UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

DANIELA REZENDE SOARES

**Das três estrelas à pirâmide:
um estudo das personagens femininas em *As três Marias* de Rachel de Queiroz
e *As meninas* de Lygia Fagundes Telles**

São Paulo

2018

DANIELA REZENDE SOARES

**Das três estrelas à pirâmide:
um estudo das personagens femininas em *As três Marias* de Rachel de Queiroz
e *As meninas* de Lygia Fagundes Telles**

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S676t Soares, Daniela Rezende
Das três estrelas à pirâmide: um estudo das
personagens femininas em As três Marias de Rachel de
Queiroz e As meninas de Lygia Fagundes Telles /
Daniela Rezende Soares ; orientador Eduardo Vieira
Martins. - São Paulo, 2018.
150 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Teoria Literária. 2. Literatura Comparada. 3.
Literatura Brasileira. I. Martins, Eduardo Vieira,
orient. II. Título.

SOARES, Daniela Rezende. **Das três estrelas à pirâmide:** um estudo das personagens femininas em *As três Marias* de Rachel de Queiroz e *As meninas* de Lygia Fagundes Telles. 2018. 150 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Data de aprovação: _____

Banca Examinadora

Professor (a) Doutor (a) _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Professor (a) Doutor (a) _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Professor (a) Doutor (a) _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Dedico este trabalho às mulheres, à Rachel e à Lygia.

E, especialmente, à minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais que, ao empenhar o máximo de seus esforços e recursos financeiros em minha educação, contribuíram de maneira decisiva para que eu pudesse alcançar o lugar privilegiado no qual atualmente eu me encontro. Muito obrigada!

Agradeço ao meu orientador, o professor Dr. Eduardo Vieira Martins, pelo auxílio e pela orientação, no sentido de não apenas guiar o trabalho desenvolvido ao longo desses dois anos e meio de mestrado, mas principalmente na direção de acolher as minhas ideias e minhas sugestões, e de propiciar um espaço de autonomia para que eu pudesse desenvolver as minhas próprias considerações sobre a pesquisa.

Agradeço também aos professores Dr. Ariovaldo José Vidal e Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos, pelas críticas, sugestões e questionamentos colocados à pesquisa por ocasião do exame de qualificação. Na medida em que foi possível, tentei ao máximo aplicar as suas recomendações, e vejo que o trabalho cresceu bastante em decorrência do fato.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pela bolsa de mestrado concedida e pelo apoio financeiro imprescindível para a realização da pesquisa.

Agradeço, igualmente, a todos os funcionários do DTLLC, pelo auxílio constante.

Por fim, agradeço a todos aqueles que, de forma mais ou menos direta, contribuíram para a elaboração desta dissertação. Em especial, agradeço ao meu companheiro Daniel, pela paciência e pelo apoio, e aos meus amigos e familiares que caminharam comigo ao longo desse processo.

RESUMO

SOARES, Daniela Rezende. **Das três estrelas à pirâmide:** um estudo das personagens femininas em *As três Marias* de Rachel de Queiroz e *As meninas* de Lygia Fagundes Telles. 2018. 150 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A leitura inicial de *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz, e *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, evidencia o emprego de um recurso de composição semelhante aos dois romances, que consiste na utilização de tríades de personagens femininas centrais que atuam como as protagonistas dos fatos narrados; sendo, no primeiro caso, o trio de figuras composto por Maria Augusta, Maria José e Maria da Glória, e, no segundo, Lorena, Lia e Ana Clara. Esta dissertação propõe a análise dos aspectos formais, como o estudo das personagens, o foco narrativo e as questões de tempo e de espaço, e de conteúdo relacionados às referidas tríades, argumentando que a utilização desse recurso permite às duas autoras representarem possibilidades diversas da existência feminina em meio à sociedade brasileira das décadas de 1930 e 1970, épocas nas quais ocorre a publicação dos romances. Parte-se do pressuposto de que essa construção triádica das personagens se constitui como um dos aspectos estruturantes centrais às obras, podendo ser considerado como o elemento que permite à Rachel de Queiroz e à Lygia Fagundes Telles trabalharem os conteúdos de caráter “feminino” e “feminista” observados nas narrativas. Após os capítulos dedicados à análise e interpretação dos romances sob a perspectiva da teoria literária, como forma de conclusão é apresentada uma leitura comparativa entre as obras, no sentido de demonstrar não somente as semelhanças existentes entre os textos, mas principalmente as suas diferenças fundamentais.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Rachel de Queiroz. Lygia Fagundes Telles.

ABSTRACT

SOARES, Daniela Rezende. **From the three stars to pyramid:** a study of the female characters in *As três Marias* by Rachel de Queiroz and *As meninas* by Lygia Fagundes Telles. 2018. 150 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A first reading of *As três Marias* (1939), by Rachel de Queiroz, and *As meninas* (1973), by Lygia Fagundes Telles, evidences the use of a similar composition resource in both novels. This resource consists in the use of triads of female characters who act as the protagonists of the narratives. In the first case, the group of figures is composed of Maria Augusta, Maria José and Maria da Glória, whereas in the second, of Lorena, Lia and Ana Clara. This dissertation proposes the analysis of the novels' formal aspects, such as the study of the characters, of the narrative focus and of time and space issues, as well as the analysis of content related to the triads, arguing that the use of such resource allows both authors to represent different possibilities of the feminine existence in Brazilian society in the 1930s and 1970s. It is assumed that the triadic construction of the characters constitutes one of the central structuring aspects of the novels, and it can be considered as the element that allows Rachel de Queiroz and Lygia Fagundes Telles to develop the “feminine” and the “feminist” content observed in the narratives. After the chapters dedicated to the novels’ analysis and interpretation from a literary theory’s perspective, a comparative reading between both literary works is presented as a conclusion in order to demonstrate not only the similarities between texts, but mainly their fundamental differences.

Keywords: Brazilian literature. Rachel de Queiroz. Lygia Fagundes Telles.

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de
Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. <i>AS TRÊS MARIAS</i>, DE RACHEL DE QUEIROZ:	
MATRIMÔNIO, VIDA RELIGIOSA OU TRANSGRESSÃO?	16
2.1. Quem tem medo de Rachel de Queiroz?	16
2.2. Guta, Maria José e Glória: as Três-Marias	32
2.3. Maria Augusta: um caminho por desbravar	67
3. <i>AS MENINAS</i>, DE LYGIA FAGUNDES TELLES:	
A SOLIDÃO, A LOUCURA E A MORTE	79
3.1. A “arte refinada” de Lygia Fagundes Telles	79
3.2. Lorena, Lia e Ana Clara: a pirâmide	91
3.3. A desintegração da “pirâmide”: a morte de Ana Clara	125
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho teve origem no desejo pessoal de compreender melhor a presença das mulheres na literatura, seja como autoras e produtoras das obras, seja como personagens femininas ou, então, como leitoras e receptoras da produção literária. Nesse sentido, é importante ressaltar que inicialmente esta dissertação orientou-se por um viés relacionado ao campo dos Estudos Culturais – no interior do qual se dispõem os Estudos Feministas –, e das discussões que consideram a atual noção de *gênero*¹ como categoria útil de análise.

A partir desse contexto, surgiram as primeiras considerações acerca da aproximação dos dois romances brasileiros de autoria feminina que compõem o *corpus* deste trabalho, a saber: as obras *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz, e *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles. Embora, como mencionado, as questões da ordem dos Estudos Culturais tenham despertado a atenção sobre o tema, a constituição do *corpus* logo tornou evidente a relevância da análise literária e do estudo comparativo² de textos no processo de leitura e de compreensão das obras. Assim, partindo de questões relacionadas aos âmbitos da cultura e da sociedade, mas sem esquecer o aspecto literário e estrutural que constitui os romances, o escopo desta dissertação constituiu-se como um esforço de analisar e interpretar os modos pelos quais Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles trabalham com o mesmo recurso de composição e estruturação da narrativa: isto é, a eleição de grupos de personagens femininas que atuam como as protagonistas nos dois romances.

Intitulados de “tríades” em virtude de sua constituição por meio da união de três personagens, tais grupos são, tanto em *As três Marias* quanto em *As meninas*, formados por jovens que apresentam perfis muito distintos entre si. Tal fato sugeriu, já no primeiro contato com as obras, a hipótese de leitura de que as escritoras trabalham de modo consciente com a negação de um modelo literário unívoco de “mulher”, tido como universal, apresentando, em

¹ Para maiores esclarecimentos sobre o gênero como categoria analítica, ressalte-se a importância dos ensaios fundamentais da antropóloga Gayle Rubin e da historiadora Joan W. Scott para a área, além das obras da filósofa Judith Butler. Cf. RUBIN, Gayle. El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Nueva Antropología*: Revista de Ciencias Sociales, México, vol. VIII, n. 30, p. 95-145, 1986. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2168393>. Acesso em: 01 mar. 2016; SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, vol. 20, n. 2, p. 71-99, 1995. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 01 abr. 2017; BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

² Sobre o método comparativo em literatura, cf. BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André M. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1995; GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985; NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

seu lugar, “perfis de mulheres”³ que parecem materializar as múltiplas possibilidades abertas à “condição feminina”⁴ em meio à sociedade brasileira das décadas de 1930 e 1970. Dessa forma, nota-se que Rachel e Lygia tendem a evitar o lugar-comum muitas vezes atribuído à figura feminina, construída sob o ponto de vista “essencializante” e “monolítico”, e elaboram protagonistas cujas personalidades podem ser definidas como “ambíguas”, contraditórias e problemáticas – ou, como propõe E. M. Forster, citado por Antônio Cândido em seu estudo sobre a personagem de ficção, pode-se dizer que as autoras constroem figuras femininas tidas como “esféricas”, isto é, seres ficcionais que possuem a “capacidade de nos surpreender de maneira convincente”, que trazem em si “a imprevisibilidade da vida”.⁵

Em virtude do fato de que a escrita de Rachel se faz em um momento anterior à de Lygia, pode-se entender de maneira mais profícua essa perspectiva “inovadora” da construção da personagem feminina em relação à sua época no caso de *As três Marias* do que no de *As meninas*; bastando, nesse sentido, recordar como então se configurava o panorama literário da década de 1930, para se vislumbrar a potencialidade e o grau de “transgressão” apresentado pelas protagonistas dos primeiros romances da autora cearense. Como argumenta Luís Bueno sobre a produção do período:

Nos anos seguintes à publicação de *O quinze*, há figurações da mulher que indicam uma vontade de retirá-la da vala comum do estereótipo. Aqui e ali aparecem figuras femininas que, se ainda não podem, como Conceição, deixar de ser esposa ou prostituta, podem ao menos escapar do destino certo de prostituta a que a perda da virgindade condena.⁶

Tal “estereótipo” literário⁷ ao qual Luís Bueno faz menção corresponde àquele que perpassa o grosso dos romances e obras ficcionais da década de 1930, os quais, em resumo,

³ Retorno à expressão empregada por José de Alencar para classificar seus romances voltados à representação de personagens femininas, *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875). Convém ressaltar que as “mulheres” retratadas por Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles recuperam em certa medida o próprio espaço social de “mulher” ao qual pertencem as duas autoras, ressaltadas as diferenças que ambas apresentam. Assim, nos dois casos, as personagens criadas por Rachel e Lygia podem ser definidas *grosso modo* como mulheres pertencentes à classe média, brancas, heterossexuais e gozando de considerável acesso à educação superior e ao mercado de trabalho. Essa é a moldura social em que se inscrevem as personagens de *As três Marias* e *As meninas*. As exceções, sempre presentes, serão tratadas com mais profundidade nos capítulos destinados à análise dos romances.

