

REALISMO E FEMINISMO EM LUCIA MIGUEL PEREIRA: GENTE E COISAS EM SURDINA


Adriana de Fátima Barbosa Araújo (UnB)¹

Resumo: “Ele quer que eu ande bem vestida para lhe fazer honra, pensava: faço parte da sua representação, como o automóvel e a pérola na gravata. Não faz mal que eu me sinta infeliz, porque, isso, ninguém vê”. O trecho vem entre dupla aspas porque as aspas na prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira e mais especificamente no romance *Em surdina* (1933) do qual essa passagem faz parte, são mais um dos elementos que colaboram na modulação das vozes, não apenas femininas, presentes nessa obra. As soluções na forma de uma terceira pessoa seletiva são facilmente relacionáveis com outros romances icônicos publicados no mesmo período, mas o conteúdo destoava mesmo do tipo de crítica social que o grande Romance de 30 conduzia. Esse desafinar foi tomado por uma parte da crítica como algo negativo, que relegou a obra de ficção de Lúcia Miguel Pereira para um patamar mais baixo que a sua obra crítica, bastante respeitada desde o início de sua carreira. A prosa de ficção de autoria de Lucia expunha um nervo custoso de ser aceito, os conflitos e as contradições internas de personagens femininas, seus limites de visão e atuação, seus preconceitos desde o ponto de vista da mulher casada, em *Maria Luísa*, da menina de família rica em *Em Surdina*, da de família pobre em *Amanhecer* e no grande *Cabra cega*. Personagens e narradoras vivem o drama da dificuldade em assumir os papéis a elas relegados. Nelas há algo que resiste e que elas mesmas aprendem a não negar. Uma moça que tem força para, na sociedade carioca da década de 1930, negar três pedidos de casamento, com supostos bons partidos, mas que ainda não consegue se imaginar vivendo longe da casa do pai mostra a dificuldade hercúlea de cada passo tomado na direção da desfeticização de si mesmas e de sua realidade “administrada” pela família e pelos bons costumes. A questão que vamos elaborar nesse trabalho pensa o lugar e a condição da mulher na sociedade tomados no profundo realismo da narração das situações em que estão a personagem, que aproxima as conexões da vida cotidiana. Realismo entendido aqui como pensa o conceito György Lukács, a partir de uma estética marxista, e também levaremos em conta algumas intervenções do feminismo, com autoras contemporâneas brasileiras, como Lourdes Bandeira e Rita Terezinha Schmidt, mas sempre de dentro da problemática particular levantada pelas situações da vida da personagem Cecília. A investigação proposta nesta comunicação faz parte de uma entre as pesquisas em andamento na Universidade de Brasília, no grupo de pesquisa que lidero, Literatura, Estética e Revolução (LER), cadastrado no DGP-CNPq desde 2012.

Palavras-chave: *Em Surdina*, Lucia Miguel Pereira, Feminismo, Lukács, Realismo

Circulou recentemente a notícia de que um grupo de pesquisa sobre Marx na UFMG foi denunciado no MPF por doutrinação marxista. Embora a denúncia não tenha sido acatada pelo MPF, por aí tiramos o nível a que chegam as tentativas de silenciamento que o policiamento intelectual e a polarização política têm imposto a todos nós também ao mundo acadêmico. A resistência a todo tipo de conservadorismo se faz ordem do dia quando observamos a necessidade de grupos ligados aos fundamentalismos religiosos de


¹ Professora da Universidade de Brasília (UnB). Líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Estética e Revolução.



buscar ordenamentos legais que impeçam o amplo debate na escola e na sociedade sobre a diversidade humana e a inclusão social. Estamos nos referindo aos projetos de leis tramitando nos níveis municipal, estadual e federal no tipo “Escola sem partido”, peças de defesa do obscurantismo e da repressão contra o pensamento crítico e emancipador. Acontece que, contra todas as tentativas de silenciamento, o pensamento crítico apenas cresce, cresce e se fortalece de modo cada vez mais forte e inequívoco.

