

**CRISTAL RECCHIA**

**PERSPECTIVAS FEMININAS EM HELENA MORLEY E  
LYGIA FAGUNDES TELLES: *MINHA VIDA DE MENINA E AS  
MENINAS***



ARARAQUARA – SÃO PAULO  
2008

CRISTAL RECCHIA

PERSPECTIVAS FEMININAS EM HELENA MORLEY E  
LYGIA FAGUNDES TELLES: *MINHA VIDA DE MENINA E AS  
MENINAS*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa**

**Orientador: Prof. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel**

**Bolsa: CAPES**

ARARAQUARA – SÃO PAULO  
2008

À Clarice Lispector, primeiro deslumbramento.

## **AGRADECIMENTOS**

- À minha orientadora Maria Célia de Moraes Leonel, pela amizade, dedicação, pelo exemplo profissional e por ter acreditado em mim.
- Aos professores Luiz Gonzaga Marquezan, Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin, Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, Maria Lúcia Outeiro Fernandes, Karin Volobuef, Antonio Suárez Abreu e Lenira Marques Covizzi pela leitura do projeto e pelo apoio desde o início da graduação.
- À CAPES.

Sou uma mulher, sou uma pessoa, sou um corpo olhando pela janela. Assim como a chuva não é grata por não ser pedra. Ela é uma chuva. Talvez seja isso que se poderia chamar de estar vivo. Não quero mais que isto, mas isto: vivo. E apenas vivo é uma alegria mansa. (Clarice Lispector, 2007, p. 47).

## RESUMO

Apresenta-se o estudo da construção do eu feminino em duas obras da literatura brasileira, uma de 1942, *Minha vida de menina*, de Helena Morley, e outra de 1973, *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. De um lado, tem-se a descrição do cotidiano e da vida pacata de uma pequena cidade do interior de Minas Gerais feita por Helena Morley no final do século XIX, e, de outro, a vida urbana, cosmopolita, agitada e politizada de *As meninas* de Lygia Fagundes Telles. A ficção introspectiva de Lygia em *As meninas* sonda a alma humana e explora as inquietações existenciais das personagens. Através de Lia, Ana Clara, e Lorena, a autora traduz problemas psicológicos, religiosos, filosóficos e morais relacionados à vivência urbana. As diferenças de visão de mundo das jovens narradoras, uma do século XIX e três do século XX, proporcionam também uma visão de como o papel da mulher mudou na nossa sociedade. De uma maneira surpreendente, Helena Morley coloca-se à frente de seu tempo e questionadora da condição feminina, sendo este um dos aspectos importantes da obra. *Minha vida de menina* e *As meninas* apresentam-nos diversos e distintos perfis de mulheres, que, ao mesmo tempo em que consolidam as posições femininas na sociedade em que estão inseridas, permitem-nos colocá-las em cheque. Tão distintos pontos de vista nos fazem conhecer as diversas facetas do tempo histórico em que cada uma dessas mulheres viveu. O resultado é uma nova história, a história interpretada sob o ponto de vista feminino. Momentos históricos como a Proclamação da República, a Abolição da Escravatura e a Ditadura Militar são recriados por cada uma dessas mulheres. O tratamento temporal e a representação do corpo feminino são as categorias que representam, nas obras estudadas, o surgimento e o desenvolvimento de uma nova mulher brasileira, uma mulher cada vez mais livre em relação às possibilidades de expressão e a seu corpo. Cada uma das autoras – tanto Helena Morley, quanto Lygia Fagundes Telles – constroem o tempo em suas obras de maneira peculiar, o que nos revela o feminino nos dois textos. Essa representação temporal torna-se feminina, porque o ponto de vista da mulher parte do seu interior, o que impõe ao texto grande carga de subjetividade. É possível ainda destacar o papel da mulher na sociedade brasileira, em busca de identidade e de liberdade em relação aos padrões impostos pela sociedade patriarcal burguesa. Nosso objetivo principal é verificar como se dá, em cada uma das obras, a construção do eu feminino, a forma como as jovens narradoras enfrentam o mundo em que estão inseridas, a percepção crítica, afetiva ou neutra que têm dos fatos que se desenrolam a sua volta. Para a pesquisa em pauta, tomamos como embasamento teórico estudos sobre escrita feminina e escrita de autoria feminina, em especial os de Elaine Showalter.

**Palavras – chave:** Helena Morley, Lygia Fagundes Telles, *Minha vida de menina*, *As meninas*, Feminino.

## ABSTRACT

The study of the construction of the self-feminine is highlighted in two major literary works of the Brazilian literature, one from 1942, *Minha vida de menina*, by Helena Morley; and another from 1973, *As meninas*, by Lygia Fagundes Telles. On the one hand, Morley describes a peaceful everyday life in a small town in Minas Gerais state in the end of the 19<sup>th</sup> century and, on the other hand, a bursting, urban, cosmopolitan and politicized life is tackled by Lygia Fagundes Telles. Tele's introspective narrative in *As meninas* probes the human soul and explores the character's existential inquietudes. Through Lia, Ana Clara, and Lorena, the author analyses psychological, religious, philosophical and moral problems related to urban life. The narrators' differing points of view, one belonging to the 19<sup>th</sup> century and the other three to the 20<sup>th</sup> century, result in an appreciation of the changing social landscape occupied by women. In a surprising way, Morley is ahead of her time when she questions the feminine condition, this being the most outstanding aspect of her book. *Minha vida de menina* and *As meninas* present us with diverse and distinct women's profiles that, while consolidating their feminine positions in the society they are inserted, allow us to put them in check. Distinct points of view make us familiar with the many facets of the historical time these women lived. The result is a new history, a history interpreted by a female point of view. Historical moments such as the republic proclamation, slavery abolition and the military dictatorship are recreated by each of these women. The temporal treatment and the representation of the female body are categories representative, in these books, of the birth and development of a new Brazilian woman, a freer woman concerning their bodies and possibilities of expression. Each author builds time in their works in a particular way, revealing us the feminine in both texts. This temporal representation becomes feminine because the women's point of view stems from inside, giving the text a great degree of subjectivity. It is still possible to highlight women's role in Brazilian society, their search for identity and freedom from the shackles imposed by a bourgeois patriarchal society. Our main purpose is to identify, in each literary work, the construction of the self-feminine, the way these young narrators deal with the world they are in, the critical, affectionate or neutral perceptions they have about the facts around them. For this research, we take as theoretical foundation the studies about feminine writing and feminine writing in itself, especially Elaine Showalter.

**Keywords:** Helena Morley, Lygia Fagundes Telles, *Minha vida de menina*, *As meninas*, Feminine.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	p. 09
1. PERSPECTIVAS FEMININAS: A POLÊMICA DA DIFERENÇA .....	p. 13
1.1. Linhas teóricas sobre escrita feminina e escrita de autoria feminina .....	p. 16
1.2. Estudos realizados no Brasil e em Portugal .....	p. 21
2. FORTUNA CRÍTICA .....	p. 28
2.1 A crítica sobre Helena Morley .....	p. 28
2.2. A crítica sobre Lygia Fagundes Telles .....	p. 35
3. <i>MINHA VIDA DE MENINA</i> .....	p. 39
3.1. Sobre diários e mulheres .....	p. 39
3.2. <i>Minha vida de menina</i> : publicação e autoria .....	p. 42
4. <i>AS MENINAS</i> .....	p. 53
5. O TEMPO EM <i>MINHA VIDA DE MENINA</i> E <i>AS MENINAS</i> .....	p. 57
5.1 Tempo e história sob o ponto de vista feminino .....	p. 57
5.2. O tempo em <i>Minha vida de menina</i> .....	p. 59
5.3. O tempo em <i>As meninas</i> .....	p. 64
6. RELAÇÕES ENTRE O CORPO FEMININO E O TEMPO HISTÓRICO .....	p. 72
6.1. O corpo adolescente de Helena Morley .....	p. 73
6.2. <i>As meninas</i> : o corpo erotizado .....	p. 76
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	p. 80
REFERÊNCIAS .....	p. 82
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....	p. 88
ANEXO – Conversa com Sara Caldeira Brant .....	p. 92



## INTRODUÇÃO

Nosso estudo tem o objetivo de analisar a construção do eu feminino a partir do exame de questões que envolvem a escrita de autoria feminina e a escrita feminina. Nosso *corpus* é composto por duas obras da literatura brasileira distantes no tempo, no espaço, e na forma de representação. De um lado, de 1942, *Minha vida de menina*, diário de Helena Morley, e, de outro, de 1973, *As meninas*, romance de Lygia Fagundes Telles.

*Minha vida de menina* foi um dos primeiros livros que ganhei de presente, o que provoca a lembrança da ternura de minha mãe ao me incentivar a ler. Já *As meninas*, conheci apenas durante os anos da graduação em Letras. Como as duas obras são escritas por mulheres, e tratam do universo feminino, pensou-se em realizar um trabalho comparativo entre ambas.

A escrita memorialística de Helena Morley despe a intimidade de uma jovem e o cotidiano da cidade de Diamantina do final do século XIX, de tal modo que seu diário constrói um verdadeiro cenário da vida provinciana brasileira.

Na obra de Helena Morley, a família é a mobília principal da casa. Esse relato autobiográfico, até mesmo por sua natureza, trata da vivência familiar, na qual temos a presença constante da mãe, da avó e, mais raramente, do pai. Já na obra de Lygia Fagundes Telles, a família não está presente e as três meninas moram em um pensionato, porém, é a família que determina a trajetória das personagens e é responsável, em parte, por seus conflitos, agindo, em geral, pela ausência.

Lygia Fagundes Telles traz, em sua narrativa, discussões sobre assuntos como política, sexo, drogas, aborto, relações familiares, e apresenta temas como a busca de identidade e o espaço da solidão. Em *As Meninas*, faz-se importante o modo como a experiência de vida das personagens é transmitida na escritura da autora que, por meio do monólogo interior, retrata a condição feminina da mulher nas décadas de 60 e 70 do século passado, durante o período da Ditadura Militar.

As visões de mundo das jovens narradoras, uma do século XIX e três do século XX, proporcionam a possibilidade de observar-se, através da diferença, como o papel da mulher mudou em nossa sociedade. De maneira surpreendente, Helena Morley coloca-se à frente de seu tempo e apresenta-se como questionadora da condição feminina, sendo esse um dos aspectos que conferem interesse à obra. Questionar a condição feminina e o papel da mulher na sociedade é uma característica intrínseca das personagens de romances “feministas”,

porque a contestação dos modelos tradicionais resulta no desejo de liberdade na escolha do próprio destino. Esse papel questionador em *As meninas* está principalmente a cargo de Lia, que, ao mesmo tempo em que pratica sexo como uma forma de libertação, viaja para a Argélia para viver ao lado do homem que acredita que ama.

A nossa análise concentra-se, principalmente, na forma como cada uma das escritoras constrói o tempo em suas obras, o que nos revela um novo olhar sobre os fatos, um olhar feminino. Benedito Nunes (2003, p. 5) vê no desenrolar temporal a condição primeira da narrativa. Isso porque a narrativa dá um conteúdo ao tempo, tal como a música. Por ser escrito principalmente em forma de monólogo interior, o romance *As meninas* revela um fluir temporal subjetivo, intimamente ligado ao ser feminino. O fato do livro de Helena Morley ser um diário aponta para a importância do tempo. Em sua narrativa, o fluir temporal é ditado pelo passar lento dos dias, pelos diversos passeios familiares e festas religiosas, além de apresentar um presente insatisfeito, pincelado por devaneios e convicções da menina Helena. Lygia Fagundes Telles também coloca suas personagens dentro da atmosfera temporal em que o presente é incompleto, habitado pelo passado e por um futuro repleto de sonhos.

A configuração temporal em *Minha vida de menina* não possui a mesma complexidade de *As meninas*. Porém, mesmo apresentando o tempo de forma linear cadenciado pelo dia-a-dia, o diário de Helena Morley é singular no que diz respeito ao tempo histórico inserido na obra, uma vez que um dos encantos do livro está na apresentação, sem rodeios, do cotidiano de Diamantina da década de 1890. Um retrato da vida privada, como poucos, repleto de tipos que vão desde os escravos, os pobres, os loucos, até ao padre fofoqueiro.

Já a passagem do tempo em *As meninas* segue a fragmentação do ser humano moderno. O jogo temporal produzido por diversas anacronias causa um efeito de proximidade da intimidade das personagens, além de resultar em uma narrativa estereoscópica, uma vez que existem diferentes pontos de vista sobre os acontecimentos abordados. Das cinco bifurcações do tempo real propostas por Benedito Nunes (NUNES, 2003, p. 16-26) – a cronológica, a lingüística, a histórica, a física e a psicológica – em *As meninas*, duas se destacam: o tempo psicológico apresentado em forma de monólogo interior, e o tempo histórico que funciona como motivo de contestação.

No que se refere ao embasamento teórico, vale lembrar que a vasta produção sobre a escrita feminina e a escrita de autoria feminina nos anos de 1970 e início dos anos 80 pode ser aglutinada em duas grandes linhas: a anglo-americana e a francesa. Ambas buscavam elementos que revelassem a autoria feminina do texto.

A linha anglo-americana (*feminist criticism*, ou *gender criticism* ou ainda *gynocriticism*) concentrava-se na busca de uma atitude reivindicativa da mulher frente à condição feminina na sociedade. Essa linha preocupou-se mais com o conteúdo dos textos, do que com a expressão lingüística. O estudo de Elaine Showalter (1994), uma das mais importantes representantes dessa linha, constitui o apoio teórico principal de nossa pesquisa.

Já a linha francesa, de formação mais filosófica, lingüística e psicanalítica, preocupou-se com a definição da identidade feminina, que deveria ser expressa através de uma linguagem própria, ligada, principalmente, às experiências do corpo da mulher.

O que salta aos olhos nas duas correntes é que ambas são sobre literatura de autoria feminina e buscam elementos temáticos ou textuais referentes à libertação da mulher contra a opressão social, cultural e sexual.

No Brasil, destacam-se duas estudiosas da literatura de autoria feminina: Lúcia Castello Branco (2004; 1994; 1991), que se aproxima da linha francesa, e Elódia Xavier (2007; 1998; 1991), que se aproxima da linha anglo-americana. No presente trabalho, além de nos basearmos na teórica norte-americana Elaine Showalter (1994), tivemos nos estudos de Xavier outra fonte direcionadora.

O embasamento teórico, além dos estudos sobre escrita feminina e escrita de autoria feminina, abrange outros dois campos. Em primeiro lugar, tomamos como base os ensaios críticos sobre Helena Morley, destacando-se os textos de Roberto Schwarz, “Outra Capitu”, inserido na obra *Duas meninas* (1997), e de Alexandre Eulalio, “A história natural de Helena Morley: Minha vida de menina”, inserido na obra *Livro involuntário: literatura, história, matéria e memória* (1993). Sobre Lygia Fagundes Telles, destacamos os estudos de Cristina Ferreira Pinto, *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990); e o de Débora Ferreira, *Pilares Narrativos* (2004). Em segundo lugar, auxiliam-nos estudos sobre teoria da narrativa, como os de Gérard Genette, *O discurso da narrativa* (1995) e Benedito Nunes, *O tempo na narrativa* (2003).

O primeiro capítulo compõe-se do embasamento teórico sobre escrita feminina e escrita de autoria feminina. Trata-se da apresentação da teoria de Elaine Showalter, de um breve levantamento dos estudos no Brasil, e de algumas considerações sobre o estudo da portuguesa Isabel Allegro de Magalhães (1995). O segundo capítulo é composto de um levantamento da fortuna crítica de Helena Morley e Lygia Fagundes Telles. No terceiro capítulo, analisamos mais demoradamente *Minha vida de menina*, e, no quarto, *As meninas*. O quinto capítulo é composto pela análise comparativa do diário de Helena Morley, com o

romance de Lygia Fagundes Telles, em especial, no que se refere à passagem do tempo. Merece destaque ainda o ponto de vista feminino sobre os momentos históricos que cada obra traz. No sexto capítulo, encontra-se a análise comparativa da representação do corpo feminino nas duas obras, também relacionada ao tempo histórico em que as protagonistas se inserem. Finalmente, apresentamos as considerações finais.

## 1. PERSPECTIVAS FEMININAS: A POLÊMICA DA DIFERENÇA

Seria mil vezes lastimável se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como os homens, ou se parecessem com os homens, pois se dois sexos são bem insuficientes, considerando-se a vastidão e a variedade do mundo, como nos arranjariamos com apenas um? (Virgínia Woolf, 2004, p. 97).

A existência ou não de algum tipo de especificidade que faz um texto escrito por uma mulher diferente de um texto escrito por um homem, ou a existência de um texto feminino, independente do sexo do autor, são questões que nos levam a diferentes caminhos teóricos. Em grande parte, esse polêmico tema está ligado aos múltiplos significados sócio-culturais que o termo “feminino” carrega. O que é o feminino? Nas palavras de Elódia Xavier (1991, p. 11): “Antes de mais nada, é preciso redefinir o termo “feminino”, extremamente comprometido com uma carga semântica mistificadora. Uma longa tradição o tem como sinônimo de delicado, superficial e sentimentalóide”.

É quase impossível dissociar o feminino da mulher, embora a feminilidade não seja algo exclusivo das mulheres, como a masculinidade não é algo exclusivo dos homens. Nas palavras de Lúcia Castello Branco (1991, p. 27): “Sugere-se que o feminino não é a mulher, mas a ela se relaciona. Sugere-se que o feminino é o não masculino, mas a ele não se opõe”. Pensamos, então, o feminino como sendo algo que faz parte da mulher, mas não é necessariamente a mulher; fala do corpo da mulher, mas não é somente seu corpo. Ou ainda, o feminino está e ao mesmo tempo não está ligado às mulheres.

Mas, o que se torna importante tanto no estudo da literatura produzida por mulheres, quanto na compreensão do que é feminino, é aceitar que existe uma diferença, o que não quer dizer que o diferente, o outro, no caso, o feminino, seja inferior ou marginal. Essa é uma das bandeiras levantadas por Castello Branco, quando diz que é preciso conseguir “se fazer ouvir em sua outridade. Não o modelo unissex, mas a diferença” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 62).

Como a mulher escritora pensa esse assunto? Temos a resposta de três delas: Virgínia Woolf (2004), Lygia Fagundes Telles (apud BERGAMASCHI, 1993) e Beatriz Bracher (2002).

Na epígrafe que selecionamos, Virgínia Woolf não só considera a existência da diferença, como ressalta que seria lamentável se ela não existisse. Resta-nos a tarefa de aceitá-la e saber identificá-la. Mais ainda, segundo Woolf, quando não aceitamos a existência de

uma especificidade feminina, estamos compactuando com o patriarcalismo, vivendo sob o signo do sexo masculino.

Mas, Virgínia Woolf vai mais longe; segundo ela, a mulher somente poderá produzir literatura se possuir “um teto todo seu” e uma renda fixa que lhe garanta estabilidade e tranqüilidade financeira. A escritora se pergunta se além do sexo, a pobreza pode determinar a qualidade ou até a existência de um gênio literário, ou seja, existem condições necessárias para a criação de uma obra de arte? (WOOLF, 2004, p. 31).

A mulher, além de relegada ao espaço privado, tem o direito à educação abolido, o que faz com que a feminilidade torne-se uma característica protegida pelos ideais do patriarcado. Virgínia Woolf ressalta que as obras literárias são criações de seres humanos, que, por sua vez, sofrem, estão ligados às coisas materiais como saúde, dinheiro e a casa em que moram (WOOLF, 2004, p. 49). Tais condições materiais submetem a mulher à subordinação masculina. Essa subordinação é tão avassaladora que a mulher, a seu ver, somente existe na literatura através da pena masculina. A mulher retratada na ficção é ficção. Na realidade, “ela era trancafiada, surrada e atirada pelo quarto” (WOOLF, 2004, p. 50). A história mal chega a mencioná-la (WOOLF, 2004, p. 51).

Mesmo o texto de Woolf estando distante de nós quase um século, a luta por um “teto todo seu” e pela liberdade de falar de si mesma, de libertar-se da pena masculina ainda é travada pelas mulheres, embora muitas conquistas do movimento feminista atenuem a subordinação do sexo feminino.

Lygia Fagundes Telles assim se manifestou em uma entrevista que faz parte do vídeo que seu filho, Goffredo Telles Neto, fez em sua homenagem:

Houve um trabalho que foi se desenvolvendo através do tempo em relação à mulher escritora e o público. A desconfiança inicial, o preconceito, ainda existe, mas bastante aplainada. Isso porque o número de mulheres que escrevem foi crescendo e hoje escrever já não é mais um ofício de homem, como antes. A mulher pegou a palavra e ela se sentiu bem com a palavra como um elemento de revelação de si mesma. O texto da mulher tem uma fisionomia própria, é um texto otimista no qual ela se explica, coisa que não podia fazer antes. Antes a mulher era explicada pelo escritor. Hoje ela está se explicando e essa explicação tem muito interesse para o leitor. Entre todas as artes é na leitura que a mulher parece se dar melhor. A mulher encontrou nos meios de comunicação, através da palavra, o meio ideal para se explicar, se confessar. Em geral o texto da mulher é confessional, intimista. É a vontade de exprimir a primeira pessoa, o eu. Tanto é que há críticos que implicam com essa insistência da mulher em usar a primeira pessoa. Eles não percebem que a mulher, coitada, passou muito tempo sem poder falar em nome próprio e agora está tentando essa oportunidade. Isso não significa, é claro, que ela tenha vocação. Que seu

texto seja obrigatoriamente bom. A vocação se mostra desde o início de uma maneira bastante clara, nesse caso a mulher pode tomar a palavra e realizar-se muito bem. Não basta confessar, é preciso ter vocação para realizar-se através da confissão. De qualquer modo, o leitor começa a acreditar que a mulher também é inteligente. Ela sempre foi uma figura calada e oprimida no sentido da realização artística, mas está se revelando, está mostrando que tem muita imaginação, que escreve bem, escreve muito bem mesmo. A mulher é mentirosa, ela mente melhor do que o homem, é mais fantasista do que ele também. A mesma mentira contada por um homem e uma mulher é mais crível na palavra da mulher. Isto porque a mulher sempre foi um ser calado e oprimido e aprendeu assim a trabalhar no escuro, como um bicho menor. Acho que, a partir de um certo momento, as coisas estão definidas, os jogos estão feitos. (TELLES apud BERGAMASCHI, 1993, p. 88-90).

Embora alguns pontos do depoimento possam ser discutidos, como, por exemplo, quando a escritora diz que é através da palavra que a mulher melhor se exprime nas artes, o importante é destacar que, segundo ela, a escrita é um meio pelo qual a mulher alcança o autoconhecimento. Lygia também defende a especificidade dos temas, e a predominância do uso da primeira pessoa no texto de autoria feminina. É interessante ainda ressaltar que a autora acredita que a mulher sabe mentir melhor do que o homem, o que ampliaria sua capacidade de criação literária. A opressão sofrida pela mulher durante séculos resultaria numa habilidade para a fantasia e para a dissimulação mais aguçada.

Destacamos nas narrativas das mulheres a afirmação de Lygia em relação à implicância da crítica com a recorrência da primeira pessoa: “Eles não percebem que a mulher, **coitada**, passou muito tempo sem poder falar em nome próprio e agora está tentando essa oportunidade” (TELLES apud BERGAMASCHI, 1993, p. 89, grifos nossos). Espinhoso esse adjetivo “coitada”, como se, por compaixão, a crítica, essencialmente masculina, devesse aceitar os escritos de autoria feminina. Mas, o importante é pensar que essa afirmação vem de Lygia Fagundes Telles, e que ela não só foi uma das primeiras mulheres a frequentar o curso de Direito no Largo São Francisco em São Paulo, como também uma das primeiras aclamadas por seu fazer literário, ou seja, ela deve ter razões pessoais para pensar na mulher como “coitada”. É como se Lygia dissesse: “Coitada de mim”, não posso nem falar o que sou, o que penso, como sinto meu corpo, tudo está a cargo da pena masculina, e o que sabe o homem de todo esse universo? Lygia Fagundes Telles consegue libertar a mulher que é, e assim, dá à mulher brasileira, sua principal leitora, a possibilidade de conhecer-se e situar-se em nossa sociedade.

Já Beatriz Bracher (2002) refere-se ao próprio livro como um escrito tipicamente feminino:

É a escrita feminina no que ela tem de pior. Miúda, subjetiva, vaga. Não se pode segurar nada, o texto escorre molengo, melado, sobram entre os dedos coágulos escuros que não dão tônus algum, apenas nojo. Fiquei menstruada anteontem, enquanto relia essa **coitadinha** [ela retratada em seu livro]. Agora estou livre e limpa. O inchaço se foi. (BRACHER, 2002, p. 75, grifos nossos).

A autora supõe que a subjetividade da escrita feminina é um defeito desse tipo de texto. Mais uma vez, encontramos o adjetivo “coitada” relacionado à expressão feminina. Mas, mesmo sendo um erro escrever mole, falar de si mesma, da própria menstruação, é um erro do qual ela não consegue fugir, como se a sua condição, ser mulher, a obrigasse a escrever desse modo.

O que é esse texto feminino? Esse feminino que, se não o abraçarmos nos tornaremos seres lamentáveis? Como definir essa escrita que leva ao conhecimento profundo da condição feminina? Como dizer: “isto é escrita feminina”? Veremos que é uma tarefa impossível, ou, nas palavras de Bracher (2002): “[um] texto [que] escorre molengo”, do qual não se pode segurar nada.