⁴ Pela expressão “condição feminina” entenda-se o conjunto de aspectos que abarcam o cotidiano e as questões de vida comuns às mulheres no contexto brasileiro dos decênios de 1930 e 1970. Em sua origem, o termo relaciona-se à filosofia de Simone de Beauvoir (1908-1986) e ao Existencialismo, e ganha maior amplitude e relevância no caso da ficção de Lygia Fagundes Telles, cuja produção é influenciada por tais sistemas de ideias.

⁵ FORSTER, E. M. apud CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 13ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 63.

⁶ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 287.

⁷ Dentre outros exemplos, o autor cita os romances de Jorge Amado (1912-2001), especialmente a obra *Capitães da areia* (1937).

elaboram a personagem feminina por meio da fórmula esquemática da “esposa ou prostituta”, desconsiderando outras vias possíveis de ação e realização da mulher. É nesse contexto, logo, que se encontra situada a produção “distinta” de Rachel, cuja diferenciação se faz notar tanto em *O quinze* (1930), sua primeira obra, quanto em suas outras obras publicadas no mesmo decênio, *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937) e *As três Marias* (1939).

A percepção crítica mantida por Rachel de Queiroz perante a elaboração de suas personagens femininas, aliás, é apontada também por Elódia Xavier, que sublinha o caso de *As três Marias*:

[...] *As três Marias* aprofunda o sentimento de amargura e desencanto que caracteriza esta etapa da ficção de Rachel de Queiroz. Guta, Glória e Maria José, lado a lado, compõem a tríade que dá nome ao romance. No microcosmo do internato, onde elas se conhecem, estão representados vários aspectos da condição feminina, como a repressão sexual e a falta de perspectivas existenciais. Sonhando com vidas aventurosas e grandes paixões, as personagens ao tomarem contato com a realidade se defrontam com a monotonia e a estreiteza do casamento burguês, com o “destino de mulher”, citando Simone de Beauvoir. Fora disso, a vida monástica ou a prostituição. A observação do percurso dessas personagens deixa bastante claro que elas representam as três possibilidades reservadas à mulher, no contexto social retratado na obra: esposa (Glória), freira (Maria José) e prostituta (Guta).⁸

Já no que diz respeito às personagens femininas de *As meninas*, é importante ressaltar que a “inovação” em relação à representação da figura da “mulher” na ficção ocorre não só no nível temático, como é visível no romance de Rachel de Queiroz, mas, principalmente, no âmbito da própria forma ou estrutura narrativa, que apresenta um aprofundamento maior na psicologia e no mundo interior de suas três personagens centrais. Tal maneira empregada por Lygia Fagundes Telles na elaboração da interioridade de seus seres ficcionais estabelece “uma polifonia de vozes femininas que, ao se contradizerem e/ou se questionarem mutuamente [...] registram o mal estar social e político da época”.⁹ Note-se, porém, que duas décadas antes da publicação de *As meninas*, a escritora paulista já trabalhava sob um ponto de vista crítico o perfil de Virgínia, protagonista de *Ciranda de pedra* (1954), seu romance de estreia – fato que indica a preocupação da autora, ainda em juventude, com a representação literária de outros caminhos para as suas personagens femininas. Como aponta Cristina Ferreira Pinto sobre o

⁸ XAVIER, Elódia. Trajetória ficcional de Rachel de Queiroz. In: DUARTE, Constância Lima (org.). *Seminário Nacional Mulher & Literatura: Anais V Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal: Editora da UFRN, 1995, p. 87.

⁹ ZOLIN, Lúcia Osana. Pós-Colonialismo, Feminismo e construção de identidades na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói (RJ), v. 14, n. 21, p. 51-70, 2012, p. 59. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/288/292>. Acesso em: 01 fev. 2016.

primeiro romance de Lygia:

Enquanto não segue o destino feminino tradicional de união com um homem, Virgínia tampouco faz a escolha de uma profissão [...]. Seu destino é uma incógnita, mas é aí, no estudo e no trabalho, atividades pouco seguidas pela mulher de classe média nessa época, que ela reconhece seu caminho [...]. Tendo chegado a um ponto onde lhe é possível rejeitar modelos de comportamento inadequados e insatisfatórios para suas aspirações pessoais, ela envereda por caminhos desconhecidos, por onde segue só, sem guias, experimentando. Não existem modelos que ela possa imitar, e é necessário então criar os seus próprios, estabelecer seus padrões particulares.¹⁰

Observe-se, nesse viés, que várias das questões entrevistadas em *As meninas*, a exemplo da desestruturação familiar de que Lorena, Lia e Ana Clara são alvo, da discussão sobre a maternidade, do debate sobre as perspectivas profissionais reservadas às mulheres, dos temas do amor sexual e das relações extraconjugais, dentre outros aspectos, são antecipadas já na publicação de *Ciranda de pedra* e no segundo romance de Lygia, *Verão no aquário* (1963) – duas obras protagonizadas por figuras femininas bastante jovens, quase adolescentes.

Consistindo no ponto central das análises desenvolvidas, as tríades de personagens¹¹ de *As três Marias* e *As meninas* configuram-se como um dos principais recursos narrativos exibidos pelos romances. Como será demonstrado ao longo dos capítulos da dissertação, esse recurso é trabalhado por Rachel e Lygia por meio de aspectos estilísticos e formais distintos, a exemplo da diferenciação que há no foco narrativo e nas escolhas do narrador, bem como nas dimensões temporais e espaciais apresentadas pelas narrativas. Outro ponto de relevância que distingue o modo pelo qual as escritoras tratam as suas tríades de personagens corresponde à atribuição de significados diversos que cada grupo adquire no contexto dos romances. Assim, no caso de Rachel de Queiroz, a tríade formada por Guta, Maria José e Maria da Glória é associada ao motivo das “Três-Marias”, estrelas que integram a constelação de Órion, e ao trio de figuras de origem bíblica que, de acordo com as narrativas religiosas, testemunharam a ressurreição de Cristo.¹² Já em Lygia Fagundes Telles, o motivo que une a tríade de *As*

¹⁰ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 126.

¹¹ Em relação aos autores que mencionam a tríade de personagens femininas em Rachel de Queiroz, cf. BRUNO, Haroldo. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977; XAVIER, Elódia. Trajetória ficcional de Rachel de Queiroz. Já sobre o assunto em Lygia Fagundes Telles, cf. LUCENA, Suênio Campos de. Lygia Fagundes Telles – a pessoa e a escritora. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá: memória e ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010; XAVIER, Elódia. A tríade feminina. *Interdisciplinar*, Revista de Estudos em Língua e Literatura, Itabaiana (SE), ano VIII, v. 18, p. 45-52, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1375>. Acesso em: 01 fev. 2016; ZOLIN, Lúcia Osana. Pós-Colonialismo, Feminismo e construção de identidades na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres.

¹² Identificadas como Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, e Maria Salomé, conforme consta no Evangelho de

meninas, à qual pertencem Lorena, Lia e Ana Clara, consiste na “pirâmide”, imagem evocada já na epígrafe da obra. Tais motivos apresentam-se de grande importância para a compreensão mais ampla das narrativas, pois acrescentam outras camadas de sentido às respectivas tramas.

Considerando, enfim, os pressupostos delineados, esta dissertação divide-se em dois capítulos, cada qual contendo três seções. No Capítulo 1, intitulado “*As três Marias*, de Rachel de Queiroz: matrimônio, vida religiosa ou transgressão?”, tem-se, de início, um breve panorama crítico da trajetória de Rachel na literatura brasileira e, em seguida, passa-se à análise de seu quarto romance, cuja discussão é enfocada na leitura e interpretação da tríade de personagens centrais e no motivo das Três-Marias, tratado em dois momentos distintos da narrativa. Por fim, são considerados determinados aspectos pertinentes à figura de Maria Augusta (Guta), que, a partir de certo ponto da obra, passa a ocupar o lugar de protagonista única da ação, além de outros elementos de importância para o desenvolvimento do romance, tais como as questões de tempo e de espaço narrativo.

O Capítulo 2, intitulado “*As meninas*, de Lygia Fagundes Telles: a solidão, a loucura e a morte”, apresenta estrutura similar ao capítulo anterior, sendo, igualmente, dividido em três partes: a primeira relativa à fortuna crítica em torno da romancista e sua obra; a segunda voltada para a análise do romance *As meninas*, tratando em especial as relações mantidas entre Lorena, Lia e Ana Clara e o motivo da pirâmide que une as três personagens; e, por fim, a terceira parte dedicada à análise literária da morte de Ana Clara, além do tratamento de questões referentes ao foco narrativo, ao tempo e ao espaço no romance.

Como forma de encerramento do trabalho, nas Considerações Finais são apresentadas reflexões sobre o estudo comparativo das obras, enfocando dois episódios dos romances que apresentam situações de violência sexual contra as protagonistas. Nesse viés, tem-se de um lado, extraída da narrativa de Rachel de Queiroz, a cena em que Maria Augusta consegue escapar das investidas de Raul, um pintor mais velho e casado, com o qual a jovem mantinha contato mais próximo; e, de outro lado, o monólogo “truncado” de Ana Clara, no qual a personagem de *As meninas* admite para si própria e para o leitor os abusos sofridos durante a infância nas mãos de seu dentista, o Doutor Algodãozinho. Tais exemplos colhidos de ambos os romances importam para a análise efetuada na medida em que evidenciam não somente a aproximação temática entre as duas narrativas, mas, mais importante, o amplo grau de diferenciação formal que pode ser entrevisto na escrita de Rachel e de Lygia.