No texto de 1938, “Trata-se de realismo!”, o pensador húngaro Gyorgy Lukács ao debater a crítica de Ernst Bloch sobre a sua visão do movimento expressionista reflete sobre o modo como a literatura altamente sofisticada da vanguarda – a atenção voltada para a realidade da linguagem e não para a linguagem da realidade seja por meio de um anti-realismo ou mesmo por um pseudo-realismo poderia, no limite, até contribuir para naturalizar a capitulação às ações inumanas e inaceitáveis das políticas exclusivistas e odiosas do fascismo. Preocupado com a forma como a literatura poderia participar no movimento de resistência contra a ascensão do conservadorismo e da banalização da violência e da perversão, Lukács argumenta, como pudemos perceber, principalmente com dois elementos. Um é a questão da valorização da cultura popular como um elemento de resistência, evocando a centralidade do elemento popular e humano e o outro é a defesa da literatura não como algo que paira além do bem e do mal, acima da história e da sociedade no brilho eterno de seu processo de se produzir a si mesma, mas com seu poder de trazer à tona tudo o que interessa ao mundo humano em todas as suas vivências concretas evitando que uma singularidade ou unicidade possa ser alçada a um mito de salvação. Muito longe disso, Lukács reforça e resgata o poder que a arte literária tem de colocar tudo o que interessa ao mundo humano em primeiro plano, sem mediações, diretamente pelas ações e sentimentos das personagens. Em última análise frente aos horrores provocados pelo elitismo excludente das políticas nazistas, está em jogo o reconhecimento da diversidade e da capacidade humana em todas as suas direções, em suas múltiplas possibilidades e aspectos. Contra o irracionalismo de um mundo homogeneizado e extremamente excludente, a dinamicidade e diversidade de todos os aspectos da vida em cada momento (tudo é movimento) de sua existência concreta.


A famosa restrição de Lukács às vanguardas e a sua crítica à literatura excessivamente obcecada com a montagem e a descrição desvela uma literatura que desinvestida da sua capacidade de reconfigurar o mundo humano a partir do caos da vida



objetiva em que tudo aparece desunido e fragmentado, apenas colabora com o sistema quando torna palatável e naturalizado o mundo distópico das ruínas e do pessimismo conformista. Vemos que a preocupação de Lukács, num debate entre escritores, é não deixar crescerem as forças do irracionalismo e do sem sentido que amplamente vivenciadas no mundo objetivo desarmam qualquer possibilidade de resistência. Lukács lembra Marx quando argumenta que por mais que na imediatividade da vida tudo apareça fragmentado e autônomo, toda sociedade forma uma totalidade, todos estamos ligados por mediações que não aparecem na superficialidade da vida em que as mercadorias parecem caminhar sozinhas para as vitrines. Perdemos de vista a conexão entre as pessoas, mas isso não significa que essas conexões deixem de existir e a arte é uma forma de trazer essas conexões porque traz ao sentido as ações e sentimentos humanos.

A citação que retiro do texto é uma passagem da explicação de Lukács sobre a literatura de vanguarda daqueles que chama de “realistas atuais” (trago à lembrança que o texto é de 1938). Ressalto da citação a ideia de que Lukács não tem um sentimento passadista que repudia o novo e que só se interessa pelo realismo do século XIX, base do argumento de Bloch contra ele. A citação é longa porque não pude recortar o argumento:

Já que só quando observamos como um todo as obras-primas do realismo passado e do presente, e delas aprendemos quando cultivamos a sua difusão e fomentamos a sua difusão correta é que o valor atual, cultural e políticos da grande criação realista se revela: a sua inesgotável *diversidade* em oposição à *unilateralidade* – na melhor das hipóteses, espirituosa – do “vanguardismo”. A Cervantes e Shakespeare, a Balzac e Tolstoi, Grimmeslshausen e a Gottfried Keller, a Gorki, a Thomas e Heinrich Mann têm acesso os leitores das amplas massas do povo, a partir das mais diversas facetas da sua própria experiência de vida. A repercussão vasta e duradoura do grande realismo reside precisamente no fato de existir um número ilimitado de portas – assim o poderíamos formular – que possibilita este acesso. A riqueza da criação artística, a apreensão profunda e correta de fenômenos duradouros e típicos da vida humana está na origem da grande repercussão progressiva destas obras-primas; no processo de apropriação os leitores dessas obras clarificam as próprias vivências e experiências, alargam o seu horizonte humano e social e, através do humanismo vivo, são preparados para assimilarem as opções políticas assumidas pela Frente Popular e apreenderem o humanismo político dessas obras; mediante a compreensão das grandes épocas progressistas e democráticas da evolução da sociedade, que a obra de arte realista nos proporciona, é preparado, no íntimo das grandes massas um solo fértil para a democracia revolucionária do novo tipo representado pela Frente Popular. Quanto mais enraizada neste solo se encontra a literatura de combate antifascista, tanto mais profundamente enraizados serão os tipos exemplares e odiosos que ela cria- *tanto maior será a sua ressonância no povo*. A Joyce ou a outros representantes da literatura “vanguardista” conduz apenas uma passagem muito estreita: é necessário “descobrir certos truques” para se conseguir compreender o que aí se passa. E, enquanto no caso do grande realismo o acesso mais fácil propicia também uma grande riqueza de produtos humanos, com a literatura “vanguardista” as grandes massas do povo não podem apreender nada. Precisamente porque nessa literatura