### **1.1. Linhas teóricas sobre escrita feminina e escrita de autoria feminina**

É impossível definir uma prática de escrita feminina, e esta impossibilidade persistirá, pois a prática nunca será teorizada, inclusa, codificada – o que não implica sua inexistência. (Hélène Cixous apud SHOWALTER, 1994, p. 29)

A produção sobre a escrita feminina e a crítica feminista inicia-se nos anos de 1970, e, já no início dos anos 80, os estudos passam a ser aglutinados em duas grandes linhas: a anglo-americana e a francesa. Isabel Allegro de Magalhães (1995) define a crítica feminista anglo-americana como estudo concentrado na busca de uma atitude reivindicativa da mulher frente a sua condição feminina na sociedade, mais preocupada com o conteúdo dos textos do que com a sua expressão lingüística. Já a linha francesa, de formação mais filosófica, lingüística e psicanalítica, preocupou-se com a definição da identidade feminina, que deveria ser expressa através de uma linguagem própria ligada às experiências do corpo da mulher. Na linha francesa, Magalhães destaca os nomes de Luce Irigaray, Hélène Cixous, Catherine Clément e Julia Kristeva (MAGALHÃES, 1995, p.18-20). Contudo, Elaine Showalter (1994) separa a linha inglesa da americana. Temos então, segundo Showalter (1994, p. 31), três grandes linhas, cada qual com sua característica: a linha inglesa, de base marxista, que procura



salientar a **opressão** sofrida pelas mulheres; a linha francesa, de base psicanalítica e desconstrucionista, tendo como principais teóricos Freud, Lacan e Derrida, e que procura salientar a **repressão** sofrida pelas mulheres; e a linha americana, baseada no texto, que procura salientar a **expressão** das mulheres na literatura.

Após discutir cada corrente, Elaine Showalter propõe uma nova linha que englobe tanto a linha inglesa quanto a americana e a francesa. Essa nova teoria é chamada pela autora de ginocrítica – *Gynocritics* (SHOWALTER, 1994, p. 29 e 31). O ensaio de Showalter, denominado “A crítica feminista no território selvagem” (1994), é hoje leitura obrigatória para iniciarmos um processo de estudo que focaliza a literatura feita por mulheres, ou a escrita feminina.

Em seu canônico texto, Showalter busca construir um quadro teórico para a atual crítica feminista norte-americana. Segundo a autora (p. 24), a crítica feminista encaixa-se entre a ideologia feminista e o ideal do despreendimento, sendo esse o território da teoria na qual as mulheres devem tornar visível sua presença. Segundo Judith Fetterley (apud SHOWALTER, p. 25), a crítica feminista tem sido caracterizada por “uma resistência à codificação e uma recusa a que seus parâmetros sejam prematuramente estabelecidos”. Showalter busca uma crítica científica, e não uma crítica baseada na experiência. Sendo assim, o que falta à crítica feminista é definir-se em relação às outras teorias.

Elaine Showalter (p. 26-27) apresenta duas diferentes “críticas feministas”. A primeira é ideológica, e é baseada na leitura feminista do texto, que leva em consideração a imagem e os estereótipos da mulher na literatura. Contudo, essa leitura também pode funcionar como uma ação intelectual libertadora, como reconhece Kolodny (apud Showalter, 1994, p. 26-27):

Tudo o que a feminista está defendendo, então, é seu próprio direito equivalente de libertar novos (e talvez, diferentes) significados destes mesmos textos: e, ao mesmo tempo, seu direito de escolher quais os aspectos de um texto que ela considera relevantes, pois ela está, afinal de contas, colocando ao texto novas e diferentes questões. Durante o processo, ela não reivindica que suas leituras e sistemas de leitura diferentes sejam considerados definitivos ou completos estruturalmente, mas somente que sejam úteis para o reconhecimento das realizações específicas das mulheres como autoras, e que sejam aplicáveis na decodificação consciente da mulher como signo.

Já a segunda forma da crítica feminista (p. 29),

[...] é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a

psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres.

Esta segunda forma relaciona-se com o que Showalter propõe ser a ginocrítica.

A ensaísta (SHOWALTER, 1994, p. 27-28) salienta ainda que toda crítica feminista é, de alguma forma, revisionista: “Não obstante, a obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou mesmo atacar a teoria crítica masculina mantém-nos dependentes desta e retarda nosso progresso em resolver nossos próprios problemas teóricos”.

E acrescenta:

Ao postular uma crítica feminista que seja genuinamente centrada na mulher, independente, e intelectualmente coerente, não pretendo endossar as fantasias separatistas de visionárias feministas radicais ou excluir da nossa prática crítica uma variedade de instrumentos intelectuais. Mas precisamos indagar muito mais minuciosamente o que queremos saber e como podemos encontrar respostas às perguntas que surgem da nossa experiência. Não creio que a crítica feminista possa encontrar um passado útil na tradição crítica androcêntrica. Ela tem mais a aprender a partir dos estudos da mulher do que dos estudos literários e culturais da tradição anglo-americana, mais a aprender a partir da teoria feminista internacional do que de outro seminário sobre os mestres. Deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz (SHOWALTER, 1994, p. 28-29).

É justamente quando a crítica feminista muda seu foco de leituras revisionistas para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres que começa a existir a ginocrítica: abertura de muitas oportunidades teóricas que não se encaixam na crítica feminista. Surgem, então, duas grandes questões: Como podemos considerar as mulheres um grupo literário distinto? Qual a diferença nos escritos das mulheres?

Quem inaugurou o novo período da crítica feminista preocupada com a diferença da forma dos escritos literários feitos por mulheres foi Patrícia Meyer Spacks, em 1975. A mudança de ênfase – olhar exclusivamente voltado aos escritos feitos por mulheres – também ocorreu na crítica francesa, o que a aproxima da crítica americana.

O conceito da *écriture féminine*, a inscrição do corpo e da diferença femininos na língua e no texto, é uma formulação teórica significativa na crítica feminista francesa, apesar dela definir mais uma possibilidade utópica do que uma prática literária. Hélène Cixous, uma das principais defensoras da *écriture féminine*, admitiu que, com apenas poucas exceções, “não houve ainda qualquer escrito que increvesse a feminilidade”, e Nancy Miller explica que a *écriture féminine* privilegia uma textualidade de vanguarda, uma produção literária do fim do século XX, e é, portanto, fundamentalmente uma

esperança, e não um plano para o futuro. Não obstante, o conceito da *écriture feminine* possibilita uma maneira de discutir-se os escritos femininos que reafirma o valor do feminino e identifica o projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença (SHOWALTER, 1994, p. 30-31).

Ainda de acordo com Showalter, atualmente as teorias da escrita da mulher seguem quatro modelos de diferença: o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o cultural. Cada modelo esforça-se “para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher” (SHOWALTER, 1994, p. 3).

O primeiro modelo, a escrita da mulher e o corpo da mulher, é classificado por Showalter como o modelo mais “desconcertante” da crítica feminina. Trata-se de um modelo marcado pela biologia que tem na anatomia da mulher sua textualidade, e em que o corpo funciona como fonte de imaginação, chegando-se a uma literatura confessional. Para as feministas francesas mais radicais: “a escrita feminina provém do corpo, [...] nossa diferença sexual é também a nossa fonte” (SHOWALTER, 1994, p. 34). Mas, a autora ressalta que esse tipo de estudo também pode ter sua utilidade:

O estudo da imagem biológica na escrita das mulheres é útil e importante na medida em que compreendemos que outros fatores além da anatomia estão envolvidos. As idéias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade; mas não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas lingüísticas, sociais e literárias. A diferença da prática literária das mulheres, portanto, deve ser baseada (nas palavras de Miller) “no corpo de sua escrita e não na escrita de seu corpo” (SHOWALTER, 1994, p. 35).

Ou seja, o olhar deve estar voltado para a forma como a mulher fala do próprio corpo, com ela o sente, o percebe e o revela; o importante não é a diferença entre os sexos, mas a maneira como a mulher percebe o seu sexo na sociedade em que vive. Não é um escrever com o corpo, é um escrever sobre seu corpo.

O segundo modelo trata das questões lingüísticas no texto feminino. Os homens e as mulheres usam a língua de forma diferente? Pode-se dizer que a fala, a leitura e a escrita seriam marcadas pelo gênero? Para as feministas francesas, a língua está no centro do sistema, uma vez que perpetua o sexismo. A língua, para as francesas, traduz a ideologia masculina dominante, e quando a mulher fala de si mesma através da língua, é como se usasse uma língua estrangeira. Daí, as francesas sugerirem a criação de uma nova língua exclusivamente feminina, que, segundo elas, é uma proposta lingüística revolucionária, uma vez que rompe com a ditadura do discurso patriarcal. “O que precisamos, propôs Mary Jacobus, é de uma

escrita da mulher que funcione dentro do discurso masculino, mas trabalhe incessantemente para desconstruí-lo: para escrever o que não pode ser escrito” (SHOWALTER, 1994, p. 37).

Para Showalter, a tarefa apropriada à crítica feminista é preocupar-se com o acesso das mulheres à língua.

O problema não é que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, mas é que foi-lhes negada a totalidade dos recursos da língua e elas foram forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio.

[...]

Devemos lutar para abrir o campo lingüístico das mulheres mais do que desejar limitá-lo. Os buracos no discurso, os espaços vazios e as lacunas e os silêncios não são espaços onde a consciência feminina se revela, mas as cortinas de um “cárcere da língua”. A literatura das mulheres ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida, e, até que tenhamos exorcizado estes fantasmas, não é na linguagem que devemos basear nossa teoria da diferença (SHOWALTER, 1994, p. 39).

O terceiro modelo, a escrita da mulher e a psique da mulher, incorpora o modelo biológico e o modelo lingüístico.

Showalter levanta a questão da ausência do pênis, uma vez que o pênis funcionaria no ato da escrita como uma caneta. “A inveja do pênis, o complexo de castração e a fase edipiana tornaram-se as coordenadas freudianas para definir a relação das mulheres com a língua, as fantasias e a cultura” (SHOWALTER, 1994, p. 40). Com o que a mulher escreveria, se não possui pênis? Com o útero, com a bexiga?

A autora ainda cita estudiosas que tentaram desenvolver modelos baseados na psicologia feminina, que poderiam ser ligados à literatura das mulheres. Porém, ela enfatiza que uma crítica feminista abrangente deve ir além da psicanálise.

No quarto, último e mais importante modelo, a escrita da mulher e a cultura da mulher, Showalter salienta que uma teoria baseada na cultura da mulher seria a mais completa e satisfatória de todas. “De fato, uma teoria da cultura incorpora idéias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (SHOWALTER, 1994, p. 44). Tudo está ligado ao contexto cultural e social, sendo assim, leva-se em consideração importantes diferenças entre as mulheres no que diz respeito à classe social, a raça, a nacionalidade e a história.

A questão sobre como a mulher é percebida e percebe o mundo, é vista pela ensaísta como uma zona selvagem, que deve estar fora dos limites do espaço patriarcal. É um “lugar” exclusivamente feminino, aonde o homem não pode chegar, enquanto, todo o “espaço” masculino é acessível às mulheres. É nesse espaço que algumas estudiosas se concentram,

como, por exemplo, as francesas. Porém, a autora lembra que é impossível fazer crítica fora dos limites da estrutura dominante.

[...] cada passo dado pela crítica feminista em direção à definição da escrita das mulheres é, da mesma forma, um passo em direção à autocompreensão; cada avaliação de uma cultura literária e de uma tradição literária femininas tem uma significação paralela para nosso lugar na história e na tradição crítica (SHOWALTER, 1994, p. 50).

Para uma leitura do modelo cultural da escrita das mulheres deve-se ouvir o discurso de duas vozes: a voz do dominante e a voz do silenciado.

É ainda Showalter (apud ZOLIN, 2004, p. 255-256) quem aponta três fases pelas quais a literatura de autoria feminina passaria: a fase “de **imitação** e de **internalização** dos padrões dominantes; a fase de **protesto** contra tais padrões e valores; e a fase de **autodescoberta**, marcada pela busca da identidade própria” (SHOWALTER apud ZOLIN, 2004, p. 256, grifos de Zolin). Lúcia Osana Zolin adapta estas três fases à realidade da literatura brasileira, e assim as denomina: fase feminina, fase feminista e fase fêmea, respectivamente. Clarice Lispector é o grande marco de transição da fase feminina para a fase feminista.

## 1.2. Estudos realizados no Brasil e em Portugal

[...] ainda que as palavras sejam as mesmas para ambos os sexos, a forma de arranjar-las, encadeá-las, confere a elas significações outras capazes de colocar a nu demandas, carências, posturas, que, no conjunto, vão delinear um perfil de mulher (VIANNA, 1995, p. 11-12).

O terreno nebuloso em que se encontram as teorias sobre a escrita feminina e a escrita de autoria feminina é caracterizado por Virgínia Woolf (2004, p. 08) como o lugar onde não se pode chegar à verdade:

De qualquer modo, quando um tema é altamente controvertido – e assim é qualquer questão sobre sexo –, não se pode pretender dizer a verdade. Pode-se apenas mostrar como se chegou a qualquer opinião que de fato se tenha. Pode-se apenas dar à platéia a oportunidade de tirar suas próprias conclusões.

Sendo assim, a escritora dá liberdade para que diferentes idéias sejam encaradas como verdades de acordo com o ponto de vista adotado. A escrita feminina nada mais é do que isso, é o ponto de vista particular da mulher que se torna na obra literária um fator que determina o tema, a estrutura, o estilo e a técnica.

A escritora Lygia Fagundes Telles também vê diferenças nos escritos femininos: “Mas é claro que mulheres e homens têm vivências diferentes e isso de algum modo vai aparecer na literatura. *Ciranda de pedra*<sup>1</sup> é um romance que não poderia ter sido escrito por um homem. Se fosse, seria diferente, compreende?” (TELLES, 1998, p. 38).

No Brasil, é apenas na década de 1990 que surgem os primeiros trabalhos que propõem a criação de uma poética da escrita feminina. Destacam-se neste contexto os trabalhos de Lúcia Castello Branco (1991) e Elódia Xavier (1991), que, coincidentemente publicam suas teorias do discurso feminino no mesmo ano.

Em Portugal, é em 1995 que surge a publicação do livro *O sexo dos textos* de Isabel Allegro de Magalhães. A reduzida tiragem de 1500 exemplares, resulta em um difícil acesso a seu estudo.

A questão de gênero que envolve o estudo da literatura feminina fundamenta-se, principalmente, na pergunta: a escrita tem gênero? Lúcia Castello Branco (1991, p. 11-13) afirma que existe um universo relativo às mulheres, que, não necessariamente, quer dizer escrito por mulheres. Para Lúcia, o que é peculiar ao discurso feminino é o como se diz e não o que se diz. Sendo assim, a autora propõe a existência de uma dicção feminina, em que se verifica um tom, um ritmo e uma respiração próprios. Já para Elódia Xavier (1991; 1998), o feminino está nos temas tratados de forma recorrente nos textos escritos por mulheres, que são: falar de mulheres; uso dominante da primeira pessoa; tom confessional; busca de identidade; presença da família e do espaço doméstico. Elódia parte da leitura de um grande número de narrativas produzidas desde 1960 no Brasil, e propõe uma “teoria do discurso feminino”, com o objetivo de chegar a um conhecimento maior da literatura brasileira. Já Lúcia Castello Branco (1987, p. 104) propõe uma “gramática” do discurso feminino. A dicção feminina apontada por Lúcia Castello Branco pode ser encontrada em grandes autores como Marcel Proust e o brasileiro João Guimarães Rosa, sendo *Tutaméia* a obra mais significativa do autor em relação à escrita feminina (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 21). Para a portuguesa Isabel Allegro de Magalhães (1995), resumidamente, “tudo é possível”: uma linguagem feminina, temas recorrentes. O ensaio de Magalhães é como uma única voz, que engloba as vozes de Lúcia Castello Branco e Elódia Xavier.

Em 1991, Lúcia Castello Branco publicou na Coleção Primeiros Passos, da Editora Brasiliense, o estudo *O que é escrita feminina*. Esse pequeno livro, que resultou de sua tese de

---

<sup>1</sup> *Ciranda de pedra* é primeiro romance da carreira de Lygia, publicado em 1954.

doutorado, traz algumas idéias sobre o tema. Como lembra a autora na seção “Indicações para leitura”, seu livro é o primeiro a tratar do tema no Brasil. Logo na primeira página, Castello Branco coloca a questão central de suas reflexões: a escrita tem sexo? (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 11).

Neste ponto, a ensaísta nos chama a atenção para que “feminino” não seja lido como sinônimo de mulher, e que a escrita feminina não é necessariamente uma escrita produzida por mulheres.

Entretanto, tenho consciência de que, ao escolher o adjetivo feminino para caracterizar certa modalidade de escrita, estou admitindo algo de **relativo às mulheres** ocorrendo por aí, embora esse **relativo às mulheres** não deva ser entendido como produzido por mulheres (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 12, grifos da autora).

Ela acrescenta que sua “gramática” do discurso feminino baseou-se em um grande número de leituras de textos de autoria feminina. O que diferencia um texto feminino de outros textos é um tom, uma dicção, um ritmo e uma respiração próprios, próximos do texto poético, como já foi dito. Para Castello Branco, o fato de os temas nos textos de autoria feminina centrarem-se no universo doméstico, e de existir, nessa literatura, uma “preferência” pelo discurso memorialístico e autobiográfico, está intimamente ligado ao papel social da mulher. Mas, o ponto chave das preocupações da autora é a dicção feminina, e não os temas femininos. Castello Branco diz ainda que a escrita feminina também é marcada por um tom oralizante, o que faz com que Marcel Proust, James Joyce e João Guimarães Rosa “falem nesta língua”, daí ela ser feminina, porém, não restrita à autoria feminina. Essa “língua” em que falam/escrevem os três grandes nomes arrolados por Castello Branco é tomada por uma certa magia, composta por sussurros, gemidos e balbucios: a língua da mãe. No texto tipicamente feminino, destacam-se os sons das palavras, a textura da voz, os contornos do ritmo e os movimentos respiratórios do texto. “Esse percurso pela materialidade da palavra, que procura fazer do signo a própria **coisa** e não uma representação da **coisa**, é típico da escrita feminina” (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 21, grifos da autora).

Outra grande característica da dicção feminina é a inserção do corpo no discurso, e nesse ponto, onde a linguagem se corporifica, o feminino encontra-se com a mulher. Tal pensamento acompanha as teorias de Hélène Cixous, uma vez que, para essa autora francesa, a escrita é feminina é a união entre o corpo e o pensamento da mulher no texto, o que permite dizer que o corpo feminino também é um texto, e que o texto é também o corpo feminino (ROSSI, 2006, p. 05).

Não podemos deixar de dizer que o estudo de Lúcia Castello Branco está alicerçado na psicanálise freudiana e na lacaniana, e no desconstrucionismo derridiano. Ela ainda se aproxima da corrente teórica francesa, e conseqüentemente de Hélène Cixous, que, é, diversas vezes, citada em seu estudo, não só por sua teoria da escrita feminina, mas também, por ter sido a tradutora de Clarice Lispector na França.

Mas, todo o estudo de Castello Branco torna-se discutível, uma vez que ela aproxima a escrita feminina do texto poético, e as características que a autora propõe como sendo típicas de um texto feminino podem ser encontradas em qualquer bom texto literário. Sendo assim, por esse caminho, torna-se muito difícil classificar um texto como feminino, apontar características na linguagem que sejam específicas deste tipo de escrita.

Em 1994, Lúcia Castello Branco publica *A traição de Penélope*, livro também composto por idéias apresentadas na tese de doutorado, porém agora, mais detalhadamente explicadas e abordadas do que em *O que é escrita feminina*. Neste livro, a autora concentra-se na relação específica da escrita feminina com o tempo e com a memória. Esta relação não será encontrada em semelhanças temáticas, e sim em tentativas textuais de capturar o tempo perdido e a configuração do sujeito (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 17). Um dos pontos fundamentais levantados pela ensaísta é admitir que o passado não se conserva inteiro, que a memória é construída através de faltas, ausências, sendo a escrita memorialística composta por um retorno ao passado visto sob um novo prisma: que recupera o que passou em direção ao futuro.

Pensando-se especificamente na dimensão temporal de uma escrita que se caracteriza como feminina, talvez se possa dizer que ela se constrói como um discurso do tempo cíclico, ou repetitivo, do tempo que, em busca do objeto, da “coisa finda” (que então deu lugar à palavra), permanece estagnado, atado à própria origem do simbólico, ao momento em que a perda inaugural se deu (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 78).

O que é interessante nesse ensaio é que Castello Branco (1994) utiliza como obra baliza o romance *Água viva* de Clarice Lispector (1998). É Clarice quem define o que é o tempo, o tempo na escrita feminina. Entre várias passagens desse livro, escolhemos as seguintes para mostrar as reflexões da escritora relativas à questão do tempo:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa (LISPECTOR, 1998, p. 09).  
Quero captar o meu é (LISPECTOR, 1998, p. 10).



Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quantos os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim (LISPECTOR, 1998, p. 10).

O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente o chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Mesmo que eu diga “vivi” ou “viverei” é presente porque eu os digo já (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento.

[...]

Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo. Há o futuro. Que é hoje mesmo (LISPECTOR, 1998, p. 35).

Clarice Lispector corporifica o conceito de tempo na escrita feminina, um tempo que é, ao mesmo tempo, passado, presente e futuro. Mesmo que falando do passado, mesmo que a narrativa seja memorialística, paradoxalmente, através do passado, ela caminha para o futuro. Ainda das palavras de Lispector, destacamos: “A coisa vivida me espanta assim como me espanta o futuro. Este, como o já passado, é intangível, mera suposição” (LISPECTOR, 1998, p. 48). O tempo está tão intimamente ligado a Clarice Lispector que ela chega a desejar levá-lo consigo no além-túmulo: “Quero ser enterrada com o relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo” (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Este pulsar temporal, que não pára, que caminha para o futuro e é grosso como uma gota de sangue atravessa a escrita feminina como um cordão de aço, o futuro é um cordão de aço que sufoca, que leva à beatitude, à epifania.

Em 2004, Lúcia Castello Branco juntamente com Ruth Silviano Brandão, republica *A mulher escrita*, texto agora revisto e repensado pelas autoras. Castello Branco debruça-se com olhos críticos sobre sua produção intelectual anterior, e reafirma seus posicionamentos já conhecidos em *O que é escrita feminina* e *A traição de Penélope*.

Mais uma vez, a autora coloca o problema de a escrita feminina situar-se num terreno nebuloso e polêmico. Isso ocorre porque os julgamentos que envolvem a classificação da

dicção feminina estão ligados à esfera do “sentir” e do “pressentir”, e tais atitudes, não têm embasamento na crítica tradicional (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 97-98). As perguntas: como afirmar a existência de uma escrita feminina? De que maneira ela se realiza na literatura? Remetem à questão da dificuldade de classificar um texto como feminino.

Elódia Xavier (1991) parte do estudo de escritoras brasileiras e busca elementos temáticos comuns entre elas. Homens e mulheres falam de coisas diferentes quando escrevem? Xavier responde a esta questão com uma certa insistência de algumas mulheres ao retratar o espaço doméstico e uma incessante busca de identidade. A autora sugere que esta busca interior está fundamentada no passado, no processo de lembrar:

O passado adquire, nesses textos, uma importância fundamental, porque o dilaceramento das personagens geralmente se justifica pela infância reprimida ou mal-amada. O resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca de identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais (XAVIER, 1991, p. 13).

Elódia Xavier aproxima-se de Castello Branco em alguns pontos de seu estudo, entre eles destacamos o seguinte: [Os textos de autoria feminina] “são textos com ritmo próprio, próximos da poesia, de tom confessional e intimista” (XAVIER, 1991, p. 14).

Já para a portuguesa Isabel Allegro de Magalhães (1995) o fluir temporal cíclico é que confere um caráter especial e diferente ao texto em que a mulher aparece como personagem, ou autora. Magalhães parece condensar os pensamentos de Lúcia Castello Branco e Elódia Xavier sem a preocupação do viés ser psicanalítico ou sociológico. Qual o grande denominador comum nos textos escritos por mulheres? Quais as características predominantemente femininas sintonizadas com a vida das mulheres? A resposta que leva a revelação do feminino na literatura está na vivência do tempo.

As mulheres/personagens estão inseridas num presente que quase nunca lhes é significativo. Um presente sempre insatisfeito e sempre afectivamente habitado pelo passado ou por um porvir utópico (MAGALHÃES, 1995, p. 39).

A leitura das três autoras nos leva, entre tantos caminhos, a concluir que as mulheres vivem/percebem o tempo de maneira distinta, e assim o transmitem, de diversas maneiras, para a literatura. Um tempo exclusivamente interior, oportuno, “aquele momento de exacta coincidência entre si e a vida, seja através de memória e da rememoração do passado seja através de sonhos e da antecipação do futuro” (MAGALHÃES, 1995, p. 40).

Trata-se do tempo cíclico, pulsante, presente, passado e futuro concomitantemente novo, velho, repleto de detalhes e de vazio, tempo que foge da linguagem e é expresso pela linguagem, faz-se tempo feminino, escrita feminina, escrita de autoria feminina.

## 2. FORTUNA CRÍTICA

### 2.1 A crítica sobre Helena Morley

Quanto mais lia o livro [*Minha vida de menina*], mais eu gostava dele. As cenas e acontecimentos nele relatados eram estranhos e remotos no espaço e no tempo, e no entanto não haviam perdido o frescor; eram tristes, engraçados e eternamente verdadeiros. Quanto mais se prolongava minha estada no Brasil, mais brasileiro o livro me parecia [...] (BISHOP, 1996, p. 106).

*Minha vida de menina* angariou ilustres admiradores, entre eles destacam-se George Bernanos, Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz, Paulo Mendes Campos, Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Rubem Braga, Fernando Sabino, e Carlos Drummond de Andrade, todos citados por Brant (2007, p. 33). Gilberto Freyre (apud BRANT, 2007, p. 33) classifica a narrativa de Helena Morley como uma “história natural da vida da família brasileira”; já Raquel de Queiroz (apud BRANT, 2007, p. 33) vê o diário como um retrato de Diamantina feito a bico de pena, uma obra extraordinária, “um caso único na literatura brasileira”. Rubem Braga, em 1958, diz sobre *Minha vida de menina*:

É um livro, como se costuma dizer, sem literatura; chegará a ser arte o que não é elaborado, o que não sofre nenhuma transposição? Mas aí é que está o milagre da coisa. Muitas outras meninas viviam em Diamantina no fim do século, e o professor de português da Escola Normal obrigava as alunas a fazerem uma composição quase todo dia. A realidade era mais ou menos a mesma para todas. A sensibilidade especial dessa menina, aliada a um jeito natural para escrever, é que permitiu esse milagre de nos trazer até hoje, e para sempre, viva, essa Diamantina de mais de 60 anos atrás. E isso não é arte? E qualquer escritor pode aprender muito aqui e muito tem a invejar, principalmente esse casamento perfeito da linguagem com o assunto (BRAGA apud BRANT, 2007, p. 34).

