance *A falência* se passam no Rio de Janeiro, no ano de 1891, em um período de grandes especulações financeiras e jogatina na Bolsa. Período em que a sociedade brasileira ainda procurava se afirmar, passando, desse modo, por grandes transformações. Apesar de ainda prevalecer a família patriarcal, as ideias vindas do exterior começavam a influenciar o surgimento de novas formas de socialização e de reorganização das “vivências familiares, a forma de pensar e sentir o amor, valorizando o lar e a maternidade”, explica Érica Schlude Ribeiro (1999, p. 17).

Na obra *A Falência*, Júlia Lopes de Almeida nos chama a atenção para a questão do adultério de ambos os sexos e como era visto esse tipo de transgressão frente à sociedade,

assim como o adultério cometido pela mulher era recriminado e como era natural esse tipo de infidelidade masculina.

Como descreve Beatriz Nader, “nas sociedades patriarcais, a relação hierárquica e de autoridade se baseia no princípio da superioridade masculina que se constitui em um ingrediente fundamental dos mecanismos de dominação de gênero” (NADER, 2013, p. 4), contexto em que o adultério masculino era aceito e até mesmo incentivado enquanto as mulheres eram educadas para que fossem pacientes em relação aos desvios dos esposos, para que, assim, a família continuasse unida. Deveria ser cordata, obediente, preocupar-se com sua aparência física, para conseguir, dessa forma, que seu marido se mantivesse fiel. À mulher não caberia o papel de transgressora das normas morais da época.

No entanto, cabe observar que a questão da transgressão é tema recorrente na obra *A Falência*. A personagem Camila também transgredir ao título predeterminado de esposa, mãe, do lar, ao reivindicar, através da infidelidade, o amor que não tinha no seu casamento. Ao longo dos anos, Camila vive uma relação com o médico da família o Dr. Gervásio, sem despertar desconfianças do marido, vivendo de aparências. Nessa perspectiva, notamos que a autora queria chamar a atenção para o papel da mulher, a princípio, casa-se por conveniência e, durante o casamento, ela deixa de ser primeiro esposa e mãe para desfrutar de prazeres que não conseguia na condição de mulher casada.

Outro aspecto que a autora Júlia Lopes de Almeida põe em evidência é a questão da mulher que foge do estereótipo feminino pregado pela sociedade através da personagem Ruth, a filha de Camila. Ruth não gosta de brincar de bonecas, prefere subir em árvores, gosta de tocar violino, é bastante questionadora e defensora dos direitos, principalmente de outras mulheres, como demonstra a cena em que ela, ainda criança, defende Sancha que levava uma surra de marmelo da Tia Itelvina:

- Isso não se faz tia Itelvina! Isso não se faz! gritou ela com ímpeto, crescendo para a tia, que estacara boquiaberta.
- Você não tem nada com o que faço. Este diabo botou de propósito gordura na água do meu banho. Ela merece. Ruth, vá dormir!
- Não vou; mande a Sancha deitar-se primeiro.  
A Senhora não tem coração!
- Ora, vá se ninar! Sancha p'r'aqui!
- A negrinha tinha se refugiado em um canto, perto do fogão, e exagerava as dores, torcendo-se toda, amparada pela compaixão de Ruth.
- D. Itelvina avançou os dedos magros, e, agarrando-a por um braço, puxou-a para si; a sobrinha, então, abraçou-se à negrinha, unindo a sua carne alva, quase nua, ao corpo preto e abjecto da Sancha.
- Bate agora! Tia Itelvina, bate agora! Gritava ela em um desafio nervoso, sacudindo a cabeleira sobre os ombros estreitos (ALMEIDA, 2003, p. 235).

A falência e a morte do patriarca mexem com a estrutura familiar e, quando ficam na miséria, é Ruth quem vai dar aulas de violino para ajudar na renda da família. Realidade possível a poucas mulheres, mais especialmente às de melhor poder aquisitivo, como é o caso de Ruth, que recebeu uma educação escolar melhor, mesmo que o intento fosse educá-las para as funções do lar, como mostra Barbara Heller (2001).

Pelo exposto, nota-se que a personagem Ruth apresenta comportamento pouco usual para uma família naquelas condições. Aspectos idênticos estão presentes na obra *Cabra-Cega* onde a personagem, Ângela, apesar de viver um dilema entre o comportamento social tradicionalmente determinado para as mulheres da época e o desejo de reagir, opondo-se a ele, reivindica independência, autonomia e uma formação profissional como médica, diferente das que eram apresentadas como possibilidades para a mulher, ou seja, professora ou enfermeira, assunto que trataremos adiante.

Importante observar que, a partir das personagens femininas, Júlia Lopes de Almeida representa novos modelos familiares.

Em *A Falência*, a autora reivindica a partir da personagem Camila, mesmo de forma pouco explícita, o direito de mais estudos para as mulheres. Busca alertar as mulheres leitoras, a partir da situação vivida por Camila após ficar viúva, que sem instrução o destino de todas elas será enfrentar dificuldades para sobreviver e criar os filhos. Defendendo, como escreveu Guacira Lopes Louro, a educação como uma “arma privilegiada de libertação” (LOURO, 2002, p. 7) para as mulheres.

A personagem Camila, em *A Falência*, é uma mulher que, apesar de desempenhar o papel de mãe, esposa, dona de casa, transgride as normas sociais pregadas pela sociedade, pois vive uma situação amorosa inadequada para os padrões da época, e que, de acordo com Cinara Leite Guimarães:

Seja na forma de adultério, ou ainda no período de luto, que demanda respeito da viúva para com a memória do marido falecido, Camila e Ernestina<sup>1</sup>, respectivamente, desviam-se do ideal de mulher propagado pelos manuais que a própria autora, Júlia Lopes de Almeida, escreveu em vida. Como consequência desta entrega à paixão, os papéis de mãe e esposa ou viúva ficam em segundo plano, e vemos surgir um corpo erotizado, descrito de forma sensual por meio de comparações com a natureza e da exploração dos gradientes sensoriais (GUIMARÃES, 2015, p. 60)

---

<sup>1</sup>Ernestina é personagem do livro *Viúva Simões*, também de autoria de Júlia Lopes de Almeida.

O espaço público e privado é utilizado em *A Falência* para mostrar a divisão social sexista e desigual presente na sociedade oitocentista, indicando que existem espaços diferenciados para homens e mulheres e que a função determinada para as mulheres no mundo do século XIX, apresentado na obra, é o trabalho no lar, cuidando do marido e dos filhos, mas que, assim como Camila, elas podem conseguir se desvencilhar do subjugo masculino.

A defesa do trabalho da mulher fora da lide doméstica também é espaço dedicado por Júlia Lopes de Almeida em *A Falência*. Através da personagem Ruth, a filha de Camila, Júlia chama a atenção para a possibilidade de a mulher se sobressair pelo seu trabalho. A personagem demonstra ser uma mulher pouco feminina, questionadora, e que tem uma visão considerada masculina do mundo. Assumindo o trabalho como professora de violino, aponta para a possibilidade de as mulheres gerarem renda e manterem uma casa. Aspecto semelhante é encontrado na obra *Cabra-Cega* em que a personagem Ângela tem pretensão de se formar em medicina. Intenção que foge aos costumes da época.

Na concepção de Paula Rúbia Oliveira do Vale Alves (2013), com suas personagens femininas, Júlia Lopes de Almeida busca, na obra *A Falência*, os principais traços que caracterizam a sociedade, proporcionando, assim, ao leitor, o acesso às cenas cotidianas vividas nos lares brasileiros e, em consequência disso, questionar o preconceito contra o feminino, chamando a atenção para a importância de as mulheres conseguirem um lugar no mercado profissional, o que poderá ser garantido a partir do acesso à educação. Defendia, assim, como destaca Margareth Rago (1985), a educação feminina como recurso importante para que as mulheres pudessem exercer melhor seu papel de mãe.

Percebe-se que, mesmo sem negar o papel da mulher como mãe, as personagens femininas na literatura de Júlia Lopes de Almeida demonstram o papel que é reservado para as mulheres, mostrando, assim, seu lado feminista, defendendo a educação e não a instrução, aquela focada mais nos conhecimentos relativos às prendas domésticas, como caminho para a libertação feminina.

Nessa obra, Júlia Lopes de Almeida nos apresenta outra formação da família patriarcal, isto é, um lar composto apenas por mulheres, que não precisam de homens para sobreviver. Fiel ao seu propósito como escritora, critica a sociedade do final do século XIX que ainda mantinha uma cultura machista e deixa a mensagem de que as mulheres não precisam de ajuda masculina para superar as dificuldades, mas que só o trabalho e a educação poderiam fazer surgir o verdadeiro talento e a capacidade para a luta, como mostra a cena em

que Noca e Ruth começam a assumir o conhecimento que haviam adquirido, seja na escola seja nos afazeres domésticos para ganhar o sustento da família:

Noca, pronta em expedientes, arranjou depressa freguesia para engomados. Aquilo aborrecia Camila, que não gostava de ver trouxas de roupas atravancando a casa. O ferro, a fumaça, os peitinhos das camisas alvejando ao sol aumentavam-lhe o tédio e o mal estar. A vida pesava-lhe. Uma tarde a mulata entrou com uma novidade: tinha encontrado uma discípula de violino para Ruth, a filha de um empregado público da vizinhança (ALMEIDA, 2003, p. 331-332).

De maneira semelhante, temos a autora Lúcia Miguel Pereira que utiliza a escrita para fazer crítica à sociedade. O que faz a partir da personagem Ângela, personagem do livro *Cabra-Cega*, publicado em 1954, nosso objeto de discussão, que, ao abordar as atitudes modernistas de Dona Sara, sua mãe, de Silva, sua irmã, e de Jorge, seu irmão, e ao se propor a se formar em medicina, critica a sociedade tradicional do século XIX e XX. Nessa mesma personagem, é possível perceber um pouco da contradição demonstrada pela mulher e intelectual Lúcia Miguel Pereira que, mesmo adotando certos comportamentos considerados ousados para a sociedade machista da década de 1930, ainda não conseguia viver longe da casa paterna.

Ângela, personagem de *Cabra-Cega*, ao mesmo tempo em que critica o comportamento liberal de sua mãe e de seus irmãos, “sente que não quer o destino da avó, não quer envelhecer na casa onde nasceu” (PEREIRA, 1954, p. 7). Percebe-se que, mesmo em virtude do lapso temporal entre as obras, é possível encontrar em suas personagens femininas protagonistas o dilema entre seguir as normas sociais tradicionais e as mais atuais.

Lúcia Miguel Pereira, através de seus escritos, busca romper com o discurso predominante sobre a mulher o que contribui para uma reflexão sobre a decadência familiar no molde patriarcal, ainda predominante no decurso do século XX. Luís Bueno, discutindo sobre a postura de escritores contextualizados na década de 30, período em que Lúcia Miguel Pereira escreve três de seus quatro romances, destaca que:

A nova figura da mulher que nasce dessas e de outras experiências do romance de 30 é fundamental para definir a abrangência e o sentido da produção daquele momento. O gesto de mergulhar nos problemas brasileiros foi amplo não apenas porque abrangeu geograficamente o Brasil inteiro, mas porque também se espalhou por um variado espectro de questões: foi uma literatura social não apenas no sentido econômico do termo, que remete à luta de classes, mas também na figuração dos papéis e funções destinados à mulher (BUENO, 2006, p. 17).

O propósito entrevisto nessa ficção de Lúcia Miguel Pereira é levar ao leitor a reflexão sobre o papel da mulher na sociedade e que, dessa forma, mudanças pudessem surgir. Assim como em seus demais romances, em *Cabra-Cega*, a personagem principal é uma mulher, fator que enfatiza a sua preocupação em analisar os pensamentos das mulheres da época e que, segundo Temístocles Linhares, coloca em realce suas “qualidades de analista da alma humana e, sobretudo, da sensibilidade feminina” (LINHARES, 1987, p 17). Em suas obras, Lúcia Miguel Pereira demonstra que a dependência feminina não está ligada apenas às questões econômico-sociais, mas à insatisfação das mulheres com o lugar reservado para elas na sociedade brasileira. Elementos perceptíveis na obra *Cabra-Cega*, pois, quando a personagem Ângela diz em casa querer estudar para ser médica, a avó critica, alegando que a mulher teria por obrigação ficar em casa cuidando do esposo e dos filhos e que não teria espaço no mercado de trabalho. Conforme indagação de Ângela:

Aliás, todos dão muito maior importância ao curso de Jorge do que ao seu, embora saibam mais estudiosa. A mãe não compreende que mulher pode gostar de outra coisa além de vestidos e festas. A avó acha que seu lugar é dentro de casa, criando filhos. E, no pai, sente um completo desprezo pelas sabichonas, como chama às poucas alunas que tem (PEREIRA, 1954, p. 93).

Para Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida (2011), Lúcia Miguel Pereira, ao demonstrar preocupação com as condições das mulheres da época, denuncia a condição servil delas tanto na sociedade como dentro da família. Na obra, a autora retoma elementos físicos e comportamentais de outro tempo, em outro contexto, com muita sensatez, ou seja, recorre sempre aos fatos do passado, da tradição para justificar as ações dos personagens. Para Lúcia Miguel Pereira, o tempo é um incurso de novos modismos e costumes que redirecionam o comportamento social, político e também religioso, particularmente das mulheres.

Em *Cabra-Cega*, temos a narração da trajetória de Ângela, uma adolescente que se encontra em fase de amadurecimento e que enfrenta muitos conflitos e mistérios familiares. E, em meio a essa condição, procura definir ou redefinir seus valores e trilhar um caminho de independência, postura, segundo Ruth Silviano Brandão (2006), incomum às mulheres do século XX, quando foi escrito o romance.

Assim, a personagem ficcional Ângela lida com a ambiguidade de sentimentos em relação a suas aspirações pessoais, já que a sociedade conservadora ainda impõe às mulheres um padrão de comportamento privado ao espaço doméstico. Ela vê a possibilidade de mudar

esse comportamento conservador, porém lida com o medo e a insegurança como quando visita a casa onde está reclusa a tia Regina e ao ser questionada sobre o que veio fazer ali, sem responder, sai a correr, concluindo ser necessário desvencilhar-se do mundo tradicional onde vive, onde se encena o desejo de libertação.

Fugir, quer fugir para longe. Ah! Se pudesse mudar de casa, morar em um apartamento sem história nem fantasmas, claro e novo, onde não se ouvissem gritos da louca! Por que não é igual às outras meninas, por que se sente presa a um passado que não conhece? (PEREIRA, 1954, p. 17).

Percebe-se nesse extrato do livro *Cabra-Cega* que a personagem Ângela quer fugir da rotina familiar em que se sente presa; uma rotina firmada em princípios conservadores. Ela vive uma dualidade de sentimentos, às vezes, defende a tradição familiar, em outras, quer se livrar de todos os costumes e viver como suas colegas, sua mãe, seus irmãos.

Como bem ressalta Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida (2011), no romance *Cabra-Cega*, a autora não consegue se “desvencilhar das amarras do tempo” (ALMEIDA, 2011, p. 206) e, apesar de lutar contra isso, descreve Ângela, a personagem principal, como uma adolescente com comportamento semelhante aos das demais mulheres da sociedade patriarcal.

Nesse contexto, é possível perceber que Ângela, apesar da grande preocupação com a permanência da tradição familiar, tem anseios modernos para as mulheres da sua época, pretende se formar em medicina e isso, para o período histórico em que a obra é ambientada, já representa um salto muito grande em relação à modernidade, principalmente no que diz respeito à inserção da mulher no meio social e profissional.

Outra personagem que se preocupa com a questão da tradição é a avó de Ângela. Ela se configura como a defensora da tradição e dos bons costumes, personagem que Lúcia Miguel Pereira utiliza para demonstrar que a sociedade representada na sua obra se encontra em transição para tempos e costumes modernos, mas ainda existe uma preocupação em preservar a tradição dos antepassados. A avó criticava as saídas da nora e o comportamento de Sílvia, irmã de Ângela, sendo considerada por muitos como uma “santa”, mas na verdade era uma pessoa que fazia qualquer coisa para manter as aparências de uma família que conserva a tradição.

Numa análise mais minuciosa, pode-se perceber que a narrativa de Lúcia Miguel Pereira traz em si um tom crítico e um embate entre gerações, pois, mesmo a avó reafirmando

os valores da tradição, a autora não deixa de despertar no leitor um sentimento crítico a respeito da construção dos personagens.

O romance foi produzido no momento em que o Brasil estava passando por grandes transformações, como a modernização, e em relação às mulheres, conforme destaca Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro (2012), apesar de serem intensas as reivindicações feministas, a maioria delas continuava atrelada aos costumes do passado, fruto de uma sociedade influenciada por elementos do patriarcado os quais sobreviveram às transformações e continuavam a influenciar o comportamento feminino na sociedade brasileira. Notamos, na obra, que a personagem central vive um dilema, uma vez que, por mais que a família tenha um comportamento ambientado em novos modismos, ela não deixa de lado a tradição, ainda que para isso precise viver de superficialidade.

A obra traz várias análises em relação ao núcleo familiar, que serão analisadas oportunamente, como a questão do preconceito em relação à homossexualidade, já que Sílvia, irmã de Ângela, tem um caso amoroso com Ernestina Pontes, comportamento considerado moderno frente à sociedade vigente. Sílvia é uma mulher com comportamentos bem diferentes de Ângela, visto que ela quer ser livre, sem dar satisfação a ninguém, como ela diz: “Às vezes invejo quem é só no mundo, que não precisa prestar contas a ninguém. A família me pesa” (PEREIRA, 1954, p. 70). Nessa observação da personagem, podemos perceber que Sílvia sabe o peso que tem essa relação dela com Ernestina, pois esse comportamento fere a moral patriarcal, em que a sociedade não via com bons olhos uma relação entre iguais. Ela sente o preconceito dentro da própria casa, pois seu pai e seus irmãos não aceitam essa relação. O irmão Jorge sempre diz que Ernestina “Não é mulher com quem se ande” (PEREIRA, 1954, p. 28), já o pai faz a filha tomar uma decisão “Cortar para sempre as relações vergonhosas, ou deixar esta casa” (PEREIRA, 1954, p. 117). Pelo exposto, é notório que a autora Lúcia Miguel Pereira queria chamar a atenção para o preconceito sofrido pela mulher que tentasse ser diferente do que a sociedade pregava.