falta a realidade, a vida, ela impõe (para utilizar a linguagem política: sectariamente) aos seus leitores uma concepção estreita e subjetivista da vida, enquanto o realismo, pela riqueza de aspectos a que dá forma, responde às perguntas que o próprio leitor põe – respostas da vida a perguntas que a própria vida colocou!.... A relação viva com a vida do povo, o desenvolvimento progressista das próprias experiências das massas – é esta precisamente a grande mensagem social da literatura Frente Popular significa: luta por um autêntico caráter popular da arte, uma solidariedade múltipla com toda a vida do povo, tornada histórica – historicamente *peculiar*; significava encontrar diretrizes e opções que, a partir *desta* vida do povo, despertem as tendências progressistas para uma nova vida politicamente ativa. (MACHADO, 1998, p. 228-9)

À medida que lemos o Lukacs, nós vamos aumentando nossa capacidade de perceber porque o pensamento crítico dele sobre a prosa de ficção depois de 1930 se desenvolve para além do que já está colocado em sua teoria do romance, grande obra da década de 1920. Estudos e leituras dos manuscritos de Marx o fizeram realizar uma profunda autocrítica e o levaram a escrever pequenos ensaios hoje reunidos no livro organizado por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto, intitulado *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. O livro está organizado em duas seções: a primeira é uma contribuição à história da estética – com debates sobre Hegel e Marx e a segunda, “Para uma teoria marxista dos gêneros literários”, traz um ensaio que eu acho decisivo para o estudo da prosa literária intitulado “O romance como epopeia burguesa” que faz um avanço relevante em termos do que estava formulado no *Teoria do romance* e até no “Narrar ou descrever”, esse talvez o texto do Lúkacs mais conhecido.

Ainda no texto citado anteriormente, “Trata-se de realismo!”, Lukács ao recuperar o próprio Marx, retoma a dialética da essência e do fenômeno. Lukács argumenta que a realidade como algo estático e hierárquico é uma noção muito deturpada do marxismo vulgar. Para Marx, a realidade é “síntese de múltiplas determinações”, constituída pela interação de complexos em seu interior e seu exterior, cujo o número de momentos pode chegar ao infinito. Nessa dinâmica complexa existe a relatividade do absoluto e do relativo já que em cada momento o que antes era relativo pode se tornar absoluto e o contrário em outro momento – em cada mínima parte da totalidade, que é complexa e dinâmica, tudo está em movimento e tudo é relação dinâmica entre complexos.

Na arte, a vida aparece reconfigurada com uma objetividade a que não temos acesso na imediatividade caótica na nossa própria vida, em que os momentos se sucedem de modo irreversível e continuamente sucessivos. Na nossa vida também vivenciamos essência e aparência, mas o caráter caótico dos acontecimentos cotidianos no mais das




vezes não nos permite ter clareza para distinguir o essencial do aparente. Quanto mais rica for a qualidade da captação artística, “Quanto mais variada e rica, intrincada e “astuta” (Lenin) ela for, quanto mais intensamente ela abranger a contradição viva da vida, a unidade viva da contradição de riqueza e unidade das determinações sociais, tanto maior e mais profundo será seu realismo” (MACHADO, 1998, p. 208). Observar que não é determinismo da realidade, mas determinações da realidade. Determinações a que podemos chegar no caminho que parte da aparência à essência. Determinações, não determinismo.