Assim sendo, o que faz do diário de Morley uma verdadeira obra de arte é sua aguçada sensibilidade ao captar e transcrever a vida de Diamantina.

Georges Bernanos, que, na ocasião do lançamento do diário, estava exilado no Brasil, leu o livro e presenteou muitos amigos com a obra de Morley. Seu entusiasmo é apontado pela família de Alice Brant/Helena Morley como sendo um dos fatores que fizeram de *Minha vida de menina* um sucesso no meio intelectual brasileiro, além de ter possibilitado a tradução do diário na França, terra natal do autor. Bernanos escreveu a seguinte carta à Alice em 30 de maio de 1945 (anexada à edição francesa de *Minha vida de menina*):

Prezada Senhora:

Muito me emocionou a gentileza de enviardes a mim o vosso livro, pois na verdade acredito que já sabeis quanto o **admiro e amo**.

Escrevestes um desses livros raros em todas as literaturas, livros que nada devem à experiência, ao talento, mas tudo devem ao ingenium, ao gênio, pois não se deve ter medo dessa palavra tantas vezes desviada do seu significado, ao gênio considerado em sua própria fonte, ao gênio da adolescência. É que aí as recordações de uma simples menina de Minas apresentam o mesmo problema que os fulgurantes poemas de Rimbaud. Por mais prodigiosamente diferentes que pareçam aos imbecis, sabemos que essas recordações pertencem à mesma parte misteriosa – mágica – da vida e da arte.

É provável que ignoreis o valor do que nos destes. **Eu, que o sinto tão profundamente, não saberia defini-lo**. Conseguis que nós vejamos e **amemos** tudo o que vistes e amastes naqueles dias distantes, e cada vez que fecho o vosso livro convenço-me de que o espírito dessa narrativa me escapa. Mas que importa?

É bem emocionante que se diga que a menina que fostes, bem como o pequeno universo em que ela viveu, não morrerão nunca.

Peço-vos que aceiteis as minhas homenagens.

G. Bernanos (apud BRANT, 2007, p. 31-32, grifos nossos).

Impossível não concordar com os Brant que tantos elogios vindos de uma personalidade como George Bernanos não causassem alvoroço... Todavia, como escreve Sandra Nitrini (2006, p. 350, 352) tanta admiração pelos escritos de Morley deve-se ao fato de Bernanos ser um escritor católico, freqüentemente preocupado com questões que envolvem a fé, a mentira e a dissimulação; questões também presentes, comentadas e vividas pela jovem Helena. Mais ainda, Bernanos, socialista que foi, preferia a expressão e o convívio com as camadas inferiores da sociedade e, como não gostava de organizações muito perfeitas, a desordem da vida transposta para o diário é uma das formas literárias preferidas pelo autor.

Entre as diversas cartas que Vera Brant (2007) apresenta em sua crônica sobre Helena Morley, não poderíamos deixar de destacar mais uma, a de Guimarães Rosa, escrita em 15 de julho de 1958:

À ilustre conterrânea e admirável escritora D. Alice Brant, muito e vivamente agradeço o gentil oferecimento de “Minha vida de menina” – que já lera e relera, em outra ocasião, com **encantamento e amor**, considerando-o como um dos maiores livros brasileiros, dos mais importantes.

E em grata e cordial homenagem beija-lhe as mãos o Guimarães Rosa (ROSA apud BRANT, 2007, p. 32, grifos nossos).

Além de elogios ao livro, também existiu quem se debruçasse sobre *Minha vida de menina* com olhos mais profundos. Entre esses estudiosos, destacam-se Alexandre Eulalio

(1993; 2004) e Roberto Schwarz (1997). É de Alexandre Eulalio o prefácio que acompanha a obra desde 1959. Eulalio (2004, p. 07) aponta, primeiramente, a espontaneidade do diário, “composto sem intenção de arte”, o que faz dele um “livro que nasceu clássico”. Helena Morley, com seu lado anti-heróico, resgata com “insuperável afeto a mediocridade cheia de sol da aldeia – natural consequência de estarem neste momento descobrindo a vida em torno de si” (EULALIO, 2004, p. 07). Mas, não deixa de ser, segundo o autor, uma obra modesta realizada com bom humor, próxima da literatura picaresca.

Em um segundo ensaio que apenas prolonga os comentários feitos em “Livro que nasceu clássico” (2004), Alexandre Eulalio (1993) renova as manifestações de admiração pelos escritos da jovem Helena, e traz uma visão mais madura sobre a origem do diário. Esta nova visão foi colocada discretamente na segunda nota feita pelo autor já no final do texto, quando diz: “Não resta senão louvar a leveza da mão experiente que preparou para o prelo os velhos cadernos da mocinha sem deturpar em nada o caráter genuíno deles” (EULALIO, 1993, p. 43). Essa nota traz à baila a discussão sobre ter havido ou não emendas feitas por outrem no diário de Helena Morley.

Já a admiração de Roberto Schwarz por *Minha vida de menina* tem relações com suas concepções que podem ser observadas desde o ensaio de 1977, “As idéias fora do lugar”, no qual o crítico aponta, na literatura, questões históricas, sociais e políticas enraizadas em nossa cultura. Para Schwarz, sobressai na literatura do século XIX o olho que for capaz de notar a disparidade entre o pensamento escravista e o liberal.

Constatamos que, em uma sociedade em que a medida universal é a prática do favor, Helena Morley destaca-se por perceber as motivações culturais e econômicas que movem a vida ao seu redor. Os Morley sabem tirar proveito do jogo que envolve estima e favor, como se vê no exemplo, por nós destacado:

Estamos na Boa Vista e fomos hoje à casa de uns amigos que eram tão bons para nós, todas as vezes que aqui vínhamos. Obsequiavam sempre a mamãe com frutas, ovos, frangos e verduras.

Esta amizade ficou forte com a aparência de Luisinha, minha irmã, com a sobrinha deles que estava fora. A mulher, Dona Mariquinha, dizia sempre que nos via: “Que saudades da Quitinha! Vendo a sua menina, parece que estou vendo a outra, Dona Carolina. É cara duma, cara doutra, sem tirar nem pôr. Ainda hei de juntar as duas para a senhora ver [...]”.

E íamos ganhando os presentes e comendo de todas as frutas que havia no quintal [...] (MORLEY, 2004, p. 20-21).

Para Roberto Schwarz (2000, p. 31), “a matéria do artista [...] é historicamente formada, e [deve registrar] de algum modo o processo social a que deve a sua existência”. Ao

se ler o diário, tem-se a impressão de que, na escrita de Helena Morley, não existe desacordo entre o texto e o contexto da época.

Em 1997, Schwarz publica, pela Companhia das Letras, a obra *Duas meninas*, a qual traz dois ensaios, um sobre Capitu, e outro sobre Helena Morley. Sob o título “Outra Capitu”, o autor desenvolve uma leitura sociológica do diário de Morley, baseando-se, como vimos, na idéia de que *Minha vida de menina* é um livro historicamente formado e que apresenta sem meias palavras, os processos sociais aos quais a jovem estava inserida. Para o autor, “A beleza do livro, [...] deve-se à eficácia irrefletida e disciplinadora, coesiva a seu modo, de uma sociedade em funcionamento” (SCHWARZ, 1997, p. 50). Sob o signo “literatura e sociedade”, desenvolve-se a leitura de Roberto Schwarz.

Logo nas páginas iniciais do ensaio, Schwarz coloca o diário de Helena entre as grandes obras da nossa literatura: “*Minha vida de menina* é um dos livros bons da literatura brasileira, e não há quase nada à sua altura em nosso século XIX, se deixarmos de lado Machado de Assis” (SCHWARZ, 1997, p. 47). O crítico ainda compara Helena Morley a Euclides da Cunha, a Raul Pompéia, a Olavo Bilac e a Aluísio Azevedo, e, nesta comparação, perto do diário de Morley, todos parecem ter saído de um museu de equívocos. “Mas é fato que à luz da simplicidade complexa de Helena muito da obra erudita e do esforço cultural dos contemporâneos parece oco e lamentavelmente ideológico” (SCHWARZ, 1997, p. 105).

Ainda segundo o autor, a admiração pelo diário deve surgir por conta da “vivacidade da menina, [...] e [pela] coleção de anedotas memoráveis da vida familiar da província” (SCHWARZ, 1997, p. 47). Schwarz descobre “nada menos do que uma outra Capitu, “vivilha da Silva”, uma moça de verdade igual à personagem de Machado” (SILVA, 1997, p. 04)

Com a mesma habilidade com que Roberto Schwarz põe *Minha vida de menina* em um pedestal, Vilma Arêas (1997) apresenta discordância em relação a essa valorização. Em um ensaio publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, Arêas conclui que, “[...] apesar da competência com que Roberto Schwarz desdobrou conjunturas de diversas ordens ao redor do livro, escavando mais, como ele diz, não descarto até segunda ordem o juízo de Alexandre Eulalio em Livro Involuntário”, que o classificou como modesto (ARÊAS, 1997, D6). O fato é que das quase inexistentes críticas negativas ao diário de Helena Morley, esta, de Vilma Arêas destaca-se por julgar que os cadernos não passam de escritos para adolescentes sem

nenhuma graça. Outro nome importante que não viu nenhum atrativo no diário foi o editor José Olympio, que aceitou publicá-lo apenas se fosse bem pago para isto<sup>2</sup>.

Já Britta Fischer (1998) amplia a leitura de Schwarz propondo a inserção das categorias gênero e idade ao ensaio do crítico brasileiro. Fischer argumenta que a grandeza do diário está no fato de Helena estar vivendo um período de transição, entre ser criança e ser mulher. Assim sendo, a adolescência traz uma “certa liberdade” que, em outros períodos da vida, não é possível desfrutar. Esse estado intermediário entre a infância e a fase adulta é um período rico, pois é cheio de

[...] curiosidade, empatia e questionamento da sabedoria convencional, e também [de] ambigüidade, fluidez e liberdade de espírito, ou seja, um aspecto multifacetado que dá ao trabalho de Helena seu encanto e sua sabedoria precoce. Como resultado, Helena usufrui da experiência temporária de liberdade que lhe é garantida em virtude de sua fase de vida relativamente invulnerável (FISCHER, 1998, p. 178).

Logo, o encanto do diário é ter sido escrito por uma mulher adolescente, de espírito livre (tal como Capitu, segundo Roberto Schwarz), e de sabedoria precoce, tal como se descreve a própria autora:

Vou fazer quatorze anos e já raciocino mais de que todos da família. Comecei a tirar conclusões desde dez anos ou menos, eu penso. E juro que nunca vi uma pessoa da família de mamãe pensar nas coisas. Ouvem uma coisa e acreditam; e aquilo fica para o resto da vida. (MORLEY, 2004, p. 174-175).

Segundo Fischer, a transição entre ser menina e ser mulher vivida por Helena Morley, pode ser observada comparando-se as entradas do diário do ano de 1893 às de 1894 e 1895. Para a ensaísta, o amadurecimento físico de Helena é refletido em um amadurecimento psicológico. Em 28 de agosto de 1895, Helena completou seus quinze anos e,

Nos meses que antecedem seu aniversário de 15 anos, as entradas de Helena ganham um caráter cada vez mais doméstico: sente pena da mãe pelo trabalho pesado em casa; assume as tarefas da mãe enquanto esta visita o pai na lavra; solidariza-se com a tia Aurélia diante de uma criada recalcitrante; sente-se culpada pela preferência visível da avó diante das outras primas; conta sobre uma jovem que perdeu seu primeiro filho no parto; e revela o relato de sua própria mãe sobre seu nascimento. Em outras palavras, nota-se a socialização de seu papel completo como adulta (FISCHER, 1998, p. 186).

---

<sup>2</sup> Ver anexo.



*Minha vida de menina*, portanto, também pode ser lido como a imagem de uma mulher que está se transformando.

A linguagem informal e despretensiosa usada pela menina Helena também foi largamente estudada e até usada como exemplo lingüístico. O lingüista Aires da Mata Machado Filho, em seu *Lingüística e humanismo* (1974), faz referência ao diário como exemplo de “linguagem familiar”, uma vez que a família Morley possuía em seu léxico palavras com o significado comum alterado. As peculiaridades do discurso de Helena, repleto de provérbios e ditos populares, também foram analisadas por Moisés (2003) e Bittencourt (2005).

Vários são os trabalhos de mestrado encontrados que tiveram como objeto de pesquisa o diário de Helena Morley. Porém, tese de doutoramento encontramos apenas uma, o que não quer dizer que não existam outras, mas, caso existam, devem ser de número muito reduzido. Isto faz com que a fortuna crítica acerca de Helena Morley invariavelmente gire em torno de Alexandre Eulalio e Roberto Schwarz.

A tese encontrada é de autoria de Maria Teresa Machado (2000), que estudou o processo tradutório na tradução do diário para a língua inglesa por Elizabeth Bishop. Machado escolheu como teórico da tradução Antoine Berman, e oferece-nos um interessante panorama histórico sobre a publicação e a distribuição do diário, além de chegar ao que considera as reais motivações que levaram Elizabeth Bishop a traduzi-lo. Em sua pesquisa, Machado levantou, nos arquivos da editora José Olympio, o número exato de exemplares publicados nas primeiras edições do diário. Por exemplo, a edição de estréia, de 1942, teve tiragem de quinhentos e setenta exemplares, e ela chega ao número de menos de três mil exemplares distribuídos ao longo de dez anos. A tiragem aumenta quando o diário é traduzido para o inglês, mas mantém o número baixo de vendas também nos Estados Unidos. Isto leva a autora a concluir que, embora vários críticos tenham aclamado *Minha vida de menina*, o diário não foi um estouro de vendas como de início poder-se-ia pensar (MACHADO, 2000, p. 133). Mas, como levanta a estudiosa, o fato de o diário de Helena Morley ter sobrevivido há mais de cinquenta anos nas prateleiras das livrarias é um fenômeno, uma vez que, além de diário ser considerado um gênero menor, é um diário de infância e adolescência (MACHADO, 2000, p. 57).

Elizabeth Bishop, a poetisa, além da tradução do diário de Helena Morley, foi também a responsável pela tradução e difusão nos Estados Unidos da poesia moderna brasileira. Bishop, ao chegar no Brasil na década de 1950, foi apresentada ao diário e encantou-se com ele, chegando a dizer ao seu editor-chefe que seu achado era “[...] muito melhor que Anne

Frank, inteiramente desprezioso, a única real contribuição à prosa brasileira desde Machado de Assis” (BISHOP apud MACHADO, 2000, p. 146). Porém, os editores recusaram a tradução, uma vez que não acharam o diário nada engraçado, além de muito remoto. Bishop, que, na verdade, estava motivada a ganhar dinheiro com a venda, procurou outra editora e conseguiu lançá-lo nos Estados Unidos; todavia, o sucesso que ela esperava juntamente com grandes cheques não veio. O resultado da tradução de Bishop é um novo diário, imerso em dezenas de notas de rodapé, juntamente com o corte de trinta e oito entradas e dezenas de parágrafos e personagens. *The diary of “Helena Morley”*, mais conciso e estilisticamente arredondado que o original, está ligado ao horizonte que envolve a história de vida de Elizabeth Bishop (MACHADO, 2000, p. 160).

Entre os trabalhos de mestrado, há o de Maria Salete Alves de Aguiar (2004), que levantou a importância de Tia Madge na educação de Helena Morley. Para Aguiar, essa tia da protagonista, por possuir independência financeira e educação inglesa, foi uma mulher revolucionária para os moldes da Diamantina da época. Madge, ao ser deixada à sorte pelo pai, encontrou seu sustento no magistério, e assim não foi mais uma parasita, ou agregada como tantos outros. Com a tia, além dos bons modos, a menina Helena aprendeu economia doméstica, e a herança mais importante que tia lhe deixou foi o exemplo de uma mulher forte que soube, na adversidade, se sustentar sozinha. Nas palavras da autora da dissertação:

No exercício de sua profissão, consegue não só a emancipação econômica, mas sobretudo a abertura das “portas” da rua!

A autonomia do magistério dava o lastro que conduzia aos caminhos do mundo exterior, fora dos limites do lar e dos ranços de família. Até porque se não existiam possibilidades de trabalho para uma mulher casada, pior ainda para uma mulher solteira.

[...]

Não é mesmo extraordinário, se considerarmos a época, [...] assumir uma posição de resistência frente a um papel pretensamente determinado? (AGUIAR, 2004, p. 62-63).

A liberdade conquistada por tia Madge através do trabalho também coloca-a como uma mulher à frente de seu tempo, tal como a sobrinha Helena, que lutou pelos seus ideais, e soube enfrentar de peito aberto a condição feminina diante da sociedade patriarcal e fortemente católica de Diamantina.

Aguiar ainda discute a possibilidade de *Minha vida de menina* ser um romance de formação, um *Bildungsroman*, uma vez que se encontra no diário o desejo burguês de “subir de vida”; a presença do picaresco e do caricato; a devoção religiosa exagerada e a negociação

com Deus através de promessas. Nessa dissertação de mestrado em educação, marcada pelo subjetivismo, traça-se uma breve linha explicativa da importância da educação na vida de Helena Morley.

## 2.2. A crítica sobre Lygia Fagundes Telles

Procuo Lygia em São Paulo,  
Rua da Consolação?  
Na Fazenda da Palmeira  
ou em Campos do Jordão?

Procuo Lygia no mapa  
do mundo aberto em clarão?  
Em Paris, Tegucigalpa  
Moscou, Irã, Hindustão?

Não procuro Lygia: encontro-a  
dentro do meu coração. (Carlos Drummond de Andrade apud TELLES,  
1998, p. 24)

Lygia Fagundes Telles que atualmente ocupa a cadeira de número 16 na Academia Brasileira de Letras, como uma grande e aclamada escritora, tem sua obra aprovada, estudada e criticada por diversos e importantes nomes, como, por exemplo, Paulo Rónai (1961) e Sergio Millet (1981).

Luiza Lobo (2006, p. 176-188), em seu recente *Guia de escritoras da literatura brasileira*, traz uma das bibliografias mais completas da escritora que conseguimos encontrar, sendo essa uma obra de referência à pesquisa bibliográfica dos grandes nomes da literatura de autoria feminina brasileira. Lobo (2006, p. 176) aponta *As meninas* como o principal, mais conhecido e premiado romance de Lygia. Na pequena análise que Lobo apresenta do romance, ela ressalta o fio condutor da obra – a fragmentação da família, que será examinada “**sempre** pela ótica feminina” (LOBO, 2006, p. 179, grifos nossos).

O crítico português Oscar Lopes (apud TELLES, 2002, p. 10) considera a obra de Lygia Fagundes Telles um retrato da decadência da burguesia brasileira, em especial, a paulistana. Esta visão de Lopes vem ao encontro do que destaca Elódia Xavier (1998) em *As meninas*. Para Xavier (1998, p. 44), o romance de Lygia é marcado pela desestruturação familiar representada pela total ausência da figura masculina do pai, o que aponta para um início da dissolução do patriarcalismo no Brasil. Nos romances de Lygia, encontramos como protagonistas mulheres que vivem crises de identidade, determinadas, em sua maioria, por suas confusas relações familiares. Como o modelo familiar continua sendo o patriarcal, os

desajustes são motivo de sofrimento (XAVIER, 1998, p. 44-45). A personagem Lia, única que possui uma família estruturada segundo o modelo burguês, repudia o contato familiar: “[...] tem que cortar o cordão umbilical, entende. Senão ele enrola no pescoço da gente, acaba estrangulando. Castrando” (TELLES, 1980, p. 218). “Minha mãe chegava a me abafar com tanto amor, preferia às vezes que me amasse menos” (TELLES, 1980, p. 125). “– Família é mesmo um pé no saco. A minha mora longe. Relações perfeitas” (TELLES, 1980, p. 118).

Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 111), também destaca a “decadência da família burguesa” como um eixo temático presente em toda a obra de Lygia Fagundes Telles. Em sua obra *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, Pinto redefine e encaixa na literatura brasileira de autoria feminina, o romance de formação. Para a autora (1990, p. 148), o romance de formação é aquele em que a protagonista procura sua identidade como mulher, e tenta afirmar seu eu diante da sociedade patriarcal. O *Bildungsroman* apresenta uma visão alternativa da realidade do país, “uma visão ‘dos bastidores’, que se centra na experiência da mulher” (PINTO, 1990, p. 29). Segundo Cristina Pinto, Lygia Fagundes Telles é um dos grandes nomes do *Bildungsroman* no Brasil.

Para Débora R. S. Ferreira (2004, p. 153), o traço marcante de *As meninas* é que a obra não trata da história oficial de grandes personalidades, “senão da história da mulher, ficcionalizada por Telles como uma história igualmente poderosa, porém constituída por eventos pequenos, por vezes insignificantes”.

Já para Adolfo Casais Monteiro (1964, p. 233),

Lígia Fagundes Telles conseguiu o milagre raro de encontrar aquele estilo ideal do romance, em que a beleza da prosa faz corpo com a própria tessitura da narração, aquele estilo “inaparente”, que funde harmoniosamente os vários planos em que se desenvolve um romance, o diálogo com a ação, o passado com o presente.

A harmonia apontada por Monteiro revela-se em especial em *As meninas*, quando a autora, através do monólogo interior e do fluxo de consciência, aproxima-se do grau zero da duração temporal na narrativa, que segundo Genette (1995, p. 33), é um estado hipotético, no qual existiria uma perfeita coincidência temporal entre a história e o discurso.

De acordo com a própria Lygia, as técnicas empregadas para a construção de *As meninas*, realmente conseguiram adequar o enredo à personagem e suas idéias; “mas isso não impediu de ser eu mesma, de dizer o que quero, de mostrar alguma coisa” (TELLES apud ZUCCO, 1978, p. 11).

Nelly Novaes Coelho (1978, p. 138) salienta o sentimento de angústia na ficção de Lygia:

[...] a obra de ficção de Lygia Fagundes Telles inclui-se na linhagem das que fixam a angústia contemporânea, o desencontro dos seres. Povoado de seres aparentemente normais, comuns, mas no fundo desajustados, frustrados ou fracassados, seu denso mundo de ficção desvenda a oculta angústia individual provocada pela barreira que se levanta entre o “eu” e a aventura coletiva, num mundo absurdo e caótico, sem causa nem finalidade.

O recurso que Lygia utiliza para extravasar esta angústia contemporânea é o monólogo interior. Kátia Oliveira (1972, p. 18-19) aponta a solidão como uma barreira à comunicação das personagens de Lygia, o que provoca a existência de duas realidades em seus romances: a “realidade por fora”, e a “realidade por dentro” das personagens:

Os cenários interior e exterior erguem-se poderosamente como base do desenvolvimento dos [...] romances, como objetivação do conflito entre a realidade imaginada e uma realidade positiva, entre o devaneio do sentimento e do conhecimento. É este conflito que preenche o vácuo entre o real e o ideal (OLIVEIRA, 1972, p. 18).

A personagem Lorena é a que melhor representa esse conflito entre a realidade e o devaneio, principalmente no que se refere à história de sua infância, a sua virgindade e ao seu “namorante” MN. Já Ana Clara transita entre a sanidade e a loucura provocada pelo uso de drogas. Lia, a personagem mais arraigada à realidade, vive entre o ideal de mulher guerreira, socialista e livre, e a realidade imposta por seu amor ao namorado Miguel, o que a obriga a abandonar tudo e segui-lo.

Um levantamento bibliográfico sobre *As meninas*, seria um trabalho de pesquisa à parte. Além do estudo de Luisa Lobo há o de Berenice Sica Lamas (2004), sendo os dois bastante abrangentes no que se refere à fortuna crítica de Lygia. Lamas (2004, p. 83-85) levanta a filiação estética de Lygia. Segundo a estudiosa, entre vários nomes, pode-se aproximar Lygia Fagundes Telles a Adelino Magalhães, Cornélio Pena, Lúcio Cardoso, Waldomiro Autran Dourado, Lya Luft e Edgar Allan Poe. É importante não esquecer que a própria Lygia se diz influenciada por Machado de Assis, e leitora de Edgar Allan Poe, Tolstói, Virgínia Woolf, Franz Kafka, William Faulkner, Jorge Luis Borges, James Joyce, Oscar Wilde, Henry James, D. W. Lawrence, Dóris Lessing e Ketherine Mansfield (LAMAS, 2004, p. 82 e 85).

Elza Carrozza, que publicou em 1992 seu estudo em que compara Lygia Fagundes Telles e Maria Judite de Carvalho, aponta uma tendência das duas escritoras ao que ela chama de “literatura de mulheres”. Carrozza (1992, p. 207) vê as personagens de Lygia dentro de um constante resgate de vivências passadas, e “a vivência do amor [para elas] faz parte de um processo de amadurecimento e conscientização de sua individualidade como mulher”. Segundo Carrozza, é através do amor que se chega ao feminino em Lygia. A estudiosa ainda aponta que este feminino é sempre circular, interiorizado, um caminho longo a ser percorrido, dilatado no tempo, e que não leva “a parte alguma”.

Dentre os trabalhos acadêmicos, destaca-se a dissertação de mestrado de Lya Fett Luft, “*Três espelhos do absurdo*”: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, de 1979. Após uma criteriosa análise das três protagonistas, Lorena, Ana Clara e Lia, Luft (1979, p. 78) traça semelhanças entre *As meninas* e *O processo* de Franz Kafka, sob o viés do absurdo.

Há ainda quem aproxime *As meninas* da arte moderna (BERGAMASCHI, 1993); quem estude a polifonia em Lygia Fagundes Telles (PIRES, 1990); quem consegue determinar o número exato de dias (5) em que se passa a história do romance *As meninas* (ZUCCO, 1978), quem estuda a importância dos ritos de passagem na obra de Lygia, em especial o da juventude para a vida adulta (ALVEZ, 1998); e finalmente, quem compara os três grandes romances da autora: *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário* e *As meninas* (CARDOSO, 1980).

Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998, p. 33), Lygia Fagundes Telles assim define sua relação com a crítica literária:

Eu não sou anormal. Gosto que gostem de mim. Se minha obra não agrada a um ou a outro, muito bem – adeus. Se escrevo, eu estendo para você uma ponte, seja você um crítico ou um leitor comum. Nessa hora, é como se eu dissesse: “Venha”. A palavra é uma ponte através da qual eu tento conseguir o amor do próximo. Eu sempre digo que mais importante do que a compreensão é o amor. Eu prefiro mais ser amada do que compreendida. A compreensão é muito difícil.

Quanto aos trabalhos acadêmicos, Lygia ressalta “que o interesse manifestado pelos estudantes e professores de pós-graduação das universidades me dá uma enorme alegria: é como se aquele convite do ‘venha’ estivesse sendo aceito” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 33).

### 3. MINHA VIDA DE MENINA

Busco ser eu mesma e não encontro eco a meus passos que se perdem.  
 Quero ser eu. Grilhões me prendem ferindo meus pulsos frágeis.  
 Só nas tuas páginas brancas, listadas de azul, encontro aquela que procuro.  
 Tira-me a venda aos olhos, desata meus pulsos, deixando livre as mãos.  
 Põe-me despida diante de mim. Tenho encontro comigo mesma. Silêncio.  
 Agora estou em fuga. (Ruth Bueno apud VIANA, 1995, p. 56).

#### 3.1 Sobre diários e mulheres

A escritura da vida privada, que teve suas primeiras expressões essenciais datadas do século XIV na Itália, traz como principal forma de manifestação pequenas crônicas do cotidiano, sendo atribuídas aos italianos as amostras mais precoces do gênero no ocidente (HÉBRARD, 2000, p. 30). Algumas centenas de anos mais tarde, no final do século XVII, surge um novo gênero na França, os *livres de raison*, que guardavam em suas páginas desde contas a pagar e a receber, até a dor do falecimento da mulher ou de filhos. Estes livros, que, em sua maior parte, eram escritos por homens, não trazem detalhes da vida familiar. Já os ingleses não tiveram tanta discrição ao escreverem seus “diários”, e, na Inglaterra, o número de mulheres que mantinham o hábito de escrever os acontecimentos da vida privada era maior. Desta tradição inglesa, de esmiuçar sem meias palavras a intimidade do diarista, destaca-se o canônico Samuel Pepys, que escreveu entre 1660 e 1669 (FOISIL, 1991, p. 355).

Gradativamente os livros de contas originam os diários familiares, que, por sua vez, dão apoio ao surgimento dos diários íntimos. Mas, o caminho pode ter sido outro, o diário íntimo pode ter se originado dos almanaques, que, semelhante às atuais agendas, possuíam ao lado da data um espaço em branco para anotações livres (HÉBRARD, 2000, p. 53-57). Ou ainda os caminhos se cruzaram. O importante é que o diário surge como uma maneira de reter os detalhes da vida cotidiana, preservando da ação do tempo fatos marcantes da vida íntima do diarista. A regularidade da escrita imposta pelo diário proporciona ao escritor meios “para alcançar não só um domínio do tempo que passa, mas também uma representação estável de si” (HÉBRARD, 2000, p. 30).

O diário, caderno de confidências, que oscila entre a vontade de falar e o desejo de guardar segredo, também é visto como um instrumento terapêutico, uma vez que, pela prática diária de escrever sobre si mesmo, o diarista é levado pela sua escritura ao autoconhecimento. Nas palavras de Marcello Duarte Mathias:

Em todo diarista existe uma ferida secreta, um desacerto com o mundo que o circunda e o diário mais não é, em última instância, do que esse frente-a-frente, a sós, sem intrusos, forma íntima e salvadora [da] convivência [cotidiana] (MATHIAS apud ROCHA, 1992, p. 290).

O diário, desde seu surgimento, foi um gênero marcado por uma série de traços característicos, sendo os principais, a fragmentação da narrativa, a notação cronológica e a presença de um suposto testemunho dos fatos. É um gênero que pretende uma representação mais fiel da realidade, uma representação não ficcional, em que quem fala participou dos fatos narrados, e revela talento para um olhar entusiasmado pelo cotidiano. Ao mesmo tempo, é inevitável ao leitor comum questionar se o que o diário nos oferece corresponde a um passado verdadeiro, ou se os fatos ocorreram de maneira diversa; cabe lembrar que se trata de um tipo de escrita subjetiva, autobiográfica. Phillippe Lejeune assim define autobiografia: “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase na sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE apud REMÉDIOS, 1997, p. 12). “Assim, ao relatar sua história, o indivíduo chega a si mesmo, situa-se como é, na perspectiva do que foi” (REMÉDIOS, 1997, p. 12).

O fato é que o que faz um diário ser admirado por escritores e críticos literários é sua voz autoral, que revela, além de uma forte personalidade, o desenho (muitas vezes grotesco) de uma época histórica. No caso dos diários escritos por mulheres, existe também uma inclinação para o cotidiano familiar, o que resulta em pequenas crônicas sociais. Neste ponto, é interessante citar que Aires da Mata Machado Filho (1964, p. 05) lembra que é indispensável à compreensão do passado as numerosas histórias de família.

Escrever um diário requer, acima de tudo, disciplina; ao exercitar a liberdade de construir-se através da escrita, o autor de um diário trabalha a continuidade textual, uma “certa narratividade gradual”, que se constrói com o passar dos dias. A passagem do tempo é narrada de maneira inteiramente subjetiva, como também é único o olhar que relata a sociedade em que vive. Madeleine Foisil (1991, p. 336) dá um valor especial a esta subjetividade contida nos diários: “Os autores de memórias que mais se aproximam da vida privada fornecem, assim, um depoimento insubstituível”.

O século XX foi o mais fecundo no que diz respeito à produção da escrita de si. Esse fato levou Milan Kundera a criar o termo “grafomania”, para designar este desejo que “todo mundo” tem de publicar o seu testemunho como uma marca de sua existência (ROCHA, 1992, p. 9-10). Já Béatrice Didier postula a tese de que os escritos íntimos estão fortemente



ligados a três questões histórico-sociais: a tradição cristã, o individualismo romântico e o advento do capitalismo. Segundo Didier:

[...] a constituição do diário enquanto gênero resulta da convergência, na era moderna, de três factores históricos: o cristianismo, o individualismo e o capitalismo. Do primeiro, o diário retém a atitude confessional, o desejo de purificação e absolvição, a regularidade da contrição que o aparenta à oração, o exame de consciência. Do segundo, a crença no indivíduo, o interesse pelo particular. E do terceiro, a sua forma de “balanço”, de livro de contas, visando preservar um capital de recordações, vivências, factos históricos, pessoas, lugares, etc. (DIDIER apud ROCHA, 1992, p. 16).

Para Maria Luiza Ritzel Remédios (1997), o que proporcionou à literatura íntima ganhar espaço no século XX foi o fato de preservar um capital de vivências e recordações relacionados a fatos históricos:

Parece que a literatura confessional é aquela que mais se aproxima do leitor, porque fala de um **eu**, de uma pessoa viva que ali se encontra e que diante do leitor desnuda sua vida, estabelecendo-se, então, uma perfeita união entre autor e leitor (REMÉDIOS, 1997, p. 09, grifos da autora).

Clara Rocha, por sua vez, vê na escrita autobiográfica uma “atitude narcisista”, um “modo de reagir contra a alienação da sociedade de consumo” (ROCHA, 1992, p. 18). Sendo assim, segundo a autora, a literatura intimista do século XX é uma voz que se faz ouvir na sociedade, uma voz extremamente particular e subjetiva, que carrega consigo traços de sua época e de sua cultura. O leitor de literatura biográfica e autobiográfica é alguém movido por uma dupla atração: pelo enigma da vida e pelo da escrita (ROCHA, 1992, p. 23).

No Brasil, Lygia Fagundes Telles atribui aos diários o tímido nascimento da literatura feminina:

Antes, a mulher era explicada pelo homem, disse a jovem personagem do meu romance *As Meninas*. Agora é a própria mulher que se desembrulha, se explica. Não esquecer que as nossas primeiras poetisas encontraram naqueles diários e álbuns suas inspirações, era naquelas páginas secretas que iam se desembrulhando em prosa e verso. Vejo assim nessas tímidas arremetidas o nascedouro da literatura feminina, na maioria, assustados testemunhos de estados d’alma, confissões e descobertas de moças num estilo intimista – o chamado estilo subjetivo com suas dúvidas e esperanças espartilhadas como elas mesmas, tentando assumir seus devaneios. Mas quando se casavam, trancavam a sete chaves esses diários porque está visto que segredo saindo da pena de mulher casada só podia ser bandalheira... (TELLES, 2000, p. 671).

É assim que surgem os dois livros de memórias mais antigos de que se tem notícia no Brasil. *Reminiscências*, de Maria Eugênia Ribeiro de Castro e *Minha vida de menina*, de Helena Morley. *Reminiscências* foi publicado em 1893 e posteriormente em 1975, e *Minha vida de menina* veio a público em 1942. Porém, ambos foram escritos no final do século XIX, entre 1890 e 1895 (VIANNA, 1995, p. 15).

Nesses livros de memórias, ou nas autobiografias, a narração predomina em relação à descrição e o autor, o narrador, e o personagem central são a mesma pessoa. Em relação ao diário, acrescenta-se o fato de que ele deve vir marcado pelo que Maurice Blanchot chamou de pacto de respeito ao calendário (BLANCHOT apud VIANNA, 1995, p. 78). Em grande parte, o que as memórias escritas por mulheres trazem são as “quinhilarias” e as relíquias sociais e familiares da época em que foram escritas, um retrato minucioso da vida privada brasileira. Paradoxalmente, é nesses traços peculiares que se constroem aspectos universais da vida da mulher em sociedade.

A par disso, falar com esse outro – o caderno – converte-se num exercício de dialogismo que parece infinitamente mais fácil, já que esse outro não reprime, não contesta, não recusa, não impõe. Não decepciona nunca. Ao contrário, entrega-se branco e passivo à função de companheiro discreto, solícito, de olhar receptivo e complacente para com o **eu** escrivinhador. (BUENO apud VIANNA, 1995, p. 55, grifos da autora).

Todavia, existe uma marginalização político-literária de gênero, que coloca a narrativa autobiográfica (memórias, cartas, autobiografias e diários), como sendo “coisa de mulher”, o que resulta em sua exclusão do cânone. Em particular, o diário configura-se como o gênero narrativo menos valorizado e mais identificado com a escritura de autoria feminina. Isto porque os diários retratam o dia-a-dia da família, e estão repletos de observação dos detalhes banais da vida. É justamente o universo doméstico e a vida cotidiana, observados por um olho adolescente e perspicaz, que configuram as páginas de *Minha vida de menina*.

### **3.2. *Minha vida de menina*: publicação e autoria**

Em pequena meu pai me fez tomar o hábito de escrever o que sucedia comigo. [...] Esses escritos, que enchem muitos cadernos e folhas avulsas, andaram anos e anos guardados e esquecidos. Ultimamente pus-me a revê-los e ordená-los para os meus, principalmente para minhas netas. Nasceu daí a idéia, com que me conformei, de um livro que mostrasse às meninas de hoje a diferença entre a vida atual e a existência simples que levávamos naquela época. (MORLEY, 2004, p. 13)

*Minha vida de menina*, diário de Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant, foi publicado em novembro de 1942 pela José Olympio e obteve grande repercussão na crítica brasileira. Posteriormente, também foi publicado em Portugal, nos Estados Unidos, na Inglaterra, na França e na Itália. A história contada por Helena Morley passa-se em Diamantina, interior de Minas Gerais, na época da mineração e exploração de diamantes, entre os anos de 1893 e 1895. Tanto o Brasil da época, como a jovem Helena estão em processo de formação. No Brasil, a escravatura tinha sido abolida há apenas cinco anos e a proclamação da República também era recente. Já Helena, na flor dos quatorze anos, busca sua identidade e é questionadora dos costumes e preconceitos da sua época, como, por exemplo, o preconceito racial:

Eu dou razão à mamãe de ficar zangada comigo. Mas que hei de fazer se não posso mudar meu gênio? Penso que se a menina fosse branquinha mamãe não se incomodava. Mas ela sempre ralha da gente pajear negrinhos. Que culpa têm os pobrezinhos de serem pretos? Eu não diferencio, gosto de todos (MORLEY, 2004, p.126).

Como se pode ser tão bom como o nosso professor Dr. Teodomiro! Depois meu pai ainda diz que gente escura não presta. Na Escola, pelo menos, os melhores são ele e Seu Artur Queiroga. Os brancos são crus de ruindade (MORLEY, 2004, p. 316).

Embora Helena Morley não tenha usufruído de uma educação requintada devido à má condição financeira de sua família, foi incentivada pelo pai a escrever diariamente, de modo que a influência paterna foi fundamental para a prática da escrita. O mesmo ocorreu com Sophia Lyra, Júlia Lopes de Almeida (MORAIS, 2000, p. 112-113) e Maria Julieta Drummond de Andrade (ANDRADE, 1985, p. 7). Em especial, o diário da filha do poeta Carlos Drummond de Andrade, assemelha-se ao diário de Helena Morley no que toca à escrita sem intenção literária. Maria Julieta retrata como era a vida cotidiana da classe média do Rio de Janeiro de 1940. Outro diário que se liga ao de Helena é *Lá em casa era assim*, de Edésia Corrêa Rabello (1964), uma vez que ela é contemporânea e conterrânea de Helena Morley.

O diário de Helena Morley, ou seu “caderno” como ela prefere chamar, traz em suas páginas mais do que a vida íntima de uma menina provinciana, uma vez que é composto também por pequenas crônicas da vida social diamantina. As memórias autobiográficas de Helena pintam um generoso quadro do processo de formação da mulher brasileira. Tal como afirma Cyana Leahy-Dios (2002, p. 78), “[...] as autoras de diários costumam ser agentes de mudanças em suas comunidades, refletindo criticamente, através da escrita, sobre a sociedade

e a política de seu tempo”. Helena Morley, dotada de uma visão questionadora, tornou-se um dos diamantes mais preciosos de Diamantina.

Alice Brant, no momento da publicação de suas memórias de adolescente, já aos 62 anos, ficou perplexa com o sucesso do livro, pois pensava que estaria simplesmente fazendo um registro para as netas sobre sua infância na província, mostrando a beleza da vida de antigamente. Neste ponto, encaixamos o que diz Walter Benjamin sobre a dimensão utilitária que a narrativa deve possuir. Segundo Benjamin (1994, p. 200): “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”. O estudioso também vê o ato de narrar como uma maneira de trocar experiências. Morley, na nota que escreve à primeira edição de *Minha vida de menina*, faz a ressalva de que seus textos devem ser lidos como uma lição de vida, de uma vida simples e feliz. Sendo assim, a autora deseja que o livro funcione como um bom conselho:

Agora uma palavra às minhas netas. – Vocês que já nasceram na abundância e ficaram tão comovidas quando leram alguns episódios de minha infância, não precisam ter pena das meninas pobres, pelo fato de serem pobres. Nós éramos tão felizes! A felicidade não consiste em bens materiais mas na harmonia do lar, na afeição entre a família, na vida simples, sem ambições – coisas que a fortuna não traz, e muitas vezes leva. (MORLEY, 2004, p. 13-14).

Porém, a intenção utilitária não será do livro seu principal encanto, mas sim a presença da sociedade diamantinense descrita, ao que parece, sem rodeios pela menina.

Ultimamente eu andava com pena de tia Aurélia, pela luta que ela tinha com uma alugada que trazia a vida dela num inferno; era malcriada, porca, burra, idiota e ruim, e minha tia vivia infeliz com a demônia. Na hora do café tínhamos de ouvir sempre as ruindades e as burrices de Isabel. Tio Conrado dizia: “Mande-a embora” e ela respondia: “Mando-a e toco-a de casa todos os dias e ela me responde que só sairá quando quiser”. Eu ficava com pena de minha tia e ela sem achar jeito a dar com Isabel.

Meu tio mora na rua principal e tinha medo de jogá-la na rua e ela fazer escândalo; tia Aurélia então se desabafava só em viver falando dela. Hoje eu faltei à aula de Desenho e corri para o café na casa de minha tia. Logo que nos sentamos na mesa, tia Aurélia foi dizendo: “Vou lhes dar uma notícia ótima. Fiquei livre da Isabel”. Todos perguntamos: “Como foi que a senhora conseguiu?” Ela disse: “Dei-lhe uma surra, ela ficou com medo carregou a trouxa e foi-se, graças a Deus”. Os primos todos disseram ao mesmo tempo: “Que absurdo a senhora fez, mamãe! Ela é uma negra forte e doida e a senhora tão pequena e magra; podia ter-lhe batido e machucado muito”. “E até matado!” disse meu tio. Tia Aurélia respondeu: “Quem sabe vocês pensam que eu sou alguma idiota? Eu experimentei-a primeiro com um tapinha leve. Como eu vi que ela não reagiu, dei o segundo. Ela ficou

quieta. Aí eu aproveitei, peguei na vassoura e lavei-a deveras” (MORLEY, 2004, p. 269).

Essa, como diversas passagens, permite-nos o contato com diferentes classes sociais, que muitas vezes são episódios pincelados pelo senso crítico de Helena Morley; como no caso do ladrão que, quando estava para ser preso, transformava-se em qualquer coisa material que desejasse:

O assunto da cidade é o ladrão misterioso; na Chácara de vovó não se fala noutra coisa. Dizem que ele tinha sumido mas voltou e tem roubado muitas casas e lojas e ninguém consegue prendê-lo; quando vão tentando pegá-lo ele vira o que quer. Hoje Emídio e José Pedro chegaram na Chácara horrorizados contando a proeza do tal ladrão. Ele entrou no Rio Grande e roubou muito. O dono chegou quando ele estava fazendo o saco e apitou. O povo do Rio Grande, que já estava prevenido, saiu todo para a rua para ajudar a pegar o ladrão. Ele saiu correndo e o povo atrás. Quando ele chegou perto do Glória, e já estava quase sendo pego, virou um cupim. Emídio e José Pedro contavam apavorados.

Eu fiquei duvidando da história, porque se eles viram que o homem virou cupim, podiam ter trazido o cupim e trancado na cadeia e ele havia de virar homem outra vez. Não estou acreditando nessa história do ladrão virar cupim, toco e outras coisas; mas que ele tem assustado muito, tem. Cada dia vem notícia dele ter entrado numa casa ou numa venda. Nós todos só poderemos ter sossego quando se pegar esse ladrão misterioso. (MORLEY, 2004, p. 37-38).

A coragem e a personalidade forte de Helena Morley foram destacadas por sua parente Vera Brant, grande admiradora do diário:

Sempre havia imaginado que, naquela época, até muitos anos depois, as mulheres eram umas bobocas, fazendo só o que os pais e os maridos permitissem e dizendo amém a todos. Mas, não. Alice dialogava com os pais, dizia-lhes o que bem entendia, discordava, opinava, concordava às vezes, não arredava um milímetro do que considerava ser correto (BRANT, 2003, p. 23-24).

Essa garota tão à frente de seu tempo, questionadora e crítica mostra-nos uma nova versão da mulher do século XIX, uma mulher que tinha consciência do seu papel na sociedade.

O diário de Helena, que também pode ser lido como uma crônica do cotidiano, instigou a curiosidade de vários estudiosos sobre suas verdadeiras origens. Foram levantadas pela crítica três hipóteses para a origem do diário de Helena Morley, que são apresentadas e discutidas no ensaio “Outra Capitu” de Roberto Schwarz (1997). Seriam elas: Alice sustenta que o livro foi realmente escrito por ela nas mesmas datas que são apresentadas no diário,

entre 1893 e 1895, quando ela tinha entre doze e quinze anos. A segunda hipótese, de Alexandre Eulalio, é a de que a autora tenha escrito seu livro já adulta, baseando-se nas memórias de juventude e simulando uma linguagem adolescente. Essa hipótese de Alexandre Eulalio foi pessoalmente contestada por João Guimarães Rosa, que disse que, no caso da autora ter escrito suas memórias já adulta, o diário seria ainda uma obra mais extraordinária, “[...] pois, que soubesse, não existia em nenhuma outra literatura mais pujante exemplo de tão literal reconstrução da infância” (SCHWARZ, 1997, p. 45). E a terceira e última hipótese que se levanta é de que a autora tenha melhorado seu texto de menina para a publicação, já revelando ideais modernistas, como, por exemplo, a liberdade lingüística, e a difusão da língua “brasileira” (SCHWARZ, 1997, p. 45-46).

Algum tempo depois, Alexandre Eulalio reviu sua argumentação e concluiu que, na verdade, os escritos são de Helena Morley, porém, foram sabiamente editados para publicação; nas palavras de Eulalio: “Não resta senão louvar a leveza da mão experiente que preparou para o prelo os velhos cadernos da mocinha sem deturpar em um nada o caráter genuíno deles” (EULALIO, 1993, p. 43). Um fato que podemos destacar, neste sentido, é que tudo melhora na vida de Helena de uma hora para outra, e a menina pobre passa a ter uma vida melhor coincidentemente perto do desfecho da obra, final que pode sugerir a mão de um editor:

Hoje estou me lembrando de vovó, porque a alma dela nos tem protegido desde que morreu.

Quantas vezes ela não me dizia: “Você é que vai valer à sua família, minha filha. Você é tão inteligente e boazinha”. Lembro-me também dela sempre dizer a mamãe: “Carolina, minha filha, eu estou muito precisada de morrer para melhorar sua vida”. Falava assim por não lhe poder dar dinheiro em vida, porque tio Geraldo, que tomava conta da fortuna dela, não deixava.

O dinheiro que vovó deixou para mamãe foi pouco e meu pai pagou todas as dívidas e continuou na mineração. Mas logo as coisas mudaram e nossa vida tem melhorado tanto, que eu só posso atribuir à proteção da alma de vovó. Meu pai entrou para a Companhia Boa Vista e tudo dos estrangeiros é só com ele, porque é o único que fala inglês e conhece bem as lavras. Agora não vamos sofrer mais faltas, graças a Deus.

Não é mesmo proteção de vovó lá do Céu? (MORLEY, 2004, p. 335).

Durante a comemoração do centenário do diário em Diamantina, Marlyse Meyer, em conversa informal com Roberto Schwarz, contou-lhe que corriam muitas hipóteses sobre os papéis de Helena. Uma delas dizia que os mesmos nunca existiram, ou haviam sido queimados, e o livro foi na realidade baseado em um anedotário familiar, que estava guardado a sete chaves num baú. Schwarz, em outras circunstâncias, ouviu também que Augusto

Meyer, Cyro dos Anjos e o próprio marido de Helena, Mário Brant seriam possíveis nomes que ajudaram a editar os cadernos da menina (SCHWARZ, 1997, p. 46).

Elizabeth Bishop também se questionou a respeito da verdadeira autoria do diário, mas a poetisa escolheu não se pronunciar publicamente como o fizeram Alexandre Eulalio e Roberto Schwarz. Ao contrário, na Introdução que acompanha a tradução de Bishop, ela afirma que o que traz encanto ao diário é justamente a sua autenticidade, é o leitor poder imaginar que realmente existiu uma menina que viveu todas as peripécias do livro. Porém, Bishop também comenta que Mário Brant nunca permitiu que ela pudesse ver os originais, e que foi ele quem acompanhou o processo de tradução fazendo correções (que não foram incorporadas à obra), e resgatou a identidade de muitos personagens que aparecem nas inúmeras notas de rodapé da edição em língua inglesa.

A participação do Sr. Augusto Mário Caldeira Brant foi muito mais significativa do que se pode pensar de início, foi ele que por “[ter] muito orgulho da esposa; [...] se dispôs a juntar os velhos papéis e cadernos e prepará-los para publicação” (BISHOP, 1996, p. 108). Foi também o Sr. Brant quem participou da escolha do pseudônimo de Alice: o Morley originou-se do sobrenome de uma avó inglesa de Alice; já Helena foi uma escolha do Sr. Mário Brant.

Mas, a participação do marido de Alice no livro vai além, em entrevista a *O Globo*, Alice Brant dizia:

O livro só tem bobagens, bobagens de menina. [...] Não sei como é que tanta tolice obtém essa repercussão. Eu nunca pensara em publicar o que quer que fosse, mas meu marido e Sarita [uma das filhas] teimaram que não houve jeito. O Mário procedeu uma censura severa, suprimindo muita coisa que parecesse indiscreto, por atingir, através de críticas, pessoas ainda vivas (BRANT apud MACHADO, 2000, p. 60).

O autoritarismo do Sr. Mário Brant foi lembrado por Marlise Meyer, em seu recente artigo intitulado “Uma tradução e as suas circunstâncias” (2006), quando Meyer faz o exercício de lembrar-se das circunstâncias que viveu durante a tradução de *Minha vida de menina* para o francês. O trecho abaixo se refere a um jantar oferecido pela família Brant à tradutora:

Às tantas, a D. Alice contou alguma coisa. O marido interveio da outra ponta, espantado: “Alice, não é isso que você conta no seu livro, você pensava de outro jeito, não lembra?”. E a coitada da D. Alice, visivelmente, já cansadinha. Ela ficou meio sem graça e Dr. Augusto Mário insistindo:

“Não é possível, você não pensava assim. O que foi mesmo, lembra o que você falou?” (MEYER, 2006, p. 283).

Interessante ressaltar o adjetivo escolhido por Meyer em relação à Alice Brant: “coitada”. Passa-nos a impressão de que não somente o marido era um peso que Alice deveria carregar, como também seu livro, que para o deleite do marido, ela deveria saber de cor para divertir as visitas da casa, e, principalmente, não poderia contrariar a versão publicada.