A obra também traz o preconceito racial e social, em relação à copeira da casa que tem um caso com Jorge, irmão de Ângela. Assim que ela descobre esse relacionamento do irmão com a copeira, fica desorientada, conforme diz:

[...] nojo de Jorge, da mulata e de si mesma, de seu corpo de mulher. A baixeza do irmão recai também sobre ela, humilha-a, desmoraliza [...] Envaidecia-a esse irmão, estudante de engenharia [...], sempre haviam sido bons camaradas [...] E agora descobre-o capaz de hipocrisia e de ações repugnantes. Sente-se traída (PEREIRA, 1954, p. 13-14).

É notório que essa raiva esteja nutrida pelos preconceitos raciais e sociais decorrentes da educação patriarcal com a qual a protagonista convive. Ângela não aceita que seu irmão tenha um caso amoroso com uma mulher de origem pobre e negra. De acordo com Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida (2012) o trato dado à mulher pela sociedade patriarcal ou semipatriarcal ainda é condicionado a um problema social mais amplo que é a questão das classes, do lugar ocupado pelo pobre e pelo negro naquela sociedade. Lúcia Miguel Pereira, na obra em questão, traz o preconceito social e racial com o intuito de quebrar paradigmas ou até mesmo reforçar os discursos que, muitas vezes, vêm carregados de preconceitos e exclusão, o que demonstra a preocupação da autora em abordar diferentes temas, ao mesmo tempo que faz da arte literária um instrumento de crítica social.

No cenário daquela representação da obra *Cabra-Cega*, também temos o preconceito em relação ao comportamento da mãe de Ângela, Sara, que foge aos padrões predeterminados à mulher. Sara figura como rompimento do modelo patriarcal, fazendo parte de uma família desestruturada. Com os esforços da mãe, ela cresce com educação e com muita beleza, o que chama a atenção de Alberto Ramos, o qual mais tarde vem ser seu marido. Notamos nesse ponto o casamento por conveniência, aspecto que também encontramos na obra *A Falência*, na qual a personagem Camila também era de origem pobre e se casa com Theodoro, um grande comerciante do café, aspectos que discutiremos adiante. Alberto Ramos era um grande e bem sucedido matemático, muito dedicado ao trabalho, passava mais tempo em seu escritório do que com a família, era muito ausente, sempre impondo os cuidados das filhas à mãe, como é previsto na sociedade patriarcal.

Percebemos que esse era o discurso da época, a mulher ser a responsável pela educação e pelo cuidado dos filhos, como destaca Mary Del Priore (1994). Quando as filhas queriam sair, o pai só permitia se a mãe as acompanhasse, a qual reclamava por não gostar e era repreendida pela sogra “faça por suas filhas um sacrifício, que talvez nem seja muito grande, Sara. Você é moça, gosta de divertir-se, por que não há de acompanhar as meninas, coitadinhas?” (PEREIRA, 1954, p. 24). Notamos aí a insinuação da sogra de que Sara era infiel ao marido, que era uma mulher transgressora. Sara era considerada moderna, usava roupas alegres as quais despertavam atenção. Por isso, despertava comentários de que portava comportamentos de uma moça “a gente se sente tão bem perto dela, que até esquecemos de que é uma senhora. Olhem só, parece uma garota” (PEREIRA, 1954, p.28- 29). Sara apresenta-se como a companheira ideal nos espaços públicos, porém, no lar, estava afastada do seu papel de esposa e de mãe patriarcal. Aspecto também percebido em *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida, em que Camila demonstra preocupação com a beleza, com as roupas e com a

impressão que passaria para os membros da sociedade, inclusive traindo o marido, mas pouco tempo dedicava aos cuidados com os filhos.

Uma das questões centrais que une essas obras é exatamente o fato de apresentarem grupos familiares falidos, tanto no aspecto da ordem patriarcal quanto no aspecto financeiro. Ao dar realce a essa representação, as autoras demonstram a hipocrisia das relações, sobretudo econômicas e familiares pregadas pelo sistema patriarcal, temáticas que serão abordadas no decorrer deste estudo.

*Cabra-Cega* traz uma exposição de comportamentos modernos que embatem com o contexto em que a obra está ambientada. Entende-se, assim, que, a partir da personagem Ângela e de sua relação com a família, Lúcia Miguel Pereira busca uma reflexão sobre a condição feminina da época, ou como entende Nádia Batella Gotlib, “problematiza a questão dos papéis sociais da mulher, detectando preconceitos e censuras, que causam frustrações e retrocessos, no percurso das opções por comportamentos e atitudes a serem assumidas pela mulher numa sociedade fechada e altamente codificada” (GOTLIB, 1999, p. 6). Por sua vez, Júlia Lopes de Almeida, no romance *A Falência*, também ressalta o papel social das mulheres na sociedade machista da época em que se passa a história, mas termina por mostrar que as mulheres podem superar suas dificuldades sem a ajuda masculina. Em perspectiva diversa, essa total independência não ocorre no texto de Lúcia Miguel Pereira.

Lúcia Miguel Pereira, nas suas obras, chama a atenção para as mudanças sociais que a mulher sofreu ao longo dos anos. A obra *Cabra-Cega* fica para o leitor como um reflexo das mudanças e das permanências pelas quais viveram as mulheres até aquele momento da narração da história. De acordo com Patrícia da Silva Cardoso:

Trata-se de uma observação óbvia quando se pensa na luta pelos direitos das mulheres observação que habitualmente reveste as protagonistas de um heroísmo, de um desprendimento, que pode confundir suas atitudes com um desejo de romper por completo com um modo de vida que restringia a ação da mulher ao mundo doméstico, associando suas incursões fora do lar com a perdição própria das prostitutas (CARDOSO, 2006, p.501).

De acordo com essa observação, percebemos na obra certas mudanças no comportamento feminino, mas vale ressaltar que Lúcia Miguel Pereira coloca em evidência o perigo que certos comportamentos podem trazer à família. Na visão da autora, *Cabra-Cega* ilustra o comportamento da pessoa de olhos vendados sem saber para onde ir ou quais conclusões tirar, como se estivesse desorientado. Mesmo em sua visão conservadora, sobretudo intelectual, a sua crítica contribui para uma reflexão sobre a decadência familiar e

sobre o perfil feminino. Como se percebe através dos seus textos, Lúcia Miguel Pereira nos mostra o universo feminino introspectivo, entendendo a intimidade de cada um. Estabelecendo, ainda, uma estreita relação do ser humano com as condições sociais, pessoais e religiosas que, de maneira sutil, podem nos levar a questionar o nosso próprio espaço na sociedade.

No romance *Cabra-Cega*, a autora sempre coloca em evidência a hipocrisia da sociedade, o jogo de aparências. Da mesma maneira ocorre com a obra *A Falência* que trata da vida cheia de futilidades de Camila e que também mostra a sociedade hipócrita em que vive. O olhar observador e ao mesmo tempo audacioso é transcrito em suas obras e discutido em diferentes pontos de vista, de modo a buscar a coerência e interpretar a condição da mulher, trazendo ao leitor maturidade de comportamento social.

No contexto dessa abordagem, a literatura aparece como elemento mediador entre história e arte, uma vez que possibilita situar experiências e manifestações coletivas de determinado tempo, como é o caso das questões que envolvem as representações de gênero nos séculos XIX e XX, no Brasil e que é tema abordado no capítulo II desta dissertação.

**CAPÍTULO II**

**AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO**

Sandra Pesavento (2000), ao discutir a relação entre literatura e história, destaca que este sempre foi um diálogo possível e que se desenvolveu de forma mais significativa no Brasil a partir dos anos 1990, podendo ser entendidas “como diferentes formas de dizer o mundo, que guardam distintas aproximações com o real” (PESAVENTO, 2000, p.80).

Mesma opinião de Mary Del Priore, para quem o historiador, quando vai pesquisar sobre um período, a única maneira de ele entrar naquele período é por meio da literatura. Só lhe é dado o cenário que vai estudar através da descrição literária. [...] A literatura tem o papel de andar de mãos dadas com a história (DEL PRIORE, 2014, s.p).

Ainda, segundo Sandra Pesavento, até o início do século XIX, estes campos se relacionavam apesar de não se exigir da literatura o rigor com a verdade, o que era exigido da história.

Mesmo considerando que uma obra literária não representa a realidade, não se pode desconhecer que ela sofre influência de um determinado contexto histórico. Sendo assim, o gênero é um dos elementos problematizados na literatura, que, ao longo dos tempos, acompanhou e retratou as diferentes configurações atribuídas às mulheres, apontando os estereótipos femininos de acordo com o contexto social vivenciado e registrando os abismos entre os papéis desempenhados por homens e mulheres na sociedade.

Nas obras *Cabra-Cega* e *A Falência*, as autoras problematizam assuntos relacionados às condições de vida das mulheres, ao casamento, à maternidade, ao trabalho, às relações econômicas, demonstrando preocupação com as questões sociais vivenciadas, especialmente no que diz respeito às relações de gênero.

Para Teresa de Lauretis, o conceito de gênero refere-se à construção social da sexualidade, ou seja, a qualidade de ser homem e de ser mulher. Pode ser entendido como “representação e como autorrepresentação, produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Nos ensinamentos da teórica feminista, Joan Scott, gênero abrange mais do que a diferença entre mulher e homem:

O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as ‘construções sociais’: a criação inteiramente social das idéias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres (SCOTT, 1990, p. 11).

Ainda segundo Scott (1990), gênero é “elemento constitutivo de relações sociais, baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e [...] uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1990, p. 14). Poder que, nas obras de *Cabra-Cega* e *A Falência*, estão explícitas na exigência de subserviências das mulheres aos homens.

Pensamento que se aproxima do de Guacira Louro que considera o conceito de gênero como algo que, afastando-se das diferenças biológicas entre homem e mulher, “diz respeito à construção social e histórica do ser masculino e do ser feminino, ou seja, às características e atitudes atribuídas a cada um deles em cada sociedade” (LOURO, 2002, p. 16).

Para Janaína Correia:

O conceito de gênero contém um conjunto de configurações do político, de saídas de tensões e conflitos, mas, também, de consentimentos, que marcam experiências do dia-a-dia de homens e mulheres, dependente de um “acordo social” que delimita os papéis desempenhados pelo gênero feminino e masculino, podendo mudar em função do período histórico e da sociedade na qual os estudos são elaborados.

Nesse sentido, a categoria gênero se reporta a uma construção social que delimita os papéis desempenhados por cada um dos sexos na sociedade (CORREIA, 2013, p. 3).

Esses conceitos nos permitem melhor entender as representações do homem e da mulher. Na prática social, o gênero se tornou um amplo campo de estudo, principalmente na interface das pesquisas que envolvem as questões sociais e culturais. O conceito evidencia, na concepção de Joan Scott (2006), o processo de construção social, histórica e cultural das representações do masculino e do feminino na prática social.

Possibilita-se também entender as formas hierarquizadas das relações de gênero em nossa sociedade ao expressar diferenças significativas de como as pessoas pensam e agem na vida social, profissional e no lar. De forma especial, as obras *Cabra-Cega* e *A Falência* retratam as diferenças existentes na cultura brasileira da época em que predomina o papel dominante do sexo masculino e a exigência da obediência para o sexo feminino.

Segundo Leila Jeolá e Rosângela Aparecida Pimenta Ferrari, o conceito de gênero refere-se à “imbricação de codeterminações existentes entre o biológico e o social [...] e possibilita tratar dos valores, das imagens e das representações, para além do biológico, presentes nas relações humanas” (JEOLÁ e FERRARI, 2003, p. 616). Relações humanas que, no Brasil, historicamente se desenrolaram em uma sociedade sobremaneira conservadora, com conceitos rígidos, principalmente em relação à família e à mulher. No que diz respeito à família, o historiador Bóris Fausto a definiu como sendo de um modelo patriarcal “de família

extensiva, constituída por parentes de sangue e afins, agregados e protegidos, sob a chefia indiscutível de uma figura masculina” (FAUSTO, 2002, p. 79), enquanto Gilberto Freire (2000) afirma que esse modelo de família estava ruindo, dando lugar à sociedade familiar semipatriarcal cujos valores tradicionais já se encontravam afetados, mas o controle familiar continuava nas mãos do homem. É o modelo de família que é apresentada em *Cabra-Cega* de Lúcia Miguel Pereira e *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida.

Em *Cabra-Cega*, a família de Ângela é extensa, formada por seus pais, irmão, avó, tia e a agregada que cuida de Regina. Todos habitando num mesmo espaço, enquanto em *A Falência*, após o casamento, a família de Camila passa a ser composta por ela, Francisco, os filhos, Noca, uma governanta, e Nina. Nina, apesar de ser sobrinha de Camila, não é considerada da família, por não ser filha de um casamento convencional para a época, e que é apresentada no romance como uma empregada doméstica a quem compete cuidar das tarefas domésticas e ainda cuidar das crianças. Vê-se que as relações de gênero se deparam nas relações de classe, com a predestinação da situação social de cada personagem.

Por outro giro, a despeito da figura feminina sempre ter sido discriminada na sociedade em relação à atuação do homem, não se pode deixar de registrar que, muitas vezes, a mulher ofereceu resistência a essa situação. Mesmo durante os séculos XIX e primeira metade do século XX, a mulher tentava buscar seu espaço, mesmo que o fizesse contrariando a tradição daquele momento, pois nem todas as famílias eram encabeçadas por homens, conforme ressalta o mesmo Bóris Fausto (2002). Situação que Júlia Lopes de Almeida representa em *A Falência*, a partir do momento em que Camila fica viúva e as mulheres passam a trabalhar para sustentar a família.

Até mesmo em *Cabra-Cega* pode-se perceber esse comportamento na figura da avó de Ângela que, apesar de ter seu filho homem, assume parte da administração dos bens da família, como demonstrado na conversa entre ela e uma sua antiga inquilina: “Ela era minha inquilina, estava em dificuldades, atrasou-se um pouco nos pagamentos...” (PEREIRA, 1954, p. 170).

Heleieth Saffiotti (2004), referindo-se às mudanças que acontecerem em todo o mundo no século XX, possibilita perceber como as concepções acerca de gênero foram se modificando, assim como são sugeridas no plano da ficção. A começar pelo modo como a mulher passou a ser construída e representada ganhando novas nuances e passando a se considerar a construção de novas identidades e de uma nova imagem da mulher, como demonstrado nas obras analisadas as quais trazem distintos perfis de mulher. Entretanto, nas relações sociais, profissionais e afetivas entre homens e mulheres, as diferenças que

caracterizam o "machismo" continuaram a conferir prestígio e extremo poder ao homem, desvalorizando e violentando a mulher além de dificultar a igualdade de direitos. Isso é reproduzido na literatura que tem como base uma sociedade patriarcal e machista. Afinal, como destaca Michel Foucault (2008), o discurso literário é instrumento de transmissão de aspectos sociais e culturais.

Citando outros estudiosos das relações de gênero, Saffiotti destaca que:

Enquanto categoria histórica, o gênero pode ser concebido em várias instâncias: como aparelho semiótico (LAURETIS, 1987); como símbolos culturais e vocadores de representações, conceitos normativos como grade de interpretação de significados, organizações e instituições sociais, identidade subjetiva (SCOTT, 1988); como divisões e atribuições assimétricas de características e potencialidades (FLAX, 1987); como, numa certa instância, uma gramática sexual, regulando não apenas relações homem-mulher, mas também relações homem-homem e relações mulher-mulher (SAFFIOTTI, 2004, p.45).

Em *Cabra-Cega* e *A Falência*, é possível identificar a representação de gêneros, pois em ambos os livros as autoras apresentam a disparidade existente na sociedade dos desiguais e de famílias onde existe uma divisão entre homens e mulheres.

A literatura é rica em representações de gênero, e, conforme Cristina Stevens (2014), numa sociedade alicerçada em princípios patriarcais, tende a definir, ficcionalmente, os papéis de homens e de mulheres com base nestes princípios.

Nesse contexto, o que é permitido para os homens aparece nos romances como proibido para as mulheres. Assim, enquanto na ficção a virgindade aparece como um valor importante para o sexo feminino, para o sexo masculino, a experiência sexual ainda na adolescência e com várias mulheres é que deve ser demonstrada, pois respalda o papel de conquistador atribuído ao homem na sociedade machista. Isso pode ser demonstrado no caso de Jorge, personagem do livro *Cabra-Cega*, que não é recriminado por deitar-se com uma empregada da casa e engravidá-la, pelo contrário, a negra Nazaré é que aparece como culpada por seduzi-lo. O mesmo acontece em *A Falência*, quando Teodoro, depois de casado, envolve-se com uma amante de seu tempo de solteiro e sua atitude é aceita, pois encontra explicação no fato de esta ser culpada por seduzi-lo, obrigando-o a trair sua esposa: “[...] viviam em paz, quando a Sidônea reapareceu na vida de Teodoro, obrigando-o a desvios e infidelidades” (ALMEIDA, 2003, p. 48).

Outro exemplo é a opinião de Camila em *A Falência* sobre o papel de submissão da mulher na sociedade e seu dever de fidelidade, como ela diz: “Mas é bom, prova que a mulher nasce com o fim de criar filhos e amar com obediência e fidelidade a um só homem, o marido” (ALMEIDA, 2003, p. 135). Notamos que, quando Júlia Lopes de Almeida destaca isso na obra, ela faz uma crítica de como a sociedade divide o homem e a mulher. Percebemos essa divisão também na obra *Cabra-Cega*, em que a avó de Ângela questiona os comportamentos da nora, dizendo que não são bons exemplos “Tenho saudades da minha Ângela bicho do mato, só cuidando de brincar, como uma menina que é. Ah! Como são perigosos certos comportamentos” (PEREIRA, 1954, p. 30). Nesses extratos das duas obras analisadas, percebemos uma anuência com a infidelidade masculina e a recriminação ao comportamento infiel feminino, responsável por manchar a honra da família além de ressaltar os valores da obediência, fidelidade e servidão da mulher para a felicidade do casamento.