O trabalho que trago hoje nasceu das pesquisas que surgem da minha atuação no ensino da disciplina da graduação Modernismo Brasileiro e que se desenvolve em pesquisas no grupo de pesquisa que lidero na UnB, “Literatura, Estética e Revolução”. Sobre a pesquisa com a obra da Lucia Miguel Pereira, dizer que com ela iniciamos em agosto deste ano mais uma etapa das pesquisas em torno da literatura produzida nos anos da chamada Revolução de 1930. O que motiva a investigação é o refletir sobre o realismo e o feminismo na obra de Lúcia Miguel Pereira – em pleno contexto de definição dos rumos da literatura brasileira numa fase em que o modernismo paulista já é história e legado, mas a experimentação formal trazida por sua experimentação formal continua como algo já estabelecido na consciência criadora nacional e que se desenvolve na literatura de pendor realista da década de 1930.

Estamos entre o romance social e o dito romance intimista e não será problemático afirmar que o investimento artístico na experimentação formal presente nas obras do período e que já era motor da produção artística desde o modernismo paulista não atua apenas como puro exibicionismo técnico, antes materializa nas elaborações artísticas a vivência da Revolução de 30 e das mudanças sociais. Nesse sentido, é fundamental para nossa pesquisa o estudo dos textos de Candido “A revolução de 30 e a cultura” e “Literatura e Subdesenvolvimento” de *A educação pela noite e outros ensaios* e ainda a tese de Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, que temos como fontes de apoio crítico.


Pensando a obra *Em surdina*, de Lucia Miguel Pereira, motivo dessa comunicação, não deixo de reparar um fato interessante que alinha duas autoras que foram na vida e na arte produzida por elas na década em tela em tudo antagônicas, mas ambas profundamente engajadas na elaboração artística que representasse sem amarras os conflitos e as



contradições da vida do ponto de vista da mulher. Estou falando de Patrícia Galvão e Lucia Miguel Pereira, pois no ano de 1933 saem as principais obras das duas autoras, nomeadamente: *Em surdina* e *Parque industrial*. Além dos experimentos formais em torno de revolucionar as formas do dizer narrativo presente em ambas obras, elas também revolucionam o romance brasileiro do ponto de vista da elaboração do conteúdo, mesmo como antípodas, mas que se complementam no realismo com que pintam a condição e o ponto de vista das mulheres num momento em que a revolução está acontecendo.

Para cada uma das autoras a elaboração ficcional desse momento revolucionário é bem diferente. E a diferença é a da classe social. Enquanto a personagem Cecília de *Em surdina* nem sabia que poderia trabalhar e quando conhece essa possibilidade é profundamente desencorajada pelo pai e pelo amigo, Paulo – que ambicionava tê-la no emprego de esposa, as personagens trabalhadoras dos teares do parque industrial de São Paulo são duramente exploradas no trabalho do qual nem sequer sonham em não ter. Os dramas vividos pelas personagens são completamente diferentes, embora sejam mulheres jovens da mesma época – nas duas grandes cidades brasileiras São Paulo e Rio de Janeiro. A principal diferença não é estética, mas de classe social.

Época aliás muito dura para a mulher. O patamar em que se encontra a luta das mulheres hoje, quando em vez de diminuir aumenta a violência e os crimes contra as mulheres, tinha naquele momento um caráter realmente embrionário pelo que depreendemos dos destinos das personagens nas situações vividas por elas. Na pequena, mas decisiva, prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira, personagens e narradoras vivem o drama da dificuldade em assumir os papéis a elas conferidos. Nessas personagens e narradoras há algo que resiste e que elas mesmas aprendem a não negar. A quantidade de recursos (itálico, aspas, espaçamentos) com que a narrativa de *Em Surdina* apresenta sua instância narrativa nos coloca em questão a dificuldade da narradora em assumir sua perspectiva de mulher no interior do discurso destinado ao narrador. Existe na crítica especializada da obra, divergências em relação à caracterização da instância narrativa. Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida em sua tese, *Reinventando a realidade: estratégias de ficção na obra de Lucia Miguel Pereira*, defende que, “E com a hipocrisia imperando sobre as normas de conduta impostas pelas relações sociais, podemos notar a expressão do conservadorismo ou do receio de mudanças mediadas pelo narrador ou pelas outras personagens de famílias tradicionais” (ALMEIDA, 2010, p.39). Já na tese de