Em conversa telefônica com a filha Sarita<sup>3</sup>, ficamos sabendo também que foi Mário Brant quem colocou as datas nas entradas do diário, e muitas vezes o fez aleatoriamente, ou através de pesquisa no caso de dias santos. Isso traz um traço peculiar, uma vez que a coincidência do diário se iniciar em janeiro de 1893 e terminar no último dia do ano de 1895, pode ter sido resultado de um processo de construção editorial. Alice Brant ainda diria, em outra entrevista ao jornal *Tribuna Imprensa*, que manteve seu diário dos treze anos até a idade adulta, o que dá brecha a questionarmos se muitos textos não foram escritos posteriormente a 1895 (MACHADO, 2000, p. 60).

Roberto Schwarz preferiu deixar a questão em aberto:

Assim, não é impossível que a diferença entre os papéis originais e o livro publicado seja grande, que a prosa tenha sido normalizada em alto nível de sabedoria literária, que tenha havido desmembramentos e recomposições por assunto, de modo a formar blocos mais consistentes e contrastantes, e que até mesmo as datas encimando as entradas não correspondam sempre à realidade, às vezes funcionando como indicações convencionais de que se trata de um diário. Haveria causa para decepção? (SCHWARZ, 1997, p. 48).

Ao mesmo tempo em que todas estas questões que envolvem a autoria de *Minha vida de menina* são intrigantes e envolventes, também não deixa de ser relevante perguntar o que levou a crítica a se incomodar com essa questão. Será que por ter sido um livro inteligente e, ao mesmo tempo, escrito por uma mulher supostamente na adolescência? São perguntas ainda sem respostas. O que apenas podemos fazer, e já o fizeram grandes nomes, é expressar a nossa opinião sobre o tema.

A primeira questão que procuramos responder foi se realmente Alice Brant poderia ter escrito suas histórias já adulta. O processo de rememoração pode dar-se como Graciliano Ramos o descreve:

---

<sup>3</sup> Ver anexo.



[...] maluquices que vêm, fogem, tornam a voltar. Tento arredá-las, [...] mas os disparates me perseguem. Lentamente adquirem sentido e uma historieta se esboça (RAMOS, 1980, p. 15).

Acordei, reuni pedaços de pessoas e coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei meu pequeno mundo incongruente (RAMOS, 1980, p. 19).

Já a própria Helena Morley fala-nos sobre sua memória: “Isso tem três ou quatro anos. [...] Mas eu guardei na cabeça. Eu guardo muito tudo” (MORLEY, 2004, p. 183). Portanto, o diário publicado pode ter sofrido alterações, sem contudo estar distante da escrita adolescente.

Alice Brant, já adulta, trocou diversas cartas com Vera Brant, que foram publicadas no livro de memórias de Vera (1999). Tais cartas nos permitem pensar que os casos contados em *Minha vida de menina*, são de autoria de Helena Morley, uma vez que o estilo e a graça das cartas são muito próximos aos do diário. Veja-se no exemplo:

Verinha, Querida:

Havia em Belo Horizonte, no meu tempo, um comerciante rico, chamado Avelino Fernandes.

Um jornalista, insaciável por dinheiro, escreveu no Estado de Minas um artigo elogioso ao Avelino, na esperança de arrancar-lhe algum. No dia seguinte à saída do artigo, o Avelino foi ao jornal: Vim lhe agradecer as boas palavras que o senhor disse a meu respeito, mas quero lhe dizer, também, que o senhor exagerou, eu não sou nada daquilo que o senhor disse no jornal.

O jornalista: É sim, seu Avelino. O senhor é que é muito modesto e não reconhece.

Qual o quê, Doutor. Eu conheço meus adjetivos.

Gostei da frase do Avelino e nunca a esqueci.

É muito raro uma pessoa reconhecer os seus “adjetivos”, mas eu reconheço os meus.

Isto vem a propósito da resposta à sua carta. Escrevi ontem e, quanto terminei e reli, achei-a sem graça e rasguei-a.

Sou como o Avelino, reconheço quando o que escrevo está sem graça. Mas como você insiste na resposta, vai aí:

A minha época na chácara da Gávea foi a mais divertida possível. Lá havia de tudo: macumbeiros fazendo macumba; criadas surrando umas às outras, baile da criadagem na garagem, enfeitada de bambus e folhagens.

A criadagem se reunia e dava, cada um, certa quantia para as comedorias. Quem fazia os pastéis, sanduíches, batidas e limonada eram as minhas empregadas, cozinheiras e copeiras. Elas arranjavam na garagem uma grande mesa e enchiam-na. Nós ficávamos, de nossa varanda, apreciando o baile. Era engraçadíssima a gana do pessoal! Antes do baile avançavam, todos, nas comedorias.

Ignez tinha como ama do Luiz Roberto um moça clara, de uns trinta anos, metida a importante e ajuizada. Nunca se misturava aos empregados.

Num desses bailes, ela ficou na janela, vendo os criados dançarem e eu verifiquei que ela estava com inveja do pessoal. Perguntei-lhe: Por que você não vai, também, dançar, Edite?

E ela: A senhora acha que eu posso me misturar com eles?  
 Acho. Por que você não pode se misturar se você é empregada como eles?  
 Ah! Se a senhora pensa assim, então eu vou.  
 Foi e se divertiu à grande!  
 Sabe de uma experiência aqui da Gávea? Verifiquei que muitas vezes a gente se distrai mais vendo os outros se distraírem.  
 As macumbas eram importantes e dispendiosas. Numa das vezes, o macumbeiro levou um tiro na boca e eu tive de telefonar para a assistência.  
 Quanto à sua pergunta a respeito do Pedro, quero lhe contar do princípio a história dele.  
 Augusto Mário mandou fechar o laboratório do Paulo, que estava dando prejuízo. Pedro era empregado do laboratório e ficou sem colocação. Paulo mandou-o para a chácara da Gávea, dizendo: Vocês o puseram na rua sem emprego, agora ele terá de ficar aqui na chácara e receber o mesmo ordenado que recebia lá.  
 Mas o que farei com ele se já tenho tantos empregados?  
 E o Paulo: Não precisa fazer nada, é só dar o ordenado e deixá-lo andar pela casa.  
 Eu disse isso ao Pedro e ele respondeu-me: Já vi o que vou fazer. A tinta da casa está precisando de reforma. Dê-me o dinheiro e eu vou à cidade comprá-la. Trouxe a tinta e pintou a casa toda, em pouco tempo.  
 Depois disso descoseu os sofás, as cortinas, tirou os panos, lavou tudo e colocou de novo.  
 Foi indo num crescendo de atividade e habilidade incríveis. Não havia nada que Pedro não fizesse. Fazia malas, era carpinteiro, pedreiro, tudo, tudo.  
 Não sei se já contei o caso dele copiar, igualzinho, o Cristo de um bom pintor. Quando o motorista encrocava o carro e o deixava na estrada, chamava o Pedro para consertá-lo.  
 Eu, vendo que ele já havia terminado todos os consertos da casa, resolvi colocá-lo como chofer. Chamei-o e lhe disse: Pedro, eu estive pensando que você, que sempre vive consertando o automóvel, poderia ser um bom volante. Por quê você não guia?  
 Ele: Porque nunca encontrei um carro para eu aprender.  
 Então, vá aprender no meu. Tome a chave.  
 Ele foi no alto da Tijuca, exercitou durante uma hora, voltou e entregou-me a chave, dizendo: Já sei guiar, se a senhora quer ir à cidade podemos ir.  
 Fui com ele à Casa de Correção e continuei andando, sem nunca haver atropelo.  
 Um beijo. Alice (BRANT, 1999, p. 67-69).

Destacamos a passagem do diário do dia 11 de maio de 1893 para ilustrar a semelhança com a carta acima:

Tia Agostinha fez anos e fomos nós de casa e a família toda jantar com ela. As festas no Jogo da Bola são muito agradáveis porque a casa é grande, baixa e tem um gramado na frente para a gente correr e brincar. Sempre que a família se ajunta, nos separamos os moços das velhas, pois tenho experimentado ficar, uma vez ou outra, no grupo das velhas, e é hora triste que se agüenta. Os tios que não estão fora só aparecem na hora do jantar ou de noite e as tias só conversam sobre igreja e o rancho dos tropeiros. Não sei como elas podem esticar tanto uma conversa sobre rapadura, toicinho e feijão. O que lhes vale é o jogo da politaina de dia e o trinta-e-um de noite. Falar da vida alheia é pecado que vovó e minhas tias

não fazem. Elas não se lembram que existem outras pessoas em Diamantina fora da família.

Nós, os meninos, fomos passear para o lado do cemitério até a hora do jantar e de noite brincamos de prenda e dançamos de piano.

Para não passar o dia sem uma novidade, houve uma bem engraçada.

Minha tia mandou ralar uma porção de milho verde para fazer pamonhas e corá<sup>4</sup> para o jantar. Depois de coado o milho na peneira, ficou uma grande quantidade de bagaço, que não se aproveita. A negrinha Jovina pegou no bagaço, pôs na panela com rapadura e sal, deu uma fervura e comeu tudo.

O salão da casa do Jogo da Bola é muito grande. Uma porta dá para o corredor e outra para o jardim. Estávamos todos reunidos, quando entrou pela porta a negrinha correndo, pulando, em gritos de aflição: “Me acode! Me acode! Estou cheia! Me acode!”. Ninguém podia compreender o que era. Ela atravessou o salão e saiu no jardim, correndo à roda e gritando na maior aflição. Corremos atrás dela e a seguramos e ela só gritando: “Me acode! É o bagaço de milho!”. Não foi preciso mais nada para compreendermos; o estômago dela estava para estourar. Trouxemos uma pena de galinha, ela meteu na goela e lançou mais de um quilo de bagaço de milho mal cozido.

Isso deu alívio à pobre. Depois do caso é que pudemos rir (MORLEY, 2004, p. 53-54).

A proximidade entre a carta e o diário leva-nos à certeza de que o diário pode até ter sofrido alterações, para ficar mais estilisticamente redondo, porém, a vivência, as lembranças e a graça do texto pertencem à pena de Alice Brant.

Talvez seja um livro escrito a quatro mãos, pois pode ter havido a intensa e significativa participação de Mário Brant como editor das reminiscências. Quanto aos originais, depois da conversa telefônica que tivemos com Sarita, podemos concluir que, se um dia existiram, hoje não existem mais. Ela afirmou que estes papéis foram perdidos, e junto com eles, caixas de recortes de reportagens da época, além de a família não possuir sequer exemplares de todas as traduções feitas.

Mario Vargas Llosa (2007), em seu texto “A verdade das mentiras” coloca em cheque a verdade dentro da literatura: “Não se escrevem romances para contar a vida, senão para transformá-la, acrescentando-lhe algo” (LLOSA, 2007, p. 13). Ao encontro da visão de Llosa, temos a opinião de Dante Moreira Leite (1964), quando diz:

Toda biografia é trabalho de interpretação e, portanto, de imaginação criadora. [...] No caso da autobiografia, o processo não parece muito diverso, apesar da ilusão de maior verdade: ninguém diz tudo a respeito de si mesmo, e a verossimilhança e o sentido de uma vida dependem de critérios que não são dados, diretamente, pela ação (LEITE, 1964, p. 17).

---

<sup>4</sup> Corá: o mesmo que curau (nota da editora).

E, mais ainda, Leite (2007, p. 20) afirma que jamais conheceremos um homem através de sua ficção, pois ela é resultado do que ele gostaria de ter sido, e de ter realizado no seu dia-a-dia. Neste ponto sabemos que o diário, grande confessor de Helena, permitia a ela xingar, brigar, extravasar tudo o que estava sentindo, sem precisar fazer isso na realidade. Uma forma de viver o que a sociedade não a deixava viver.

Quando Leite (2007) nos diz que toda biografia, e conseqüentemente, toda autobiografia é um trabalho de interpretação, chegamos justamente à leitura que propomos de *Minha vida de menina*: o que se tem é a interpretação dos fatos e da população de Diamantina feita por uma jovem mulher. Como a mulher vê a sociedade em que vive é algo que ficou fora da História oficial, com Helena Morley, a mulher sai dos bastidores e vira protagonista.

O que é verdade e o que é mentira sobre a própria Helena jamais saberemos, mas, para que o encanto do livro não se perca, deve-se fazer um pacto com a autora ao iniciar a leitura, compactuar com a idéia de que as entradas do diário são realmente do período de 1893 a 1895 e unicamente escritas pela menina-moça Helena Morley.

#### 4. AS MENINAS

Se eu [Lorena] não falasse tanto em fazer amor, se Ana Clara não falasse tanto em enriquecer, se Lião não falasse noite e dia em revolução (TELLES, 1980, p. 100).

Lião, uma comunista fabricante de bombas. Ana Turva, uma viciada em rápido processo de prostituição. Eu [Lorena], uma amoral indolente, parasita da mãe devassa, velha corruptora de jovens [...] (TELLES, 1980, p. 95).

O romance *As meninas* foi publicado em 1973, e narra a história de três universitárias de diferentes origens e condições sociais, que se tornam amigas durante o tempo em que moram no pensionato Nossa Senhora de Fátima, situado na cidade de São Paulo. A história passa-se nos anos da ditadura militar e a autora apresenta, de maneira sutil, sua visão sobre esse regime e também sobre o mundo, de modo que suas contestações são apresentadas de forma implícita. Em *As meninas*, o monólogo interior das personagens Lorena Vaz Leme (Lorena), Ana Clara Conceição (Ana Turva) e Lia de Melo Schultz (Lião) mostra o que era ser mulher/jovem no Brasil nos anos sessenta. É interessante ressaltar que Lygia afirma que sua literatura é engajada e também critica os autores atuais por serem omissos em relação à realidade brasileira. Nas palavras da autora: “Testemunhar o seu tempo e da sua sociedade – é a função do escritor” (TELLES apud LAMAS, 2004, p. 67). Ainda na voz de Lygia (TELLES, 2002, p. 90):

Considero o meu trabalho de natureza engajada, ou seja, comprometido com a nossa condição nesse escândalo das desigualdades sociais.[...] Participante deste tempo e desta sociedade, tento mostrar as chagas desta sociedade – é o que posso fazer.

A porta-voz das contestações da ditadura é, principalmente, a personagem Lia, que, além de “revolucionária”, é escritora. Lygia ainda diz que “cravou” nas protagonistas de *As meninas* um momento histórico brasileiro: “[...] é o meu testemunho de uma época” (TELLES, 1998, p. 33).

Já quando perguntada sobre o ofício de escrever, Lygia responde:

Por que escrevo? Ah, que difícil responder a essa pergunta. Tentarei dar alguma resposta e sei que já estou entrando assim numa zona imprecisa. Vaga. O escritor escreve porque tenta recompor, quem sabe? um mundo perdido. Os amores perdidos. Não será uma tentativa de recuperar a família que ficou lá longe, assim despedaçada? Ou não será o próprio eu

despedaçado que ele está querendo resgatar? E se nessas personagens que procura desembulhar ele não estiver tentando, na realidade, desembulhar a si mesmo? (TELLES, 2002, p. 153).

Unindo esses pequenos fragmentos sobre a escritora, mulher e brasileira Lygia Fagundes Telles, podemos dizer que ela escreve para revelar a si própria e contestar a realidade do país.

A ficção introspectiva feita por Lygia em *As meninas* sonda a alma humana e explora as inquietações existenciais das personagens. Através de Lia, Ana Clara e Lorena, a autora traz problemas psicológicos, religiosos, filosóficos e morais relacionados à vivência urbana. O assunto principal é a trajetória das três personagens e as circunstâncias de suas vidas, bem como seus sonhos, memórias e frustrações. Lygia Fagundes Telles, fazendo uso do monólogo interior, revela-nos personagens dilaceradas ora pelas drogas, ora pela insegurança e pelo medo; “mas o tema mais forte é mesmo o da rejeição. Eu vejo a rejeição como um dos maiores sofrimentos da condição humana” (TELLES, 1998, p. 36).

Já para Nelly Novaes Coelho, o tema mais marcante na obra de Lygia é a solidão:

Note-se que as personagens de Lygia Fagundes Telles já nascem condenadas à solidão; esta não surge condicionada por uma falha no relacionamento entre os homens, mas é em parte constitutiva do ser humano. É, portanto, ontológica, e não sociológica (COELHO apud CARROZZA, 1992, p. 124).

A solidão no caso das protagonistas de *As meninas* liga-se ao momento histórico representado na obra, uma vez que foram anos de insegurança, medo e repressão.

Segundo José Aderaldo Castello (1999, p. 471), a produção literária de Lygia Fagundes Telles, é caracterizada por “uma visão de mundo em que as pessoas se apresentam flageladas de si mesmas e dos outros, seja voluntária seja inconscientemente”. Sendo assim, segundo o autor,

[o que Lygia] nos oferece [é] uma abordagem da vida bastante negativa, marcada pela impossibilidade de equilíbrio e identificação duradoura entre as pessoas. Conduz, então, muitos de seus protagonistas para a fuga que esbarra na solidão, quando não transforma o compromisso, ainda que voluntário, em rotina (CASTELLO, 1999, p. 473).

Embora aparentemente das três personagens, apenas a militante Lia seja uma voz de protesto dentro do livro, quando olhamos para a maneira como era de praxe grande parte dos

jovens dos anos 60 e 70 se rebelarem contra a sociedade, encontramos características que traduz rebeldia e contestação também em Lorena – o *rock* – e em Ana Clara – o uso de drogas.

As três personagens também representam três diferentes tipos de mulher, o que dá uma riqueza ainda maior à obra, uma vez que são três pontos de vista sobre o mundo verdadeiramente distintos. Lorena atribui a Irmã Bula a seguinte descrição das três: “Lião, uma comunista fabricante de bombas. Ana Turva, uma viciada em rápido processo de prostituição. Eu, uma amoral indolente, parasita da mãe devassa, velha corruptora de jovens” (TELLES, 1980, p. 95). Já Lorena assim resume o seu círculo social: “Ana Clara fazendo amor. Lião fazendo comício. Mãezinha fazendo análise. As freirinhas fazendo doce” (TELLES, 1980, p. 173).

Quem distingue as três protagonistas em três tipos distintos de mulher é Elódia Xavier (1998, p. 51-52). Com base em Susana Pravaz, Xavier estabelece paradigmas femininos a partir da mitologia grega; seriam as mulheres ou Hera – símbolo da mulher-mãe; ou Afrodite – mulher como símbolo sexual; ou Atena – símbolo da mulher guerreira, trabalhadora. Cada perfil feminino traz em sua categoria um padrão de mulher, que a aprisiona em estereótipos. Lorena se encaixa no perfil de mãe e mulher doméstica; Ana Clara com sua beleza e sensualidade representa Afrodite; e Lia, contestadora e revolucionária, é a mulher combativa, que vai à luta; no caso de Lia, a luta significa se envolver com a luta armada que caracterizou parte do movimento de esquerda contra a ditadura militar.

Já Débora R. S. Ferreira (2004), vê outros três tipos sociais no momento da morte de Ana Clara:

[...] há a intelectual burguesa que toma a frente das decisões, a ficção orientando suas ações; há também a presença da esquerda, desarticulada e sentindo-se culpada. Há, por fim, a vítima mesma, encoberta pela elite e estrategicamente abandonada não só pela direita como também pela esquerda (FERREIRA, 2004, p. 167-168).

Essa leitura de Ferreira, permite-nos interpretar o final de *As meninas* como o maior momento de contestação política do livro. Ana Clara, a representante do povo e da pobreza não interessa nem a elite, nem a quem supostamente luta pelo povo, a esquerda revolucionária. Lygia aponta uma sociedade em que não se salva praticamente ninguém.

O final trágico de Ana Clara também é visto como uma forma de punição, tal como aponta Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 18): “[...] uma forma de punição da mulher que tentou ir além dos limites sociais normalmente aceitos [...]”. Ana Clara é punida por desejar ir além de sua condição social, por sonhar em fazer parte da burguesia representada por Lorena.

O romance *As meninas*, segundo Luiza Lobo (2006, p. 179) termina inconcluso, o que, para a autora, acompanha a indefinição política do país.

Para Lygia Fagundes Telles, o término da escritura de *As meninas*, foi um momento de solidão, de tristeza. “Quando terminei *As meninas* comecei a chorar – é que tinha acabado ali uma convivência encantadora, que me fazia feliz. Ao terminar o livro, me senti solitária” (TELLES, 1998, p. 29).



## 5. O TEMPO EM *MINHA VIDA DE MENINA E AS MENINAS*

### 5.1 Tempo e história sob o ponto de vista feminino

Agora é um instante.

Já é outro agora.

E outro. Meu esforço: trazer agora o futuro para já (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Nossa reflexão sobre o tempo na escrita de autoria feminina foi inspirada, sobretudo, na leitura do ensaio “O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina”, de Isabel Allegro de Magalhães (1995, p. 15-53). A estudiosa portuguesa pontua como uma das principais e mais significativas características da escrita feita por mulheres o desenrolar temporal: “Mas o que sobretudo torna estas personagens ‘especiais’, o que basicamente lhes confere uma existência diferente, é a sua relação com o fluir temporal, ou seja, a sua vivência do tempo” (MAGALHÃES, 1995, p. 38-39).

Já, para Elaine Showalter (1994) quando a crítica feminista busca uma definição para a escrita das mulheres, ela está, ao mesmo tempo, dando um passo à autocompreensão. E, segundo a autora, compreender-se é também se situar na história.

Para Heidegger (apud NOVAES, 2006, p. 104), “A história universal é, em si mesma, a explicação do espírito no **tempo**” (grifos do autor). Sendo assim, para entendermos o espírito humano, devemos situá-lo historicamente e, a partir de então, entenderemos a representação do tempo para a humanidade.

Como as quatro jovens protagonistas se relacionam, percebem e interpretam o tempo em suas vidas? Como elas constroem através da narrativa o tempo histórico em que estão inseridas?

Benedito Nunes (2003, p. 5) vê no desenrolar temporal a condição primeira da narrativa. Isso porque a narrativa dá um conteúdo ao tempo, tal como a música. Para Nunes, o tempo é inseparável do mundo imaginário,

[...] o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno (NUNES, 2003, p. 25).

Por si só, o fato de o romance *As meninas* ser escrito principalmente em forma de monólogo interior, já revela um fluir temporal subjetivo, intimamente ligado ao ser feminino.

Em Helena Morley, o fluir temporal é ditado pelo passar lento dos dias, pelos diversos passeios familiares e festas religiosas, além de seu diário apresentar um presente insatisfeito, pincelado por devaneios e convicções da menina Helena.

Lygia Fagundes Telles também coloca suas personagens dentro da atmosfera temporal em que o presente é incompleto, habitado pelo passado e por um futuro repleto de sonhos. Sua obra aborda a angústia contemporânea e o desencontro dos seres humanos (COELHO, 1978, p. 138). *As meninas*, além de beleza estética, traz em sua trama uma visão da mulher brasileira sob uma ótica feminina. Isso também ocorre no diário de Helena Morley, um retrato da vida privada brasileira do final do século XIX, pintado pelos olhos de uma jovem mulher. Nas duas obras, o desenrolar temporal carrega a subjetividade das personagens.

Porém, não é somente o tempo que é percebido e transmitido de forma peculiar, mas também o espaço da casa, e do próprio corpo. Magalhães, a propósito da escrita de mulheres, escreve:

A centralidade de espaços **como a casa** é comum a grande parte destas escritoras: por um lado, uma casa assimilada à natureza, com o ritmo das estações do ano a transformar a sua configuração, [...] por outro lado, a casa como lugar de passagem do tempo, carregada de memórias, local secreto, de uma intimidade quente, quase uterina, onde o presente decorre e onde sobretudo o passado permanece, vivo nas coisas que dele falam, que o evocam pela varinha de condão de qualquer cheiro ou de qualquer toque [...]. Casa sempre *pivot* do universo, sítio fixo de onde as mulheres constantemente partem para viagens no tempo: “O quarto, este quarto, propõe efectivamente uma gama apreciável de distrações” (MAGALHÃES, 1995, p. 36, grifos da autora).

O espaço da chácara da avó, da casa dos pais e da cidade de Diamantina, no caso de Helena Morley; do quarto-concha de Lorena e do próprio corpo das personagens, em *As meninas*, revela o universo feminino em que estão inseridas as quatro jovens protagonistas. Sobre a representação do corpo feminino nossa reflexão encontra-se no próximo capítulo.

A chácara da avó de Helena é o lugar onde ela mais gosta de passar seu tempo. Lá, ela pode brincar, correr, escorregar, dormir e ficar à vontade, ao contrário do espaço de sua casa, onde ela sempre tem serviços domésticos para fazer. Mas, o milagre acontece justamente quando ela está em sua casa, depois de ter cumprido todas as suas obrigações, quando Helena Morley escreve seu diário. É no espaço das páginas de seu caderno que ela encontra conforto para o seu dia-a-dia. Neste sentido, o diário de Morley possui a mesma função do quarto-concha de Lorena, levá-la a um mundo onde a sua verdade é a única, um lugar desligado do mundo real. E quando Helena se desliga do mundo à sua volta, ela vivencia uma experiência

temporal diferente e única, o seu tempo interior, o tempo de sua adolescência. A cidade de Diamantina, suas ruas, suas festas, seus costumes, sua população e sua natureza, fazem parte de cada entrada do diário, sendo principalmente o espaço doméstico, um dos mais presentes:

Eu sou a mais pobre da minha roda. Vejo a diferença da minha vida e das outras e não as invejo. Se elas soubessem os meus serviços em casa e na Chácara teriam pena de mim; no entanto eu gosto muito de todos eles. Em casa tenho de passar as roupas a ferro, fazer a arrumação e nas quintas-feiras arear metade da casa. A outra metade é de Luisinha. Tenho de lavar meu uniforme e passá-lo. Também arrumação da cozinha nas quintas-feiras é minha. Eu mesma e que peço a mamãe para me deixar esse trabalho. Na chácara ajudo a apanhar jabuticabas e espremer para fazer vinagre, a apanhar café, a colher frutas. Ajudo a fazer molhos de verduras para vender, a fazer velas e outras coisas mais. Gosto de todos estes serviços, mas o melhor de todos é fazer velas, que é no terreiro com vovó assistindo. A gente vai metendo os pavios no sebo e pondo no varal. Quando secam, faz-se a mesma coisa outra vez até a vela ficar da grossura que se quer. Eu sou a mais ligeira e vovó fica satisfeita de ver como eu ando depressa. Vovó é a única que não quer me ver trabalhar muito; ela só gosta que eu estude (MORLEY, 2004, p. 148).