Finalmente, cumpre salientar que embora as questões relativas à representação literária

da categoria “mulheres” na ficção de Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles estejam relacionadas a alguns conceitos provenientes dos Estudos Feministas e de gênero – como a discussão da “condição feminina” no Brasil e o debate sobre a noção de “mulher” sob uma perspectiva que evita o essencialismo –, tal fato não implica, por necessidade, que ambas as autoras sejam favoráveis ou apoiadoras do movimento feminista, compreendido a partir da multiplicidade de correntes de pensamento e ação política que historicamente o constitui. Com efeito, ainda que ocupem posição de destaque como *autoras* em um sistema literário masculinizado como é o caso brasileiro, este trabalho não pode ignorar a postura pública declarada por Rachel de Queiroz e por Lygia Fagundes Telles, que com frequência buscam desvincular as suas figuras de qualquer ligação com os feminismos,¹³ como é visível em entrevistas e outros depoimentos dados pelas autoras à imprensa. Assim, esta dissertação parte do pressuposto de que, independentemente de suas posições ideológicas, as duas escritoras não deixam de apresentar uma visão crítica sobre a posição marginalizada que as mulheres ocupam como *grupo* na sociedade brasileira e, em geral, no contexto global – sendo, afinal, este um dos pontos vitais de nosso interesse.

¹³ Em virtude das várias posturas mantidas por grupos feministas em relação a gama de assuntos que se relacionam ao universo feminino, o ideal é considerar o feminismo sempre a partir de uma perspectiva plural, isto é, como *feminismos*, a fim de se evitar generalizações ou aproximações indevidas entre as suas diversas ramificações teóricas e práticas.

2. AS TRÊS MARIAS, DE RACHEL DE QUEIROZ: MATRIMÔNIO, VIDA RELIGIOSA OU TRANSGRESSÃO?

2.1. Quem tem medo de Rachel de Queiroz?

Conceição, ante aquela ouvinte inesperada, tentou fazer uma síntese do tema da obra, procurando ingenuamente encaminhar a avó para suas tais ideias:

– Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternos, do problema...

Dona Inácia juntou as mãos, aflita:

– E minha filha, para que uma moça precisa saber disso? Você querará ser doutora, dar para escrever livros?¹

Considerada um dos nomes de relevância do cânone da literatura brasileira no século XX, Rachel de Queiroz (1910-2003) destaca-se como autora de uma vasta produção literária, marcada pela publicação de romances e pela atividade como cronista em jornais e revistas, além de tradutora. Uma parte significativa de sua obra coloca em questão temas referentes à situação das mulheres, podendo ser lida a partir do que hoje os teóricos denominam de “construções sociais de gênero”, ou seja, o conjunto de representações, significados e valores culturais socialmente construídos e atribuídos aos conceitos naturalizados de “homem” e de “mulher”, “masculino” e “feminino”. Embora essas teorias tenham sido produzidas a partir da década de 1980, afirmar que Rachel de Queiroz problematiza tais questões significa ressaltar o trabalho consciente da autora, desde o lançamento de *O quinze*, na década de 1930, no sentido de romper com os pressupostos geralmente aceitos que envolvem a representação das personagens masculinas e femininas no campo da literatura.

Nascida em uma família altamente intelectualizada e politizada, descendendo, pela origem materna, do escritor José de Alencar (1829-1877), Rachel foi estimulada a expor a sua opinião desde cedo. Seu primeiro artigo publicado em jornal, em forma de carta, data de 1927, época em que tinha apenas dezessete anos de idade, e corresponde a uma crítica irônica ao concurso de beleza intitulado *Rainha dos Estudantes*, promovido pelo jornal *O Ceará*.² A partir da publicação desse texto, escrito sob o pseudônimo de “Rita de Queluz”, a autora é convidada a colaborar regularmente no veículo, organizando a seção de literatura do jornal;

¹ QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 104ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 122.

² O tom irônico da crítica que Rachel escreve sobre o concurso de beleza é ilustrado no seguinte trecho: “Eu, que na minha ingenuidade de tabaroa, só compreendo rei à antiga, de carruagem, manto e coroa de ouro, não posso conceber essa rainha ‘made às pressas’, que anda comigo no bonde, não conduz pajens nem batedores, que não usa coroa nem manto e que, como nós, pobres mortais, paga modestamente o seu tostão”. Ibidem, p. 178.

atividade considerada o marco inicial de sua carreira como jornalista.³ Ironicamente, poucos anos depois, atuando como professora substituta no colégio em que concluíra sua formação escolar, Rachel venceria o mesmo *Rainha dos Estudantes*, em edição de 1931.

Seu primeiro livro, *O quinze*, publicado em 1930, assoma como uma “revelação” literária capaz de desconcertar críticos e outros escritores, justamente por ser obra de mulher – e de uma mulher jovem, como aponta o escritor Graciliano Ramos:

O quinze caiu de repente ali por meados de 1930 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural.⁴

Graciliano Ramos não foi o único intelectual a abismar-se diante do fato de Rachel não ser “um sujeito barbado”, oculto detrás de um pseudônimo de mulher. Outros críticos demonstraram também grande surpresa com o fato, como comprovam as palavras de Augusto Frederico Schmidt, que escreveu o seguinte depoimento à época de lançamento de *O quinze*: “Acabo [...] de ler um romance e não resisto à tentação [...] de chamar a atenção para um livro que vem revelar a existência de um grande escritor brasileiro, inteiramente desconhecido. Grande escritor que é uma mulher, incrivelmente jovem”;⁵ ou então, como é evidente na opinião de Tristão de Ataíde (Alceu Amoroso Lima), que, segundo Davi Arrigucci Jr., “redimiu *O quinze* da massa de romances da época, por revelar, ‘em sua autora, um autor’”.⁶ Tais críticas deixam entrever o fato de que a qualidade literária e a importância histórica da obra recém-publicada para a literatura nordestina e para o modernismo brasileiro constituíam, sem dúvida, aspectos dignos de louvor no meio literário, assim como a surpresa de todos

³ Sobre a atividade de Rachel como jornalista, Heloísa Buarque de Hollanda reproduz o seguinte comentário da autora: “Trabalhei na reportagem e na redação de *O Ceará* e do jornal *O Povo*. Depois vim para o Rio, em 1939, e melhorei minha categoria, escrevendo em casa. Eu tinha me casado e não era comum mulher casada trabalhar em redação à noite. Então passei a escrever meus artigos e crônicas em casa. Mas quando era jovem, achava muito bom ser repórter. Infelizmente, durou pouco”. QUEIROZ, Rachel de apud HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Rachel de Queiroz*. São Paulo: Global, 2004, p. 7-8.

⁴ RAMOS, Graciliano. Caminho de pedras. In: _____. *Linhas tortas*: obra póstuma. 8ª edição. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1980, p. 137.

⁵ SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação: *O quinze*. In: QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 104ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 151.

⁶ ARRIGUCCI JR., Davi. O sertão em surdina. In: QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 104ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 163.

quanto ao “verdadeiro” sexo biológico de seu “autor”.

Com a publicação de *O quinze*, Rachel foi, de início, assimilada pela crítica brasileira como uma representante da “literatura regional” ou “literatura do Nordeste” e inserida em uma tradição de livros sobre a seca que advinha desde os românticos e passava por escritores tais como Euclides da Cunha (1866-1909), Rodolfo Teófilo (1853-1932) e José Américo de Almeida (1887-1980), autor de *A bagaceira* (1928). Nesse viés, a respeito da literatura nordestina que assoma no período, Antônio Cândido esclarece:

A partir de 1930 houve uma ampliação e consolidação do romance [...]. O fato mais saliente foi a voga do chamado “romance do Nordeste”, que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações. Graciliano Ramos (um dos poucos ficcionistas realmente grandes da nossa literatura), Raquel de Queirós, José Lins do Rego, o primeiro Jorge Amado são nomes destacados desse movimento renovador, que conta com algumas dezenas de bons praticantes.⁷

A despeito da sua inserção nessa linhagem literária, Rachel de Queiroz diferenciava-se de seus predecessores, considerados ainda demasiado eloquentes e sentimentais, em virtude do enfoque simples e direto que caracterizava seu estilo de narrar: “que simplicidade, que sentido perfeito da realidade, que ausência de má literatura, que força direta de contar e de escrever!”⁸, exclama Augusto Frederico Schmidt. Esse mesmo aspecto referente ao estilo da autora é apontado também por Mário de Andrade: “um livro humano, uma seca de verdade, sem exagero, sem sonoridade, uma seca seca, pura, detestável, medonha [...]. Rachel de Queiroz eleva a seca às suas proporções exatas. Nem mais, nem menos”.⁹ Assim, para a maior parcela de sua recepção crítica imediata, a escritora é tomada como alguém que escreve segundo a “realidade”, como alguém que narra os fatos em conformidade com a própria observação, de acordo com a experiência direta do que é descrito, e que é capaz de fornecer um relato real sobre o problema da seca.¹⁰ Em suma, Rachel é assimilada tanto como uma autora distinta de seus predecessores da literatura regional, quanto como uma escritora que se mantém distanciada da produção literária feminina de sua época, como resume, uma vez mais, Augusto Frederico Schmidt: “Nada há no livro de dona Rachel de Queiroz que lembre, nem

⁷ CÂNDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 204.

⁸ SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação: *O quinze*, p. 152.

⁹ ANDRADE, Mário de. Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 104ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 159-160.

¹⁰ Note-se que a inserção de Rachel de Queiroz na linha da literatura regionalista não ocorreu sem controvérsias, como será tratado adiante.

de longe, o pernosticismo, a futilidade, a falsidade de nossa literatura feminina. É o livro de uma criatura simples, grave e forte, para quem a vida existe”.¹¹

Desse período inicial da carreira de Rachel – em que *O quinze* obtém grande repercussão nos círculos literários do país, vencendo o prêmio da Fundação Graça Aranha em 1931 –, advém seu envolvimento com o Partido Comunista (PC), organização com a qual a autora travou contato no período em que se encontrava no Rio de Janeiro. Tendo sido uma das responsáveis pela instalação da célula partidária na cidade de Fortaleza, Rachel permanece ativamente no Partido até o ano de 1932, momento em que rompe de forma abrupta com a organização, em razão de o Partido haver exigido que a escritora modificasse o conteúdo de seu livro publicado naquele mesmo ano, *João Miguel*. Segundo a autora, a proposta era a de que a obra sofresse determinadas mudanças na trama: “uma das heroínas, moça rica, loura, filha de coronel, era uma donzela intocada. Já a outra, de classe inferior, era prostituta. Eu deveria fazer a loura a prostituta e da outra a moça honesta”.¹² Vale ressaltar também que a personagem título do romance, João Miguel, era um trabalhador que, no início da trama, comete um crime e acaba assassinando um homem de sua classe – fato que, igualmente, não agradou ao PC.