Juliana Santos, Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação, encontramos um trecho na análise do romance *Maria Luísa* em que lemos: “O olhar que o narrador (ou narradora segundo Heloísa Pontes) lança sobre essas crianças é o de compaixão, percebendo o quanto é injusta a condição desses meninos que perderam prematuramente a pureza da infância” (SANTOS, 2012, p. 123). Nas duas teses há uma leitura da ficção completa de Pereira, mas afora o romance *Amanhecer*, no qual temos uma narração de primeira pessoa, as duas estudiosas referem-se sempre ao narrador e não a uma possível narradora. E Edwrigens, como vimos, afirma ainda um conservadorismo, desse narrador.

No texto de Heloísa Pontes (2008), *Crítica da cultura no feminino*, há a defesa da ideia de que a narradora deseja se descolar do discurso conservador da personagem Maria Luísa. Ficamos aqui simplesmente com anotações da crítica pois o fato é que nossa pesquisa está em andamento, mas preliminarmente nossas investigações caracterizam esses avanços e recuos, inclusive em termos de sinais gráficos, na instância narrativa como uma dificuldade que a narradora tem de ocupar plenamente o espaço tradicionalmente masculino da narração. Ainda não tínhamos uma tradição de narradoras e é com muito pejo que Lucia investe nesse sentido na construção do lugar de narradora.

Em surdina mostra uma moça que tem força para, na sociedade carioca da década de 1930, negar três pedidos de casamento, com supostos bons partidos, mas que, por outro lado, ainda não consegue se imaginar vivendo longe da casa do pai. Daí temos acesso ao drama da dificuldade hercúlea de cada passo tomado na direção da desfeticização de si mesmas e de sua realidade “administrada” pela família e pela moral dos bons costumes, como podemos perceber no trecho copiado abaixo:

Espicaçada pela oposição de Dr. Vieira, a sua vontade de trabalhar cresceu, tornou-se necessidade imperiosa; era o único meio de criar a sua personalidade, independente do núcleo familiar; tinha a impressão de que começaria afinal a viver, no dia em que começasse a dedilhar na máquina ofícios e cartas comerciais. Então entraria na posse de si mesma e da existência. Escolheria seus hábitos, as suas relações, o seu modo de vida. Inconscientemente, imaginava que seria uma réplica feminina de Paul, que teria a sua liberdade em julgar pessoas e coisas. (PEREIRA, p. 192)

Vemos aí a narradora se aprofundar até no inconsciente da personagem – narrar suas ações e descrever suas motivações internas. Esse recurso não capta apenas a consciência da personagem mulher – como nos grandes épicos, essa cena é narrada do ponto de vista também de Paulo – ponto de vista, claro, tão legítimo quanto o de Cecília

– afinal em sua totalidade, a sociedade é que forma a consciência de ambos os personagens:

Paulo ouviu-a sem interrompê-la, parecendo muito atento às suas palavras, mais interessado, em realidade, pela boca que as pronunciava, pelo prazer de escutar Cecília, de vê-la depois de mais um mês de ausência. E o que ouvia, ardentemente, erro o que ele próprio tinha a lhe dizer. O minuto decisivo que ia viver, já existia dentro dele, já o transportava além do presente. Estava como um leitor que houvesse lido as últimas páginas antes das outras, e, conhecendo a conclusão da intriga, não se emocionasse com os lances do enredo. (PEREIRA, 2006, p. 192)

...

- Que significa isso? – perguntou muito baixo.