Já Lorena, quando está dentro de seu quarto-concha, desliga-se do tempo histórico, e, como representante da burguesia, esse desligamento funciona como uma metáfora da inércia de grande parte da elite brasileira no que se refere às questões político-sociais. Dentro do quarto de Lorena, a ditadura militar não existe, existe apenas seu mundo cor-de-rosa: “Lá fora as coisas podem estar pretas mas aqui tudo é rosa e ouro” (TELLES, 1980, p. 48).

## 5.2. O tempo em *Minha Vida de Menina*

A configuração temporal em *Minha vida de menina* não possui a mesma complexidade de *As meninas*. Porém, mesmo apresentando o tempo de forma linear cadenciado pelo dia-a-dia, o diário de Helena Morley é singular no que diz respeito ao tempo histórico inserido na obra. Como vimos, um dos encantos de *Minha vida de menina* está na apresentação, sem rodeios, do cotidiano de Diamantina da década de 1890. Um retrato da vida privada, como poucos, repleto dos mais diversos tipos sociais:

Hoje tive o maior espanto de minha vida. Vovó, todos os sábados, manda um de meus irmãos ao Palácio, que é perto da Chácara, trocar uma nota em borruquês<sup>5</sup> do Bispo. Põe tudo numa caixa de papelão e fica sentada na

---

<sup>5</sup> Vales que os comerciantes, industriais e instituições de beneficência emitiam para suprir, diziam, a falta de trocos, e circulavam como dinheiro. Os borruquês do Bispo eram emitidos pela Caixa Pia da Diocese e

sala de jantar, à espera das pobres dela. A cada uma dá um borrusquê novo de duzentos réis. São elas Chichi Bombom, Frutuosa Pau-de-Sebo, Teresa Doida, Aninha Tico-Tico, Carlota Pistola, Carlota Bostadanta, Teresa Busca-pé, Eufrásia Boaventura, Maria Pipoca e Siá Fortunata. Estas são as que entram, sentam com vovó na sala de jantar e contam suas misérias. Ainda há os pobres que ficam no corredor e na porta da rua. Vovó diz que quem dá aos pobres empresta a Deus. Ela já deve ter no céu um dinheirão guardado, pois empresta tanto! (MORLEY, 2004, p. 29).

Hoje andou pela cidade a passeata de Bambães. Ele põe no andor um sino todo enfeitado e sai pelas ruas repicando e pedindo esmolas para a igreja que ele está fazendo no Rio Grande. Os meninos vão atrás acompanhando, e eu acho que alegre muito as ruas.

Bambães é baixinho, gorducho, muito alegre e só trata a todo mundo de “Meu Belo”. Todos gostam dele. Mas ninguém lhe dá esmola, porque dizem que ele tira é para ele. Eu não creio (MORLEY, 2004, p. 31).

Tenho visto muita coisa na vida, mas padre mexeriqueiro foi hoje a primeira vez.

Eu estava na porta, quando vi Padre Augusto vir descendo do Palácio e caminhando para a Chácara. Como sei do gosto que vovó tem por padre, fui correndo recebê-lo e beijar-lhe a mão. Levei-o para a sala, contente com a satisfação, que vovó ia ter, sem pensar, nem de longe, no que ele tinha ido fazer. Chamo vovó; ela toda inchada com a visita, pega na bengala, segura no meu braço e vamos para a sala. Mamãe, Dindinha, Iaiá e tia Agostinha foram também para a sala conversar com o padre.

Deixei todas ali e voltei para dentro. Nós sempre aproveitamos toda a ocasião para irmos para a ribanceira. Chamei o pessoal todo: Nico, Renato, Nhonhô, Luisinha e Rita, e voamos para o fundo da horta. Tínhamos escorregado só uma vez e quando demos fé a velharia toda no alto, olhando o que estávamos fazendo.

Adivinhamos logo o que ia acontecer. Iaiá gritou Quintiliano: como ele é velho e não podia descer a ribanceira, Nico e Renato é que tiveram de subir com o couro. Para escorregar é um instante, mas para subir cansa; se não fosse isso ninguém entrava mais em casa. Mas em tudo há de haver uma gente ruim para atrapalhar.

Quintiliano enrolou o couro e levou, e Dindinha mandou guardar no quarto dos arreios e fechou com a chave.

Vovó ralhou muito e disse que ficou com pena de ver Padre Augusto, tão bom, tão caridoso, largar suas obrigações para vir avisá-la que, se ela não tomasse uma providência, um de nós era capaz de morrer afogado no córrego que passa no fundo da Chácara.

Nós explicamos como a coisa estava arranjada, mas não valeu de nada; elas não quiseram acreditar. Eu disse a vovó: “Padre Augusto não veio por caridade, não, vovó, veio foi mexericar. A língua dele coçou e ele veio, isso é que foi”.

E assim perdemos o melhor brinquedo que já descobrimos (MORLEY, 2004, p. 44-45).

Quando Rachel de Queiroz (apud BRANT, 2007, p. 33) classifica o diário de Helena Morley como um retrato de Diamantina feito a bico de pena, temos a dimensão da quantidade de detalhes da vida privada que *Minha vida de menina* contempla. A riqueza da obra de Morley é pintar os bastidores de três anos da história do Brasil relatados a partir da ótica de uma jovem mulher. Mais do que destacarmos o que Helena vê, precisamos prestar atenção ao que salta aos olhos da garota. Existem referências à República recém-conquistada, porém, o que importa, para Helena, não são as divergências políticas entre o Marechal Deodoro e Floriano Peixoto, mas sim que algum político pense em algo de concreto para Diamantina, que, segundo ela, não deveria ser uma repartição para os correios, mas a estrada de ferro, a água encanada. Helena vive os anos pós-escravatura, contudo, o que vemos a partir de seus olhos são negros que preferiram continuar nas fazendas por falta de opção. Com Helena, sabemos que eles agora são livres, mas não deixaram de ser negros e sinônimo de trabalho barato, semi-escravo; o que acontece, de forma mais branda, até os dias de hoje.

Vovó sempre se queixa que a Lei de Treze de Maio serviu pra dar liberdade a todo mundo menos a ela, que ficou com a casa cheia de negros velhos, negras e negrinhos. Ela gosta quando casa qualquer delas; dá enxoval e uma mesa de doces. A senzala antiga tem um quarto de noivos que dá para o terreiro. De vez em quando tem que se arranjar o quarto para um casamento. Vovó fica contente e já se casaram muitos (MORLEY, 2004, p. 127).

O tempo em *Minha vida de menina* é lento, preguiçoso, demora a passar: “Assim passei a tarde sem fazer nada. Como só de escrever eu nunca tenho preguiça, venho aqui contar a história do tempo antigo, para o futuro, como diz meu pai (MORLEY, 2004, p. 95)”. Tal lentidão reflete, de certa forma, a decadência das riquezas da cidade. Com o esgotamento das lavras de diamantes, a cidade passa a perder sua importância no quadro nacional, o que gera desemprego e recessão.

Meu pai vive sempre esperando dar num cascalho rico: mas é só esperança, toda a vida. Quando ele dá no lavrado, como desta vez, lá se vai todo o dinheiro e ainda fica devendo.

[...] Às vezes eu dou razão a Seu Zé da Mata, da resposta que ele deu quando meu pai o foi convidar para entrar de sociedade num serviço de mineração. Ele disse: “Não, Seu Alexandre, eu não deixo o meu negócio onde estou vendo o que tenho, para procurar debaixo da terra o que eu não guardei lá!”.

Vovó sofre sabendo o que passamos, que nem ela a gente conta, mas eu penso que ela adivinha. Os diamantinhos que meu pai tirou não deram para as despesas. E agora o que será? Tenho tanto medo de meu pai ser obrigado a vender a nossa casa, como ele já anda falando (MORLEY, 2004, p. 71).

A maior parte da população da cidade parece viver com dificuldades. A presença da Igreja e das festas religiosas funciona como conforto e como um meio de esperança: “[...] mas viver a gente veve (sic) de qualquer jeito. Deus é que ajuda (MORLEY, 2004, p. 20)”. Como podemos notar, o espaço em *Minha vida de menina* também revela a condição social de Helena.

Para Helena era tudo tão devagar em Diamantina, que até a contagem do tempo dava-se pelo passear vagaroso do sol pelo céu, e durante a noite, pelo canto do galo:

Na Cavallhada só os homens têm relógio. Quem mora no meio da cidade não sente falta porque quase todas as igrejas têm relógio na torre. Mas quando meu pai não está em casa é até engraçado o engano das horas conosco. Durante o dia não precisamos de relógio porque chegamos em casa ao mesmo tempo para o almoço e o jantar. Além disso temos a corneta do quartel, que toca até nove horas. Depois dessa hora o relógio de mamãe é o galo, que não regula muito bem. Já nos tem pregado boas peças e mamãe não se corrige. Há dias que eu até desejo que o galo de casa e dos vizinhos morram. Mas também não adiantava, porque vinham outros no lugar.

Canto de galo nunca dá certo, e ninguém se convence. Quando o galo canta às nove horas, dizem que é moça que está fugindo de casa para casar. Eu ouço sempre galo cantar às nove horas e é raro moça fugir de casa.

Antigamente eu acreditava na hora do galo porque, na Boa Vista, a gente pergunta a hora a um mineiro, ele olha para o sol e diz. A gente vai ver no relógio e dá certo. Por isso eu pensava que o sol marcava a hora durante o dia e o galo durante a noite. Estou vendo hoje que é engano.

No domingo mamãe nos acorda um pouco antes das quatro horas para a missa da madrugada. Hoje quando mamãe nos chamou, eu morta de sono lhe disse: “É impossível que já seja perto de quatro horas, mamãe. Parece que comecei a dormir ainda não há uma hora. Estou com tanto sono que nem posso abrir os olhos”. Ela respondeu: “Você dorme depois da missa. Estamos na hora, que o galo já cantou duas vezes”.

Levantei-me cabeceando de sono e lavei o rosto. Ela já estava com o café coado. Tomamos e saímos.

Na rua é que eu sempre vejo se é cedo ou tarde. Fui olhando a lua e as estrelas e dizendo a mamãe: “A senhora vai ver se o galo acertou a hora desta vez”. A rua estava deserta. Fomos andando nós duas pelo braço de mamãe. Passando perto do quartel, o soldado que estava de ronda vira para mamãe e pergunta: “Que é que a senhora está fazendo na rua com essas meninas, a estas horas?” Mamãe respondeu: “Vamos à missa da Sé”. O soldado disse: “Missa à meia-noite? Não é véspera de Natal; que história é essa?”

Eu já estava com medo do soldado. Mamãe respondeu: “Meia-noite? Eu pensei que eram quatro horas. Muito obrigada pela informação”.

Voltamos e nos deitamos vestidas. Mesmo assim perdemos a missa. Quando chegamos à igreja depois, Padre Neves já estava nas aves-marias (MORLEY, 2004, p. 101-102).

O passar do tempo retratado por Helena Morley, assemelha-se ao tempo descrito por Carlos Drummond de Andrade (2007, p. 02), em “Cidadezinha qualquer”:

Cidadezinha qualquer

Casas entre bananeiras  
 Mulheres entre laranjeiras  
 Pomar amor cantar  
 Um homem vai devagar.  
 Um cachorro vai devagar.  
 Um burro vai devagar.  
 Devagar... as janelas olham.  
 Eta vida besta, meu Deus.

Tudo vai devagar, muito devagar. O que é rápido, e nada besta no diário é o pensamento crítico de Helena. Como aponta Elódia Xavier (1991, p. 13), o resgate da memória é um dos caminhos percorridos pelas mulheres para chegar ao autoconhecimento, uma volta ao passado que ilumina o presente e o futuro. Ademais, “escrever possibilita a leitura e vice-versa, num movimento circular onde escrever sobre si permite o ler-se e, conseqüentemente, o conhecer-se e reinscrever-se”, como nos diz Maria José Motta Vianna (1995, p. 26).

Este movimento circular – escrever, ler, conhecer, escrever – nos revela a personalidade de Helena Morley:

Não sei por que hei de ter este gênio de não suportar as contrariedades, tendo sido criada na nossa família, com todos tão resignados e conformados, e também sendo filha de meus pais que nunca discutem e não procuram se meter em nada. Penso sempre que a educação nada vale. Cada pessoa nasceu como Deus a fez e assim terá de ser (MORLEY, 2004, p. 137).

Meu exame de Música ontem foi uma surpresa para todos. Quem havia de imaginar que eu me sairia assim? As minhas colegas não admitem nada em mim. Às vezes eu desejo ter força de vontade, estudar um pouco e mostrar a todas elas do que eu sou capaz. Mas, é melhor assim. Ninguém gosta de ver que os outros têm mais inteligência. Eu vejo como elas são com Clélia e Mercedes. Talvez elas todas gostem de mim por me julgarem diferente do que realmente sou (MORLEY, 2004, p. 215).

Fiquem mamãe e Luisinha fazendo da vida delas sofrimento; eu vou aproveitar a minha (MORLEY, 2004, p. 311).

E quem diria que esta garota viveu no século XIX? Felizmente o diário de Helena existe para mostrar o quanto as mulheres são inteligentes, críticas, e que na verdade não eram seres sem voz, mas com um grito silenciado, entalado; grito que na década de 1960 sai da garganta. Esta nova mulher encontramos em *As meninas*.

### 5.3. O tempo em *As meninas*

A relação entre a literatura e a realidade revela-se no romance moderno através da desestruturação. O ser humano em descompasso em relação à sociedade, a si mesmo e ao mundo produz a desestruturação da narrativa tradicional. O monólogo traz o mundo interior para o texto, mundo que passa a ser mais importante que o exterior (ADORNO, 2003, p. 58).

Robert Humphrey (1976, p. 04-07), em sua obra *O fluxo da consciência*, associa a consciência a um *iceberg*, e diz que a ficção de fluxo de consciência ocupa-se do que está abaixo da superfície, sendo um tipo de ficção em que se pretende revelar o interior e o estado psíquico das personagens. O monólogo interior, classificado por Humphrey (1976, p. 21 e 23) como uma técnica básica usada na apresentação do fluxo de consciência, é visto também como uma forma de representação completamente sincera, como se não existisse um leitor. Todavia, é possível que essa representação interior não seja de fato sincera.

Ligia Chiappini Mores Leite (2000, p. 68) lembra que não é tão simples diferenciar monólogo interior de fluxo de consciência; muitas vezes, os termos são usados como sinônimos. Porém, a autora esclarece que o monólogo é uma forma mais direta e clara de apresentar os pensamentos e sentimentos da personagem. Já o fluxo de consciência é “um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos”.

O que Lygia Fagundes Telles faz quando compõe *As meninas* é apresentar alguns monólogos para cada personagem; logo, uma característica marcante do livro é que conhecemos as personagens por si mesmas e também a partir do que uma pensa sobre a outra. Este movimento constante de passagem de uma consciência a outra, resulta em uma maior variedade de pontos de vista sobre os acontecimentos narrados.

A maior parte do romance é composta pelos monólogos de Lorena, o que torna os fatos relativos, uma vez que é através de seu ponto de vista particular que enxergamos as outras personagens. Este fato pode ser destacado concretamente porque, em meio aos 12 capítulos que compõem a obra, o monólogo de Lorena predomina em 7; em outros 3 predomina a consciência turbulenta de Ana Clara (sempre drogada), e, em apenas 2 capítulos, os pensamentos de Lia predominam. É interessante ainda constatar que as três amigas somente se encontram no último capítulo. Nessa altura da obra, Ana Clara já está morta.

Muitas vezes Lygia usa um recurso gráfico para indicar que passamos de uma consciência a outra: sempre que isso ocorre temos um espaço em branco no livro. Como



predomina o monólogo, existem poucas referências ao tempo cronológico; sabemos, apenas, que é primavera e que o livro engloba poucos dias da vida das personagens. Ou seja, a concepção de tempo também é subjetiva, o que temos são apenas os pensamentos e sentimentos das personagens.

Mesmo sendo escrito como monólogo interior, existe, segundo Nelly Novaes Coelho, uma “barreira à revelação do eu-profundo, tragédia cuja raiz parece ser, afinal, o medo daquela revelação” (COELHO, 1978, p. 139). Sem dúvida, a personagem que mais evoca o medo de desnudar-se é Lorena: “Às vezes, o medo não da cidade (tão remota para mim como seu povo) mas um medo que nasce debaixo da minha cama” (TELLES, 1980, p. 48).

Anatol Rosenfeld (1969), em seu ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, interpreta o modernismo literário a partir da pintura moderna. A fragmentação do mundo expressa, por exemplo, no cubismo, também ocorreria na literatura. Segundo Rosenfeld (1969, p. 84), o romance moderno inova quando cria o fluxo de consciência. Desaparece o narrador, e quem se manifesta é apenas a consciência da personagem, sendo assim, “desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos”. Caem por terra também a lei de causa e efeito, e o encadeamento lógico do romance com começo, meio e fim. O narrador moderno supera a perspectiva tradicional e submerge na corrente psíquica da personagem, “já não existe um Eu narrador fixo face a um Eu narrado em transformação” (ROSENFELD, 1969, p. 93).

Erich Auerbach (2004, p. 480), em seu ensaio “A meia marrom”, vê a interioridade como o elemento mais importante no monólogo interior, uma vez que este tipo de narrativa provoca uma “emoção interna [que] não se apaga tão rapidamente”. Auerbach também aponta o desaparecimento do narrador, tal como Anatol Rosenfeld (1969), isso porque, no romance de fluxo/monólogo, o que aparece é apenas a consciência das personagens. Já no que toca à escrita feminina, ressaltamos o interessante comentário de Auerbach (2004, p. 497) sobre o romance *To the lighthouse*, de Virginia Woolf: “É um dos poucos livros desta espécie que está cheio de bom e legítimo amor, mas também, a seu modo feminino, de ironia, de tristeza informe e de dúvida vital”.

O monólogo interior também traz um novo ritmo à narrativa, no qual o tempo da história e o tempo do discurso podem aproximar-se. Existe uma espécie de ajuste da consciência da personagem à consciência do leitor. Como observou Jean Pouillon (1974, p. 99), “o monólogo deve ser encarado como um retrato fiel da consciência do herói”. O

monólogo interior “sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou idéias associadas” (NUNES, 2003, p. 64).

O leitor pode ter a impressão de que seu pensamento, no momento da leitura, vai à mesma velocidade do pensamento de Lorena, Ana Clara e Lia. Com isso, há o efeito de ter-se a personagem em sua plenitude através das linhas e entrelinhas do fluir da sua consciência. Voltando a Rosenfeld, podemos concluir que o monólogo das personagens de *As meninas* é um traço de modernidade do romance, além de encontrarmos a *mímese* do ser humano moderno, fragmentado, para quem tempo e espaço são relativos.

Benedito Nunes, em *O tempo na narrativa* (2003), ao tratar da narrativa moderna, apresenta-nos uma narrativa fragmentada, estereoscópica, que se compõe de uso de perspectivas múltiplas; ou seja, há diferentes versões sobre um mesmo evento, cada versão acompanhando o ponto de vista de uma personagem. Isso acontece na narrativa de Lygia Fagundes Telles, como veremos.

Além disso, quando lemos *As meninas*, o jogo temporal entre a narrativa principal ou primeira e as anacronias – analepses principalmente – produz esse efeito de fragmentação, que é também um reflexo do interior das personagens. O principal motivo da obra retomado em forma de analepse é a morte de Rômulo, irmão de Lorena.

Ela lamenta e relembra exaustivamente a fatalidade que foi morte do irmão Rômulo pelas mãos de seu irmão gêmeo Remo. A primeira vez em que a lembrança da morte do irmão aparece é precedida por um momento em que Lorena oferece um lenço à Lia, a imagem do lenço traz a imagem traumática do sangue do irmão borbulhando logo após o tiro:

Rômulo nos braços de mãezinha, procurei um lenço e não vi nenhum, seria preciso um lenço para enxugar todo aquele sangue borbulhando. Borbulhando. “Mas que foi isso, Lorena?!” Brincadeira, mãezinha, eles estavam brincando e então Remo foi buscar a espingarda, corra senão atiro ele disse apontando. (TELLES, 1980, p. 11).

O monólogo e o efeito de fluxo de consciência é quase como um jogo de palavra que puxa palavra. Uma palavra, um cheiro, uma sensação que puxa uma lembrança. A segunda vez que a morte de Rômulo aparece no monólogo de Lorena é precedida por um devaneio em que ela elabora um roubo a banco juntamente com Lia, sua amiga revolucionária. Lorena

fantasia como seria o assalto, como estaria vestida e, finalmente, lamenta que um tiroteio seria inevitável:

Queria dizer ao menos, *isto é um assalto!* O tiroteio, o chato é o tiroteio. Morte. E morte em violência. Rômulo com o furo no peito borbulhando sangue, um furo tão pequeno que se mãezinha tapasse com o dedo, hein, mãezinha? Foi sem querer, como Remo podia adivinhar que o Diabo escondeu a bala no cano da espingarda. Uma espingarda quase maior do que ele. Até hoje não sei como consegui correr com ela, não sei. Não chora, meu irmãozinho, não chora, ninguém é culpado, ninguém. Papai tirou as balas todas, não tirou? Mas tem uma que o Diabo. Remo querido, passou tudo. Passou. (TELLES, 1980, p. 46).

A imagem do Diabo que escondeu a bala dentro do cano da espingarda é ainda retomada. A fatalidade da morte é atribuída à ação demoníaca, para que Remo não se sinta culpado. Isso também absolve a culpa do pai, dono da arma, da mãe ausente, e da irmã que estava presente na hora do fato, porém, nada pode fazer para impedi-lo.

A terceira lembrança vem marcada pelo olfato, e ocorre enquanto Lorena lembra-se da fazenda onde morava na época da morte de Rômulo; ela sente novamente, através da memória, o gosto da espuma do leite tirado na hora, o cheiro morno de bosta de vaca, o sabor da maçã que Remo subia alto para buscar:

Remo subiu no galho mais alto e rasgou o *jeans* no joelho, se sujava e se rasgava com a mesma fúria com que colhia os frutos. Ou brincava de xerife e bandido, era sempre o bandido carregando a espingarda grande demais. Tão grande. (TELLES, 1980, p. 48-49).

Nesse trecho parece que Lorena prevê o crime, porém, não sabemos se ela concluiu antes ou depois do acidente que o irmão já possuía uma fúria mortal dentro de si.

A quinta lembrança vem camuflada em uma fantasia de Lorena, que imagina como seria a notícia de jornal falando da morte do irmão; ela ainda eleva sua mãe ao patamar de santa, comparando-a a Nossa Senhora no momento da morte do filho, Jesus Cristo:

Irmão Mata O Outro Numa Brincadeira. Irmão Mata O Outro – podia ser assim a manchete do jornaleco de escândalos. Em destaque, o depoimento da irmã caçula, só as iniciais por se tratar de menor. *Disse L. V. L. que eles estavam brincando. Rômulo corria perseguido pelo irmão Remo que de*

*repente resolveu apanhar a espingarda que se encontrava no escritório, onde o fazendeiro costumava deixá-la em geral descarregada. De posse da arma, gritou para o irmão: fuja Rômulo, que vou te matar! E deu um único tiro certo e mortal no peito da vítima. Embora houvesse grande número de empregados trabalhando na sede da fazenda, nenhum presenciou ao acidente; apenas a irmã caçula viu o menino cair sangrando e tomada então de grande susto, correu para chamar a mãe que se achava nos fundos do imponente casarão em estilo colonial. O fazendeiro viajara para a capital naquela manhã, retornando ao anoitecer, quando em meio de grande desespero, tomou conhecimento da tragédia que se abateu sobre seu lar.*

Houve retrato? Não, não houve. Mas todo jornal tem seu desenhista e esse caprichou na composição da cena em traços veementes: a mãe está sentada no chão com Rômulo no colo, uma das mãos sustentando-lhe o tronco, a outra escondendo a ferida. Está desgrenhada e em prantos mas no seu sofrimento há qualquer coisa de inexorável calma de quem chegou ao último degrau e sabe que daí por diante nada de pior poderá lhe acontecer. O desenhista é elogiado, não foi ocasional a relação do seu desenho com a Virgem amparando o Filho Morto. (TELLES, 1980, p. 97).

Porém, num momento da história, a mãe de Lorena dá a sua versão para a morte do filho em uma conversa com Lia; segundo ela, ele morreu quando era ainda bebê. Temos duas versões de um mesmo fato e cada versão carrega o ponto de vista de uma personagem.

– Aquela arvorezinha de retratos, o menino é Rômulo ou Remo?

– Remo. Rômulo não podia estar ali.

– Não?

– Morreu nenenzinho, querida.

– Nenenzinho?

– Não tinha nem um mês, não chegou nem a isso. O médico disse que ele não tinha viabilidade. Um sopro no coração.

[...]

– Um momento: o Remo deu um tiro nele enquanto brincavam, não foi isso? Um tiro no peito, teria uns doze anos, não foi isso que aconteceu? Milhares de vezes Lorena contou essa história com detalhes, ele era alourado. Vestia uma camisa vermelha, vocês moravam na fazenda.

Ela está sorrindo dolorida, olhando o teto.

– Minha pobre filhinha. Nem conheceu o irmão, é a caçula. Era menininha ainda quando começou a inventar isso, primeiro só aos empregados que vinham me perguntar, eu nem negava, disfarçava, que mal tinha? Continuou falando, na escola, nas festas, o caso começou a ficar mais sério, oh Deus, o mal-estar que eu sentia quando queriam saber se... Não queria que pensassem que ela estava mentindo, foi sempre uma criança tão verdadeira. Os médicos nos acalmaram, que não tinha gravidade, ia passar com o

tempo, imaginação infantil rica demais, quem sabe na adolescência? Não passou (TELLES, 1980, p. 219).

Neste ponto, voltemos à citação de Nelly Novaes Coelho, quando a autora diz que mesmo sendo escrito em monólogo interior, existe na obra, uma barreira à revelação do eu mais profundo das personagens, o que está intimamente ligado ao medo que tal revelação pode causar. O medo da verdade tanto para Lorena quanto para sua mãe pode ser latente em relação à morte de Rômulo.