Na ficção e na vida real, de acordo com Virginia Woolf, as mulheres foram condenadas a “servir de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro do seu tamanho natural” (WOOLF, 2004, p. 42), e a reproduzir a dominação masculina.

Dominação que, segundo Pierre Bourdieu (2009), era assimilada pelas mulheres e, muitas vezes, defendida por estas, como descrito a seguir:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica e, violência suave, insensível, invisível às suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2009, p. 7-8).

Esse tipo de dominação está retratado tanto em *Cabra-Cega* como em *A Falência*, principalmente quando demonstra a dominação masculina e a dependência feminina a partir da trajetória de seus personagens. Na obra de Júlia Lopes de Almeida, o pensamento de Teodoro sobre as mulheres demonstra este tipo de dominação que Bourdieu chama de violência simbólica, muitas vezes desconhecida por parte de quem a sofre, como é o caso de Camila, taxada pelo esposo como uma mulher medíocre: “Este foi sempre o meu juízo, e não me dei mal com ele, não quis casar com mulher sabichona. É nas medíocres que se encontram as esposas” (ALMEIDA, 2003, p. 132).

Para Rachel Soihet (2002), o costume do dote, uma forma de viabilizar o casamento, representava uma forma de dominação e violência simbólica. Tipo de dominação simbólica representada em *A Falência* quando Teodoro contrata casamento com Camila.

Casaram-se em um lindo dia.

[...] Depois a família partiu para Sergipe. O pai era cocho, mas levava a carteira gorda. A mãe, com o seu modo de rainha destronada, e as irmãs iam bem enroupadas e todas tranqüilas sobre o futuro de Mila e do filho mais velho, o Joca, por quem Teodoro prometera olhar, e que andava por ai, à-toa (ALMEIDA, 2003, p. 47).

O dote, além de representar uma garantia de casamento para as mulheres, era uma forma de os homens acumularem vantagens financeiras e ainda a dominação sobre a mulher. No caso de Francisco Teodoro foi ele quem pagou o dote, o que comunica a ideia de que comprou os direitos de dominação sobre sua vida.

Wolfgang Iser (2004) lembra que os papéis atribuídos à mulher na ficção e que resultam em sua discriminação e na valorização do homem constituem uma questão cultural, historicamente vivenciada e que demanda reflexão e mudança de postura. Discurso que encontra sustentação em Michel Foucault (2008) quando, ao tratar da discriminação histórica sofrida pelas mulheres, alerta que:

Não se trata, é claro, de recusá-las definitivamente, mas sacudir a quietude com a qual as aceitamos; mostrar que elas não se justificam por si mesmas, que são sempre o efeito de uma construção cujas regras devem ser conhecidas e cujas justificativas devem ser controladas (...). Trata-se de reconhecer que elas talvez não sejam, afinal de contas, o que se acreditava que fossem à primeira vista. Enfim, que exigem uma teoria; e que essa teoria não pode ser elaborada sem que apareça, em sua pureza não-sintética, o campo dos fatos do discurso a partir do qual são construídas (FOUCAULT, 2008, p. 29).

Extrai-se da citação acima que, para Foucault (2008), a forma como as mulheres foram historicamente tratadas e os papéis culturalmente a elas atribuídos na sociedade devem ser revistos, não desconhecidos, mas devem passar a ser vistos sobre outro prisma.

Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira buscam, em seus romances, fugir um pouco do estereótipo de mulher submissa, culturalmente demarcado, principalmente quando colocam as mulheres em lugar de destaque nos livros *A Falência* e *Cabra-Cega*, ressaltando os conflitos sociais e psicológicos vividos pelas mulheres em decorrência dos modelos de feminilidade e dos papéis sociais destinados a elas. Tais conflitos se apresentam entremeados

de resignação e de rebeldia por parte das personagens femininas protagonistas dos dois romances.

A partir desse contexto e utilizando algumas abordagens teóricas, propomo-nos aqui a analisar as relações de gênero nos romances *Cabra-Cega* e *A Falência*, a partir das questões que envolvem a maternidade, o adultério, tanto feminino quanto masculino, bem como a mulher a partir dos perfis sociais a ela atribuídos quando solteira, casada ou viúva e a relação da mulher com o trabalho com enfoque nas perspectivas do século XIX e XX.

A literatura, segundo Cândido (1973), enquanto uma forma subjetiva de expressão humana, pode ser considerada como uma espécie de manifestação artística e cultural que contribui para a análise da realidade social. Por meio da interpretação da obra literária, é possível analisar as aspirações e emoções do autor ao escrever a obra, assim como compreender melhor os padrões sociais, mudanças, progressos, manifestações culturais, aspectos econômicos, educacionais e organizacionais implícitos no contexto da sociedade da época.

Assim, considerando que a literatura e a história andam lado a lado, esperamos contribuir com exemplos bastante interessantes sobre como as relações de gênero<sup>2</sup> eram (e muitas vezes ainda continuam sendo) tratadas na ficção.

## **2.1. A maternidade do contexto social para as páginas de ficção**

A função social da mulher, no decorrer da história e até meados do século XX, como bem registra Mary Del Priore (2006), era focada no papel social de reprodutora. Esse perfil de mulher, com raras exceções, retratado em muitos romances, começou a ser mudado a partir da década de 60 com as revoluções feministas, em que as mulheres passaram a opinar e questionar seus direitos reprodutivos.

Beatriz Nader também discorre sobre o destino histórico da mulher, destinada ao lar e à maternidade e que deveria ser educada para tal função social.

Por longos séculos a sociedade brasileira considerou as mulheres fracas e passivas e, por isso, não lhes permitiu participar da vida pública, além de

---

<sup>2</sup>Relações de gênero neste estudo diz respeito as formas como homens e mulheres interagem dentro de um espaço social e, como escreve Teresa de Laurentis (1986), a forma como as relações de poder, que estão em constante processo de transformação, se inscrevem nas relações sociais.

reputar inconcebível às mulheres o direito de participar de discussões políticas e realizar atividades profissionais. Em vez de receber uma educação que as preparassem profissionalmente, elas eram treinadas somente para tomar conta da casa e administrar os serviços domésticos, seguindo à risca o modelo ideal de mulher estipulado pela fé cristã (NADER, 2008, p. 1).

Rachel Soihet (2010) também descreve que as mulheres no final do século XIX e início do século XX eram educadas para procriar, cuidar do marido e dos filhos, tendo o lar como seu espaço, enquanto o homem tinha seu lugar no espaço público. As mulheres da elite, além de cultas, modestas, educadas e recatadas, deveriam se manter dentro de um padrão de feminilidade<sup>3</sup>, mas que não se opusesse às opiniões e aos desejos dos maridos. Feminilidade é um conceito formulado por Sigmund Freud entre as décadas de 1910 e 1930 e apresentado como o percurso para tornar-se mulher.

Percurso este retratado no livro *Cabra-Cega* a partir da personagem Ângela, encarnando a adolescência em conflito com os costumes modernos e preocupada em não seguir os exemplos da mãe, da irmã e de algumas amigas. Entretanto, no final, acaba seguindo pelo mesmo caminho, acompanhando um desconhecido até o apartamento dele. Rompe, assim, com os costumes tradicionais que a atormentam e age como as demais mulheres de sua família. Descobre que:

A vida pode ser simples e boa. Porque se atormentou tanto? Agora está livre, livre.  
De um trago esvazia o copo.  
[...]  
Chegar em casa tendo vindo do apartamento de um desconhecido será uma vingança íntima, mas completa, magnífica. Cada um não tem um segredo, até a avó? Pois também terá o seu (PEREIRA, 1954, p. 202).

O sexo, para ela, já não tinha como objetivo e prioridade a procriação e não precisava estar firmado no matrimônio. Sentia-se, enfim, livre das amarras da educação patriarcal citada por Muzart (1996).

Denota-se que essa atenção conferida à mulher, enquanto mãe, educadora, tinha como objetivo a garantia da perpetuação da família e a proteção da maternidade. Mesma opinião de Denise Novais (2005) para quem as “normas de proteção à maternidade, fundamentadas na diferença biológica existente entre homens e mulheres [...] configuravam-se, acima de tudo, proteção à própria existência da espécie humana” (NOVAIS, 2005, p. 78).

---

<sup>3</sup>Feminilidade que não passa a noção de sexualidade.

Em *A Falência*, a personagem Camila foi escolhida por Teodoro para ser sua esposa com a finalidade de dar um sentido a sua vida, conceber-lhe filhos, como destaca em seus pensamentos durante momentos de insônia, quando, ao consultar um médico, é aconselhado por este a fazer:

Uma viagem a terra ou o casamento para regularização de hábitos. [...] a ideia do casamento parecia-lhe mais salvadora.  
Para que lhe serviria o que juntara, se o não compartilhasse com uma esposa dedicada e meia dúzia de filhos que lhe herdassem virtudes e haveres  
(ALMEIDA, 2003, p. 44).

Apesar da libertação feminina do jugo masculino ter tido início ainda no final do século XIX, a difusão dos deveres e dos direitos das mulheres pela imprensa feminina com o incentivo à educação como forma de a mulher “recuperar os direitos perdidos, criar seus filhos adequadamente, ter compreensão das finanças e dos negócios de suas famílias, e serem a companheira, não a escrava do marido” (HAHNER, 1998, p. 54), a ideia de obediência das mulheres aos maridos e aos pais ainda era muito forte. Isso pode ser observado no perfil feminino retratado em *Cabra-Cega* e *A Falência*, em que as personagens Sara, mãe de Ângela, e Camila, esposa de Teodoro, apesar de terem comportamentos modernos, demonstram preocupação em obedecer-lhes e agradar-lhes.

Vale ressaltar que essas restrições a que estamos relacionando às mulheres dizem respeito a essas características nas obras porque são de educação burguesa. Sabe-se que mulheres do povo contavam com algumas liberdades, por não possuírem interesses econômicos ou morais sob a vigilância social.

Na literatura, o estereótipo da figura feminina esteve quase sempre ligado ao matrimônio, à família e à maternidade. Essa família era estruturada num regime patriarcal, com as mulheres e os filhos devendo total obediência ao marido. Às filhas era reservado o mesmo destino de suas mães, casar e ter filhos ou seguir a vida religiosa. Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira não fogem dessas discussões que fazem parte do cotidiano feminino. No final do século XIX e início do século XX, a causa feminista ganha força, as mulheres passaram a ter mais acesso à literatura. Nos romances de Júlia Lopes de Almeida e de Lúcia Miguel Pereira, a maternidade é abordada através da voz e do comportamento de suas personagens, quando as autoras buscam problematizar esse papel social, culturalmente atribuído às mulheres.

A identidade feminina está fortemente relacionada à maternidade. Como explica Nara Caron, "a natureza feminina está encravada num complexo biológico, psicológico e cultural, sendo a maternidade uma experiência particular singular e muito reveladora de detalhes da especificidade feminina da mulher"(CARON, 2000, p. 121).

A maternidade, segundo Mary Del Priore (1994), por muito tempo foi tratada como uma norma na vida das mulheres. De modo específico na sociedade patriarcal burguesa, o papel prescrito para as mulheres era o de cuidadoras do lar, do marido e dos filhos, destinando-lhes principalmente o papel de procriadoras.

Del Priore (1994) descreve a maternidade como sendo uma convenção social que afetou fortemente o viver feminino, principalmente a partir do século XVIII, quando esteve atrelada ao bem estar familiar e à criação dos filhos, uma vez que as crianças apareciam como garantia de segurança para os pais na velhice. Mesmo com o declínio da autoridade patriarcal no final do século XIX, com as mulheres das famílias operárias ingressando no mercado de trabalho e assumindo maior controle sobre a criação dos filhos, a maternidade continuou associada à função social da mulher.

A maternidade apresenta-se, dessa forma, como uma construção social, reinventada pela classe dominante, que se encontra enraizada, simbolicamente, nas mulheres como uma vocação e marcada pelas desigualdades sociais, étnicas, raciais e pela questão de gênero que lhe é subjacente. Sendo assim, em vista destas desigualdades e, apesar de haver um modelo de mãe preponderante na sociedade, a maternidade não atingiu, da mesma forma, todas as mulheres. Como é possível verificar em *Cabra-Cega*, a maternidade está expressa na figura de Sara, a mãe de Ângela, na de Dona Maria, sua avó, nas personagens de Ângela e de tia Regina.

Enquanto a avó mostra-se bastante ambientada como mãe, preocupada com o bem estar de seu filho, que é pai de Ângela, Sara, fugindo ao estereótipo de mãe do início do século XX, mostra-se uma pessoa mais alegre, centro de atenção dos rapazes mais jovens e capaz de despertar comentários que fogem ao comportamento esperado de uma mãe, como o transcrito a seguir: "Silvia é o tipo da camarada, topa qualquer brincadeira, e de Sara então nem se fala! A gente se sente tão bem perto dela que até se esquece de que é uma senhora. Olhem só se não parece uma garota!" (PEREIRA, 1954, p. 28-29).

Ao apresentar o perfil materno de Sara e de D. Maria, pode-se considerar a intenção da autora do livro *Cabra-Cega* em promover um diálogo entre a atualidade e a tradição, demonstrando a transformação pela qual estava passando a identidade feminina. Percebe-se, na postura materna de Sara, um pouco das mudanças que começaram a ser registradas a partir

do século XIX e que iniciaram o processo de cuidadoras das mulheres/mães não mais como um ato de abnegação total, mas de reciprocidade.

A figura da mãe exerce influências definitivas na vida dos filhos, principalmente das meninas; não só a mãe biológica, mas também aquela que exerce a função materna. No livro *Cabra-Cega*, pelos costumes mais modernos, Sílvia é mais próxima da mãe, como comenta Ângela: “Está nalgum *coktail* ou nalgum cinema com Sílvia. Como todos os dias” (PEREIRA, 1954, p.38), enquanto para Ângela esse papel é desempenhado pela avó em quem ela procura aconchego, como demonstra o extrato de texto a seguir.

- Que tem você, filhinha? Porque não foi me dar boa tarde? Está sentindo alguma coisa?

Ângela queixa-se de dor de cabeça, mas assegura que está melhor, e readquire a sua infantilidade nos braços da avó. Enrosca-se-lhe no colo, narra-lhe pequenos episódios do colégio, tem brincadeiras de criança.

[...] A chegada da mãe e de Silvia vem desmanchar o acordo perfeito, a volta à infância em que Ângela se embala.

[...] Ângela contempla a mãe, que logo sai em busca do marido, e a irmã, que acende um cigarro, indiferente a reprovação muda da avó; só não fuma na frente do pai. Acha ambas elegantes, com vestidos novos, e o ar feliz de quem se divertiu. [...] Sente-as longínquas, misteriosas, solidárias. Fere-a uma agulhada de despeito. Não a querem em seu mundo. Mesmo quando for moça, não participará da comunhão que as une (PEREIRA, 1954, p. 40-41)

A figura maternal de Sara não é muito relevante para Ângela, mas influencia na sua vivência com o outro e com o mundo e na formação de sua identidade, a qual acontece ao longo da vida. Pode-se perceber que os exemplos que a mãe transmite para Ângela influenciam na composição das expectativas que ela tem e terá de si mesma ao longo da vida.

Verena Kast (1997), por sua vez, destaca que a mãe serve de modelo para a filha, podendo influenciar de forma positiva ou negativa, definitivamente a vida de sua herdeira feminina. Nesse sentido, encontramos em *Cabra-Cega* o deslocamento da personagem Ângela em relação ao comportamento da sua mãe, quando demonstra seu desprezo pelo fato de que “A mãe não compreende que mulher possa gostar de outra coisa além de vestidos e festas” (PEREIRA, 1954, p. 93).

A figura materna, segundo Freud (1996), é muito importante para a constituição da identidade feminina e cita as fases que a menina atravessa antes de constituir-se física, psicologicamente e emocionalmente como mulher. Enfatiza que:

A fase de ligação exclusiva à mãe, que pode ser chamada de pré-ediapiana, tem nas mulheres uma importância muito maior do que a que pode ter nos homens. Muitos fenômenos da vida sexual feminina, que não foram devidamente compreendidos antes, podem ser integralmente explicados por referência a esta fase (FREUD, 1996, p. 16).

Elizabeth Badinter (1985), ao discorrer sobre a condição feminina no século XIX e início do século XX, ressalta que, apesar de as normas sociais da época descreverem um modelo ideal de mulher, no qual aparecia, com destaque, o papel materno, de mulher recatada e dedicada ao lar, muitas mulheres se rebelavam contra estes modelos impostos socialmente.

Durante todo o século XIX e até na França petainista, os ideólogos voltarão incansavelmente a este ou aquele aspecto da teoria rousseuniana da mãe. Para que essa repetição monótona dos mesmos argumentos, se todos os efeitos desejados já tivessem sido obtidos? Não seria isso a prova de que nem todas as mulheres haviam sido definitivamente convencidas? Se muitas se submeteram alegremente aos novos valores, grande número delas apenas simularam acatá-los e puderam ficar em paz. Outras resistiram e foram combatidas (BADINTER, 1985, p. 147).

Se pensarmos no modelo feminino, considerado ideal para a época, Sara, personagem de *Cabra-Cega*, parece ser uma das mulheres que se rebelava contra o modelo feminino socialmente desenhado e esperado de uma mãe de família. Ela não se importa em servir de exemplo positivo para suas filhas e nem com os rumores existentes na sociedade do Rio de Janeiro sobre seu comportamento liberal.

Apesar de demonstrar afeição e preocupação com o bem estar do marido, demonstra prazer em viver entre os jovens e ainda tem suspeitas de ter um amante, teoria levantada pela sogra. Postura tal que desperta a admiração e também o constrangimento em Ângela. Sentimentos que sustentarão a vida de Ângela e de seus filhos.