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

É bastante dramática a cena e essa forma de pensar de Paulo e Cecília é reflexo das condições objetivas que eles vivem – sua condição de menina criada no seio da família rica – de um dinheiro feito com o tráfico de escravos. Paulo também é produto da mesma sociedade, ele pensa que o melhor trabalho que ela poderia querer seria o de ser sua esposa, o de viver para ele, que se tornaria a plenitude da vida vazia que a moça pensava, sonhava, em preencher com o seu próprio trabalho. Enquanto Cecília por sua vez chegara realmente a pensar que a contribuição intelectual que havia entre eles era de natureza desinteressada, ela se sentia igual a Paulo, nesse sentido sua queixa da atitude do pai a Paulo seria compreendida e, ela imaginava, ele também veria a injustiça que ela continha, mas frente à terrível desilusão que lhe dá a fala de Paulo, não tem outra saída a personagem a não ser rir, “Mas o riso sufocava-a. Estava com pena de Paulo. E não conseguia vencer a gargalhada. Ria, ria, ria, muito alto, com gritinhos agudos, histéricos. (PEREIRA, 2006, p. 195)

Por outro lado, em *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, temos uma narrativa experimental – fortemente amparada no realismo com que descreve as situações, quase eliminada a instância narrativa, a narrativa avança por meio dos diálogos a partir dos quais entendemos o que se passa na história. As falas diretas das personagens captam a oralidade e a brutalidade das situações vividas. Dessa forma a narrativa se constrói mais como mosaico de situações em que não configuramos uma personagem principal a partir da qual as ações se movimentam, mas um conjunto de mulheres em situações as mais

diferentes quase sempre narradas por meio do recurso do diálogo. A instância narrativa atua quase como uma didascália do que propriamente como mediadora na relação leitor – personagem. Como exemplo, no capítulo intitulado “Trabalhadoras de agulha”, lemos:

Uma menina pálida atende ao chamado e custa a dizer que é impossível terminar até o dia seguinte a encomenda.

- Que é isso? – exclama a costureira empurrando-a com o corpo para o interior da oficina.
- Você pensa que vou desgostar mademoiselle por causa de umas preguiçosas! Haverá serão até uma hora.

- Eu não posso, madame, ficar de noite! Mamãe está doente. Eu preciso dar o remédio para ela!

- Você fica! Sua mãe não morre por esperar umas horas.

- Mas eu preciso!

- Absolutamente. Se você for é de uma vez.

A proletária volta para seu lugar entre as companheiras. Estremece à ideia de perder o emprego que lhe custara tanto arranjar. (GALVÃO, 2006, p. 25)

Quando pensamos as diferenças entre os dois romances, salta aos olhos a diferença entre as condições de vida entre as personagens. Chegamos à inevitável conclusão de que a condição objetiva é que determina seus sonhos, seus desejos, suas relações com familiares e amantes, ou seja, as formas da consciência das personagens são condicionadas pelo processo social, político e espiritual da vida. Mas não de modo mecânico, como diria o marxismo vulgar.

O Realismo nas duas cenas pelo aprofundamento nos problemas sociais levantados a partir da condição das mulheres nas situações – de trabalho (onde temos uma mulher como exploradora do trabalho da outra) e na família (com a moça totalmente anulada pelo domínio patriarcal) nos coloca diante de problemas vividos pelas personagens e que não à toa estão colocados a partir do recurso do diálogo, portanto são mostrados nas falas diretas das personagens no embate entre elas. O caminho da desfetichização de si mesma, no caso de Cecília, é um percurso doloroso rumo à solidão. No caso de *Parque Industrial*, a desfetichização ocorre por meio de uma tomada de consciência política. Trouxe até aqui apenas um esboço de introdução ao problema da pesquisa que estamos desenvolvendo.

Concluo esta fala com uma outra citação de Lukács em *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, na qual lemos:

A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento e à máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onidirecional. A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja,

suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno se manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência.” (LUKÁCS, 2009, p. 105)

O que estamos fazendo na pesquisa é buscar investir na leitura da fortuna crítica, buscar um aprofundamento da relação essência e aparência no texto literário, e refletir como articular feminismo e realismo, tal como estudado por Lukács. Interrompo aqui como manda o tempo do espaço delimitado para essa comunicação.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. *Reinventando a realidade: estratégias de ficção na obra de Lucia Miguel Pereira*. Originalmente defendida como tese de doutoramento na UnB em 20/12/2010.

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

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

CARDOSO, Patrícia. *Ficção Reunida*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

_____. “Narrar ou descrever”. In; _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: _____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

PONTES, Heloísa. *Crítica da cultura no feminino*. Disponível em <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200009>

Acesso em 12/10/2017.

SANTOS, Juliana. *Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação*. Originalmente defendida como tese de doutoramento na UFRGS, 2012.