A passagem do tempo em *As meninas* segue a fragmentação do ser humano moderno. O jogo temporal produzido por diversas anacronias causa um efeito que nos aproxima da intimidade das personagens, além de resultar em uma narrativa estereoscópica, uma vez que existem vários e diferentes pontos de vista sobre os acontecimentos abordados pelas anacronias.

Segundo Kátia Oliveira, no romance de Lygia,

Há o *agora*, que dá corpo à narrativa ficcional, e o *antes*, que ressurge a cada instante de meditação da protagonista, que dá continuidade aos fatos. Esses dois planos se intercalam de maneira sistemática, sucedendo-se um ao outro. Tal sistematização traz ao leitor o distanciamento no tempo cronológico e sua intensidade, dinamizando constantemente o tempo interior. O destaque é sempre para a intensidade e a extensão da experiência individual, como fator condicionante da atitude (OLIVEIRA, 1972, p. 38).

Podemos acrescentar ainda, após a grande seqüência de citações de *As meninas*, que, para Lorena não só o presente é incompleto, como também a memória do passado gera uma busca de respostas que justifiquem e aliviem o sofrimento vivido. Sendo assim, a analepse repetitiva da morte do irmão, que pode ou não ter ocorrido por meio de um tiro, provoca um efeito estético que leva o leitor à relatividade dos fatos, e à dor de Lorena, jovem sensível e dedicada à família.

Mas, não podemos evitar certo sobressalto que causa a fala da mãe de Lorena, trazendo a dúvida no leitor. Acrescentamos a esse mistério uma passagem, em que Lorena traz novas implicações para o seu ponto de vista: “– Não vou deixar nenhuma pista, querida. Passei minha meninice lendo romances policiais [...]” (TELLES, 1980, p. 245). Tal justificativa vem à tona quando Lia se preocupa com a morte de Ana Clara, e Lorena arquiteta o que fazer com o corpo. Ela pode, tal como Dom Quixote, Madame Bovary, ou tantas outras personagens literárias ter sido influenciada pela literatura? Sabemos que no caso das

personagens acima tal influência acaba gerando a loucura e levando à morte. Lorena teria realmente inventado tudo? Qual o limite entre a ficção e a realidade?

Nessa tênue linha entre ficção e realidade encontramos também Ana Clara. O uso das drogas faz com que ela transite muito rapidamente entre momentos de sanidade e de loucura, de forma que não sabemos o que é real, e o que é imaginação. A mais arraigada à realidade seria a personagem Lia, porém, no final, ela foge para outro país, e esta fuga pode simbolizar que ela escolheu viver uma vida fictícia, uma vida de sonho.

De todo modo, a fuga de Lia corresponde ao que diz Magalhães: “As mulheres/personagens estão inseridas num presente que quase nunca lhes é significativo. Um presente sempre insatisfeito e sempre afectivamente habitado pelo passado ou por um porvir utópico” (MAGALHÃES, 1995, p. 38-39).

Segundo essa estudiosa, as personagens femininas nunca vivem o tempo unidirecionalmente, mas de maneira fragmentada, como se o tempo fosse uma sucessão de agoras. A linearidade temporal é substituída pela circularidade, ou um contínuo ziguezague entre passado, presente e futuro. O que ocorre é “uma permanente viagem interior, emocionada, entre o que **foi**, o que **é**, e o que **poderá vir a ser**” (MAGALHÃES, 1995, p. 39-40, grifos da autora).

Este zigue-zague entre passado e presente, intensifica e amadurece nosso contato com Lorena, além de termos a impressão de que, conforme mais sabemos da morte de seu irmão, paradoxalmente, menos conseguimos desvendar o acontecido. A cada novo zigue-zague mais fatos são contados, porém, mais nebulosa torna-se a história. Nebulosa como a mente das três personagens, Lorena, Ana Clara e Lia. O que realmente cada uma pensa? O que cada uma conclui? A resposta segue a indefinição do tempo histórico em que se encaixa *As meninas*, ou seja, não se sabe o que realmente ocorre, ou não se pode pensar sobre isso. Quem pensa, quem contradiz o sistema muitas vezes acaba torturado e morto pela ditadura. O final é um grito silenciado pelo medo, ou o abandono representado pelo corpo de Ana Clara na praça também nebulosa.

Lygia, quando insere o tempo histórico na sua narrativa, o faz como uma forma de protesto político contra a ditadura militar. Como lembra Benedito Nunes (2003), o tempo histórico é de teor cultural. Este protesto de Lygia revela a coragem da autora em expor-se numa época tão conturbada da história do nosso país. O momento culminante deste protesto é a leitura que Lia faz a Madre Alix de um depoimento escrito por um botânico, vítima de

tortura física e psicológica. O relato, com alto grau de crueldade, ao mesmo tempo em que emociona, pede justiça.

Lygia Fagundes Telles, como já ressaltamos, cravou o momento histórico dos anos de chumbo da ditadura militar em suas personagens de *As meninas*. Esta tarefa de perpetuar o passado é também tida como o dever dos mais velhos, tanto que, segundo Lygia, a literatura deve ser engajada. Já para o historiador Boris Fausto (2005, p. 160), “É um dever das gerações mais velhas transmitir às mais novas – quando mais não fosse para valorizar a liberdade de expressão – um pouco da experiência daqueles anos de chumbo”. Isso porque, ainda nas palavras de Fausto,

[...] as gerações mais novas tomam o clima de liberdade em que vivemos hoje – falo da cidadania integrada à vida social – como um dado da natureza, e não como um ganho imenso que se deveu à sensibilidade de uma parte das elites e à mobilização da sociedade. E há também quem sonhe com um “governo forte”, capaz de dar um rumo ao país. O quadro brasileiro atual é muito diferente do de 1964 e não há crise institucional, pelo menos à vista. Mas é bom lembrar a História pois ela reaviva a memória de um passado negativo, nem tão distante, nem tão ausente (FAUSTO, 2005, p. 158).

Lygia Fagundes Telles cumpriu seu papel, em *As meninas* temos seu protesto contra a violação dos direitos humanos praticada livremente pela ditadura, mesmo que a verdade literária, seja uma verdade recheada de mentiras, como no diz Llosa (2007, p. 20):

A verdade literária é uma, a verdade histórica, outra. Mas, mesmo que esteja repleta de mentiras – ou melhor, por isso mesmo –, a literatura conta uma história que a história, escrita pelos historiadores, não sabe nem pode contar.

Porque as fraudes, os enganos e exageros da literatura narrativa servem para expressar verdades profundas e inquietantes, que somente dessa maneira vem à luz.

É através dela que temos o retrato do Brasil pelos olhos de quatro jovens mulheres.

## 6. RELAÇÕES ENTRE O CORPO FEMININO E O TEMPO HISTÓRICO

A escrita feminina é uma escrita do Dentro: o interior do corpo, o interior da casa. Escrita de retorno a esse Dentro, nostalgia da mãe e do mar (DIDIER apud CASTELLO BRANCO, 1994, p. 78).

A motivação inicial da nossa reflexão sobre a representação do corpo feminino nas duas obras estudadas, foi a comunicação de Elódia Xavier no X Congresso Internacional da Abralic, ocorrido em 2006. Em 2007, Xavier lançou, pela Editora Mulheres, o livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, no qual apresenta dez diferentes representações do corpo feminino presentes na literatura brasileira em diferentes épocas. Segundo Xavier (2007, p.17-26), a representação do corpo feminino foi fortemente influenciada pelo movimento feminista; sendo assim, a mulher que, no século XIX, aparece com um “corpo invisível”, contrapõe-se à mulher do final século XX, que possui o corpo e os desejos liberados. Os tipos propostos por Xavier são: o corpo invisível, o corpo subalterno, o corpo disciplinado, o corpo imobilizado, o corpo envelhecido, o corpo refletido, o corpo violento, o corpo degradado, o corpo erotizado e o corpo liberado. Essa seqüência acompanha o desenrolar do tempo histórico e sua influência.

A nossa leitura caminha na direção de um corpo feminino que reflete o momento histórico vivido pela mulher. Esta leitura nos leva ao território selvagem, no qual, como vimos no capítulo 1, segundo Showalter (1994), a crítica deve se aventurar. “De fato, uma teoria da cultura incorpora idéias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Como a mulher percebe o próprio corpo diante do contexto sócio-cultural em que vive? Helena Morley responde-nos com seu corpo adolescente, entre mulher e menina, entre o desejo e a negação dos seus sentidos imposta pela igreja. Lygia Fagundes Telles já passeia entre a liberdade e a castração dos desejos também imposta pela mentalidade católico-cristã e paternalista, porém, questionada pelo feminismo.

Mas, pensar na representação da mulher, é inevitavelmente, pensar em Simone de Beauvoir (1980, p. 9), e em sua famosa máxima: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Ou seja, a sociedade cria e extingue tipos de mulher de acordo com as necessidades do mercado capitalista, da religião e da política, entre outras instituições sociais. Há quem diga, inclusive, que o próprio feminismo foi motivado pelo mercado de trabalho, que precisava de



mão-de-obra barata, daí a necessidade de criar um tipo de mulher que trabalhe dentro e fora de casa.

Quebrar um conceito fortemente enraizado na sociedade é uma tarefa árdua e que exige tempo. Porém, se compararmos a juventude de 1994, à juventude de Helena Morley, de 1894, podemos notar como nesses cem anos muitas vitórias já se consagraram. Na época de Helena, por exemplo, o único meio de as meninas pobres conseguirem ascensão social era através de um casamento bem sucedido; já para a jovem mulher do final do século XX, a ascensão social pode vir através de sua força de trabalho, seu talento profissional. Além disso, a mulher brasileira conquistou o direito ao voto, o direito ao estudo igualitário, o ingresso em instituições superiores de ensino, entre tantas outras conquistas. No presente trabalho, enfatizamos que uma das maiores barreiras quebradas pelo feminismo foi o conhecimento que a mulher adquiriu do próprio corpo, o que abriu a porta para a liberação de seus prazeres sexuais.

O direito ao conhecimento do corpo, e a livre disposição na procriação e na relação amorosa é apontado Michelle Perrot (2003, p. 26) como uma revolução vivida pelas mulheres. Uma revolução que o feminismo proporcionou e venceu, fazendo o silêncio secular, ao qual as mulheres estavam condenadas, ser quebrado.

É importante ainda ressaltar que os corpos femininos representados nas obras estudadas são de mulheres brancas, oriundas da classe média baixa ou da burguesia, como no caso de Lorena, que possuem escolaridade e foram educadas segundo a mentalidade imposta pela igreja católica, que tem como modelo de mulher ideal a virgem Maria, caracterizada por sua nulidade, apagamento e negação da vontade, da liberdade, e do caráter; a mulher que, mesmo depois do parto, continuou virgem, pura e intacta.

## **6.1 O corpo adolescente de Helena Morley**

Poucas são as referências que Helena faz ao próprio corpo. O que é muito salientado pela diarista é a magreza, e o desejo de ser bonita, uma vez que é ruiva e cheia de sardas:

Hoje cheguei em casa tão diferente que Renato foi me olhando e dizendo: “Olha a cara dela!”. Luisinha que é melhor mil vezes do que ele, disse: “Como você ficou bonita, Helena! Quem te arranjou assim?”. Eu respondi: “Foi Ester”. Conversando com elas na pedreira eu disse que sabia que era feia mas não me incomodava porque mãe Tina me criou sabendo que “o feio veve, o bonito veve, todos vevem”. Quando eu disse que era feia, Ester exclamou: “Você feia? Deixe-me arranjá-la e você verá”. Consenti, ela

pegou na tesoura e cortou-me o topete, penteou-me, depois me pôs pó-de-arroz, e quando eu olhei no espelho vi que não era feia. Elas riram muito quando eu contei o nosso sistema aqui de untar o cabelo com enxúndia de galinha até ficar bem emplastado. Ele me disse que lavasse os cabelos, depois anelasse e fosse lá para pentear. Que bom eu ter feito amizade com a família de Dona Gabriela! Elas são tão boas! Se não fossem elas eu nunca me lembraria de cortar o topete e pentear os cabelos na moda. Ester achou graça de eu lhe contar que mãe Tina dizia que “o bonito veve, o feio veve”. Ela disse: “É verdade, mas o bonito veve melhor”. Como estou hoje feliz de ter ficado bonita! (MORLEY, 2004, p. 77-78).

O desejo de ser bonita, para si e para os olhos alheios, é reiterado diversas vezes no diário. A passagem selecionada mostra não somente um momento em que Helena se sente bonita, mas também um momento em que ela se olha no espelho e se enxerga uma nova pessoa. Esse novo conceito de si mesma abre-lhe a porta para conhecer melhor o próprio corpo, sua beleza e sua sexualidade, embora esse assunto seja pouquíssimo comentado. Um dos momentos que podemos chamar de erótico dentro do diário relaciona-se à espontaneidade de Helena diante de Joviano:

Hoje, conversando com Maricas, irmã dele [Joviano], eu lhe contei o caso e o nosso sofrimento de rirmos à toa, principalmente depois que o irmão [Joviano] está vindo dar lições. Ela disse: “É porque Seu Alexandre ainda não desconfiou que ele gosta mais de ouvir você rir do que das lições. Ele disse lá em casa que gostava de ver você rir e falar perto dele o dia inteiro. Não se lembra daquela bobagem que você fez no dia que a levamos para a casa com aquela chuva? Você estava com umas botinas de elásticos arreventados e encharcadas e da porta da rua foi sacudindo as pernas e atirando as botinas no corredor. Viano falou na mesa que sabe que vai ficar solteirão, porque só se casará com uma moça que faça aquele gesto perto dele e sabe que não encontrará”. (MORLEY, 2004, p. 201-202).

Cabe lembrar que na época em que Helena mostrou espontaneamente uma parte de suas pernas, as mulheres usavam apenas vestidos longos. Não foi à toa que Joviano pode ter-se apaixonado por ela.

A representação do corpo feminino também pode estar ligada à vestimenta, representação que é, segundo Michelle Perrot (1989, p. 14), uma característica da memória das mulheres. As cores, os tecidos e tudo o que envolve a moda faz parte do universo das reminiscências femininas; a causa disso seria a forte importância que possuem as aparências nos círculos sociais femininos, em especial.

Helena Morley, mesmo sendo uma jovem possuidora de agudo senso crítico, não foge a essa regra. O episódio mais marcante do diário em que podemos notar a extrema

importância das vestes, é o do roubo do broche. Helena rouba um antigo broche de sua mãe e troca-o por tecido para mandar fazer um uniforme novo, de causar inveja às amigas:

Realizei afinal o tal projeto de tirar o broche e vender.

Será isto que se chama furto? Penso que não, pois a idéia me foi dada por Nossa Senhora.

Mas eu confesso que fui bem corajosa. A idéia ficou-me na cabeça pregadinha dois dias seguidos. Hoje eu me levantei cedo e a primeira idéia que me veio foi o demônio do broche. E tudo veio em meu auxílio. Meu pai tem uma gaveta com campainha onde guarda tudo e o tal estava na gaveta. Aproveitei a hora em que todos estavam na cozinha, fui dando a volta à chave devagarinho para não fazer barulho e apanhei o broche. Levei-o a Seu Mendes. Ele pesou e me deu trinta mil-réis. Achei que ele me logrou, penso que valia mais; mas à vista do dinheiro fiquei tão contente que nem reclamei. Da tenda fui à casa da costureira e lhe entreguei o dinheiro para me fazer o vestido.

Estou radiante com a idéia que tive: vou fazer um vestido de lã azul, de casaco, com um colete branco, que pareça uniforme e sirva também para passeio. Avalio já como vou ficar elegante! Mamãe só saberá da venda do broche quando o vestido chegar. Estou tão feliz que até já sei o que vou lhe dizer. Eu receberei o vestido e mostrando a mamãe lhe direi: “Este é comprado com o dinheiro do broche que meu pai disse que é para mim depois de moça. Depois de moça já terei a minha cadeira de professora ou um marido, e não precisarei de broche furado. Agora é que ele me serviu”. Sei que mamãe via me perguntar por que eu não lhe falei antes de dar o passo. Eu lhe responderei: “É porque sei que a senhora não deixaria e eu precisava do vestido para os exames”.

[...]

Hoje já fui com o meu vestido novo à Escola. Sei que é bonito pela inveja que causou. As colegas disseram: “Isso nunca foi uniforme nem aqui nem na China. O diretor é que devia ver isso e suspender. Daqui a pouco estão fazendo até uniforme de seda na escola. Você já não fez de lã com colete de fustão?” Palavra que eu tive medo que elas fossem reclamar ao diretor e ele viesse mesmo me proibir o vestido.

Às vezes eu mesma fico pasma de como me vem inteligência para certas coisas. Foi tudo Nossa Senhora. Ela viu que eu precisava ao mesmo tempo de um uniforme e de um vestido e me inspirou tudo direitinho. O vestido foi tirado todo da minha cabeça, sem ver um figurino. Como eu podia ter tido uma idéia tão boa! Acabados os exames estou no feito. Um dia eu ponho o vestido com colete e gravata; quando quiser variar visto a saia com uma blusa branca ou de cor, e ninguém me passa mais na frente.

Estou gozando a inveja que causei às colegas quando passei na loja do Mota, na vinda do almoço e na volta, e eles vieram para a porta me olhar. Tião veio de lá de dentro me cumprimentar pelo vestido. O diretor passou por mim duas vezes, viu e não disse nada. Foi um sucesso! (MORLEY, 2004, p. 207-109).

Como observou Perrot (1989), o objeto principal de desejo da mulher não é a roupa em si, mas a ostentação que a vestimenta lhe dá. Helena consegue causar inveja às amigas com seu vestido novo, assim, mesmo sendo de uma classe social inferior, sente-se superior às outras. O vestido dá-lhe um pequeno momento de ascensão social, além de deixá-la bonita ao ponto de chamar atenção não só de mulheres como de homens também, causa principal da

inveja das amigas. Esse episódio também exemplifica a preocupação em agradar o sexo oposto. Mesmo Helena se declarando alguém que não se preocupava com casamento, ela procura ser admirada pelos homens; contradições que fazem parte de seu espírito questionador, e de sua forte educação católica. Ela ao mesmo tempo em que não quer ser governada por ninguém, quer ser bonita e desejada, uma vez que o casamento faz parte do destino das mulheres.

## **6.2. As meninas: o corpo erotizado**

Nossa leitura volta-se, em especial, para a representação do corpo erotizado em *As meninas*. Porém, é importante lembrar que o corpo feminino durante a ditadura militar também foi marcado pela violência das torturas físicas e psicológicas. Ana Maria Colling (1997), estudou a construção do sujeito “mulheres subversivas” durante a ditadura, mais conhecidas como “putas comunistas”. É Colling quem ressalta a violência sofrida pelas mulheres através de minuciosas descrições feitas pelas próprias militantes que sobreviveram à tortura.

Lygia Fagundes Telles não deixa de retratar a violência do regime militar, porém, a autora a representa em um corpo masculino e não feminino, na passagem referente à carta que Lia lê em voz alta à Madre Alix, descrevendo o sistema de tortura. Em seu mais recente livro, *Conspiração de Nuvens*, Lygia (2007, p. 64) relata que essa carta realmente existiu tal como a encontramos em *As meninas*; foi um panfleto que seu marido, Paulo Emilio Salles Gomes, recebeu pelo correio.

Elódia Xavier (2006), quando nos fala do corpo erotizado, apresenta o modo como a mulher constrói sua sexualidade através da escrita. A mulher torna-se dona e conhecedora do próprio corpo e do seu prazer, sendo o corpo erotizado um dado recente na prosa escrita por mulheres. Xavier encontra na escrita de autoria feminina, quando a mulher expõe sua sexualidade, um discurso carregado de sensações: “Como se apresenta esse corpo erotizado? Trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2006, p. 2).

Na narrativa de *As meninas*, cada uma das três personagens apresenta uma posição distinta em relação à sexualidade. Lia vê no sexo a naturalidade animal do ser humano, e até sente um certo desprezo em relação a ele. Ana Clara tem no sexo uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo em que é usada pelos homens por sua beleza, ela usa sua sexualidade para

conseguir o que quer. Mas, nenhuma das duas, nem Lia, nem Ana Clara, chegam ao prazer através do sexo. Lorena, logo no início do romance, relata uma cena erotizada, porém disfarçada; como diz Elódia Xavier, através das sensações que compõem o discurso, narra-se uma experiência erótica:

E a boca? Inquietante a boca mordendo, mastigando, mordendo. Mordendo um pêssego, lembra? Se eu escrevesse, começaria uma história com esse nome, O Homem do Pêssego. Assisti de uma esquina enquanto tomava um copo de leite: um homem completamente banal com um pêssego na mão. Fiquei olhando o pêssego maduro que ele rodava e apalpava entre os dedos, fechando um pouco os olhos como se quisesse decorar-lhe o contorno. Tinha traços duros e a barba por fazer acentuava seus vincos como riscos de carvão mas toda a dureza se diluía quando cheirava o pêssego. Fiquei fascinada. Alisou a penugem da casca com os lábios e com os lábios ainda foi percorrendo toda sua superfície como fizera com as pontas dos dedos. As narinas dilatadas, os olhos estrábicos. Eu queria que tudo acabasse de uma vez mas ele parecia não ter nenhuma pressa: com raiva quase, esfregou o pêssego no queixo enquanto com a ponta da língua, rodando-o nos dedos, procurou o bico. Achou? Eu estava encarapitada no balcão do café mas via como num telescópio: achou o bico rosado e começou a acariciá-lo com a ponta da língua num movimento circular, intenso. Pude ver que a ponta da língua era do mesmo rosado do bico do pêssego, pude ver que passou a lambê-lo com uma expressão que já era de sofrimento. Quando abriu o bocado e deu o bote que fez espirrar longe o sumo, quase engasguei no meu leite. Ainda me contraio inteira quando lembro, oh Lorena Vaz Leme, não tem vergonha?

“Não” – diz em voz alta o Anjo Sedutor. Acendo depressa um tablete de incenso, oh mente pervertida. Queria ser santa. (TELLES, 1980, p. 4-5).

Essa cena exemplifica o conflito entre a liberação do desejo sexual e a doutrina cristã que exige que a mulher se mantenha virgem, e Lorena logo afasta seus pensamentos (ou lembranças), desejando ser santa. O verbo querer, da oração “queria ser santa”, está no imperfeito, e não no presente “quero ser santa”, o que provoca o efeito de um desejo não apenas pontual. A cena marca a pressão social, religiosa, e cultural que envolve a virgindade da mulher. De um lado, Lorena, reprimida pela burguesia da qual faz parte; de outro lado, Ana Clara, representante da pobreza, que usa o corpo e a beleza como meio de obter dinheiro e *status* social: “Sou linda brilhante vou sair em dez capas. Revistas importantérrimas. Sucesso. Deixa os piolhentos uivarem de inveja” (TELLES, 1980, p. 35). “Deve me achar uma puta. E daí. Me forro de dinheiro faço meus cursos compro um laboratório que nem aquele” (TELLES, 1980, p. 37).

Ainda no primeiro capítulo, e ainda dentro do monólogo interior de Lorena, tem-se mais duas cenas em que o corpo erotizado da mulher aparece, porém, nestes dois casos, não mais de maneira disfarçada como no anterior:

Masturbação? Aquilo? Treze anos, lição de piano. *O camponês alegre*. Particpei tanto da alegria que a banquetta oscilava para frente e para trás, o ritmo se acelerando, acelerando. A ânsia no peito, o sexo pisoteando a almofada com a mesma veemência das mãos martelando o teclado sem vacilação, sem erro. [...] Desci da banquetta como de um cavalo. [...] me senti luminosa como uma estrela. E se Rômulo não viesse me assustar com um lençol, poderia ter permanecido mais de dois minutos em levitação. A segunda vez também foi na fazenda, enquanto tomava banho. Ainda por acaso. Entrei na banheira vazia, deitei-me no fundo e abri a torneira. O jorro quente caiu no meu peito com tanta violência que escorreguei e ofereci a barriga. Da barriga já pisoteada o jato passou para o ventre e quando abri as pernas e ele me acertou em cheio, senti num susto a antiga exaltação artística, mais forte embora dessa vez não tivesse o piano. **Fechei os olhos quando Felipe cruzou e recruzou meu corpo com sua moto vermelha, Felipe, o do blusão preto e moto.** Escondi nas mãos a cara querendo fugir e ao mesmo tempo colada ao fundo da banheira com a água subindo destemperada, já me cobria inteira, as borbulhas rebentando no meu queixo, por que não abri o ralo? Saciada insaciada ela (ou eu) pedia mais, a boca. Penetrou-me encachoeirada, tapou-me o nariz, pronto, vou morrer! pensei num salto. Fugi aos pulos. Era o amor? Era a morte? Uma coisa só, respondi num verso. (TELLES, 1980, p.14-15, grifos nossos).

O corpo erotizado, como lembra Elódia Xavier, pode não estar envolvido pelo amor, mas revela sexualidade. No momento do prazer tem-se tato, visão e olfato mais apurados, e dentro desse discurso erótico, a narração do primeiro orgasmo de Lorena configura-se como um rito de passagem da menina para a mulher. Nesse trecho, lemos a personagem em sua plenitude através das entrelinhas do seu pensamento. “Aí está onde eu queria chegar: milhares de coisas estão subentendidas. Nas entrelinhas” (TELLES, 1980, p. 58). São estas as entrelinhas que abrem o romance para várias interpretações diferentes. Podemos tanto ler que Lorena é virgem e nunca foi tocada, como podemos ler que ela já possuiu alguma experiência sexual quando menciona Felipe e a moto; porém, ela se cala sobre sua virgindade outras vezes, uma vez que sua mãe lhe ensinou que “O tesouro de uma moça é a virgindade” (TELLES, 1980, p. 177).

Voltando a Elódia Xavier, o que importa é a libertação feminina que ocorre através do conhecimento dos prazeres do próprio corpo. Sendo assim, tem-se, na obra de Lygia Fagundes Telles, uma personagem que se compraz com as lembranças relativas ao desenvolvimento da sexualidade, que busca o autoconhecimento, que constrói a sua identidade.