O discurso histórico anota que os filhos, mesmo não sendo fruto de amor, são amados e representam a perpetuação da espécie e como tal devem ser cuidados. De acordo com a antropóloga Sarah Hrdy (2010), o maior desafio como mãe neste período passa a ser garantir que pelo menos um dos filhos sobrevivesse até a idade de se reproduzir, para, assim, preservar a sua ancestralidade, o herdeiro do seu gene. Para obter essa desejada conquista, era frequente a centralização dos cuidados com os filhos. Identifica-se, no livro de Lúcia Miguel Pereira, que, apesar de assumir suas funções de mãe e de dona de casa, Sara não tem muita preocupação em casar suas filhas, não demonstra incentivar isso, inclusive acompanhando as filhas nas festas e demais atividades sociais com demonstração de gostar da liberdade.

Entretanto, apesar de seu comportamento alheio aos costumes da época, Sara assume postura de mãe, demonstrando certa rebeldia contra o marido quando este ameaça expulsar sua filha Sílvia de casa pelo fato de esta se revelar homossexual. Para defender a filha, enfrenta o marido, como retrata o texto a seguir: “Para defender minha filha, sou capaz de tudo, Alberto! De tudo, ouviste bem?” (PEREIRA, 1954, p. 117).

Encontramos esse sentimento de proteção maternal nas falas das duas mães: Dona Maria, mãe de Alberto, e Sara, como demonstra o diálogo entre sogra e nora na obra *Cabra-Cega*, quando cada uma das personagens defende seus filhos:

- Tenha compaixão de meu pobre filho, Sara!
- Tenho compaixão sim, D. Maria, de minha filha. Hei de ampará-la, custe o que custar, sofra quem sofrer’ (PEREIRA, 1954, p. 118).

A maternidade está presente também nos pensamentos de Ângela, filha de Sara e personagem protagonista da obra *Cabra-Cega*, quando se imagina adulta, casada, esposa, dona de casa e mãe, obediente ao marido e a cuidar da prole.

Poste de luz põe em relevo a figura do namorado, do leal, do constante, do seguro Juquinha, que a compensa da amargura da tarde; veio de longe, arrostou a chuva, na incerta esperança de entrevê-la. Já não teme o futuro, conhece o seu caminho na vida: uma casa muito clara, crianças louras, brincando no jardim, a moça, que então será, chegando a janela para ver entrar o marido. Seus lábios esboçam um beijo na direção de Juquinha. E larga a correr para casa, alvoroçada, sem saber se quer esconder ou gritar a todos sua felicidade (PEREIRA, 1954, p. 64).

Percebe-se, nesse acontecimento, que Ângela guarda resquícios da submissão exigida das mulheres da família patriarcal em seus modos e sentimentos, apesar de mostrar-se em vários momentos como uma moça moderna, ávida por autonomia.

Patriarcal e hierarquizada, a família dos séculos XIX e XX era firmada somente no casamento, entendido pela igreja como uma forma de moralizar as relações sexuais entre homens e mulheres, das quais decorriam filhos legítimos. Das uniões extraconjugais nasciam os filhos ilegítimos, jurídica e socialmente ignorados, sob a ordem de prevalecer os interesses da instituição família.

O romance *Cabra-Cega*, além das representações da maternidade fundada em uma relação moralmente legitimada, traz uma crítica social na qual Nazaré, a mulata empregada da família que engravidou de Jorge, irmão de Ângela, representa uma forma de maternidade ilegítima que traz implícito o sofrimento, inclusive a morte, da criança e da mãe.

Situação que encontra explicação nas condições enfrentadas pelas mulheres negras no Brasil, desde a chegada ao país na condição de escravas, cuja sexualidade não se enquadrava nos parâmetros ideológicos das famílias brancas e da classe dominante do século XIX, em que a condição de mulher e a cor da pele já as colocavam em um nível social inferior. Assim, na sociedade preconceituosa, opressora e sexista do século XIX e início do XX, a sexualidade da mulher negra não estava voltada à procriação e reprodução, mas à exploração econômica e sexual, sendo estas alvo de humilhação nos diferentes segmentos sociais, o que resultava em péssimas condições oferecidas à procriação, fazendo com que fossem frequentes os abortos, infanticídios e mortes das parturientes, como afirma Beatriz Nader (2014). E a obra *Cabra-Cega* bem representa nessa passagem da negra Nazaré.

A maternidade está nos pensamentos e nas ações da louca Tia Regina, irmã do pai de Ângela, quando, ao encontrar-se com esta, a trata como a filha que lhe foi tirada:

“menina não vai embora não!” responde a voz cantante de tia Regina. “A menina vai brincar comigo. Ela é a filha, eu sou a mãe. Venha filhinha, venha com sua mãezinha”. Quando agarrada em Ângela, revolta-se porque julga que está lhe sendo tirada a oportunidade de estar com sua filha e grita: “É ela! É minha filha. Desta vez não a tiram mais, nunca mais!” (PEREIRA, 1954, p. 47-48).

A maternidade indesejada, por ser fruto de um relacionamento considerado pecaminoso, já que Regina e Nazaré não eram casadas, aparece nos dois casos com um desfecho diferente e de acordo com a condição social de cada uma das mulheres. No caso de Regina, a família retira dela a criança e entrega na roda dos excluídos, enquanto o filho de Nazaré sequer tem a chance de sobrevivência devido à precariedade das condições a que vem ao mundo.

Afinal, no século XIX, era comum as mulheres das classes sociais menos favorecidas servirem sexualmente a seus patrões e gerar filhos que não eram por estes reconhecidos, o que segundo Lana Lage e Beatriz Nader (2007) demonstra que, no comportamento dos homens, estava impregnado forte teor da escravidão. Em *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida, mesmo a história se desenvolvendo em um cenário basicamente masculino, a maternidade é representada na figura de Dona Emília e de sua filha Camila, respectivamente sogra e esposa de Francisco Teodoro.

Francisco Teodoro, esposo de Camila, deixa clara a sua opinião( comum aos homens daquela época) sobre o lugar social da mulher no século XIX, com destaque para a função materna.

Minha senhora, eu sou da opinião de que a mulher nasceu para mãe de família. Crie os seus filhos, seja fiel ao seu marido, dirija bem a sua casa, e terá cumprido a sua missão. Esse foi sempre o meu juízo, e não me dei mal com ele, não quis casar com mulher sabichona. É nas medíocres que se encontram as esposas (ALMEIDA, 2003, p. 132).

Essa fala de Francisco Teodoro ilustra bem o papel submisso e limitador determinado para as mulheres no final do século XIX e início do século XX. Da mesma maneira deixa entrevisto o temor masculino pelas mulheres instruídas, já que essas poderiam não se render totalmente ao poder do homem.

De acordo com Elaine Showalter, desde o século XIX os estereótipos construídos sobre o que é ser homem e mulher começaram a sofrer modificações em todo o mundo. Os padrões de comportamento e reivindicações femininos começaram a despertar medo nos homens, pois desestabilizavam as fronteiras simbólicas entre os sexos e “desafiavam as tradicionais instituições do casamento, do trabalho e da família” (SHOWALTER, 1993, p. 20). Fator que talvez explique o fato de Francisco Teodoro preferir uma mulher medíocre para sua esposa, como declara no texto em que discute com Catarina, irmã do Capitão Rino, sobre a emancipação feminina.

Catarina é uma mulher cujo comportamento contrasta com o da maioria das mulheres da época. Como descreve Júlia Lopes de Almeida:

Catarina tem ideias avançadas [...] A Teodoro desagradam seus modos independentes; acha-a feia na sua magreza, pois, para ele, “mulher quer-se com carnes”, literalmente. Catarina opta pelo celibato, magoada pela atitude do pai que matou a facadas a mulher adúltera (ALMEIDA, 2003, p. 19).

O fato de Catarina não querer casar-se e assumir o papel social de mãe e dona de casa é recriminado por Francisco Teodoro, no entanto o que mais chama a atenção no trecho do livro *A Falência* acima transcrito é o assassinato de sua mãe por ter cometido o adultério, considerado um atentado à honra do homem. Prática comum aos maridos, senhores supremos que se encarregavam de julgar o certo e o errado e de fazer justiça com as próprias mãos. Prática que também era aceita e até mesmo defendida pela sociedade do século XIX, já que a mulher deveria moldar-se aos desejos masculinos.

Scott (1995), ao discorrer sobre o papel da mulher ao longo dos tempos, destaca que, como ser biológico, ela carrega em sua essência a responsabilidade de gerar outro ser semelhante a si, dando continuidade à vida humana, competindo-lhe também os cuidados

primários necessários à sua sobrevivência. Devendo, assim, na perspectiva patriarcal a mulher ter como função social a maternidade.

Semelhante questão é apontada por Ana Maria de Oliveira Galvão e Eliane Marta Teixeira Lopes quando descrevem que, no século XIX, a ideia vigente era de que a sexualidade, os anseios e desejos da mulher

[...] deveriam ser convertidos a uma só meta: a maternidade. A maternidade, destino biológico do ser mulher, passa a ser domínio das culturas que ditam as regras sob as quais deve ser exercida, pelas próprias mulheres, mas também pelos homens e instituições (GALVÃO, LOPES, 2010, p. 62).

Mary Del Priore (2006) também descreve que, no final do século XIX, época em que o romance *A Falência* foi escrito, a função social da mulher era a maternidade, e que:

Os cuidados e a supervisão da mãe passam a ser muito valorizados nessa época, ganha força a idéia de que é muito importante que as próprias mães cuidem da primeira educação dos filhos e não os deixem simplesmente soltos, sob a influência de amas, negras ou “estranhos”, “moleques” da rua (DEL PRIORE, 2006, p. 229-230).

Na ficção de Júlia Lopes de Almeida, Dona Emília, como mãe, sente-se realizada e tranquila por ter cumprido seu papel como cuidadora dos filhos e por conseguir encaminhar Camila, a filha mais velha, para o matrimônio, como indicavam os manuais do casamento no século XIX e início do século XX, quando as mulheres não tinham voz ativa, obedeciam aos pais e maridos, sendo totalmente anuladas por estes e tratadas como seres sem personalidade, sem sentimentos e sem direitos.

Camila, por sua vez, apresenta-se como dona de casa, pessoa responsável pelo lar, pelo cuidado com os filhos e com o marido, desempenhando, dessa forma, o papel predeterminado para as mulheres, mas sem deixar de se cuidar, até que a falência e a morte do marido a fazem assumir o papel de provedora do lar. Isso, segundo Pedro Paulo Oliveira (2004), se deve ao fato de, na sociedade burguesa do início do século XX, a mulher ser responsável pela casa, pelos cuidados e pela educação dos filhos, pela família, pela identificação das necessidades domésticas e pela orientação ao consumo, enquanto ao homem competia trabalhar fora de casa, produzir para o sustento da família.

Como mostra o diálogo entre Camila e seu esposo Francisco Teodoro, em que ela, enquanto mãe, é responsabilizada pelos comportamentos considerados inadequados dos filhos

e assume o papel de defensora de seus rebentos, como no caso de Mário, que se mostra um rapaz imaturo, descontrolado.

Trata-se do senhor seu filho.

- Meu só?! Tem graça...

- Tem graça? Olha, eu é que não lhe acho nenhuma! Está um bilontra, o tal senhor!

- Aposto, meu velho, em como você vem por aí com recriminações?!

- Certamente; porque afinal de contas a verdadeira culpada das patifarias do rapaz és tu!

[...]

- É preciso que tu o advirtas hoje mesmo, que isto não pode continuar assim! Ele mantém agora uma mulher: dá-lhe vestidos, carro, casa, e com toda a imprudência faz contas em meu nome! Já se viu coisa igual?!

- É a mocidade...

- Já me tardava! É a pouca vergonha. Que trabalhe.

- Trabalhar? Mário só tem dezenove anos!

- Faze mãos de veludo para o acariciar; é o costume! [...] (ALMEIDA, 2003, p. 77-78).

Cena que está em conformidade com o discurso da história já que, no final do século XIX e início do século XX, como discursa Antônio, citado por Ana Cláudia Carvalho Campina, “a mulher casada, como o homem casado, é uma coluna da família, base indispensável de uma obra de reconstrução moral” e “a sua função de mãe, de educadora dos seus filhos, não era inferior à do homem”. Sendo assim, competia ao “homem a lutar com a vida no exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, no interior da casa” (CAMPINA, 2013, p. 64).

Mesma cena em que a mãe defende a maternidade nas atitudes dos filhos acontece em *Cabra-Cega*, em que Sara é censurada pelas leviandades de sua filha Sílvia e ela mesma delega para si essa função quando declara para o marido que “Trata-se de Sílvia; é minha filha, tenho o dever de defendê-la” (PEREIRA, 1954, p. 57).

No entanto, Camila e Sara fogem ao modelo tradicional esperado de uma mãe, pois têm comportamentos pouco usuais para as mulheres da época, já que Camila tem um caso amoroso com o médico da família e Sara, de acordo com a avó de Ângela, trai o marido. Camila escolhe satisfazer-se como mulher, ao viver o amor ausente no seu casamento, com seu amante, não se dedicando tanto aos cuidados com as filhas; Sara, por sua vez, busca recompensar a ausência do marido nos braços dos rapazes mais jovens. No comportamento adúltero de Sara, tem-se a impressão de que ela busca fugir da idade que avança, vivendo a alegria e o amor nos braços da juventude.

Com a morte do marido, Camila assume mais os cuidados essenciais à sobrevivência dos filhos, adequando-se ao esperado para a mulher-mãe daquela época, inclusive dedicando-se à tarefa de professora dos mais novos, como demonstra a cena em que:

Com voz pausada e clara, Camila pediu que lhe dessem trabalho. Olharam-na com espanto.

- Mamãe que mesmo fazer alguma coisa?!

- Sim, minha filha... Tudo acabou, devo começar vida nova!

- Então mande buscar as meninas e ensine-as a ler! Exclamou Ruth.

Um grito irrompeu de todos os peitos. Noca saltou:

- Vou já me vestir! Credo! Não sei o que parece isto da gente dar os filhos. Deixe Mario falar, afinal aqui ninguém vai morrer de fome... Vou buscar as crianças?! Vou, ou não vou?

- Vai, respondeu Camila muito excitada; mas olha, não ofendas a Baronesa. Basta dizer... que não tenho nada no mundo senão as minhas filhas! (ALMEIDA, 2003, p. 354-355).

A partir desse momento, é possível verificar certo sentimento de sacrifício materno, permeado pelas responsabilidades com relação aos filhos. Responsabilidades explicadas por Solange Maria Sobottka Rolim de Moura e Maria de Fátima Araújo (2004), como fruto de um modelo social, criado e incentivado pelo discurso médico e filosófico da época, de como deveria ser uma mãe.

Em linhas gerais, pode-se considerar que os modelos de maternidade, presentes nas obras *Cabra-Cega* e *A Falência*, estão de acordo com a realidade do final do século XIX e início do século XX, quando, apesar de ainda ser reconhecida como um dever, uma função social feminina, a maternidade já era reclamada pelas feministas como um direito.

A mulher em sua condição feminina deveria manter um bom comportamento devido aos costumes patriarcais. A mulher era vigiada pela sociedade de um modo geral e deveria comportar-se e seguir o papel para o qual fora biologicamente determinada, ou seja, o de mãe dedicada, mulher fiel e do lar.

## **2.2. O adultério cometido por homens e por mulheres - Diferenças e preconceitos pela ótica da sociedade**

De acordo com Mary Del Priore (2016), na sociedade brasileira do século XIX e início do século XX, as mulheres tinham funções definidas pelos parâmetros sociais, como a maternidade, devendo, ainda, seguir os protótipos destinados a seu comportamento. Vivendo

em um modelo patriarcal rígido e hierárquico, deviam fidelidade ao marido e o adultério feminino não era aceito, representando uma conduta desonrosa.

Adultério que, conforme descreve Schuler (2002), vem da expressão latina “ad alterumtorum” que significa “na cama do outro”, provém do latim *adulterium*, de *adulter*. Assim, *ad* + *ulterium* (que, na condição de advérbio, significa “o que está do outro lado, o que está mais longe”).

Segundo uma autoridade citada em *A Latin Dictionary* (Freund-LewisShort), “*adulter et adultera dicuntur, quia et ille ad alteram et haec ad alterum se conferunt*” (chamam-se de adúltero e adúltera porque tanto ele se entrega a outra como ela, a outro). Encontra-se também esta etimologia: “*ad alterumtorum ire*” (ir a outra cama) (SCHÜLER, 2002, p. 25).

Para o direito, o adultério, cometido por uma pessoa casada, pode ser conceituado como a falta de dever com a fidelidade. Nas palavras de Maria Helena Diniz (2004), o adultério é: “a infração ao dever recíproco de fidelidade, desde que haja voluntariedade de ação e consumação da cópula carnal propriamente dita” (DINIZ, 2004, p. 271).

O adultério aparece em vários trechos da Bíblia como uma prática abominável que provoca consequências graves e permanentes na relação familiar, representando um pecado que quem o pratica carrega a desonra pelo resto de sua vida, como está escrito em Ezequiel, 23.37: “Portanto, assim disse o Eterno Deus: Por haver esquecido e Me deixado de lado, levarás sobre ti a consequência de tua lascívia e de tua promiscuidade”.

No Alcorão, o adultério feminino é tratado ainda de forma mais grave, pois nele a mulher é apresentada como um ser totalmente inferior ao homem, prevendo que o homem muçulmano pode contrair vários casamentos, ao mesmo tempo, e determinando penas severas para a infidelidade feminina. Penas que variam entre repúdio por seu marido a castigos violentos à esposa infiel que, muitas vezes, resultam na sua morte.

Na nossa tradição, sob o discurso do patriarcalismo, a honra feminina deveria ser mais vigiada que a conduta do homem e as que não se adequassem aos padrões de honestidade e de fidelidade ao marido deveriam ser afastadas do convívio social, Mary Del Priore (2016).

Na literatura, o adultério, muitas vezes, aparece como enredo das tramas, mas nem sempre a figura feminina que trai é apresentada com a intenção de ir contra os parâmetros sociais historicamente divulgados pelas relações de gênero.