Em relação a essa obra de Rachel, o questionamento maior que imperava entre os críticos à época de sua publicação consistia em se a escritora conseguiria escrever um segundo romance que apresentasse o mesmo nível do primeiro, ou se deveria ser considerada, afinal, autora de uma única obra. *João Miguel* vinha esclarecer todas as dúvidas que ainda poderiam restar a respeito do talento da romancista e da posição de relevo que viria a ocupar no meio literário nacional,¹³ como concluía a célebre crítica de Octávio de Faria, intitulada “O novo romance de Rachel de Queiroz”, publicada no *Boletim de Ariel* em 1932:

É tão raro encontrar no Brasil um verdadeiro “romancista” que não estranha que muitos tenham duvidado de que Rachel de Queiroz – ainda mais tratando-se de uma mulher – conseguisse mais do que já dera, renovar-se, ela que parecia ter dado tanto de si.

Prefira-se ou não *João Miguel* ao *Quinze*, o que parece entretanto indiscutível é que *João Miguel* vem afirmar em Rachel de Queiroz isso que se tem de chamar: um romancista. O *Quinze* poderia ter sido uma exceção,

¹¹ SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação: *O quinze*, p. 152.

¹² QUEIROZ, Rachel de & QUEIROZ, Maria Luiza de. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998, p. 48.

¹³ Embora Rachel tenha confirmado seu talento como romancista com a publicação de *João Miguel*, nem todos os críticos concordam com essa perspectiva, como afirma Roberta Hernandez Alves: “Nessa linha descontínua, Adolfo Casais Monteiro não crê que Rachel de Queiroz tenha criado um estilo, permitindo ler nas entrelinhas seu juízo crítico: é autora de uma obra só: *O quinze*. Partilhando da ideia de que *O quinze* é a grande, e quase única, obra de Rachel de Queiroz [...] Adolfo Casais Monteiro vê esterilidade na criação de um estilo por parte da autora, visto que apenas *O quinze* possuiria uma estrutura bem arquitetada”. ALVES, Roberta Hernandez. *A cesta de costura e a escrivãzinha: uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008, p. 26.

um “caso” bem contado. Certamente foi mais do que isso, foi um “romance” escrito por um “romancista”, mas é só agora com o aparecimento de *João Miguel* que se torna bem claro o incrível fenômeno sucedido ao Norte do país: surgiu um novo romancista no Brasil.¹⁴

À parte o emprego constante, por Octávio de Faria, do recurso das aspas em torno de expressões tais como “romance” e “romancista” – fato já analisado por João Luiz Lafetá¹⁵ como relativo a uma concepção do gênero romance mantida pelo escritor carioca na qual a maior parte da produção dos autores nordestinos de 1930 não se encaixava por completo – e *ainda que tratando-se de uma mulher*, Rachel mostra-se capaz não apenas de escrever bons romances, mas de tratar das questões sociais então no auge do debate (a seca, no caso de *O quinze*, e o proletário, no caso de *João Miguel*) a partir de uma nova perspectiva. Pois, à diferença de outras obras do período que idealizam a pobreza ou o que dela advém através de um olhar de abertura, mas também de artificialidade, em relação ao outro – como pontua Luís Bueno acerca de alguns romances de Jorge Amado ou de determinadas passagens de Gilberto Freire –, *João Miguel* é um romance que não tenciona elevar seu protagonista ao *status* de herói. Pelo contrário, o tratamento que a escritora confere ao operário é caracterizado por um olhar distanciado e distinto tanto de uma visão superiormente instituída, quanto de uma identificação artificial com o “outro”; o que colabora, pois, na humanização da personagem:

Sem fazer de seu protagonista um herói de capa e espada, como fizera Jorge Amado, Rachel de Queiroz engrandece a figura do proletário de uma outra maneira, conferindo-lhe um caráter humano, [...] ao invés de restringi-lo à condição de homem “rústico” ou “simples”. Em duas palavras: dando a ele o estatuto de grande criação ficcional, desenhando-o com a complexidade psicológica exigida pelos personagens não-proletários.

Adicionalmente, o estado mental de João Miguel nos dá uma mostra romanesca da dificuldade de tentar pensar a partir daquilo que nos afigura ser o outro [...]. Não é nada surpreendente que o romance seguinte de Rachel de Queiroz, *Caminho de pedras*, terá como centro temático a dificuldade de entendimento entre o proletário e o intelectual engajado nos movimentos proletários.¹⁶

Note-se que, na passagem destacada, Luís Bueno já adianta a atenção dispensada pela autora às questões psicológicas de seu protagonista, à sua introspecção e individualização;

¹⁴ FARIA, Octávio de apud GUERELLUS, Natália de Santanna. *Rachel de Queiroz: regra e exceção* (1910-1945). Dissertação (Mestrado em História). Niterói/Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2011, p. 119. Observe-se que essa crítica feita à Rachel de Queiroz é escrita alguns anos antes dos artigos que expressariam o repúdio de Octávio de Faria à literatura socialmente engajada proveniente do Nordeste, tal como ocorre no texto “Excesso de Norte”, publicado também no *Boletim de Ariel*, já em 1935.

¹⁵ Cf. LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

¹⁶ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 273.

aspectos tais que, ao lado do tratamento das questões sociais, serão trabalhados de modo mais acentuado por Rachel de Queiroz em seus romances seguintes, publicados ao longo da década de 1930.

De forma semelhante, também Haroldo Bruno, ao comentar o caso de *João Miguel*, aponta o aprofundamento por parte da escritora da complexidade psicológica da personagem principal, sem que, com isso, o dado social deixe de estar presente. Afirma o crítico que, com esse romance, a ficção de Rachel de Queiroz “passa a assumir um grau de interiorização que, se diminui um pouco a apresentação exterior do social, valoriza-o sob o aspecto de certas particularidades significativas”.¹⁷ Avançando na análise comparativa entre os dois primeiros romances de Rachel, Haroldo Bruno propõe que a crítica social em *João Miguel* seja compreendida em associação à apresentação da individualidade de seu protagonista:

Não se trata mais de um raconto cujo sentido social está profundamente ligado à natureza, como *O quinze* [...]. Ao contrário, a perspectiva do social agora abrange o homem considerado em sua individualidade, e por isso ressaltam estados de espírito, sentimentos, sensações traduzindo solidão e vazio.¹⁸

Mesmo após o rompimento definitivo da autora com o Partido Comunista e a sua aproximação ideológica ao grupo trotskista de São Paulo – do qual participavam Mário Pedrosa (1900-1981), Lívio Xavier (1900-1988), Fúlvio Abramo (1909-1993) e outros –, com a implantação do Estado Novo em 1937 por Getúlio Vargas (1882-1954), Rachel, incapaz de esconder a sua insatisfação perante o regime político, acabou sendo presa por três meses na sede do Corpo de Bombeiros de Fortaleza, sob a acusação de comunismo e subversão, além de ter sido alvo da censura varguista, tendo “seus livros queimados em praça pública, na capital baiana, juntamente com os de Jorge Amado, Lins do Rego e Graciliano Ramos”,¹⁹ como registra Wilson Martins. Durante o período em que esteve detida, a autora dedicou-se à escrita de *Caminho de pedras*, sua terceira obra, que, ainda segundo a visão de Wilson Martins, apresenta “uma clara denúncia das engrenagens autoritárias e obscurantistas do Partido”,²⁰ através da narrativa dos dramas de Noemi e de Roberto, intelectual recém-chegado do Rio de Janeiro à cidade de Fortaleza com o encargo de reerguer as bases de uma antiga estrutura revolucionária campesina no local.

Ainda que nesse romance a crítica ao Partido Comunista esteja fortemente presente,

¹⁷ BRUNO, Haroldo. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1977, p. 45.

¹⁸ *Ibidem*, p. 45.

¹⁹ MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, *Rachel de Queiroz*. n. 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997-. Semestral, p. 73.

²⁰ *Ibidem*, p. 71.

Rachel não deixa de apresentar também a história pessoal de Noemi, cujo problema principal pode ser resumido a partir das complicações familiares e sociais que advêm à jovem em razão de sua relação fora do casamento com Roberto. Nesse viés, enquanto a primeira parte do romance dispõe-se a descrever as dificuldades da instauração de uma célula comunista na capital cearense – essas provenientes, em especial, das intermináveis contendas travadas entre o grupo de intelectuais e os operários –, a segunda seção da obra, focada principalmente na vida pessoal de Noemi, coloca em evidência os inúmeros infortúnios vividos pela jovem a partir de seu envolvimento com Roberto, tais como: a morte do Guri, seu único filho; a perda de seu emprego; a pobreza iminente; e, por fim, a solidão irreparável que se dá após a prisão política de seu companheiro. É visível, assim, em *Caminho de pedras*, o interesse da autora pelos problemas sociais e políticos da época, ao lado do tratamento das questões de âmbito pessoal que afligiam as mulheres de seu tempo – em especial, as oriundas das classes mais baixas da sociedade, como é o caso da personagem Angelita e da Noemi encontrada ao final do texto.

Apesar disso, porém, em uma linha similar à explicitada por Wilson Martins, parte da crítica posterior ao romance ateu-se mais às questões relativas ao âmbito da política e do questionamento ao comunismo. Uma explicação possível para esse fato repousa no modo como era configurado o contexto crítico-literário da época de 1930, que, como já analisado por Antônio Cândido e por outros estudiosos,²¹ efetuava uma divisão entre duas correntes literárias principais, tidas como opostas, por meio das quais as obras eram assimiladas: de um lado, aquela referente ao romance “social” ou “proletário”, de cunho neonaturalista, que imperava em meio aos escritores nordestinos e à qual Rachel havia sido então vinculada; e, de outro, a do romance “psicológico” ou “intimista”, que predominava nos círculos do centro-sul do país e cujos nomes de relevo consistem, dentre outros, em Cornélio Pena (1896-1958), Lúcio Cardoso (1912-1968) e Octávio de Faria (1908-1980). Ressalte-se que essa divisão de fundo literário entre a produção proveniente do norte do país e aquela da região centro-sul ocorria também em meio a uma polarização política e ideológica, que marcava de modo intenso o momento histórico e, especialmente, o Estado Novo varguista; polarização relativa à tensão constante entre as ideias mantidas pela esquerda comunista e por uma ala da direita conservadora e religiosa – e em muitos casos, fascista.