A presença da sexualidade em *As meninas* pode ser lida também como um instrumento de reivindicação feminista, uma vez que, nas décadas de 1960 e 1970, a sexualidade é vivida e sentida como um gesto perigoso e ilegal, e, portanto, assumiu uma posição de contestação

política (HOLLANDA apud PAES, 2001, p. 83-84). Michelle Perrot também ressalta a importância de a mulher se apropriar de si e lutar “pelo conhecimento e pela **autonomia de seu corpo**, grande bandeira do feminismo contemporâneo” (PERROT apud MATOS; SOIHET, 2003, p. 23, grifos da autora).

O conhecimento do próprio corpo e da realidade em que está inserida é a grande conquista que o feminismo pode proporcionar à vida de uma mulher, quando ela deixa de viver como uma boneca, e passa a ter vida própria, tal como a personagem Nora, de Henrik Ibsen (2001) de *Casa de Bonecas*:

**Helmer:** Ah! É revoltante! Você seria capaz de negar a tal ponto seus deveres mais sagrados?

**Nora:** E quais são meus deveres mais sagrados, no seu parecer?

**Helmer:** E sou eu quem precisa dizer isso? Não serão os que você tem para com seu marido e seus filhos?

**Nora:** Tenho outros tão sagrados como esses.

**Helmer:** Não tem. Quais poderiam ser?

**Nora:** Meus deveres para comigo mesma.

**Helmer:** Antes de mais nada você é esposa e mãe.

**Nora:** Já não creio nisso. Creio que antes de mais nada sou um ser humano, tanto quanto você... ou pelo menos devo tentar vir a sê-lo. Sei que a maioria lhe dará razão. Torvald, e que essas idéias também estão impressas nos livros. Eu porém já não posso pensar pelo que diz a maioria nem pelo que se imprime nos livros. Preciso refletir sobre as coisas por mim mesma e tentar compreendê-las (IBSEN, 2001, p. 96-97).

O romance *As meninas* de Lygia Fagundes Telles é um meio que proporciona a busca de identidade e serve como ponte para a concretização deste conhecimento de si como indivíduo, como mulher e como ser humano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O eixo central deste estudo são questões que envolvem a escrita feminina e a escrita de autoria feminina, com enfoque especial na construção do eu feminino a partir da percepção temporal das personagens. O *corpus* para o exame da escrita feita por mulheres no contexto nacional é constituído de duas obras da literatura brasileira *Minha vida de menina*, de Helena Morley e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles.

A representação temporal e do corpo foram as marcas textuais que estudamos com o objetivo de identificar a visão de mundo das jovens personagens nas duas obras. A condição temporal funciona como espelho das personagens, a imagem refletida acaba condensando em si passado, presente e futuro.

Apesar da especificidade de cada uma das narrativas, um diário escrito entre 1893 e 1895, e um romance de 1973, podemos notar como o tempo histórico se faz presente, proporcionando-nos enxergar a realidade sócio-cultural em que as protagonistas vivem a partir de uma ótica feminina.

Nossa tarefa inicial foi definir o que é o feminino, porque, muitas vezes o feminino confunde-se com a mulher, e entramos em delicadas questões sociais que envolvem a oposição entre homem e mulher na nossa sociedade. A breve síntese das propostas de Elaine Showalter, apresentadas em seu texto “A crítica feminista no território selvagem” (1994) foi necessária para entendermos seu ponto de vista e a diferença entre a corrente norte-americana e a corrente francesa, no que se refere aos estudos sobre mulher e literatura. Showalter propõe alguns desafios à crítica, e foi esse caminho teórico que procuramos trilhar, buscando uma atitude reivindicativa da mulher frente à sociedade.

As duas estudiosas brasileiras – Elódia Xavier e Lúcia Castello Branco – também apresentadas adaptam as teorias norte-americana e francesa para o exame da literatura brasileira. Elódia Xavier aproxima-se da corrente norte-americana, e Lúcia Castello Branco da corrente francesa, respectivamente. Já a portuguesa Isabel Allegro de Magalhães une, em sua pesquisa, as duas correntes citadas, sem se preocupar com um enfoque exclusivamente sociológico, psicanalítico ou lingüístico.

O exame da fortuna crítica de Helena Morley e de Lygia Fagundes Telles permitiu-nos conhecer a opinião da crítica sobre *Minha vida de menina* e *As meninas* e nos situarmos no que já foi estudado sobre as autoras e suas obras.

A história do nascimento do diário mostrou-nos que foi deste tipo de escrita do dia-a-dia que surgiram os primeiros textos escritos por mulheres no Brasil, estando o diário de



Helena Morley entre as primeiras obras de autoria feminina. A visão geral da obra de Morley levou-nos à discussão da questão da autoria de *Minha vida de menina*.

A contextualização de *As meninas* foi de fundamental importância para a compreensão do período histórico em que a narrativa está inserida e ressaltou a importância que a literatura engajada tem para a autora.

O estudo sobre a vivência e a experiência temporal das personagens para a literatura de modo geral levou-nos a perceber não só que o tempo histórico é recriado com alta carga de subjetividade, como também o tempo do cotidiano, da vida dentro de casa, ou dentro do quarto-concha no caso de Lorena de *As meninas*. A partir da visão das quatro protagonistas, Helena Morley, Lorena Vaz Leme, Ana Clara Conceição e Lia de Melo Schultz, temos importantes momentos da história do Brasil retratados a partir do ponto de vista feminino.

O exame da representação do corpo feminino aponta como as jovens protagonistas pensam e sentem o próprio corpo no tempo em que vivem. Entender o corpo e seu papel na sociedade em que se está inserida é tarefa proposta principalmente pelo movimento feminista, que paulatinamente ajudou a mulher a conquistar a liberdade de expressão.

Chegamos à conclusão que de que o tempo e a representação do corpo são elementos de extrema relevância na literatura feita por mulheres, pois, com nosso *corpus* composto de obras escritas por mulheres, temos em mãos o olhar feminino sobre o tempo histórico, e o tempo interior. Quando olhamos para o tempo interior logo nos deparamos com o corpo feminino e sua relação com a passagem do tempo. O ponto de vista das quatro jovens mulheres Helena, Lorena, Ana Clara e Lia destaca o papel da mulher na sociedade brasileira, que está constantemente em busca de identidade e de liberdade em relação aos padrões impostos pela sociedade patriarcal burguesa. Quanto mais perto chegamos destas quatro jovens, mais perto chegamos da mulher brasileira.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura 1**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 55-63.

AGUIAR, M. S. A. **Imagens de um processo formativo**: a educação da menina no diário “Minha vida de menina” de Helena Morley. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ALVES, R. H. **Inocência e experiência**: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles. Dissertação. 1998. (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ANDRADE, C. D. Cidadezinha qualquer. Disponível em: <<http://www.meusonho.com.br/poetasfamosos/carlosdrumontandrade.htm>>. Acesso em 05 de jul. 2007.

ANDRADE, M. J. D. **Diário de uma garota**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ARÊAS, V. Capitu e Helena Morley sob uma luz nova. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 jun. 1997. Caderno 2, p. D6.

AUERBACH, E. A meia marrom. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 471-498.

BANDEIRA, M. **Helena Morley**. Disponível em: <<http://www.verabrant.com.br>>. Acesso em 19 de nov. 2006.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 v.

BENJAMIN, W. O narrador. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERGAMASCHI, P. R. T. **Lygia Fagundes Telles**: incursões artísticas no universo feminino. 1993. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

BERNANOS, G. **Carta à Alice Brant**. Disponível em: <<http://www.verabrant.com.br>>. Acesso em 19 de nov. 2006.

BISHOP, E. O diário de “Helena Morley”: o livro e a autora. In: \_\_\_\_\_. **Esforços do afeto**: e outras histórias. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 105-134.

BITTENCOURT, V. O. “O provérbio é a voz do povo”, e “o povo a voz de Deus”: a voz da parêmia no diário de Helena Morley. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 16, p. 149-164, 2005.  
BRACHER, B. **Azul e dura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

BRANT, V. **Helena Morley**: Alice Dayrell Caldeira Brant. Disponível em: <<http://www.verabrant.com.br>>. Acesso em 19 de nov. 2006.

**Cadernos de Literatura Brasileira**: Lygia Fagundes Telles. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998.

CARROZZA, E. Lygia Fagundes Telles: complexos temáticos. In: \_\_\_\_\_. **Esse incrível jogo do amor**. São Paulo: Hucitec, 1992. p. 124-193.

CASTELLO BRANCO, L.; BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CASTELLO BRANCO, L. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

CASTELLO BRANCO, L. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira**: origens e unidades. São Paulo: Edusp, 1999. v. 2.

CARDOSO, N. S. **O romance de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação. 1980. (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1980.

COELHO, N. N. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COELHO, N. N. (Org.). **Seleção de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

COLLING, A. M. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

EULALIO, A. Livro que nasceu clássico. In: MORLEY, H. **Minha vida de menina**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. p. 7-12.

EULALIO, A. A história natural de Helena Morley: *Minha vida de menina*. In: CALIL, C. A.; BOAVENTURA, M. E. (Org.). **Livro involuntário**: literatura, história, matéria e memória. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. p. 34-43.

FAUSTO, B. **Memória e história**. São Paulo: Graal, 2005.

FERREIRA, D. R. S. *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. In: \_\_\_\_\_. **Pilares narrativos**. Florianópolis, Mulheres, 2004. p. 150-170.

FIGUEIREDO, E. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. **A escrita feminina e a tradição literária**. Niterói: Eduff, Abecan, 1995. p. 7-11.

FISCHER, B. As experiências de liberdade em Helena Morley. Trad. Heloisa Buarque de Almeida. **Novos estudos Cebrap**, São Paulo, n. 51, p. 175-188, 1998.

FOISIL, M. A escritura do foro privado. In: CHARTIER, R. (Org.) **História da vida privada**, 3: da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 331-369.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

HÉBRARD, J. Por uma bibliografia das escrituras ordinárias: a escritura pessoal e seus suportes. Trad. Analucia Teixeira Ribeiro. In: MIGNOT, A. C. V.; BASTOS, M. H. C.; CUNHA, M. T. S. (Org.). **Refúgios do eu**: educação, história e escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000. p. 29-61.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Falkner e outros. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

IBSEN, H. **Casa de bonecas**. Trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Veredas, 2001.

LAMAS, B. S. Lygia Fagundes Telles: trajeto e palavra no aquário. In: \_\_\_\_\_. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em literatura e psicologia. Porto Alegre: Edipucrs, 2004. p. 67-117.

LEAHY-DIOS, C. Breve reflexão teórica sobre literatura, cultura e narrativas autobiográficas. In: DUARTE, C. L.; DUARTE, E. A.; BEZERRA, K. C. (Org.). **Gênero e representação**: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 74-80.

LEITE, D. M. Ficção, biografia e autobiografia. In: **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1964. p. 17-25.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2000.

LISPECTOR, C. **Clarice Lispector**: a hora da estrela. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007.

LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LLOSA, M. V. A verdade das mentiras. In: \_\_\_\_\_. **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2007. p. 11-26.

LOBO, L. Lygia Fagundes Telles. In: \_\_\_\_\_. **Guia de escritoras da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006. p. 176-188.

LUFT, L. F. **“Três espelhos do absurdo”**: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1979.

MACHADO FILHO, A. M. **Arraial do Tijuco, cidade Diamantina**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

MACHADO FILHO, A. M. Linguagem familiar. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e humanismo**. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 91-104.

MACHADO, M. T. **Para inglês ler**: o diário de Helena Morley traduzido por Elizabeth Bishop. 2000. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MAGALHÃES, I. A. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: \_\_\_\_\_. **O sexo dos textos**. Lisboa: Caminho, 1995. p. 15-53.

MEYER, M. Uma tradução e as suas circunstâncias. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 9, p. 278-290, 2006.

MILLIET, S. Fevereiro 11. In: \_\_\_\_\_. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. São Paulo: Martins; Edusp, 1981. p. 20-21.

MOISÉS, S. M. **O discurso memorialístico**: do processo enunciativo à organização textual em “Minha vida de menina” de Helena Morley. 2003. Dissertação. (Mestrado em Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

MONTEIRO, A. C. Um romance de Lygia Fagundes Telles. In: \_\_\_\_\_. **O romance**: teoria e crítica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. p. 232-235.

MORAIS, M. A. C. Vida íntima das moças de ontem: um encontro com Sophia Lyra. In: MIGNOT, A. C. V.; BASTOS, M. H. C.; CUNHA, M. T. S. (Org.). **Refúgios do eu**: educação, história e escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000. p. 109-122.

MORLEY, H. **Minha vida de menina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NITRINI, S. A biblioteca brasileira de Bernanos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 9, p. 346-355, 2006.

NOVAES, A. (Org.) **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2003.

OLIVEIRA, K. **A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles**. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. Trad. Luiz Antônio Oliveira de Araújo. In: MATOS, M. I. S.; SHOIET, R. (Org.) **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp, 2003. p. 13-27.

PERROT, M. Práticas da memória feminina. Trad. Cláudio Henrique de Moraes Batalha; Miriam Pillar Grossi. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 9, n. 18, p. 09-18, 1989.

PINTO, C. F. **O bildungsroman feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIRES, M. K. **As vozes da polifonia ou a arte do fragmentado**. 1990. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

RABELLO, E. C. **Lá em casa era assim...** Belo Horizonte: Siderosiana, 1964.

RAMOS, G. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

REMÉDIOS, M. L. R. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: \_\_\_\_\_. **Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. p. 09-15.

ROCHA, C. **Máscaras de Narciso**: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1992.

RÓNAI, P. A arte de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, L. F. **Histórias escolhidas**. Porto Alegre: Boa Leitura, 1961. p. 7-11.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.

ROSSI, A. D. Desconstrução e feminismo, ou a desarticulação do pensamento ocidental. In: JOBIM, J. L. et al. **Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 10, 2006: Rio de Janeiro, RJ. Lugares dos discursos. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. 1CD Rom.

SCHWARZ, R. As idéias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 09-31.

SCHWARZ, R. Outra Capitu. In: \_\_\_\_\_. **Dois meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 45-144.

SILVA, F. B. Dialética envenenada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 01 jun. 1997. Mais! p. 4-5.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, E. B. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

TELLES, L. F. **Conspiração de nuvens**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

TELLES, L. F. **Durante aquele estranho chá**: achados e perdidos. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TELLES, L. F. Mulher, mulheres. In: PRIORE, M. D. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2000. p. 669-672.

TELLES, L. F. **As meninas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

VIANNA, M. J. M. **Do sótão à vitrine**: memórias de mulheres. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2004.

XAVIER, E. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

XAVIER, E. Corpo erotizado: liberação do corpo? In: JOBIM, J. L. et al. **Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 10, 2006: Rio de Janeiro, RJ. Lugares dos discursos. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. 1CD Rom.

XAVIER, E. Lygia Fagundes Telles: a ausência do pai. In: \_\_\_\_\_. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998. p. 43-53.

XAVIER, E. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: \_\_\_\_\_. **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 9-16.

ZUCCO, M. J. B. **As meninas: sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal**. Dissertação. 1978. (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1978.

**BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

- ALBERTI, V. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos históricos: viagem e narrativa**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.
- ALVES, B. M. **Ideologia e feminismo: a luta da mulher pelo voto no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- ALVES, B. M.; PITANGUY, J. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. Móbile da memória. In: \_\_\_\_\_. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 67-111.
- BERTONHA, I.; SETOGUTI, R. I. A memória biográfica como material de pesquisa e de ensino: “Minha vida de menina”, de Helena Morley. **Teoria e prática da educação**, Maringá, v. 4, n. 7, p. 125-136, 2001.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRANDÃO, I.; MUZART, Z. L. (Org.) **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- BRANT, V. **Ensolarando sombras**. São Paulo: Cosac & Nafit, 1999.
- CANDIDO, A. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Humanitas, 2005.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte, Itatiaia, 2000. 2 v.
- CARONE, E. **A primeira república**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHAL, T. F. (Org.) **Literatura comparada no mundo: questões e métodos**. Porto Alegre: Vitae; AILC; L&PM, 1997.
- CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CASTELLO BRANCO, L. **A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- CHAGAS, W. Presença de Lygia. In: \_\_\_\_\_. **O curso do mundo**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Fundo Nacional da Cultura, 1997. p. 37-43.
- COELHO, N. N. et al. **Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: GRD; Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989.
- COSTA, C. L.; SCHMIDT, S. P. (Org.) **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis, Mulheres, 2004.



COSTA, M. O. M. **A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft**. São Paulo: Annablume, 1996.

COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. F. (Org.) **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, E. Três mulheres e uma constante: a literatura. In: \_\_\_\_\_. **Criaturas de papel: temas de literatura & sexo & folclore & carnaval & futebol & televisão & outros temas da vida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 157-170.

DALCASTAGNÈ, R. Vozes femininas na novíssima literatura brasileira. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 11, p. 11-26, 2001.

DUARTE, C. L. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 49, p. 151-172, 2003.

DUARTE, C. L.; DUARTE, E. A.; BEZERRA, K. C. (Org.) **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. v. 1, 2.

DUARTE, C. L. Literatura feminina e crítica literária. In: Gazolla, A. L. A. (Org.). **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: Anpoll; Vitae; UFMG, 1990. p. 70-79.

EULALIO, A. **Escritos**. Campinas: Unicamp; São Paulo: Unesp, 1992.

FIGUEIREDO, L. R. A. **Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no século XVIII**. São Paulo: Hucitec, 1997.

FLORESTA, N. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. São Paulo: Cortez, 1989.

FRIEDAN, B. **Mística feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

FUNCK, S. B. (Org.) **Trocando idéias sobre mulher e literatura**. Florianópolis: UFSC, 1994.

FUKS, J. Dossiê Lygia Fagundes Telles. **Entre livros**, São Paulo, ano 3, n. 29, p. 22-34, 2006.

FURTADO, J. F. **O livro da capa verde: o Regimento Diamantino de 1771 e a vida no Distrito Diamantino no período da Real Extração**. São Paulo: Annablume, 1996.

HARNER, J. E. **Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940**. Trad. Eliane Tejera Lisboa. Florianópolis: Mulheres, 2003.

LEAL, V. M. V. Encontros e desencontros discursivos em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles. **Expressão**, Santa Maria, n. 1, p. 247-254, 2002.

LEAL, V. M. V. Trajetórias femininas e ziguezagueantes: relações de gênero em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 4, p. 7-20, 2000.

LAJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

MELLO E SOUZA, G. O vertiginoso relance. In: \_\_\_\_\_. **Exercícios de leitura**: São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 79-91.

MEYERHOFF, H. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

NAVARRO, M. H. **O romance na América Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1988.

NAVARRO, M. H. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: \_\_\_\_\_. **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

NEUKIRCHEN, C. B. S. A arte de lembrar na obra *Minha vida de menina*. **Trama**, Marechal Cândido Rondon, v. 1, n. 2, p. 81-91, 2005.

NITRINI, S. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

NOGUEIRA, C. R. F. **O diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Edusc, 2002.

NUNES, B. Tempo. In: JOBIM, J. L. (Org.) **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 343-365.

NYE, A. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1988.

PAES, M. H. S. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 2001.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRADO JÚNIOR, C. Mineração. In: \_\_\_\_\_. **Formação do Brasil contemporâneo**: Colônia. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000. p. 171-187.

PRIORE, M. D. **A mulher na história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.

QUEIROZ, V. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Rio de Janeiro: Eduff, 1997.

QUEIROZ, V. (et al.) Feminino e literatura. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p.1962.

RAMALHO, C. (Org.) **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: 1999.

RAMOS, T. R. O. Helena Morley. In: MUZART, Z. L. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres; Edunisc, 2004. 2 v. p. 944-969.

RANUM, O. Os refúgios da intimidade. In: CHARTIER, R. (Org.). **História da vida privada**, 3: da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 211-265.

SANTOS, J. F. **Memórias do distrito diamantino**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976.

SHARPE, P. (Org.). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: UFG, 1997.

SHIMIDT, R. T. (Org.). **Mulheres e literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre: Palloti, 1991.

SILVA, V. M. T. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

VASCONCELOS, S. G. T. A terceira menina. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 9, p. 190-203, 2006.

VIANA, M. J. M. Apesar de você... : (uma leitura de *Minha vida de menina*, de Helena Morley). **O eixo e a roda**. Belo Horizonte, v. 6, p. 137-144, 1998.

TELLES, L. F. O escritor é testemunha deste mundo. In: \_\_\_\_\_. **Venha ver o pôr-do-sol e outros contos**. São Paulo: Ática, 2003.

TELLES, L. F. Mysterium. In: \_\_\_\_\_. **Oito contos de amor**. São Paulo: Ática, 2001.

TELLES, L. F. **Invenção e memória**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TELLES, L. F. **Lygia Fagundes Telles: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios** por Leonardo Monteiro, Maria Helena T. Caliendo, Maria Manuela A. C. Jorge e Silvana Rimini. São Paulo: Abril Educação, 1980.

XAVIER, E. O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina. In: BRANDÃO, I.; MUZART, Z. L. (Org.) **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 253-275.

XAVIER, E. Narrativa de autoria feminina: a família no banco dos réus. In: SANTOS, W. A. (Org.). **Outros e outras na literatura brasileira: ensaios**. Rio de Janeiro: Caetés, 2001. p. 49-67.

XAVIER, E. Por uma teoria do discurso feminino. In: GOTLIB, N. B. (Org.) **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: Anpoll/Vitae/UFMG, 1990. p. 235-241.

ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. In: \_\_\_\_\_. **Teoria literária: abordagens teóricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2004. p. 253-261.

## ANEXO

### Conversa com Sara Caldeira Brant

A conversa telefônica com Sara Caldeira Brant, filha de Alice Dayrell Caldeira Brant, deu-se dia 19 de agosto de 2006, e teve uma duração aproximada de 30 minutos.

D. Sarita, como é chamada, tem hoje 93 anos, está completamente lúcida, e é uma pessoa simpática e amável. Ela falou de sua mãe (mamãe) e do livro espontaneamente, eu fiz apenas duas perguntas. (Os trechos em negrito foram ressaltados pela própria Sarita). Segue a transcrição da conversa:

SARITA: Mamãe tinha muitos amigos, e aonde ela estava sempre formava um círculo de pessoas para a ouvirem falar. Ela era muito engraçada e falava bastante. Mamãe e papai viveram quase 90 anos juntos, mamãe morreu aos 90 e papai aos 92, eles tiveram um casamento muito feliz. Mamãe sempre teve seus escritos guardados, ela morava numa casa grande na Lagoa Rodrigo de Freitas, até que depois dos 60 anos precisou se mudar para um apartamento. Mamãe não gostava do apartamento, ela dizia que sentia-se presa, e nesta época ela começou a jogar muitos papéis fora, organizar objetos guardados por muito tempo. **Foi então que mamãe passou a limpo os seus papéis e mostrou ao papai, que sempre estava no escritório estudando.** Ela disse: Augusto Mário, passei a limpo os meus cadernos. **Papai se encantou e quis publicar. Mamãe não quis,** ele insistiu e resolveu reunir a família para decidirem juntos. Todos aceitaram publicar. Papai chamou o editor (José Olympio) e lhe mostrou os escritos. **O editor não achou o livro interessante, e disse que aquilo só interessaria a quem estava sendo citado na história; não era um livro que outras pessoas teriam interesse de ler. O editor não quis publicar o livro, já papai queria muito, então o José Olympio disse que publicaria se ele pagasse.** Papai fez um cheque na mesma hora e pagou para o livro ser publicado (pagou uma grande quantia). **José Olympio insistiu que o livro não teria saída.**

Depois de publicado, o próprio José Olympio ficou feliz com o sucesso e recebeu muitos cumprimentos (risos). Hoje, como a José Olympio não existe mais, e como desejávamos mudar os direitos autorais de editora, o livro foi passado para a Companhia das Letras.

(Ela comentou que existia uma caixa de recortes de críticas e elogios sobre o livro, mas que esta caixa não existe mais. Sobre o caderno antigo ela comentou que não tem, que sua mãe deve ter passado o caderno para a editora e perdido, pois ela nunca deu muita importância para os escritos).

Mamãe copiava dos cadernos velhos e amarelecidos, **nem data tinha, as datas foram colocadas depois, pelo papai.** Papai pesquisou e quis colocar datas, mamãe achava isto sem importância. **Papai era um grande escritor e jornalista famoso, muito inteligente; ele tinha uma admiração enorme por mamãe.** Ele que fez uma revisão, mas não mudou nada, **somente as datas que foram colocadas depois, como a da festa do divino.** Papai era uma enciclopédia, foi ele quem deu livros para mamãe ler na época em que ela era uma jovem normalista. Ele sempre gostou muito de ler. Talvez por ler bastante, mamãe tenha se tornado uma pessoa muito agradável no fim da vida.

(Sarita não possui nem as traduções guardadas, ela disse que perdeu, que a tradução italiana ela possuía um só volume que sumiu de sua biblioteca).

CRISTAL: Sua mãe nunca pensou em publicar um segundo livro?

SARITA: Jamais! Mamãe era muito sociável, tinha um número grande de amigos, ela era sempre muito engraçada, mas não queria de jeito nenhum publicar um segundo, ela não quis nem que publicasse o primeiro.

(Sarita contou-me ainda da admiração de Guimarães Rosa pelo texto de sua mãe. A família passou vários momentos na presença de Guimarães Rosa, que era muito falante e contava vários casos).

Papai sempre insistiu para que eu (Sarita) lesse o Guimarães Rosa, mas eu nunca consegui, é muito hermético.

CRISTAL: Qual é a sua opinião particular sobre o livro?

SARITA: Eu acho muito interessante (sem entusiasmo), mas eu era nova na época, muito boboca. Quem se entusiasmou mais foi minha irmã casada com Abgar Renault. Quando o livro apareceu houve quem dissesse que o livro não havia sido escrito por ela (risos). Sobre isso o Guimarães Rosa disse que era um absurdo, e que se não tivesse sido escrito na infância, mas depois, seria ainda um livro muito mais interessante.