A personagem Camila, em conversa com seu amante, o Dr. Gervásio, demonstra indignação com a forma como as mulheres adúlteras são retratadas nos romances:

Os senhores romancistas não perdoam às mulheres; fazem-nas responsáveis por tudo – como se não pagássemos cara a felicidade que fruímos! Nesses livros tenho sempre medo do fim; revolto-me contra os castigos que eles infligem às nossas culpas, e desespero-me por não poder gritar-lhes: hipócritas! Hipócritas! Leve o seu livro; não me torne a trazer desses romances. Basta-me o nosso, para eu ter medo do fim (ALMEIDA, 2003, p. 71).

Essa cena mostra que a literatura da época tinha um caráter moralista, o qual buscava normalizar o papel de submissão e o dever de respeito, fidelidade ao marido e, sua responsabilidade pela felicidade e harmonia da família.

Normalmente, o adultério está associado ao casamento e ao princípio de que a mulher seja tratada como propriedade do homem, após o matrimônio. Relação explicada por Ester Kosovski (2003), citando o historiador Will Durant, como em decorrência do poderio econômico masculino que:

Gerou no homem o senso de domínio em relação à esposa e que [...] trouxe a subordinação sexual da mulher, porque agora o macho exigia dela fidelidade a fim de que a herança só fosse de filho presumivelmente seus. A paternidade sobrepuja a maternidade, a linha de sucessão torna-se masculina (KOSOVSKI, 2003, p. 30).

A infidelidade, conforme Ângela Dincao (2000), é um fenômeno que ocorre em todas as sociedades, classes e tipos de uniões. Entretanto, por ser uma atitude histórica, natural e culturalmente previsível na figura masculina, ao pensar em adultério, é comum a associação deste comportamento aos homens, como autores e às mulheres como vítimas, inclusive aceitando esta representação como natural. Entretanto, quando a imagem é de uma mulher traindo seu marido, aparece como um ato ilícito e imoral, porque consiste na quebra de um pacto, como um desvio de conduta e como uma ofensa à norma predominante no discurso da tradição.

No caso do adultério feminino, como afirma Elizabeth Abbott (2016), normalmente está relacionado ao casamento realizado sem amor e se refere à relação de uma mulher que já contraiu matrimônio e está envolvida em um relacionamento com uma terceira pessoa, como ocorre nas obras analisadas. Em *Cabra-Cega* há rumores de que Sara trai o marido com os rapazes mais jovens, enquanto em *A Falência*, Camila, após certo tempo de casada, também trai seu esposo Teodoro com o médico da família Dr. Gervásio.

Na ficção, o adultério é tema constante. “Muitas heroínas (ou anti-heroínas) são solteironas em busca de um casamento por amor, ou esposas felizes ou não no casamento.

Outras são amantes envolvidas em relacionamentos ilícitos, forjados pelo amor e o desejo, e, às vezes, pela coação” (ABBOTT, 2016, p. 529).

Nas obras analisadas, encontramos Sara em *Cabra-Cega* e Camila em *A Falência* demonstrando que a causa da infidelidade delas é a ausência do marido. Buscam nos amantes a companhia que não encontram nos esposos, isto é, o discurso também reafirma a necessidade masculina para a realização da mulher.

De acordo com Rachel Soihet (2010), as mulheres foram educadas a partir de um modelo de comportamento feminino de submissão e de obediência. “A filosofia afirmava nas mulheres a inferioridade da razão como um fato incontestável, cabendo-lhes apenas cultivá-la na medida necessária ao cumprimento de seus deveres naturais: obedecer ao marido, ser-lhe fiel e cuidar dos filhos” (SOIHET, 2010, p. 100).

Tanto *A Falência* como *Cabra-Cega* foram escritas em uma época quando o adultério feminino era extremamente condenado, visto que a reputação era aspecto importante para aceitação social da mulher, como descreve Ingrid Stein:

Era, pois, necessário defender a reputação feminina de qualquer coisa que pudesse ser vista como mácula – e tal necessidade era prescrita exclusivamente para o mundo feminino. Neste universo moral, pode-se imaginar as sanções que sofria o adultério (STEIN, 1984, p. 76).

Sara, no romance *Cabra-Cega* sofre as críticas da sogra e da filha Ângela por seu comportamento adúltero.

O adultério é um tema recorrente na literatura de Júlia Lopes de Almeida e em *A Falência* em que, como bem descreve Ivana Ferrante Rebello (2016),

[...] expõe as vicissitudes de um casamento arranjado, contratado entre o próspero negociante Francisco Teodoro e Camila. Francisco Teodoro, marido e pai da família, coloca-se como o soberano da casa. Dinheiro e conforto eram os motes de sua existência, baseada em uma ambição desmedida. Centralizando sua vida na fortuna e trabalho, Teodoro caracteriza-se como pai e marido ausente, entrincheirado na crença de que prover a casa de bens e exibir socialmente, como troféus, a esposa enfeitada e os filhos bem alimentados eram suficientes (REBELLO, 2016, p. 3).

Em *A Falência*, o casal Camila e Teodoro vivia uma relação de aparência, “dias tranquilos. A mulher bordava almofadas para o sofá e emoldurava os cromos com musgo e folhas secas. Tinham-se acostumado um ao outro, viviam em paz [...]” (ALMEIDA, 2003, p. 48). Entretanto, essa tranquilidade aparente é sustentada no envolvimento afetivo e sexual de

Camila, personagem principal do livro, com o Dr. Gervásio, médico e amigo da família, que “[...] ia vê-la todas as manhãs, almoçar no lugar de Francisco Teodoro, que almoçava sozinho, duas horas antes, a um canto da grande mesa vazia [...]” (ALMEIDA, 2003, p. 70).

Francisco Teodoro, marido de Camila, também a trai com Sidônia, sua amante desde antes do casamento. Acompanhando as convenções sociais da época, a infidelidade de Teodoro é destituída de culpa, visto que ele cumpre com seu papel de provedor do lar e da família, ao contrário a responsabilidade de Sidônia é acentuada, já que as mulheres eram reconhecidas como culpadas nos casos de adultério, pois elas é que seduziam os homens. Camila, no entanto, além de demonstrar sentimento de culpa pela infidelidade conjugal teve seu comportamento adúltero julgado, inclusive por Mário, seu filho, quando vai chamar-lhe a atenção por seu comportamento e recebe a seguinte resposta, referindo-se ao relacionamento adúltero dela com o Dr. Gervásio:

Reputação! Ora, mamãe, é a senhora quem me fala nisso! [...]  
 - Meu pai é cego para a culpa dos outros; porque não será também cego para as do filho. A pessoa que tanto o indigna é menos nociva à família que...  
 - Basta!  
 - Não basta! A senhora assim o quis, conhece o meu gênio, podia ter evitado esta explicação. Talvez seja melhor assim; afinal eu precisava dizer-lhe alguma coisa, eu também. E isto: - odeio o Dr. Gervásio, e dou-lhe a escolher entre mim e ele (ALMEIDA, 2003, p. 108).

Como bem descreve Elódia Xavier (1998), a receita da felicidade conjugal, atribuída às mulheres, era “honestidade, trabalho – “labores antigos” – obediência, ausência de imaginação e de vontade própria, sujeição e servidão a um só homem” (XAVIER, 1998, p. 18).

Apesar de não ser tema central nos livros *A Falência* e *Cabra-Cega*, o adultério faz parte da história de seus personagens, em que aparece, quase sempre, cercado pelo preconceito e recriminação quando se trata do adultério feminino e de conformação quando é praticado pelo homem, retratando, assim, a ideologia presente sobre a figura feminina da época e confirmando a opinião de Mary Del Priore (2006), sobre o adultério masculino;

Sobre a infidelidade do marido, por sua vida mais livre e por sua educação, é mais facilmente tentado a cometer infidelidades conjugais, sem que por isso grande nódoa o emporcalhe. O mundo olha com indulgência a traição cometida pelo homem, mas não desculpa de maneira alguma a da mulher (DEL PRIORE, 2006, p. 61).

No caso de *A Falência*, demonstra coerência com a afirmativa de Zahidé Muzart, quando escreve que “Júlia Lopes de Almeida escolheu pintar a sociedade de sua época e o fez nos vários romances com agudeza e perspicácia, mas não procurou pintá-la sem problemas, ao contrário” (MUZART, 2014, p. 137). Afirmção que encontra sustentação na exposição de temas como o casamento arranjado, as relações conjugais de aparência, o preconceito social e o adultério.

Camila é traída também pelo amante e só descobre essa traição quando, já viúva, vai procurá-lo para pedir que se case com ela. Então, descobre que ele já é casado:

Então baixinho, num sussurro, com o rosto unido ao rosto dele, Camila disse tudo. Levada pelo seu sonho, ela não percebia quanto as mãos dele tremiam nas suas mãos e que sombras lhe passavam pelo rosto transtornado. Quando ela acabou, ele não respondeu, ficou por largo tempo imóvel, como se ainda esperasse a última palavra.  
 [...] Camila sorveu-o com deleite, como se fora um afago do céu. Enfim, falara, tinha-se dissipado a nuvem e já sorridente, instou pela resposta:  
 - Queres?  
 O médico ergueu-se de chofre, e com voz metálica e dura disse rapidamente:  
 - Não pode ser.  
 [...] Gervásio, pondo-lhe as mãos nos ombros, fê-la sentar-se outra vez, com brandura.  
 - Para que? Perguntou-lhe ela, quase chorando.  
 - Para te dizer tudo: eu sou casado (ALMEIDA, 2003, p. 350).

Vale ressaltar que o Dr. Gervásio dá uma explicação para Camila, falando que ele era casado somente no papel, que não tinha relações íntimas com sua esposa, que ela se negava a assinar o divórcio. Por sua vez, foi traído pela esposa, de quem se separou de forma carnal, por considerar a traição feminina como uma das piores imoralidades para o contexto da época. Como descrito no seguinte trecho do livro *A Falência*, em que confessa: “- Sim, amei-a muito! Casei-me por amor, mas no dia em que percebi que ela me enganava, deixei-a...” (ALMEIDA, 2003, p. 351).

Segundo opinião de Muzart (2014), Júlia Lopes de Almeida, mesmo sendo uma pessoa integrada em seu tempo e com uma visão mais conservadora, a despeito do adultério de Camila, passa a ideia de que compreende o comportamento da personagem de *A Falência* quando a descreve como uma mulher que “tinha os modos de uma mãe tranquila, muito banal, com discursos longos e choradeiras sobre a morte muito recente de uma filhinha que a tornava fastidiosa” (ALMEIDA, 2003, p. 75).

De acordo com o entendimento de Melvin Kinder e Conell Cowan:

Maridos e mulheres têm casos quando atingem um ponto onde não vêm nenhuma esperança de mudança no relacionamento. Enquanto alguns enfrentam tal impasse ficando deprimidos ou silenciosamente resignados, outros procuram soluções externas, para os dilemas conjugais. O desencanto provoca neles a perda da fé na promessa de que a casamento pode satisfazer essas necessidades.

Ha também as que podem sucumbir a sedução, ainda que conscientemente se sintam relativamente imunes a tais tentações (KINDER, COWAN, 1990, p.83).

No caso de Camila, o adultério é justificado pela carência de amor, já que não ama o marido. Júlia Lopes de Almeida a descreve como uma mulher criada para ser mãe, dona de casa, esposa e reprodutora, que vive a paixão incestuosa em busca de sua realização como mulher romântica que é. Contudo, na opinião da personagem, o adultério não é aceitável. Em um diálogo entre Camila e Dr. Gervásio, seu amante, transcrito a seguir, é feita referência à literatura da época, em que fica claro que a infidelidade feminina é tratada como inaceitável até mesmo na ficção:

Vamos para a saleta? Trouxe-lhe um livro.

- Versos?

- Não. Um romance.

- Ainda bem; eu só gosto de versos quando o senhor mos lê. Uma monotonia...

[...] Já leu?

Já. Trata-se de um amor um pouco parecido com o nosso.

- Então não leio. Sei que está cheio de injustiças e de mentiras perversas. Os senhores romancistas não perdoam as mulheres; fazem-nas responsáveis por tudo como se não pagássemos cara a felicidade que fruímos! Nesses livros tenho sempre medo do fim; revolto-me contra os castigos que eles infligem às nossas culpas, e desespero-me por não poder gritar-lhes: hipócritas! hipócritas! Leve o seu livro; não me torne a trazer desses romances. Basta-me o nosso, para eu ter medo do fim. (ALMEIDA, 2003, p. 71-72).

Júlia Lopes de Almeida faz uma crítica à moral que rege as relações na sociedade burguesa do início do século XX, quando demonstra a indignação de Camila com a traição do marido. Em conversa com o amante, Dr. Gervásio:

Pensa Gervásio, que, desde o primeiro ano de casado, o meu marido não me traiu também? Qual é a mulher, por mais estúpida, ou mais indiferente, que não adivinhe, que não sinta o adultério do marido no próprio dia em que ele é cometido? Há sempre um vestígio de outra, que se mostra em um gesto, em um perfume, em uma palavra, em um carinho... Eles traem-se com as compensações que nos trazem...

[...] E as denúncias? E as cartas anônimas? E os ditos das amigas? Eu soube de muitas coisas e fingi ignorá-las, todas! Não é isso que a sociedade quer de nós? (ALMEIDA, 2003, p. 72).

Pelo olhar crítico da autora, a própria Camila faz referência à resignação exigida pela sociedade das mulheres traídas pelos maridos que devem fechar os olhos para isso como forma de preservar a família.

Segundo Mary Del Priore (2006), as mulheres foram historicamente condicionadas a serem fiéis. Da mesma forma, o adultério masculino sempre foi considerado mais aceitável que o feminino. No caso de Camila, o adultério, além de gerar remorso, apresenta-se como um protesto contra um casamento sem amor e como uma forma de retribuir a infidelidade do marido. Sentimento que aflora depois que ela é acusada pelo filho de trair seu pai. Nesse contexto, a traição aparece como uma forma de a mulher protestar contra a traição do marido.

As mentiras que meu marido me pregou deixaram sulco e eu paguei-lhas com o teu amor, e só pelo amor! É assim mesmo enganá-lo pesa-me, pesa-me, porque quanto mais te amo, mais o estimo. É uma tortura que parece que foi inventada só para mim! (ALMEIDA, 2003, p. 72).

Camila justifica assim seu comportamento adúltero em seu direito de buscar o amor que não encontrou em seu casamento. Cena em que é possível intuir que Júlia Lopes de Almeida buscou mostrar os direitos de igualdade entre homens e mulheres:

Quantas vezes o marido teria beijado outras mulheres, amado outros corpos... e aí estava como dele só se dizia bem! Ele amara outras em volúpia, pelo pecado, pelo crime; ela só se desviara para um homem, depois de lutas redentoras; e porque fora arrastada nessa fascinação, e porque não sabia esconder a sua ventura (ALMEIDA, 2003, p. 110).

Em *A Falência*, é possível também vislumbrar uma denúncia de Júlia Lopes de Almeida que busca, no título e no enredo do livro, demonstrar não só a ruína econômica de Francisco Teodoro, mas também o enfraquecimento do modelo familiar predominante. O adultério presente nas relações marido e mulher, assim como a presença de personagens como Catarina, que se nega a casar, denuncia a ruptura entre os modelos familiares e a conduta esperada das mulheres da época.

Em *Cabra-Cega*, o adultério acontece em um contexto bastante parecido com o de *A Falência*. Isso se explica porque, nas duas obras de ficção, as personagens se inspiravam na mulher do final do século XIX e início do século XX, ainda submetida à sociedade representada na figura masculina e no poder patriarcal.

Isaura Rocha (2012) explica que a mulher no romance *Cabra-Cega* encontra-se ambientada em uma sociedade patriarcal, dependente do marido, dos pais ou de qualquer outra figura masculina, a quem devia obediência:

A mulher, nesse sistema, também é excluída do capital, pois, além de uma relação de dependência financeira do pai ou do marido, é fisicamente e emocionalmente explorada no espaço do lar, cabendo-lhe as tarefas de cuidar da casa, dos filhos e do marido, quando não também dos pais. Essa ordem, que só as integrou economicamente no mercado de trabalho quando a realidade da guerra o demandou por necessidade do sistema capitalista de produção, não hesitou em interdita-lo novamente às mulheres ao fim do conflito mundial. Entretanto, o mundo irremediavelmente mudara, e essa é a fonte do drama interior das jovens personagens de Lúcia Miguel Pereira, que enfrentam as consequências da acentuada mudança de perspectivas que se estabelecem entre as gerações (ROCHA, 2012, p.16).

Em *Cabra-Cega*, Lúcia Miguel Pereira, se mostra fiel ao seu compromisso de retratar na ficção aspectos relacionados à condição feminina ou, como descreve Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida (2011), por meio das personagens, a autora descortina a mulher enclausurada no lar, submissa, sem apelos, clareia “a distinção de tratamentos recebidos pelos gêneros femininos e masculinos” (ALMEIDA, 2011, p.54). Assim, em *Cabra-Cega*, Lúcia Miguel Pereira aborda o adultério feminino e masculino numa época em que aspectos da tradição encontram-se misturados com “costumes modernos, trazidos principalmente pela emergência de uma classe média que se pautava mais pela moda e pelo hedonismo do que por princípios morais e religiosos” (RONCARI, 2015, p. 38).

Numa comparação do adultério em *A Falência* e *Cabra-Cega*, percebem-se semelhanças e diferenças no contexto em que isso acontece, principalmente nos aspectos relacionados ao casamento. Camila, na obra de Júlia Lopes de Almeida, vive em um casamento mais tradicional, mas que tem a aquiescência do marido para receber em casa seu amante, embora não tenha conhecimento do relacionamento entre o médico e sua esposa. Por outro lado, Sara, a personagem de Lúcia Miguel Pereira, vive o que Carvalho e Paiva conceituam como “uma visão modernizada de casamento e relacionamento” (CARVALHO E PAIVA, 2009, p. 2), natural no século XX, e que resulta no descaso do marido em relação ao seu comportamento adúltero, como demonstra a seguinte fala no livro: “Já se foi o tempo em que me interessavam as suas relações, Sara” (PEREIRA, 1954, p. 57).