De outro lado, ao comentar *Caminho de pedras*, críticos como Olívio Montenegro

²¹ Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1978; BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*; CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*; CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 8ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

preferem atentar para o que seria a “outra parte” do romance, ou seja, as relações pessoais mantidas entre as personagens. Décadas após sua publicação, Olívio Montenegro retornaria à obra, tecendo-lhe elogios e elencando-a como uma exceção à literatura de autoria feminina no Brasil, que, de acordo com a sua perspectiva, “entre nós, tem sido quase sempre de calete fraco. Sentimental e pueril. E quando aparece com uns estremecimentos maiores de emoção, no fundo é histerismo [...]. São autoras mais fiéis ao sexo do que à literatura”.²² Note-se que a maior parte do texto de Olívio Montenegro, cuja publicação original data de 1953, é voltada para a discussão da “desigualdade social da mulher” desenvolvida no âmbito do texto de Rachel; temática que consiste, de acordo com o crítico, na ideia central da obra, trabalhada de forma arguta, haja vista o fato de que “a autora dissolve essa ideia na ação do seu romance, tirando-lhe todo o ranço político ou toda a afetação doutrinária”.²³

Contudo, ainda que seja capaz de reconhecer a importância do debate sobre a condição feminina realizado por Rachel de Queiroz no âmbito de sua obra, Olívio Montenegro não hesita em defini-la como uma “personalidade viril” e em empregar metáforas masculinizadas para caracterizar o ato de escrever, além de acrescentar:

De quantos novos romancistas brasileiros têm trazido para os seus romances o drama da luta social, nenhum mais homem do que a autora de *Caminho de pedras*. Nenhum mais deliberadamente homem, que corte com mais ânimo tudo o que é lirismo sentimental, poesia de efeito, brincos de passagem, mimos de frase, para focalizar o seu drama com mais nudez de pensamento, e mais força e saúde nessa nudez.

[...] E é um heroísmo premeditar-se um romance como se premedita um combate, figurá-lo nos termos de uma certa reação ideológica, e o autor não se trair, não ceder ao espírito interessado e todo positivo da propaganda, não atirar-se dentro dele para gritar mais forte do que os seus personagens [...]. E este autor é uma mulher!²⁴

Essa “dupla” recepção crítica em torno de *Caminho de pedras* é bastante relevante, dada a relação estreita que a obra mantém com o romance seguinte de Rachel e objeto desta análise, *As três Marias*.²⁵ De fato, os limites entre a literatura definida como “proletária” e aquela outra mais “intimista” eram mais tênues do que se pensava, e o caso de *Caminho de pedras* é um exemplo disso. Ao aliar a crítica à política comunista ao tratamento das questões

²² MONTENEGRO, Olívio. Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel de. *Caminho de pedras*. 5ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 18.

²³ Ibidem, p. 19.

²⁴ Ibidem, p. 19-20.

²⁵ Para além da importância que o aprofundamento na psicologia da protagonista Noemi de *Caminho de pedras* sugere para a construção futura de Maria Augusta de *As três Marias*, convém observar que o ano de 1937 assinala tanto a publicação da primeira obra, quanto o início efetivo da escrita da segunda. Assim, ambos os romances teriam sido elaborados pela autora em períodos muito próximos, o que reforça o entendimento dessa relação estreita que une os dois títulos.

de âmbito privado que constituíam o cotidiano vivido por Noemi, o romance de Rachel foi lido como uma obra que além de apresentar um problema de constituição formal, relativo a uma aparente divisão ou “fratura” da narrativa em duas seções tidas como opostas, também não poderia ser compreendida no contexto citado de polarização política-literária do período. Como resume Luís Bueno, o que a terceira obra da escritora, em essência, demonstra “é o erro na classificação apressada de Rachel de Queiroz como uma autora comprometida tão-somente com o romance social”.²⁶

Nesse sentido, *Caminho de pedras* inicia uma trajetória distinta na produção de Rachel, que será desenvolvida de maneira mais ampla em *As três Marias*, e que é relativa não somente à ênfase no tratamento da psicologia de suas personagens em contraponto à ação externa – aspecto este já presente na ficção da autora, de maneira mais ou menos esparsa, desde *O quinze*; mas, em maior medida, à maneira como a narrativa elege e trabalha o tema da condição feminina na sociedade como o seu aspecto central. Segundo Luís Bueno:

Assim, o romance *As três Marias*, que abandona de vez a temática “proletária” para focalizar a vida de moças de classe média em Fortaleza, apenas acentua um traço que marca a obra de Rachel de Queiroz como um todo. Ele é continuador de *Caminho de pedras*, não por causa da acentuação do plano psicológico, como frisa Alfredo Bosi, já que a força desse plano vem de antes, mas por explorar um mesmo tema: a superação, por parte da mulher, de papéis estabelecidos por uma moral convencional. Note-se de passagem, que esta é uma contribuição importante, na década de 30, de escritoras como Rachel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira – esta especialmente em *Amanhecer*, mas de certa forma já em *Em surdina* – que fogem do automatismo quase irritante, encontrável em muitos romances da época, que faz de toda mulher que perde a virgindade uma prostituta.²⁷

De modo distinto de seus romances iniciais, portanto, *As três Marias*, publicado em 1939, consiste na obra mais introspectiva escrita por Rachel de Queiroz na década de 1930. Trata-se de uma obra de cunho memorialista, em que a autora constrói a narrativa em torno da tríade de personagens femininas centrais, constituída pelas amigas Maria Augusta, Maria da Glória e Maria José, com base em suas próprias experiências pessoais de juventude, como normalista do colégio Imaculada Conceição, internato religioso localizado em Fortaleza. Seu estilo, já tratado pela crítica sob os termos da simplicidade, clareza e concisão da escrita, permanece o mesmo; o que surge como diferencial dessa obra em relação às anteriores, na opinião de Mário de Andrade, consiste justamente em uma “tão curiosa mudança de ângulo de

²⁶ BUENO, Luís. Romance proletário em Rachel de Queiroz ou vendo o lado de fora pelo lado de dentro. *Letras*, Curitiba, n. 47, p. 19-38, 1997, p. 31. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19026>. Acesso em: 10 mar. 2017.

²⁷ Ibidem, p. 32.

visão”,²⁸ da qual sobressaem a análise psicológica e a observação interior das personagens. Indo além, Mário de Andrade compara a maneira como Rachel explora o mundo interior de sua protagonista e de suas companheiras com a forma pela qual o escritor Machado de Assis (1839-1908) abordava os mesmos aspectos em sua prosa:

Num equilíbrio perfeito de estilo e concepção, a escritora não se desdobra em análises psicológicas pormenorizadas. À simplicidade direta do seu estilo, corresponde a simplicidade direta da análise. Jamais esta se compraz em escarafunchar os milhões de alcovas escuras ou escusas do coração humano. [...] A análise de Rachel de Queiroz é curta e incisiva, à maneira de Machado de Assis. E lembra mesmo invencivelmente o Mestre, mais que seus imitadores.²⁹

Note-se que esse “curioso ângulo de visão” a que o escritor faz referência pode ser entendido tanto como o desenvolvimento da narrativa em primeira pessoa, a partir da voz interna de Guta, a narradora-protagonista de *As três Marias*, quanto como o carregado aspecto psicológico que é notável em determinadas passagens do texto – elemento esse que Mário de Andrade define como o tom “machadiano” da narrativa.

Outro crítico que analisa o quarto romance de Rachel de Queiroz é José Aderaldo Castello, que considera *As três Marias* sob a forma de “uma experiência pessoal, comunicada e auto-investigada em primeira pessoa”,³⁰ relativo à exposição do universo íntimo de Maria Augusta. De acordo com sua análise, haveria um equacionamento entre o problema central da personagem, referente à sua busca pessoal por emancipação, e o contexto social pertinente à condição feminina na sociedade; sendo a partir desses termos que o romance estaria voltado para “o problema da emancipação da mulher, aprisionada pela ordem externa imposta por

²⁸ ANDRADE, Mário de. *As três Marias*. In: QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*: romance. 15ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 19.

²⁹ Ibidem, p. 22. A comparação entre Rachel de Queiroz e Machado de Assis será retomada também em outros autores, a exemplo da leitura proposta por Carlos Heitor Cony em torno de *O quinze*. Cf. CONY, Carlos Heitor. Dois encontros exemplares. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, *Rachel de Queiroz*. n. 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997-. Semestral.

³⁰ CASTELLO, José Aderaldo. Um romance de emancipação. In: QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*: romance. 15ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 13. Note-se que a análise de José Aderaldo Castello a respeito do romance de Rachel será contestada, posteriormente, por Haroldo Bruno: “*As três Marias* constitui, antes de tudo, a história de um internato de moças, escrita em forma memorizada por uma ex-aluna – Guta – cujo ingresso no estabelecimento obedece tanto a uma necessidade de educação quanto a um complexo de desajustamentos familiares [...]. Sob esse aspecto, aparentando ser um romance de costumes, conteria, segundo alguns críticos, uma denúncia contra o sistema de ensino da época e implicaria atitude de revolta, com a consequente afirmação de uma tese – a da emancipação da mulher. Mas, na verdade, ele ultrapassa de muito o significado literal: a atmosfera do colégio surge meio amorável, o relacionamento das reclusas com mestras, diretoras, empregadas, é até certo ponto compreensivo [...] e, apesar das fugas, dos atritos diários, nunca atinge aquele clima de violentação da personalidade, terror e profundo ressentimento com que Raul Pompéia, em *O Ateneu*, retrata ambiente semelhante”. BRUNO, Haroldo. *Rachel de Queiroz*, p. 71.

estruturas tradicionais”.³¹ Nesse sentido, embora *As três Marias* seja a obra mais introspectiva publicada pela autora cearense na década de 1930, o romance não deixaria de carregar um sentido de engajamento social, definido por José Aderaldo Castello como a crítica presente na obra “contra um contexto social e estruturas caducas, a exigir revisão e reformulação urgentes”.³²

Tal estrutura social ultrapassada referida pelo crítico consiste no sistema educacional e a análise construída em torno de *As três Marias* avança no momento em que outras obras que também trabalham com o tema são citadas por José Aderaldo Castello, tais como: *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia (1863-1895); *A falange gloriosa* (1917), de Godofredo Rangel (1884-1951); e o romance de José Lins do Rego (1901-1957), *Doidinho* (1933). A estas obras, que teriam como matriz comum o romance de Raul Pompéia, o crítico acrescenta a de Rachel de Queiroz: “E, ao lado deles, em importância e relevo, a própria Rachel de Queiroz com *As três Marias*, com um propósito bem consciente de crítica social pela defesa da emancipação feminina”.³³ Em suma, o que a leitura elaborada por José Aderaldo Castello deixa entrever é a importância da questão educacional no caso da narrativa de *As três Marias*; questão tal que está vinculada ao tema do ensino religioso e da educação moral feminina e que pode ser entendida como um dos pontos centrais que compõem o cerne da crise pessoal de Guta e de suas companheiras de internato.³⁴

A premissa central que se pretende destacar nesse caso é o fato de que Rachel não deve – ou não deveria – ser lida pela crítica unicamente como uma autora do tipo regionalista, cujas obras se encaixam na definição do romance de fundo social ou proletário predominante na produção literária brasileira ao longo da década de 1930. Isso porque, como se pretende demonstrar com maior clareza ao longo deste capítulo, Rachel se aproxima, ao longo de sua trajetória, de uma corrente tida como “psicológica”, reveladora mais da vida interior de suas personagens do que das ações do mundo exterior; ou, dito de outra forma, reveladora do mundo exterior a partir da perspectiva individual de suas personagens, por meio da narração de seus conflitos íntimos, traumas e questionamentos morais e metafísicos. Pois, segundo escreveu Octávio de Faria em artigo de 1937 em resposta aos ataques de Graciliano Ramos,

³¹ CASTELLO, José Aderaldo. Um romance de emancipação, p. 15-16.

³² Ibidem, p. 16.

³³ Ibidem, p. 17.

³⁴ Como Cristina Ferreira Pinto analisa, a questão educacional em *As três Marias* pode ser compreendida a partir da inserção desta obra no contexto do romance de formação; consistindo, portanto, este caso em um exemplo de *bildungsroman feminino*. Cf. PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. Para uma análise específica do *bildungsroman* ou romance de formação, cf. MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

que considerava a literatura psicológica um “espiritismo literário”: “cada vez [Rachel de Queiroz] vai se tornando mais romancista, dando-nos mais dela própria, das suas preocupações íntimas...”.³⁵ Tal visão em torno da produção da autora, embora não unânime, será considerada como um dos pontos fundamentais para a análise da obra *As três Marias*, e segue exposta nos termos seguintes por Luís Bueno:

É engraçado, por exemplo, como nos acostumamos a pensar na autora de *O Quinze* como uma escritora regionalista levando em conta apenas seu romance de estreia – e nem este é somente romance regionalista, diga-se. Embora sempre tocando em temas que poderiam ser chamados de sociais, seus romances seguintes são mais psicológicos do que qualquer outra coisa, a ponto de um crítico [José Maurício Gomes de Almeida, na obra *A tradição regionalista no romance brasileiro*, do ano de 1981], que procurou estudar o regionalismo como tendência geral das letras brasileiras, afirmar: “A conclusão a que se pode facilmente chegar é de que qualquer rótulo generalizante aplicado à ficção de Rachel de Queiroz, do tipo ‘romancista regionalista’ ou mesmo ‘romancista social’, constitui um simplismo e uma inexatidão”.³⁶

De modo similar, ao tratar da fortuna crítica de Rachel de Queiroz e da recepção de sua obra, Roberta Hernandez Alves questiona o status único de escritora regionalista atribuído em geral à autora. Afirma a pesquisadora que ainda que *O quinze* consista em um marco na literatura brasileira, em virtude de seu ineditismo no que concerne à temática da seca e ao tratamento estilístico do assunto, “a crítica não parece ter se sentido tentada a investigar mais profundamente os caminhos que a escrita de Rachel vai desenhando ao longo de sua extensa produção literária. O fascínio ainda reside sobre sua estreia”.³⁷ Como consequência do fato de haver sido, quase exclusivamente, lida e avaliada com base em *O quinze*, um parâmetro único de análise acabou sendo relacionado à produção de Rachel de Queiroz; acarretando daí a dificuldade de se compreender casos que se afastam da obra inicial da autora, a exemplo de *As três Marias*, definido por Roberta Hernandez Alves como “um dos precursores do romance psicológico brasileiro, que se efetiva na década de 1940”.³⁸ Considerando esse panorama, a pesquisadora julga ser fundamental:

³⁵ FARIA, Octávio de apud BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*, p. 404. O artigo de Octávio de Faria, intitulado “O defunto se levanta...”, consiste em uma resposta direta ao ataque empreendido por Graciliano Ramos à literatura de tipo intimista, em artigo publicado pelo autor alagoano poucas semanas antes. O debate entre ambos os intelectuais, cada um defendendo um ponto de vista, ocorreu em diversos veículos da imprensa da época e mobilizou a opinião crítica em torno dos dois lados. Cf. SALLA, Thiago Mío. Graciliano Ramos versus Octávio de Faria: o confronto entre autores “sociais” e “intimistas” nos anos 1930. *Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 17-31, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/114763/112501>. Acesso em: 20 fev. 2017.

³⁶ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*, p. 22.

³⁷ ALVES, Roberta Hernandez. *A cesta de costura e a escrivainha: uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz*, p. 23.

³⁸ *Ibidem*, p. 44.

[...] rever a trajetória de Rachel de Queiroz levando em conta duas premissas. A primeira delas sugere que encarar *O quinze* como um romance importante de Rachel, mas não o único, recolocando-o dentro da produção romanesca da autora, pode significar novas possibilidades interpretativas para toda a obra de Rachel. A segunda parece apontar que uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz pode conduzir a algumas descobertas fundamentais para melhor situar sua escritura no panorama literário brasileiro. Investigar *O quinze* por esse viés, complementar ao regionalista, retira muita da surpresa que pesou sobre a crítica na recepção de *As três Marias*, por exemplo.³⁹

Após o período altamente produtivo que assinala o início da carreira de Rachel de Queiroz na década de 1930 – em que são publicados *O quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937) e *As três Marias* (1939) –, a autora manteve-se distante da publicação de romances por décadas, dedicando-se quase exclusivamente ao seu trabalho de cronista, jornalista e tradutora, e lançando novo romance somente no ano de 1975, com *Dôra, Doralina*, e após novo intervalo em 1992, com *Memorial de Maria Moura*.⁴⁰ Nesse período, em meio aos fatos ocorridos no início da década de 1960, Rachel posiciona-se a favor do golpe militar instituído em 1964 e do governo assumido por Humberto de Alencar Castelo Branco (1897-1967), primeiro militar a governar o país no período de 1964-67 e responsável, dentre outras ações, pela instauração do Serviço Nacional de Informação (SNI). Dentre os motivos elencados pela autora no sentido de esclarecer o seu apoio ao golpe militar figuram, basicamente, sua oposição ferrenha à figura de João Goulart (1919-1976) – político que, nas palavras da escritora, “era o que restara do getulismo. O suposto socialismo do Jango foi uma coisa que eu nunca engoli”⁴¹ –, e a afeição pessoal dedicada a Castelo Branco, que além de amigo íntimo era também primo materno de Rachel. Note-se que a aversão mantida pela escritora por Getúlio Vargas era tão antiga e generalizada que remontava desde a década de 1930 e que, além do apoio ao golpe militar de 1964, esse sentimento antivarguista mantido pela autora é tido como um dos elementos que auxiliam a explicar também o distanciamento de Rachel em relação ao feminismo das décadas de 1920 e 1930 – movimento associado às

³⁹ ALVES, Roberta Hernandez. *A cesta de costura e a escrivainha: uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz*, p. 45-46.

⁴⁰ Em 1950, enquanto trabalhava como cronista na revista semanal *O Cruzeiro*, no Rio de Janeiro, Rachel publicara um folhetim em quarenta edições, de título *O galo de ouro*, que apenas posteriormente, em 1985, seria reunido e publicado sob a forma de livro pela José Olympio. Nesse ínterim, a autora dedicou-se também à escrita de obra dramatúrgica, sendo de sua autoria as peças *Lampião* (1953) e *A beata Maria do Egito* (1958). E, para além de *O Cruzeiro*, outros veículos da imprensa nos quais Rachel colaborou com frequência consistem nos jornais *Correio da Manhã*, *O Jornal* e *Diário da Tarde*, no Rio; *O Estado de São Paulo*, em São Paulo; o *Diário de Pernambuco*, no Recife; e *O Ceará* e *O Povo*, em Fortaleza.

⁴¹ QUEIROZ, Rachel de. As três Rachéis. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, *Rachel de Queiroz*. n. 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997-. Semestral, p. 29.

lutas pelo sufrágio universal e pela instituição de direitos trabalhistas às mulheres no contexto da política de Vargas.

Embora a autora sempre tenha declarado seu apoio à Castelo Branco e não àqueles que posteriormente assumiram o governo militar a partir da ascensão de Artur da Costa e Silva (1899-1969) – pois, como afirma Rachel, “Depois que o Castelo saiu, nunca mais eu apoiei os militares. Meu papel em tudo isso foi pequeno, claro; de qualquer maneira, gosto de frisar que, depois da saída do Castelo, eu deixei de apoiar o governo militar”⁴² –, o fato de haver não somente endossado o golpe político de 1964, mas “conspirado” a seu favor, seria uma das razões centrais que explicariam, já no âmbito literário, a pouca atenção dispensada pela crítica à obra da escritora nas décadas subsequentes a 1960.

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, sendo inegável a contribuição literária e jornalística de Rachel de Queiroz à literatura nacional, bem como marcante sua vitória como a primeira mulher a ser eleita para ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, no ano de 1977, a obra da autora deixa de ser objeto de maior interesse a partir da década de 1960 – momento em que ocorre o golpe militar, mas também uma maior consolidação dos programas de pós-graduação em Letras nas universidades brasileiras. Consequentemente, a autora cearense acaba por sofrer “um processo de sombreamento exatamente na época em que era estabelecido o ‘cânone acadêmico’ de nossos estudos literários”.⁴³ Avançando na análise sobre a trajetória literária de Rachel de Queiroz, a autora complementa:

Menos do que omissão ou rejeição, o que a crítica brasileira tem mostrado, na realidade, é medo de Rachel de Queiroz. Medo de enfrentar sua conflituosa relação com os movimentos feministas ou mesmo com a literatura escrita por mulheres que começa a se impor a partir do modernismo. Medo de explicitar as possíveis causas do sucesso e do poder público inegáveis de uma mulher que, desde adolescente, transitou com espantosa autoridade e naturalidade pelos bastidores da cena literária e política do país. Medo, sobretudo, de enfrentar a trajetória particular de seu pensamento político.⁴⁴

Finalmente, acerca dos dois últimos romances publicados por Rachel, a partir de uma leitura comparativa entre *Dôra*, *Doralina*, de 1975, e *Memorial de Maria Moura*, de 1992, Wilson Martins escreve que ao passo que a primeira obra pode ser descrita como o “soberbo resultado” do reencontro da autora consigo mesma – isto é, com a “‘verdadeira’ Rachel de Queiroz, precursora de uma visão feminista que se antecipava por uns bons 30 anos a

⁴² QUEIROZ, Rachel de. As três Rachéis, p. 29.