Mary Del Priore descreve que, com a modernização da sociedade,

A mulher da elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social. Se agora era mais livre – “a convivência social dá maior liberdade às emoções” -, não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade. Essas mulheres tiveram de aprender a comportar-se em público, a conviver de maneira educada (DEL PRIORE, 2006, p. 228).

Essa observação de Mary Del Priore (2006) descreve a pessoa de Sara, uma mulher admirada, mas também recriminada pelo seu comportamento moderno e que, sob vigilância da sociedade, tem o olhar sobre seu comportamento adúltero que é condenado e encarado de forma preconceituosa, principalmente por acontecer com rapazes mais jovens, conforme demonstrado no seguinte diálogo:

Ainda está bonita a Sara Costa Ramos, e já deve ter perto de cinquenta anos! Tanto assim? Acho que você está exagerando.  
Qual nada! Já tem um filho homem. O tempo passa também para as grã-finas, minha cara. Desde meninota ouço falar dela, já casada.  
[...] Mas então deve ser muito mais velha do que o Zezinho Freitas! Que tem isso?  
Ora, você não sabe? É o seu último caso (PEREIRA, 1954, p. 164).

A protagonista Ângela, em *Cabra-Cega*, de acordo com Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida (2011), apesar de possuir “16 anos, nasceu naquele tempo de censuras e de controle social” e “embora seja a filha mais moça [...] porta um comportamento semelhante ao de mulheres casadas sob uma condição patriarcal” (ALMEIDA, 2011, p. 207). Encontra-se, nesse ponto, uma explicação para o fato de o comportamento adúltero de Sara ter sido recebido com conformismo por Alberto, o marido, mas, com preconceito e raiva, por parte de Ângela, como pode ser constatado na conversa entre ela e a irmã, quando sua mãe estava doente, sofrendo pela morte de Zezinho, seu amante:

- Você sabe melhor do que eu qual a sua doença.  
- Eu não sei de nada, Ângela. Só sei que mamãe está triste, e precisa de carinho. Não seja tão má! Comigo, vá que você queira ser dura, mas com mamãe...  
- Acho indecente, uma filha consolar a mãe da morte...  
Não teve coragem de continuar. E nem Silvia lhe permitiria fazê-lo, porque logo atalha:  
- Não é o que você pensa Ângela. É melhor falarmos claro. Mamãe nunca teve nada... de positivo com Zezinho. Ainda agora acaba de me jurar que não teve. Era apenas... um amigo de quem gostava muito.  
- Mulher casada não deve ter amigos assim  
- Mulher casada é uma criatura como outra qualquer, tem coração, tem sentimentos, tem necessidade de afeto.

- Deve concentrar tudo isso no marido e nos filhos” (PEREIRA, 1954, p. 174).

Ângela, mesmo sendo uma moça moderna, condena o adultério. Para ela, o adultério é coisa de gente anormal, como revela quando encerra sua conversa com a irmã que defende a mãe:

- Você pensa que a vida é um regulamento de colégio, Ângela. Nem todo o mundo pode viver dentro das regras. Somos tão diferentes uns dos outros... Há tanta gente que, por mais que queira, não consegue se adaptar à sua sorte... Você é uma criança ainda, nem imagina como é difícil viver. Ninguém se governa.

- Não sou tão ingênua assim, sei que existem criaturas... anormais. Mas não quero ter nada de comum com elas (PEREIRA, 1954, p. 174).

O adultério, para Ângela, é um erro que não merece perdão. Pensamento característico das codificações burguesas dos séculos XIX e XX, quando o adultério masculino era tolerado e a fidelidade era exigida somente das mulheres. Modo de pensar que condiz com a descrição de Késia Silva sobre a aceitação do adultério nestes períodos da história ocidental quando, “em alguma medida, o adultério masculino [...] sempre foi tolerado, ao tempo que o feminino, severamente reprimido, pois poderia provocar a chamada *turbatio sanguinis*” (SILVA, 2013, p.45), ou dúvidas em relação à paternidade.

A censura ao adultério feminino também é perceptível em *A Falência* quando, no velório de Francisco Teodoro, marido de Camila, o qual cometeu suicídio, as pessoas, conforme descrito, lançam um olhar recriminador sobre Camila o que a incomoda e faz com que se sinta incompreendida.

No meio de tanta gente, só o Dr. Gervásio a compreendia. Os outros mal aceitavam na sua inocência.

As maiores condolências voltavam-se para os filhos, e só por etiqueta e dever de aparência cumprimentavam a viúva (ALMEIDA, 2003, p. 318).

Cena que demonstra que o relacionamento de Camila com o Dr. Gervásio era de conhecimento público e discriminado por todos.

Segundo Eni de Mesquita Samara, “no Brasil, durante os séculos XVIII e XIX, várias mulheres envolveram-se em casos de adultério, apesar da rigidez dos costumes que vigoravam na época e do aparente isolamento em que viviam” (SAMARA, 1995, p.57), já que as mulheres tinham poucas oportunidades de vida social. O século XX chega trazendo inovações, inclusive com as mulheres desfrutando de mais liberdade, podendo sair, participar de festas, mas o adultério feminino, encarado por Ângela, no romance *Cabra-Cega*, como um

erro e uma leviandade imperdoável, continua sendo o motivo principal para pôr fim a um casamento.

### **2.3. Solteira, casada, viúva: A mulher sob distintos perfis**

Segundo Michelle Perrot (2007), na história das mulheres, o casamento aparece como uma instituição sagrada e/ou como um meio legal de formação da família. Foram formas encontradas pela Igreja e pelo Estado para controlar, de forma mais direta, o social, pois os efeitos do matrimônio acabam por refletir diretamente em núcleos sociais que são de interesse dessas instituições. A postura das mulheres tinha forte representação para aceitação ou não da família pela sociedade.

Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido (D'INCAO, 1997, p.229).

Rachel Soihet (1997) descreve que, no contexto social do século XIX, havia um controle social do comportamento feminino, tendo como base sua condição social e idade. Assim, a recomendação dos juristas, responsáveis pela elaboração das normas de convivência social, era para que as mulheres só comparecessem em público acompanhadas.

Com base no comportamento feminino dos segmentos médios elevados acresce em relação às mulheres as prescrições dos juristas acerca da impropriedade de uma mulher honesta sair só. Coadunava-se tal norma com a proposta burguesa, referendada pelos médicos, sobre a divisão de esferas que destinava às mulheres o domínio da órbita privada e aos homens o da pública. Embora as mulheres mais ricas fossem estimuladas a frequentar as ruas em determinadas ocasiões, nos teatros, casas de chá ou mesmo passeando nas novas avenidas, deveriam estar sempre acompanhadas (SOIHET, 1997, p. 365).

Essa necessidade de acompanhamento das filhas em eventos sociais é sugerida em *Cabra-Cega* por Dona Maria, avó de Ângela e sogra de Sara, em que diz: “Faça por suas filhas um sacrifício, que talvez nem seja muito grande, Sara. Você é moça, gosta de divertir-se, porque não há de acompanhar as meninas, coitadinhas” (PEREIRA, 1954, p. 24). O mesmo acontecendo em *A Falência*, em que a necessidade de alguém acompanhar as moças em passeios públicos ou eventos sociais é tema tratado em conversa entre Ruth e Dona Etelvina, tendo como foco Camila.

- Camila sai sozinha?
- As vezes sai.
- Porque é que você não sai com ela, hein?
- Eu tenho que estudar.
- Não fica bem uma senhora sair só... (ALMEIDA, 2003, p. 224).

*Cabra-Cega* foi escrito em uma época quando as mulheres casadas, de acordo com o Código Civil vigente, eram consideradas incapazes. Situação que, segundo Andréa Borelli (2006), era justificada pela necessidade de se harmonizar a sociedade conjugal e não de destacar a inferioridade feminina, como acontecia tanto no Decreto nº 181 quanto na Constituição de 1891.

Em *Cabra-Cega*, percebe-se que a mulher tem mais liberdade para sair sozinha em público. Ângela e sua irmã Sílvia passeiam pelo Rio de Janeiro sozinhas, de ônibus ou na companhia das amigas. As mulheres dirigem seus próprios carros, entretanto, em alguns momentos existe o alerta sobre a necessidade de as mulheres mais jovens saírem acompanhadas, como na conversa entre Sara e seu marido Alberto:

- E você ia deixar Ângela sair só, Sara?
- Em vão lhe explicam que é uma festinha íntima, em casa de família, onde é até indiscreto as mães acompanharem as filhas, que Antonio, o *chauffeur*, já está avisado de que deve levar e trazer Ângela. Nada o convence.
- Sinto muito Ângela, mas vá tirar esse vestido bonito. Onde sua mãe não pode ir, você também não vai. Admira-me que já se tenha esquecido tão depressa do que combinamos, Sara, do que me prometeu em relação a suas filhas. Já devia estar certa de que não admito mais modernismos aqui em casa [...] (PEREIRA, 1954, p. 158).

Algumas mulheres em *Cabra-Cega* estão dispostas a romper com as convenções sociais que reinam na sociedade carioca no século XX, como acontece com Ângela, quando Juquinha a convida para ir sozinha com ele ao cinema. Convite aceito e registrado no livro, permeado por pensamentos que mostram as intenções da moça em romper com uma norma da época:

Há muito ele lhe pede para irem juntos ao cinema. Custou a ceder, e só o fez quando o viu zangado, acusando-a de falta de confiança, ameaçando romper. Não, não deve arrepende-se, fez muito bem em vir. Não é mais uma criança, precisa de liberdade. Sorri satisfeita, ao lembrar a habilidade com que preparou tudo, o pretense aniversário de Mariazinha, anunciado durante a semana, com grande antecedência, a escolha de um sábado em que a mãe e Silvia iriam a um casamento, e precisariam do carro, a precaução de se fingir convidada por uma colega que não tem telefone e mora em Copacabana (PEREIRA, 1954, p. 86).

Mulher casada deveria ser recatada, no entanto esse perfil é diferente do que Sara demonstra quando junto aos jovens, com uma alegria que não experimenta enquanto dona de casa e sob o jugo do marido. Comportamento que constrange Ângela, porque ela se iguala a sua filha Sílvia. Parecem ter a mesma idade dos jovens, segundo critica Ângela

Ela é uma moça entre as outras, um acorde daquela harmonia perfeita. Assiste-se sentar, mostrar o vinco das calças e as sandálias que deixam quase nus os pés de unhas vermelhas e lustrosas, assiste-se rir, responder as pilherias, tomar um aperitivo, executar, enfim, mil gestos que são como um ritual de iniciação (PEREIRA, 1954, p. 27-28).

As mulheres, principalmente as solteiras e viúvas, também deveriam conter seus desejos, até mesmo em pensamento. E esse sentimento de remorso de Camila por sentir desejo sexual por seu amante, após ter se enviuvado e encontrar-se privada das relações sexuais, é encontrado no seguinte trecho do livro *A Falência*:

Invadia-a uma grande tristeza, um desejo vago de fugir, de sumir-se na transformação de uma essência diversa. A sua alma amorosa crescia-lhe dentro do peito na ânsia do calor do abraço e o sabor do beijo. Não podia mais, as roupas negras sufocavam-na. (...) A sua carne forte acordava de um longo tempo de letargo com frêmitos de mocidade, capaz de todos os prodígios (ALMEIDA, 2003, p. 224).

É possível perceber nesse relato que Camila, além do desejo sexual, sente-se culpada por não conseguir, mesmo que em pensamento, cumprir com o luto socialmente imposto às viúvas. Cena que, de acordo com Gabriela Trevisan (2017), Júlia Lopes de Almeida buscou retratar

Uma situação que, nos discursos masculinos, não possui espaço, mas que, em seu imaginário, não só existe como é parte das subjetividades femininas das personagens, isto é, a multiplicidade das experiências femininas para além do modelo materno, casto e submisso (TREVISAN, 2017, p. 208).

As companhias também devem ser selecionadas, principalmente para garantir que as moças solteiras não fiquem mal faladas. Já que o destino reservado para elas é o casamento, devem ter cuidado com quem andam em público. Em conversa com Ângela, Juquinha demonstra essa preocupação e dá conselhos.

- Não é do físico, e sim do moral que estou falando. Fiquei horrorizado, quando me disseram que você tinha sido vista num cinema com Silvia e a sua inseparável Ernestina. Antigamente isso não aconteceria.
- Só falo por interesse por você, por amizade. Zangue comigo, se quiser, mas prometa que não tornará a sair com Ernestina: ela é pior do que qualquer rapaz. Que continuará a mesma Ângela de antes, orgulhosa, fechada, mas correta (PEREIRA, 1954, p.161)

Lúcia Miguel Pereira mostra nessas cenas do livro o quanto a mulher ainda estava sujeita ao juízo masculino. A despeito das conquistas, as mulheres casadas ou solteiras continuavam sendo controladas pelo pai ou pelo marido. Os homens direcionavam a vida das mulheres em todos os aspectos, as atividades, as companhias, a forma de vestir. Até a fala das mulheres, muitas vezes, eram silenciadas por ordem dos homens. Isso porque, conforme afirma Rachel Soihet (2010), “a filosofia afirmava nas mulheres a inferioridade da razão como um todo incontestável, cabendo-lhes apenas cultivá-la na medida necessária ao cumprimento de seus deveres naturais: obedecer ao marido, ser-lhe fiel e cuidar dos filhos” (SOIHET, 2010, p.100).

Estruturada em um regime patriarcal, as famílias educavam as filhas para que tivessem o mesmo destino de suas mães ou para seguir a vida religiosa. No casamento, estava imbuído o interesse econômico, sendo possível, a partir da união matrimonial, aumentar o patrimônio familiar.

Para isso, as meninas eram educadas para adquirirem comportamentos e valores de acordo com as normas sociais historicamente construídas e que serviam como currículo para atrair propostas de casamento, como aconteceu com Camila em *A Falência*. Durante a visita de Francisco Teodoro, Camila teve suas prendas domésticas citadas várias vezes por sua mãe, enquanto “fazia crochê perto do lampião”. O dote veio após o casamento. Conforme escreve Júlia Lopes de Almeida (2003)

Casaram-se em um dia lindo!  
 Ele dera grandes esmolas aos pobres da igreja; Mila parecia um anjo entre nuvens brancas...  
 Depois a família partiu para Sergipe. O pai era chocho, mas levava a carteira gorda. A mãe, com o seu modo de rainha destronada, e as irmãs iam bem enroupadas e todas tranquilas sobre o futuro de Mila e do filho mais velho, o Joca, por quem Theodoro prometera olhar, e que andava por aí, à-toa (ALMEIDA,2003, p.47).

Em *Cabra-Cega*, o casamento de Alberto com uma moça pobre é causa da discórdia entre Dona Maria e sua nora Sara. Esta, como descreve a autora, é uma mulher “mal-nascida,

criada na província e que, por sua beleza, por sua graça, por sua bondade, se casa numa das melhores famílias do Rio, é uma das mulheres mais festejadas da alta sociedade” (PEREIRA, 1954, p. 97).

O casamento de Alberto, jovem rico, com uma mulher pobre e sem tradição familiar é uma exceção numa sociedade onde a condição econômica e os valores morais da moça eram símbolo de *status* e fortaleciam as relações sociais. Para Júlia Lopes de Almeida (1926), no século XX, o casamento passou a ser encarado como um evento cultural de ascensão social da mulher. Esse foi o resultado do casamento de Sara com Alberto.

Segundo Margareth Rago (1985), as condições financeiras das mulheres também ditavam seu futuro, seu processo educacional, sua presença nos espaços públicos e sua participação no mercado profissional. Assim, para as mulheres ricas era reservada uma boa educação para que pudessem educar melhor seus filhos, assim como conhecimentos sobre moda, música, artes e a preparação para o casamento, enquanto as mulheres de origem pobre eram preparadas para servir às famílias ricas como cozinheiras, amas ou para trabalhar nas lojas, comércio, escritórios, indústrias e outras atividades possíveis.

No século XIX e início do século XX, as mulheres brasileiras não tinham voz ativa, não lhes sendo permitido participar dos destinos econômicos, sociais e políticos do país. Quando casadas, não tinham autonomia para opinar no casamento nem na família, sendo totalmente ignoradas pelo Estado. As mulheres solteiras deveriam auxiliar as mães nos afazeres domésticos e estudar. Entretanto, quando ficavam viúvas, poderiam se dedicar à administração dos bens da família, assumir o papel até então desempenhado pelo marido, provendo o sustento dos filhos. Em *A Falência*, a solução pensada por Camila depois de ter ficado viúva foi casar-se com seu amante. Ideia que não se realizou. Passou a contar com o trabalho da filha e da sobrinha para o sustento da casa, assumindo ela a tarefa de educar as filhas gêmeas mais novas.

Percebemos que tanto Lúcia Miguel Pereira quanto Júlia Lopes de Almeida, ao escreverem *A Falência* e *Cabra-Cega*, buscaram, com base na realidade econômica, social e política do final do século XIX e início do século XX, fazer uma crítica ao modelo de família patriarcal ou semipatriarcal rígido e hierárquico predominante, que tinha o pai ou marido como figura central e mostrar que as mulheres também seriam capazes de sobreviver sem o jugo masculino.

## 2.4. Trabalho e mulher: a isenção feminina perante as novas perspectivas do século XIX e XX

Como já foi referenciado neste trabalho, a situação de desigualdade entre homens e mulheres na sociedade é uma questão histórica. Tantas mudanças que ocorreram no Brasil no final do século XIX e início do século XX contribuíram para a reestruturação dos papéis do homem e da mulher na sociedade, em relação à administração financeira do lar em que as mulheres divorciadas ou viúvas passaram a ser as provedoras da casa. Situação que é vivenciada em *A Falência*, quando Camila fica viúva e juntamente com Nina, Noca e Ruth assumem a função de provedoras do lar. Diferente da vida de Sara em *Cabra-Cega*, que ocupa a função de cuidar das filhas e do marido, mas que faz isso se divertindo, principalmente em companhia da filha Sílvia, vivendo no regalo às custas do marido, a quem cabe prover o lar. Contudo, faz isso com liberdade para participar de eventos sociais, ir ao cinema, aos clubes.