⁴³ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O *éthos* Rachel. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, *Rachel de Queiroz*. n. 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997-. Semestral, p. 104.

⁴⁴ Ibidem, p. 104.

concepções posteriormente dogmáticas”⁴⁵ –, a segunda consistiria em um retorno “à mesma temática feminista em termos ortodoxamente contemporâneos, retomando, aliás, uma tradição cearense de escritoras, algumas delas desafiadoramente emancipadas”.⁴⁶ Ressalte-se que tais questões “feministas” encontradas nas obras de Rachel são, nos dois casos, avaliadas de forma positiva por Wilson Martins, que encerra as suas considerações acerca de *Memorial de Maria Moura* ao concluir que “o romance de 1992 confirmou o que se pode ter, no sentido genérico, como a visão feminista de Rachel de Queiroz na composição romanesca”.⁴⁷

Além de Wilson Martins, também Cristina Ferreira Pinto dirige seu olhar para certos aspectos encontrados em *Dôra, Doralina*. Em especial, a pesquisadora registra o fato de que, pela primeira vez na produção da autora, a obra apresenta uma personagem feminina central que é capaz de encontrar uma solução para a sua crise como indivíduo – e como mulher –, à diferença das protagonistas dos romances anteriores de Rachel. Nesse viés, Cristina Ferreira Pinto comenta que:

Rachel de Queiroz, por sua vez, espera mais de três décadas para discutir novamente a problemática feminina no romance *Dôra, Doralina* (1975). Dora, a personagem principal, enfrenta os mesmos problemas das protagonistas anteriores de Rachel de Queiroz, mas, ao contrário das outras, é capaz de encontrar solução para eles, pois supera as limitações tradicionalmente impostas à mulher [...]. *Dôra, Doralina* mostra que *existe* a possibilidade de novos caminhos, desvinculados daqueles estabelecidos pela sociedade, através dos quais a mulher pode chegar à verdadeira realização pessoal, e assim representa uma resposta a muitas das questões levantadas, não só por Rachel de Queiroz, mas também por Lúcia Miguel Pereira e outras escritoras que, a partir das décadas de 30 e principalmente de 40 e 50, enfocam e problematizam a condição da mulher brasileira.⁴⁸

Atentando para o debate crítico apresentado, relativo à inserção da produção de Rachel de Queiroz na vertente da literatura regionalista e também em uma corrente literária de fundo psicológico-intimista, e considerando os conflitos, as ambiguidades e as contradições visíveis na figura da autora, o presente capítulo se dedicará a seguir no estudo do último dos romances publicados por Rachel na década de 1930, *As três Marias*. A análise, no caso, se deterá no estudo das personagens femininas centrais à narrativa, trabalhadas pela autora sob a forma de uma tríade, e buscará compreender as consequências da utilização deste recurso, além de suas implicações com outros aspectos que compõem o romance, a exemplo do foco narrativo e do tratamento dispensado às questões espaciais e temporais. Ao lado disso, as questões sociais

⁴⁵ MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva, p. 82.

⁴⁶ Ibidem, p. 83.

⁴⁷ Ibidem, p. 83.

⁴⁸ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, p. 76, itálicos da autora.

entrevistas no texto, como as reflexões efetuadas em torno dos marcadores de classe e gênero, terão lugar de destaque na interpretação da obra.

2.2. Guta, Maria José e Glória: as Três-Marias

Uma leitura inicial do romance *As três Marias* evidencia o emprego, por parte de Rachel de Queiroz, de um recurso de composição com o qual a autora ainda não havia trabalhado: a construção da narrativa a partir da utilização de uma tríade de personagens femininas centrais, constituída pelas figuras de Maria Augusta, Maria José e Maria da Glória. Considerando o contexto em que então viviam as mulheres na década de 1930 no Brasil – e não esquecendo que, como já alertado por Luís Bueno,⁴⁹ a literatura do período tendia a criar uma representação estereotipada da “mulher”, segundo a qual ela poderia apenas ser retratada como a “esposa perfeita” ou como a “prostituta decaída” –, pode-se dizer que essa tríade de personagens, que apresenta ao leitor perfis femininos muito distintos entre si, consiste em um recurso que possibilita à escritora dar ênfase à existência de vários papéis sociais destinados às mulheres, além das figuras conhecidas e esperadas. Dessa forma, ao trabalhar com figuras ambíguas e contraditórias, que buscam novos modos de viver e estar no mundo, Rachel evita o lugar-comum então reservado à imagem feminina na literatura, tornando-a complexa e plural.

Nesse contexto, a publicação de *As três Marias* em 1939 insere-se, por um lado, num período histórico assinalado pela intensa repressão e censura efetuadas pelo Estado Novo no Brasil – este instaurado através de um golpe político dado por Getúlio Vargas em 1937 – e pela crescente tensão social, econômica e política causada pela guerra iminente, a nível mundial, deflagrada em setembro do mesmo ano. Por outro lado, o quarto romance de Rachel de Queiroz assinala o momento no qual, após passar pela perda de sua única filha, Clotilde, a escritora separa-se do marido, o poeta José Auto da Cruz Oliveira, e muda-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde mantém a sua parceria com a José Olympio Editora, casa que iniciara a publicação de sua obra desde *Caminho de pedras*, no ano de 1937. Assim, tendo convivido sempre em círculos intelectuais predominantemente masculinos, como o eram as redações dos jornais onde colaborara e as reuniões partidárias que frequentava, a autora encontrava-se agora mais próxima das maiores escritoras de sua época, que também eram publicadas ou frequentavam o ambiente da José Olympio, tal como Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), Adalgisa Nery (1905-1980) e Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982).⁵⁰

⁴⁹ BUENO, Luís. Romance proletário em Rachel de Queiroz ou vendo o lado de fora pelo lado de dentro.

⁵⁰ Lúcia Miguel Pereira, além de autora de obras de relevo como *Em surdina* (1933) e *Amanhecer* (1938), foi também importante crítica literária da época e biógrafa de Machado de Assis. Adalgisa Nery, viúva do pintor Ismael Nery (1900-1934), iniciou sua carreira literária na poesia, em 1937, e posteriormente publicou os romances *A imaginária* (1959) e *Neblina* (1972). Já Dinah Silveira de Queiroz, autora de *Floradas na serra*

Ao lado das referências ao contexto histórico, as questões de ordem pessoal surgem de forma a ampliar o leque interpretativo de *As três Marias*, à medida que o enredo do romance pode sugerir relações com elementos autobiográficos referentes à trajetória de Rachel de Queiroz. De fato, o fundo biográfico parece estar presente em diversas narrativas da escritora, servindo de alimento para sua ficção desde *O quinze*, no qual Rachel faz uso de histórias que ouviu ao longo de sua infância sobre a grande seca que se abateu sobre o Ceará em 1915, até a elaboração de *Caminho de pedras*, inspirado em experiências diretamente vivenciadas pela autora em meio aos círculos comunistas. Já o caso de *As três Marias*, porém, demonstra certa distinção em relação aos seus romances anteriores, como a própria autora admite, ao falar sobre a sua nova obra numa carta destinada ao amigo Graciliano Ramos:

O meu livro vai andando e andando muito rapidamente, agora. Tenho muito medo do que vocês [Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo] irão pensar dele. É um pouco diferente, mais pensamento que ação, escrito na primeira pessoa. O nome, como vocês já sabem, é *As Três Marias*. Será dedicado ao poeta Manuel Bandeira.⁵¹

Sendo um elemento entrevistado também pela crítica literária – pois, como comenta José Aderaldo Castello, “às vezes o romance peca pela presença excessivamente evidente do pessoal, isto é, da matéria autobiográfica não devidamente reelaborada”⁵² –, o conteúdo biográfico presente em *As três Marias* diz respeito à formulação literária das experiências que Rachel e suas companheiras Alba Frota (1906-1967) e Odorina Castelo Branco (1908-1992)⁵³ vivenciaram como normalistas do colégio Imaculada Conceição, na cidade de Fortaleza, ao longo das décadas iniciais do século XX. Em virtude da dimensão biográfica que embasou a redação do romance, estabeleceram-se algumas relações entre as personagens da narrativa e as figuras reais com as quais a autora convivera e que lhe serviram de inspiração; sendo estas correspondências entre a ficção e a “realidade” expostas pela escritora como segue:

O livro é autobiográfico, tanto quanto pode ser. Por exemplo, as três Marias existiram. Éramos eu, a Alba Frota, que morreu no acidente junto com o presidente Castelo Branco, que é a Maria José. A Guta sou eu, e a Odorina Castelo Branco Sampaio, mulher de um ex-deputado [também já falecida], mãe de 13 filhos, é a Glória. A parte mais autobiográfica, rigorosamente, é a da Odorina. A vida dela era tão cheia, tão rica, tão importante pra nós, no

(1939) e de *A muralha* (1954), dentre outros títulos, foi a segunda mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, em 1981, após a entrada da própria Rachel de Queiroz.

⁵¹ QUEIROZ, Rachel de apud GUERELLUS, Natália de Santanna. *Rachel de Queiroz: regra e exceção* (1910-1945). Dissertação (Mestrado em História). Niterói/Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2011, p. 139.

⁵² CASTELLO, José Aderaldo. Um romance de emancipação, p. 17.

⁵³ A escritora Alba Frota faleceu no mesmo desastre aéreo de que foi vítima o ex-presidente Castelo Branco, em 1967, nas proximidades de Fortaleza. Consta que o desastre ocorreu por ocasião do retorno de ambos da fazenda *Não Me Deixes*, local em que vivia Rachel, no interior do Ceará.

colégio, que eu copiei praticamente da ‘*plein nature*’.

A Alba, a vida dela, da família, do pai que traía a mãe com outra pessoa, também foram copiadas da realidade, mas os detalhes são ficção, pois não podia desmascarar completamente as pessoas.