No que diz respeito ao trabalho, em ambos os romances, é possível observar a diferença nas funções atribuídas aos personagens do sexo feminino e masculino. Enquanto para o homem seu espaço de atuação é público, com ele saindo de casa para trabalhar, caso do pai de Ângela e de Francisco, que têm a obrigação de prover materialmente a família, à mulher compete o lugar privado, mais especificamente o cuidado com o lar e filhos, como acontece com Camila e Sara que, excetuando as tarefas domésticas, vivem no ócio. Camila, por exemplo, é descrita no romance como uma mulher que “guardava o viço prodigioso da mocidade. Todo o Rio a apontava como mulher formosa” (ALMEIDA, 2003, p. 51). Sara, por sua vez, é descrita como uma mulher alegre, que desperta elogios nas pessoas pela sua beleza e por ser “sempre moça, sempre expansiva e borboleante” (PEREIRA, 1954, p. 23).

Em *A Falência*, o trabalho aparece como um dos assuntos mais importantes do livro, que se inicia com a rotina de trabalho braçal, desempenhado pelos carregadores de sacas de café, a serviço de Francisco Teodoro, português de origem pobre que teve que trabalhar muito quando chegou ao Brasil para adquirir a fortuna que esbanja em festas e luxos e, a partir da qual, conseguiu casar-se com Camila, com quem formou uma família.

A ambição em adquirir cada vez mais bens materiais aparece no personagem Francisco Theodoro como uma das justificativas para o trabalho masculino. Perfil que é rejeitado por seu filho, Mário, que nega de forma bem veemente a atitude de seu pai que ele considera como promíscua e extremamente leviana, uma vez que ele valoriza o dinheiro, mais que qualquer outra coisa na vida “- Meu pai está velho; já não se lembra do que fez na

mocidade. – Bem sabes que ele nunca teve mocidade; trabalhou sempre como um animal!” (ALMEIDA, 2003, p. 107). Percebe-se nessa cena que os objetivos do trabalho mudaram ao longo dos tempos, pois enquanto Francisco Theodoro tinha como objetivo juntar riqueza, Mário seu filho criticava esta atitude do pai que não sabia aproveitar o que havia juntado.

O trabalho feminino, fazendo jus à realidade do final do século XIX e início do século XX, também é apresentado por Lúcia Miguel Pereira e Júlia Lopes de Almeida nos livros analisados com forte relação com a situação econômica das famílias. Especialmente em *A Falência*, o trabalho feminino só é aceito sem maiores restrições sociais, até mesmo por Camila e Ruth após ficarem pobres.

Em *A Falência* - diante da derrocada e da morte de Francisco Teodoro e da impossibilidade de Mário, o filho, assumir o sustento da família, uma vez que se encontrava casado - Nina, acostumada ao trabalho, já que não conseguiu um marido que assumisse o papel de sustentá-la, não se assusta com a necessidade de trabalhar para auxiliar na manutenção da família de Camila. Abriga Camila e suas filhas em sua casa no subúrbio e usa de seus atributos domésticos para garantir o sustento de todos. Júlia Lopes de Almeida busca, através da postura gerencial assumida por Nina na condução do destino da família, mostrar a capacidade das mulheres em assumir atribuições até então destinadas aos homens e ainda desmistificar “a imagem feminina de passividade e ociosidade” (SOIHET, 2011, p. 166). Ociosidade reconhecida por Camila, quando viúva, se percebe vaidosa, fútil e sem habilidades para auxiliar no sustento de sua família, já que, sem instrução, não consegue exercer qualquer outra atividade que não seja as de dona de casa.

Fazendo jus à realidade do trabalho no século XIX e início do século XX, quando, segundo Caio Tango Yamamoto, trabalho feminino em atividades mais assistenciais “começou a crescer e emergiu também em indústrias manufatureiras, principalmente no Terceiro Mundo, onde a mão de obra feminina era procurada por ser mais barata e menos rebelde” (YAMAMOTO, 2011, p. 1). Em ambos os livros, é possível encontrar as mulheres realizando atividades profissionais para as quais era exigido menor conhecimento intelectual, como cozinheiras, amas, domésticas.

Percebe-se no romance *A Falência* uma masculinização de Ruth, filha de Camila e Teodoro, para apresentá-la como uma mulher culta, instruída e que trabalha: “sua frente de homem, vasta e pensadora” (ALMEIDA, 2003, p. 354). Personificação de virilidade que busca mostrar a diferença entre o trabalho masculino e feminino e que, em nosso entender, é uma crítica da autora ao lugar de trabalho socialmente destinado à mulher naquele momento.

A opinião de Camila sobre a necessidade de sua filha trabalhar ilustra bem as dificuldades que ela enfrentou para aceitar que Ruth passasse a dar aulas de música para auxiliar no sustento da família: “Ver sua pobre filha andar na rua angariando dinheiro alheio? Nunca. Não tinham ainda chegado a tal extremo...” (ALMEIDA, 2003, p. 332).

O trabalho doméstico, naquele contexto, era considerado trabalho invisível e de ocupação feminina, não recebendo, assim, o mesmo valor que o realizado fora do lar, apesar de, conforme Heleieth Saffioti (2004), esta ter se tornado uma prática das mulheres a partir da Revolução Industrial, o que culminou sempre em dupla jornada de trabalho: o trabalho doméstico e o trabalho fora do lar. Contudo, somente o trabalho fora do lar é computado pelos censos ao considerarem as porcentagens de mulheres ativas no mundo.

Em *Cabra-Cega* e *A Falência* as personagens femininas indicam que, mesmo quando desempenhavam as funções de dona de casa, as mulheres contribuía financeiramente para a manutenção da família, pois assumiam as funções de cuidadoras do lar, da casa, do marido e da educação dos filhos. Nesse sentido, reafirmam aquela tradição de que a mulher ocupe o espaço doméstico e, ao mesmo tempo, o contrária, exercendo atividades fora de casa.

Como destaca Maria Mattos (2006), desde os primórdios da sociedade, a contribuição da mulher tem sido fundamental para o desenvolvimento da humanidade em vários ramos.

Inicia pelo poder na reprodução da raça humana, do descobrimento da agricultura e da domesticação de animais, no período neolítico (que abriu perspectivas para a vida civilizada), da organização em tantos locais importantíssimos como a família, o trabalho, a vida cultural, educacional e econômica (MATTOS, 2006, p. 32).

No entanto, apesar de seu importante papel no desenvolvimento educacional, social e econômico da sociedade, ao longo dos tempos, a mulher foi sofrendo um processo de exclusão, de diminuição de seu papel social, fruto de uma sociedade patriarcal que trouxe em seu bojo a herança do autoritarismo, do poder centralizador do macho, a discriminação.

Os avanços e conquistas das mulheres brasileiras no campo de trabalho podem ser exemplificados com a atuação de Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira as quais tiveram liberdade para se profissionalizar no mundo das letras, uma vez que, conforme descreve Zahidé Muzart, “A mulher, no século XIX, só entrou para a história da literatura como objeto” (MUZART, 1995, p. 90). Fato que atribui importância à literatura enquanto forma de dar visibilidade não só às mulheres, mas às relações sociais, familiares, trabalhistas existentes na sociedade. De acordo com Mary Del Priore, pode-se afirmar que: “A história das mulheres não é só delas, é também a história da família, da criança, do trabalho, da mídia, da

literatura. É a história de seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e que praticaram da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos” (DEL PRIORE, 2006, p. 7).

Saltando da realidade para a ficção encontramos nos livros *A Falência* e *Cabra-Cega*, a representação desses avanços e conquistas das mulheres. O livro *Cabra-Cega*, segundo Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, “foi produzido no momento em que o Brasil começa a ver os resultados da modernização e da democracia” (ALMEIDA, 2011, p. 205), o que explica o comportamento liberal e moderno de Sara que, apesar de não desempenhar nenhuma atividade profissional fora do lar, cuida da casa e dos filhos, já tem liberdade para sair em público sozinha para acompanhar as filhas, só se preocupando com moda. A modernidade está explícita no comportamento de Sílvia, irmã de Ângela, que fuma e que namora outra mulher.

Para Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, “através de um sutil panorama das experiências vividas no lar, a protagonista Ângela se depara com sua total inadaptação à sua família, motivo que a instiga, através de um ato, a romper com o passado e assimilar uma conduta considerada da vida moderna” (ALMEIDA, 2001, p. 206). A personagem Ângela pode ser assim entendida como uma referência crítica à tradição, pois ela demonstra o desejo de se formar em medicina, tornar-se independente. Mostra-se, assim, como forte representante da cultura moderna no que diz respeito à relação mulher e trabalho, sofrendo com a oposição da mãe “que não compreende que mulher possa gostar de outra coisa além de vestidos e festas” e da avó “que acha que seu lugar é dentro de casa, criando filhos” e “do pai que “sente um completo desprezo pelas sabichonas, como chama as alunas que tem” (PEREIRA, 1954, p. 15).

Percebe-se, nessa cena, que Lúcia Miguel Pereira procura mostrar que a modernidade causa estranheza. No caso específico do pai de Ângela, seu pensamento expressa o medo masculino frente à emancipação da mulher.

Em *A Falência*, antes da morte de Francisco Teodoro, a maioria das mulheres é referenciada como pessoas com habilidades apenas para desempenhar o papel de donas de casa, cozinheiras, ou seja, os invisíveis trabalhos domésticos.

Francisco Teodoro afirmou logo que aquele prato parecia feito, de saboroso que estava, por uma mulher. A brasileira tem um jeitinho especial para temperar panelas, dizia ele; e verdade, verdade, assim como ela não devia ser chamada para os cargos exercidos por homens, também os homens não lhes deviam usurpar os seus. A cozinha devia ser trancada ao sexo feio (ALMEIDA, 2003, p. 131-132).

A opinião vigente na sociedade machista da época é que havia atividades profissionais a serem desempenhadas especificamente pelos representantes de cada sexo, como é possível verificar na afirmativa acima. Esses são parâmetros sobre os quais as autoras tanto de *Cabra-Cega* como de *A Falência* buscam levar os leitores de suas obras a refletir.

## CONCLUSÃO

De forma geral, este trabalho teve como objetivo de estudo analisar as relações de gênero e a crítica à família nas obras *A Falência*, de Júlia Lopes de Almeida e *Cabra-Cega*, de Lúcia Miguel Pereira. Fizemos uma análise da trajetória bibliográfica das referidas autoras. De acordo com o levantamento bibliográfico, foi possível percebermos o vasto estudo sobre a figura feminina, visto que as autoras estavam sempre engajadas em apresentar personagens femininas ativas e não como mero objeto. Acresça-se a isso que a educação e o trabalho são tematizados em suas obras.

É relevante considerarmos que Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira, além de mostrarem seu potencial artístico e intelectual, conquistaram paulatinamente um espaço para si e para a mulher brasileira, permitindo, através de suas personagens, que a sociedade brasileira questionasse a vida e as condições da mulher na sociedade, sendo que todos seus esforços e trabalho deram-se numa época de grandes mudanças no Brasil.

As obras *A Falência* e *Cabra-Cega* revelaram as perspectivas históricas que a mulher estaria a enfrentar ao questionar, nas narrativas, a vida das protagonistas que ilustravam as experiências de brasileiras em diferentes classes sociais, disputando ou não o trabalho, buscando experiências intensas com o amor, a paixão e, mesmo assim, não desprezaram a família e a importância de seu papel dentro do lar.

É perceptível nas obras *A Falência* e *Cabra-Cega* uma crise entre o modo de representação das práticas tradicionais e modernas. As obras nos apresentam também uma reestruturação da família como instituição social. A partir dessas representações os personagens das obras passam a constituir um cenário crítico. Assim, notamos que Lúcia Miguel Pereira e Júlia Lopes de Almeida utilizavam a escrita literária para levar o leitor à reflexão sobre as transformações e a crise que a sociedade brasileira passava.

Vale ressaltar que as autoras selecionadas apesar de viverem e produzirem literatura em épocas distintas, ser possível perceber nas obras a luta por mudanças na situação da mulher e na sociedade. Na obra *A Falência* notamos que a autora Júlia Lopes de Almeida se mostra mais preocupada com a questão da educação e o trabalho como forma de emancipação da mulher, já em *Cabra-cega* a autora Lúcia Miguel Pereira está mais preocupada com a questão do corpo feminino.

As obras retratam personagens em lugares muitas vezes tradicionais e em outros modernos, com base na estrutura patriarcal. Notamos que, mesmo as personagens se mostrando em alguns aspectos modernas, elas não conseguem fugir totalmente da força do patriarcalismo. Dessa maneira, as autoras utilizaram as obras com o objetivo claro de refletir sobre realidades sociais e também políticas da época.

Pode-se considerar, tanto pelas descrições dos personagens como pela importância e imponência das famílias, que as obras trazem traços em que a permanência e a resistência ao novo se configuram como elementos críticos. Há certamente um aspecto a ser observado, não podendo deixar de lado a característica das autoras que é a de ser crítico do seu tempo e dos costumes da época. Diante desses pressupostos, pode-se perceber que as obras *A Falência* e *Cabra-cega* trazem em si o tom crítico. Isso porque, mesmo alguns personagens das obras reafirmando os valores da tradição, as autoras não deixam de despertar no leitor um sentimento crítico a respeito da construção de personagens que, muitas vezes, representam características levianas e fúteis.

Com diversos personagens nas obras em questão, Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira descortinaram a mulher brasileira, problematizaram as práticas machistas, desfavoreceram o feminismo sem causa, incomodaram os críticos que se opunham à sua crítica literária, questionaram os comportamentos religiosos pautados na hipocrisia e na falsidade, sem menosprezar a importância da fé.

É perceptível que tanto Júlia Lopes de Almeida quanto Lúcia Miguel Pereira se importavam com os resultados de sua escrita tanto quanto escreviam assuntos que levavam a mulher a questionar seu papel na sociedade, abordando questões importantes, como a felicidade feminina desagregada da função familiar. E defenderam também a mulher ao falar de sexo, expondo os traumas gerados pela própria sociedade e pelo preconceito. Com riqueza de detalhes e com características humanas, mostraram, na ficção, a mulher e a família em diferentes contextos.

Considera-se que o legado de Júlia Lopes de Almeida e Lúcia Miguel Pereira disponibiliza ao público leitor um estudo variado de obras de literatura para diferentes gêneros e idade, pois estas, como escritoras, protagonizaram sua própria história com obras para adultos, jovens e crianças.

Através de seus textos, pudemos perceber o universo introspectivo, entendendo a intimidade de seus personagens. Ademais, foi possível estabelecer uma estreita relação do ser

humano com as condições sociais, religiosas e morais presentes na sociedade e, de alguma forma dentro do homem, e que pode, de maneira sutil, nos levar a questionar o nosso próprio espaço social.

## REFERÊNCIAS

ABBOTT, Elizabeth. *Amantes: uma história da outra*. Tradução de Clóvis Marques. 1ª ed. Record, 2016.

ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. *Reinventado a realidade – estratégias de composição da ficção de Lúcia Miguel Pereira*. Universidade de Brasília, Departamento de teoria literária e literaturas do programa de pós-graduação em literatura. 2010. Disponível: [WWW.unb.gov.com.br](http://WWW.unb.gov.com.br) Acesso: Janeiro de 2018.

ALMEIDA, Edwrigens A. Ribeiro Lopes de. Conservadorismo ou liberalismo? A dinâmica da voz feminina na obra *cabra-cega*, de Lúcia Miguel Pereira. *Scripta Uniandrade*, v. 10, n. 1, jan. -jun. 2012, p. 45-62.

ALMEIDA, Edwrigens A. Ribeiro Lopes de. *O legado Ficcional de Lúcia Miguel Pereira*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2011.

ALMEIDA, Julia Lopes de. *O Livro das Noivas*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves: 1926.

ALMEIDA, Julia Lopes de. *A Falência/ Júlia Lopes de Almeida: atualização do texto e introdução de Élodia Xavier; orelhas de Norma Telles*- Florianópolis: ED. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. 376p.

ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009,

ALVES, Paula Rúbia Oliveira do Vale. Júlia Lopes de Almeida: O lugar da mulher na literatura brasileira na virada entre os séculos XIX E XX. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xvii\\_cnlf/trab\\_completos/J%C3%BAlia%20Lopes%20de%20Almeida-%20o%20lugar%20da%20mulher%20na%20literatura.pdf](http://www.filologia.org.br/xvii_cnlf/trab_completos/J%C3%BAlia%20Lopes%20de%20Almeida-%20o%20lugar%20da%20mulher%20na%20literatura.pdf). Postado em 2013. Acesso em: 12 abr.2018.

AMED, Parada Jussara – *Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida(1862-1934)*- São Paulo 2010.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômano*. Brasília: UnB, 1999, p. 95-6. Disponível em: <http://jus.com.br/artigos/28104/a-interpretacao-do-principio-da-igualdadeno-pacto-de-san-jose-da-costa-rica/3#ixzz3r17mCufb>> Acesso em: 18.fev.2017.

BARSTED, Leila Linhares; PITANGUY, Jacqueline (Orgs). *O Progresso das Mulheres no Brasil 2003–2010*. Rio de Janeiro: CEPIA; Brasília: ONU Mulheres, 2011.

BASSANEZI, Carla Beozzo. *Virando as páginas, revendo as mulheres: revistas femininas e relações homem-mulher, 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo – fatos e mitos*. tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro,

BORELLI, Andréa. “A Rainha do Lar”- A esposa e a mãe perante a legislação brasileira. 1830-1950. Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 2006

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. São Paul: Bertrand, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Trad. Maria Helena Kuhner. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Mulher ao pé da letra: A personagem Feminina na Literatura. 2. ed.. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUENO, Luis. Uma história do romance de 30. São Paulo: Universidade de São Paulo; Campinas: Unicamp, 2006.

BURKE, Peter. O que é História Cultural. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Sahar Ed., 2008.

CAMPINA, Ana Cláudia Carvalho. Antonio de oliveira Salazar: Discurso Político e retórica dos direitos humanos. Salamanca – Espanha: Ediciones Universidad Salamanca, 2013.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CANDIDO, Antonio. *O Albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2004.

CARDOSO, Patrícia da Silva, os nomes e os nome da mulher (posfácio). In. Pereira Lúcia Miguel Pereira. Ficção reunida. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CARON, Nara Amália (org.) A relação pais bebê. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

CARVALHO, Jean Alan de Araújo. Dano moral no adultério. Disponível em: <http://www.conteudojuridico.com.br/vdisk3/data/TCCjeandanomoraleadulterio.pdf>. Postado em 2009. Acesso: 26 maio.2018.

CARVALHO, Fernanda Cristina Gomes de; PAIVA, Maria Lucia de Souza Campos. O olhar de três gerações de mulheres a respeito do casamento. Bol. Psicol, v.59, n.131. São Paulo dez. 2009. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0006-59432009000200008](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432009000200008). Acesso em: 13 maio.2018.

CASTORIADIS, Cornelius. A Instituição Imaginária da Sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 1995

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna: séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002

COELHO, N.N. Literatura: arte, conhecimento e vida. São Paulo: Petropóles, 2000.

CORREIA, Janaína Santos. Maria Firmina dos Reis, vida e obra: uma contribuição para a escrita da história das mulheres e dos afrodescendentes no Brasil. Revista Feminismos. V.1, n.3 Set. - Dez. 2013. Disponível em: <http://www.feminismos.neim.ufba.br>. Acesso em: 03 maio.2018.

DE LUCA, Leonora. Feminismo e iluminismo em Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). Ci. & Tróp., Recife, v. 25, n. 2, p. 213-236, jul/dez., 1997

DEL PRIORE, Mary (Org.). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2006.

DEL PRIORE, Mary. A mulher na história do Brasil. São Paulo: Contexto, 1994.

DEL PRIORE, Mary. Histórias de gente Brasileira: Colonia. Vol. 1. Ed. Le Ya, 2016.

DEL PRIORI, M. Entrelinhas, TV Cultura, São Paulo, 30 maio 2014. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WYZdjLAp8R8>. Acesso em: 02 ago. 2018.

DINIZ, Maria Helena. Curso de direito civil brasileiro. São Paulo: Saraiva, 2004.

DEPARTAMENTO INTERSINDICAL DE ESTATÍSTICA E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS - DIEESE. PED: Especial Mulher, Anexo Estatístico. São Paulo, DIEESE, março/2010. Disponível em: [http://www.dieese.org.br/ped/metropolitana/ped\\_metropolitanaMulher2010.pdf](http://www.dieese.org.br/ped/metropolitana/ped_metropolitanaMulher2010.pdf) Acesso em: 10 maio.2018.

D'INCÃO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.) História das mulheres do Brasil. Carla Bassanezi (coord. Textos) São Paulo: Contexto, 2000.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. Estud. av. vol.17 no.49 São Paulo Sept./Dec. 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142003000300010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010). Acesso em: 04. março.2018.

DURAND, Gilbert. As Estruturas Antropológicas do Imaginário. São Paulo: Martins fontes, 2001.

FAÉ, Geneviève/ ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Maternidade em As Parceiras, de Lya Luft: Destino Cultural Feminino. Cerrados (UnB. Impresso), v. 1, p. 213- 227, 2011. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados>. Acesso em: 24 abr.2018.

FERREIRA, Alfredo Manuel de Azevedo. Discriminação da mulher no mercado de trabalho. 2013. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/24024/discriminacao-da-mulher-no-mercado-de-trabalho>. Acesso em: 21 abr.2018.

FOUCAULT, Michel. As unidades do discurso. In: \_\_\_\_\_. A arqueologia do saber. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008. p. 23-34.

FREIRE, Gilberto. Sobrados e Mucambos, Rio de Janeiro, Record, 2000

FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? Cerrados (UnB.), v. 1, p. 63-74, 2011. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8265/6262>. Acesso em: 14 abr.2018.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; LOPES, Eliane Marta Teixeira. Território Plural: a pesquisa em história da educação. 1ª ed. São Paulo: Ática, 2010.

GREENNE, Gayle and, KHAN, Coppélia. Making a Difference: feminist literary criticism, London, Methuen, 1985.

GOTLIB (1998) A literatura feita por mulheres no Brasil. In Boletim do GT. Anpoll/Mulher literatura, 1998.

GUIMARÃES, Cinara Leite. O espaço ficcional em narrativas de Júlia Lopes de Almeida: A viúva Simões e A Falência. (Tese de Doutorado). João Pessoa – PB: Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL – Universidade Federal da Paraíba, 2015.

HAHNER, June. A mulher Brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850 – 1937. São Paulo: Brasiliense, 1998.

HRDY, Sarah Blaffer. (1999/2001). Mãe Natureza – uma visão feminina da evolução: maternidade e seleção natural. Rio de Janeiro: Editora Campos. Trad.de Álvaro Cabral., 2010. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/287519015\\_Mae\\_natureza\\_-\\_Uma\\_visao\\_feminina\\_da\\_evolucao\\_Maternidade\\_filhos\\_e\\_selecao\\_natural](https://www.researchgate.net/publication/287519015_Mae_natureza_-_Uma_visao_feminina_da_evolucao_Maternidade_filhos_e_selecao_natural). Acesso em: 03. maio.2018.

ISER, Wolfgang. O Fictício e o Imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária. Trad. tradução de JohannesKretschmer. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2004.

JEOLÁ, Leila Sollberger; FERRARI, Rosângela Aparecida Pimenta. Oficinas de prevenção em um serviço de saúde para adolescentes: espaço de reflexão e de conhecimento compartilhado. Ciência e Saúde coletiva. v.8, n.2, 611-620, 2003.

KAST, V. Introdução. In: JUNG, C. G. Pais e filhas, mães e filhos: caminhos para a auto-identificação a partir dos complexos materno e paterno. São Paulo: Loyola, 1997. p. 9-11.

KINDER, C. & COWAN, M.. Maridos e mulheres. São Paulo: Ed. Rocco, 1990,

LAGO, Juliano Silva do. O adultério virtual como uma forma de violação dos deveres conjugais? Problematização. Disponível em: <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/13539-13540-1-PB.pdf>. Postado em 25 mar.2008. Acesso em: 9 maio.2018.

LAURETIS, Teresa de.A tecnologia do gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (org). Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

LERNER, Gerda. La creacion Del patriarcado. Barcelona: Crítica, 1990.

LIMA, Lana Lage da Gama e NADER, Maria Beatriz. Família, Mulher e Violência. Revista Rumos da História, Programa de Pós-Graduação em Mestrado em História Social das Relações Políticas, Vitória, nº 8, 2007.

LINHARES, Temistocles. História crítica do romance brasileiro: 1728-1981. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1987.

LOURO, G. L. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, <; BASSANEZI, C. (orgs.) História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2000

LOURO, Guacira Lopes. Nas redes do conceito de gênero. In: LOPES MEYER & WALDOW. Gênero e Saúde. São Paulo: Cortez, 2002. p. 07-17.

LOURO, Guacira Lopes. “Nas redes do conceito de gênero”. In: LOPES, M. J. D.; MEYER, D. E.; WALDOW, V. R. (orgs.). Gênero e saúde. Porto Alegre, RS: Artes Médicas, 1996.

MARX, Karl. O Capital: A Lei Geral da Acumulação Capitalista. São Paulo: Nova Cultura, 2005.

MATTOS, Maria Leci de Bessa. Caminhos de Emancipação da Mulher. Disponível em [www.mundojovem.pucrs.br](http://www.mundojovem.pucrs.br). Março/2006. Acesso em 10 maio.2018.

MEDEIROS, Marcelo. Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bemcomportada?. In: XIV Seminário Nacional e V Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2011, Brasília. Palavra e poder: representações literárias, 2011.

MENDONÇA, Bernardo de. *A leitora e seus personagens*: profecias e memórias dos anos 30. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943), e em livros. Prefácio, Bernardo de Mendonça: pesquisa bibliográfica, seleção e notas, Luciana Viegas – Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2005.

MENDONÇA, Cátia Toledo. Julia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra. Revista Letras, Curitiba, Editora UFPR, n. 60, p. 275-296, jul./dez. 2003.

MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. Leituras femininas no século XIX (1850- 1900). (Tese de Doutorado em Educação) Campinas: Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

MOURA, Solange Maria Sobottka Rolim de. ARAÚJO, Maria de Fátima. A Maternidade na História e a História dos Cuidados Maternos. Psicologia Ciência e Profissão, 2004, 24 (1), 44-55.

MUZART, ZahidéLupinacci. Mulheres de faca na bota: escritoras e política no século XIX. Anuário de Literatura, 1996, pp.149-162. Disponível em: [www.file:///D:/Downloads/5284-16806-1-PB.PDF](http://www.file:///D:/Downloads/5284-16806-1-PB.PDF). Acesso em: 28 abr.2018.

MUZART, Z. L. Um romance emblemático de Júlia Lopes de Almeida: crise e queda de um sistema. Navegações, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 134-141, jul.-dez. 2014

NADER, Maria Beatriz. *Mulher: do destino biológico ao destino social/ Maria Beatriz Nader- 2. Ed..rev-* Vitória: EDUFES/CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS,2001. 199 p.

NADER, Maria Beatriz. *Gênero e racismo: múltiplos olhares.* Vitória - ES: Edufes, 2014

NADER, Maria Beatriz. *A vida em desunião: violência, gênero e denúncia.* XXVII Simpósio Nacional de História. Natal – RN, 22 a 26.jul.2013. Disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371176340\\_ARQUIVO\\_Novotextoenvia.do.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371176340_ARQUIVO_Novotextoenvia.do.pdf). Acesso em 01 ago.2018.

NADER, Maria Beatriz. *Composições familiares e gênero: a historiografia brasileira em foco (completo)* In: XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura do GT Mulher e Literatura da ANPOLL, Ilhéus, 2007.

NADER, Maria Beatriz. *Transformações do comportamento feminino em fins nos primeiros cinco anos do século XXI: violência e denúncia.* Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, UFSC, de 25 a 28 de agosto de 2008. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST60/Maria\\_Beatriz\\_Nader\\_60.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST60/Maria_Beatriz_Nader_60.pdf). Acesso em: 01 ago.2018.

NOVAIS, Denise Pasello Valente. *Discriminação da mulher e Direito do trabalho- da proteção à promoção de igualdade-* São Paulo: LTr,2005.

OLIVEIRA, P. P.. *A construção social da masculinidade.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_nlinks&pid=S1415-6555201500060000500033&lng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&pid=S1415-6555201500060000500033&lng=en). Acesso em: 26 maio.2018.

PEREIRA, Lucia Miguel. *A leitora e seus personagens.* Rio de Janeiro: Graphia, 2005.

PEREIRA, Lucia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros.* Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

PEREIRA Lúcia Miguel. *Histórias da literatura brasileira. Prova de ficção,1870-1920.*

PEREIRA Lúcia Miguel. *Cabra-cega.* Rio de Janeiro. Jose Olympio, 1954.

PERROT, Michelle.. *Minha história das mulheres.* São Paulo: Contexto, 2007

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural.* Belo Horizonte: Autêntica, 2003

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Fronteiras da ficção: diálogos da história e literatura.* In: *Revista História das Ideias.* v.21, p. 33-57. Portugal. 2000

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

REBELLO, Ivana Ferrante. *Com malhas de dois tamanhos: o adultério, escrito por mulher, na obra A falência, de Júlia Lopes de Almeida.* Anais do X Seminário de Literatura Brasileira – Literatura, Memória, Esquecimento. Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, de 08 a 10 de junho de 2016.

RIBEIRO, Danielly. A. M; MARIANO, Nívea. A.; LOPES, Sandra. O. B. Família monoparental feminina: um olhar sobre as mulheres chefe de família referenciadas no CRAS de um município de pequeno porte. Disponível em: <http://www.uniesp.edu.br/revista/revista14/pdf/artigos/04.pdf>. Postado em: 20 ago 2012.

RIBEIRO, Érica Schlude, O olhar visionário e o olhar conservador: A crítica social nos romances de Júlia Lopes de Almeida. 1999.

ROBST, Elisiana Renata. A evolução da mulher no mercado de trabalho. Santa Catarina: ICPG, 2008

ROCHA, Isaura Regina Azevedo. Literatura e Representação: Lucia Miguel Pereira e o debate do realismo nos anos 30. Revista Estação Científica. Juiz de Fora, n. 7, junho de 2012. Disponível em: <http://portal.estacio.br/media/4329/literatura-e-representacao.pdf>.

ROCHA, Izaura Regina Azevedo. Entre polarizações ideológicas e transformações sociais: Lucia Miguel Pereira e a questão do engajamento intelectual. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL LITERATURA, CRÍTICA, CULTURA: LITERATURA E POLÍTICA, 5., 2011, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: UFJF, 2011, s.p. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Entre-polariza%C3%A7%C3%B5es-ideol%C3%B3gicas-e-transforma%C3%A7%C3%B5es-sociais.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2018.

ROCHA, Izaura Regina Azevedo. *Crítica, romance e gênero: uma perspectiva convergente da obra de Lucia Miguel Pereira*. Dissertação (Mestrado em Teorias da Literatura e Representações Culturais) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

ROCHA, Izaura Regina Azevedo. Literatura e projeto de nação: de Lúcia Miguel Pereira a Luiz Ruffato. In: SIMPÓSIO EM LITERATURA CRÍTICA E CULTURA, 6., 2012, Juiz de Fora/MG. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/Artigo-VI-Simp%C3%B3sio-Izaura-Rocha.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2018.

RONCARDI, Luiz. Lúcia/Miguel: romance e crítica. Teresa revista de Literatura Brasileira [16 ]; São Paulo, 2015.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.O poder do macho. São Paulo: Moderna, 1997.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.. Gênero, Patriarcado, Violência. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAMARA, Eni de Mesquita. As mulheres, o poder e a família. São Paulo: Marco zero,1995.

SAMUEL, Rogel. Manual de Teoria Literária. Petrópolis: Vozes, 2001.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife (PE): SOS Corpo; 1990

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: Educação & Realidade, 20 (2), 71-99. Porto Alegre, 1995.

SHARPE, Peggy. O caminho crítico d'a viúva Simões. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. A viúva Simões. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999. pp. 9-26.

SILVA, Késia André da. A sensualidade feminina nos poemas de Vinicius de Moraes. In: MELO, Marilene Carlos do Vale. Nos caminhos das literaturas: práticas literárias e culturais. João Pessoa: Ed. Universitária da UPEB, 2012, p. 101-126..

SHOWALTER, Elaine. Anarquia sexual: sexo e cultura no fin de siècle, Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

SIMÕES, Fátima Itsue Watanabe; HASHIMOTO, Francisco. Mulher, mercado de trabalho e as configurações familiares do século XX. Revista Vozes dos Vales da UFVJM: Publicações Acadêmicas – MG – Brasil – Nº 02 – Ano I – 10/2012. Disponível em: [www.ufvjm.edu.br/vozes](http://www.ufvjm.edu.br/vozes). Acesso em: 25.abr.2018.

SODRÉ, Néelson Werneck. História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos. 5ª ed. Rio de Janeiro, 1969

SOIHET, Rachel. Sutileza, ironia e zombaria: instrumentos de descrédito das mulheres pela emancipação. In: MURARO, Rose Marie, PUPPIN, Andréa Brandão (org.). Mulher, gênero e sociedade. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2010, p. 100-115.

SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. pp. 395- 426.

SOIHET, Rachel. Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana, 1890-1920. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

SOIHET, R. Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana 1890-1920. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. \_\_\_\_\_. Violência simbólica. Saberes masculinos e representações femininas. In: Revista Estudos Feministas. Vol.5, Nº1, 1º semestre de 1997. Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS/UFRJ. p. 7-29.

STEIN, Ingrid. Figuras femininas em Machado de Assis. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. Mulher e violência na literatura: virando o jogo. In: \_\_\_\_\_. OLIVEIRA, Susane Rodrigues de e ZANELLO, Valeska (org.) Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas [livro eletrônico]. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014

SWAIN, Tânia Navarro. De Deusa a Bruxa: Uma História de Silêncio. Brasília: UNB, 2000.

SWAIN, Tânia Navarro. História no plural. Brasília: UNB, 1994.

TELLES, Norma. Rebeldes escritoras, abolicionistas. Revista História [online], São Paulo, 120, p. 73-83, jan./jul. 1989. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n120/a05n120.pdf>. Acesso em: 25 abr.2018.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary (Org.). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2007. p. 401-442.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary (Org.). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy (org). Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

TONELLI, MJF. Sexualidade, gênero e gerações: continuando o debate. In JACÓ-VILELA, AM., and SATO, L., orgs. Diálogos em psicologia social [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012. p. 147-167. ISBN: 978-85-7982-060-1. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/vfgfh/pdf/jaco-9788579820601-12.pdf>. Acesso em: 12 maio.2018.

TREVISAN, Gabriela Simonetti. Conforto e agonia: A viúva Simões e conflitos da maternidade nas obras de Júlia Lopes de Almeida. Revista Alpha, © Centro Universitário de Patos de Minas. Patos de Minas, 18(1):198-210, jan./jul. 2017

VENÂNCIO, Renato Pinto. Maternidade negada. In DEL PRIORE, Mary (org.): História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto

WERNEK, Maria Helena. Lúcia Miguel Pereira e a tradição da bibliografia no Brasil. *Semear*, Lisboa, Rio de Janeiro, v. 9, 2004. Disponível em: <[http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/9Sem\\_08.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/9Sem_08.html)> Acesso em: 05 mar. 2018.

WIELER, Bárbara Luisa Martins. Elas X Elas: um estudo sobre a construção das mulheres em diferentes abordagens literárias. Cadernos da Semana de Letras. Paraná, v.2, p.63-74, 3-7 junho. 2013.

WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

XAVIER, Elódia. A mulher no banco dos réus. In: ALMEIDA, Julia Lopes de. A intrusa. Rio de Janeiro: Departamento nacional do Livro, 1998.

ZILBERMAN, Regina. Literatura gaúcha. Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985.