As cenas do colégio todas são da realidade: a menina que foge, a história das órfãs e de algumas colegas, como a Jandira, cujo nome real é Maria Luíza Ferreira.

Mas a vida de Guta não, não é autobiográfica. Eu não ia me confessar assim. Quando a Guta vem para o Rio, eu soltei a imaginação. O Isaac nunca existiu, o filho, o aborto, eu só tinha ido ao Cariri uma vez na minha vida.⁵⁴

Consta que o vínculo que unia Rachel, Alba Frota e Odorina Castelo Branco era tão intenso que, mesmo após o estabelecimento da autora na cidade do Rio de Janeiro, no final da década de 1930, a troca de cartas e mensagens entre as três era constante. Com a publicação do romance, o fato de as personagens de *As três Marias* terem sido inspiradas na realidade veio à luz e fez com que o público desejasse conhecer os modelos de Maria José e Maria da Glória, como a escritora mesma anuncia em correspondência à Alba Frota:

Escreva, fale de você e de suas coisas. Não pense que me esqueço de você. Seu retrato vive na cabeceira da minha cama e é apresentado a todo o mundo como o anjo que me inspirou Maria José depois da saída de *As três Marias*, e tem despertado uma curiosidade enorme. Tem gente que vem aqui em casa só para ver a carinha de Maria José.⁵⁵

Ainda que esse conteúdo autobiográfico esteja presente em *As três Marias*, Rachel não deixa de elaborar literariamente sua experiência e de transformá-la numa narrativa ficcional, através do trabalho minucioso com determinados elementos de construção da narrativa, dentre os quais cita-se: a tríade de personagens principais que, no âmbito do romance, configura-se como um dos principais recursos estruturais; a escolha do foco narrativo, trabalhado, no caso, em primeira pessoa; e o aprofundamento na psicologia da narradora Maria Augusta, ou como já colocado por Rachel, a importância do “pensamento” sobre a ação. Dessa forma, é através do trabalho conjunto desses elementos – aos quais podem ser acrescentados os registros de tempo e de espaço –, que Rachel alcança a arquitetura final e o sentido único de sua obra. A partir de tais premissas, seguindo a análise de Haroldo Bruno sobre o “tom confessional” de *As três Marias*, pode-se dizer que, ainda que revestido de um cunho notadamente individual, esse dado confessional não deve “ser definido apenas em confronto com as experiências

⁵⁴ QUEIROZ, Rachel de apud MENDES, Marlene Gomes. *As três Marias, de Rachel de Queiroz*: edição crítica em uma perspectiva genética. Niterói: EDUFF, 1998, p. 32.

⁵⁵ QUEIROZ, Rachel de apud GUERELLUS, Natália de Santanna. *Rachel de Queiroz: regra e exceção* (1910-1945), p. 144.

pessoais da Autora, mas como técnica, como modalidade de contar”.⁵⁶

Acerca do enredo de *As três Marias*, o início da ação transcorre, como já mencionado, em um internato feminino católico localizado na cidade de Fortaleza. Identificado pela narradora apenas como “Colégio”, é neste local que Maria Augusta, apelidada “Guta”, será deixada pelo pai e pela madrasta ainda criança, a fim de receber educação e cuidado por parte da instituição dirigida por freiras. O momento em que a narrativa se inicia corresponde, assim, àquele em que Guta adentra o colégio: é noite, e o ponto de partida das reflexões elaboradas pela jovem narradora, recém-chegada ao local, consiste na figura da Virgem Maria, descrita como a primeira imagem com a qual a personagem se defronta na instituição, antes mesmo do seu encontro com as pessoas que ali habitavam, a exemplo das Irmãs que logo a recebem:

Na parede caiada se desenhava, enorme, o emblema azul da Virgem Maria. Ao centro do pátio ficava o caramanchão cheiroso do jasmineiro e, dentro dele, no fresco e no sombrio do verde, a imagem de uma moça de vestido branco e pés nus – uma Nossa Senhora bonita e triste. Em redor do pátio as classes vazias, mudas, fechadas. O ruído dos passos crescia, ressoava pelos corredores, o terço da cintura da Irmã tilintava, cheio de medalhas.⁵⁷

Note-se, na passagem destacada, o tom sensorial que organiza a descrição do colégio, iniciada pela apresentação do emblema “azul” da Virgem Maria, do caramanchão “cheiroso”, “fresco” e “verde”, da bela imagem de Nossa Senhora de vestido “branco”, das classes de aula “mudas” e, por fim, do terço na cintura da Irmã que “tilintava”. O elemento sensorial, que ressalta como uma informação significativa à narradora ao recordar-se das suas primeiras impressões do internato, continua sendo desenvolvido ao longo dos parágrafos seguintes, agora destinados à apresentação das freiras que exercem a função de educadoras das moças que ali se encontram:

E eu tinha medo. A Irmã era velha, de olhar morto, fala incolor e surda. Parecia feita de papel pálido, ou de linho engomado semelhante à corneta que trazia à cabeça e que se agitava a cada movimento seu, como uma ave. Parecia uma boneca de cera, uma figura, uma santa, só não parecia gente. Também não parecia gente a porteira seca, toda osso e nervo, nem a outra Irmã que passou silenciosa e de cabeça baixa, sem um interesse, sem um olhar. Moça, jovem, só a Virgem Mãe adolescente do caramanchão; e, sendo de louça, tinha mais ar de vida e humanidade que aquelas outras mulheres de carne, junto de mim.⁵⁸

Na perspectiva de Guta, há um contraponto claro entre a imagem da Virgem Maria,

⁵⁶ BRUNO, Haroldo. *Rachel de Queiroz*, p. 64.

⁵⁷ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 7.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 7-8.

por um lado, e a representação das freiras, por outro: enquanto a primeira consiste em uma mulher jovem e bonita, embora triste, as últimas têm uma aparência envelhecida e de “papel pálido”, além de serem caracterizadas pela “fala incolor” e “olhar morto”, pela semelhança a uma “boneca de cera”. Nem mesmo as cores de sua vestimenta são mencionadas. O único indício de vida que há na freira é a corneta (chapéu) que ela traz à cabeça, que se agitava como uma ave; de resto, todo o restante de sua aparência é entendido por Guta como sem humanidade, sem vida – assim como o próprio ambiente do colégio, anteriormente citado, com suas “classes vazias, fechadas, mudas”.

A desumanização das Irmãs verificada nessa passagem também pode ser encontrada em outras seções do romance,⁵⁹ e a consequente humanização de Nossa Senhora – que, à semelhança da própria narradora, é a única outra figura adolescente que é apresentada no primeiro momento – pode ser compreendida, talvez, em virtude de esta última consistir em um dos modelos de mulher tomados como referência para a jovem Maria Augusta, ao lado de sua própria mãe, falecida alguns anos antes. A aproximação possível entre essas duas figuras femininas, nesse viés, ocorreria em razão de ambas apresentarem, aos olhos infantis da narradora, aspectos de inocência e juventude que assinalam suas aparências exteriores. Assim, ao passo que a imagem da Virgem Maria é descrita por Guta como uma bela moça, mais viva do que as velhas Irmãs que comandavam o colégio, sua mãe será caracterizada, alguns capítulos adiante, tal como um “anjo”, um ser “etéreo” de uma alegria infantil e distanciada dos assuntos mundanos⁶⁰ – o que a aproximava, quando ainda era viva, da pequena Guta.

À visão das figuras assustadoras das Irmãs do colégio, a narrativa prossegue em direção à recepção de que Guta é alvo logo após sua chegada, por parte das demais internas. Assim que observam a entrada da novata, um grupo de normalistas acerca-se de Guta e a narradora vê-se então confrontada pelo grupo, do qual não intui boas intenções: “Um grupo delas acercou-se de nós, sorridente, curioso. A mim me pareceram logo malvadas, escarninhas, hostis”.⁶¹ Ao ser questionada sobre qual seria o seu nome, a personagem lhes responde assustada dizendo ser Guta. Disso decorrem muitas risadas e zombarias das outras, que indagam a narradora se haveria, por acaso, alguma santa que se chamasse “Guta”:

⁵⁹ Como ocorre também no seguinte trecho: “as Irmãs eram porém tão distantes, tão diferentes! [...] Considerava-as fora da humanidade, não me abandonara nunca a impressão de distância sobrenatural que me haviam dado na noite de chegada. Não conseguiria imaginar uma Irmã comendo, vestindo-se, dormindo; não podia crer que houvesse um coração de mulher, um corpo de mulher, debaixo da lã pesada do hábito”. QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 26-27.

⁶⁰ A exemplo da seguinte passagem: “Muitas vezes sofri por causa dessa letra, tão diferente da ideia que eu guardo de mamãe, espécie de anjo leviano e sorridente, toda feita de coisas leves, claras, sem peso nem forma. [...] No dia do enterro dela, diziam: parece caixão de anjo. E era caixão de anjo, dum anjo”. Ibidem, p. 45-46.

⁶¹ Ibidem, p. 8.

[...] enfrentei lentamente a roda de meninas que ia cada vez mais engrossando e se fechando em torno de mim; uma delas, magrinha, morena, miúda, fez a pergunta por todas:

– Como é o seu nome?

– Guta.

Atrás riam. Que nome! Que ideia! Tem santa chamada Guta?

Corei, expliquei depressa que me chamava Maria Augusta. Guta era apelido.

– “Que apelido!” E me riam na cara.⁶²

Em novo contraponto, assim como as qualidades da humanidade e da vivacidade surgem aos olhos de Guta como aspectos atribuídos tão somente à imagem da Virgem Maria, quando comparada às figuras das Irmãs do colégio, a compaixão e a caridade parecem estar igualmente distantes de constituir a personalidade de suas colegas de internato. A exceção a esse quadro consiste em uma das moças que antes compunha o grupo e que agora permanece ao lado de Guta: “Só ficou junto de mim a moreninha magra, visivelmente penalizada pelo meu atordoamento”.⁶³ Trata-se de Maria José, uma das jovens com as quais Maria Augusta formará um trio inseparável, conhecido por todos como “as três Marias”, que perdurará ao longo dos anos de colégio e, posteriormente, durante o início da vida adulta.

As primeiras impressões que Guta possui tanto de Maria José quanto de Maria da Glória, a outra amiga que irá compor a tríade, não são capazes de revelar, por inteiro, a complexidade que há na construção dessas duas personagens; que, num primeiro momento da narrativa, atuam juntamente com a narradora como as co-protagonistas do romance. Assim, embora Guta acabe se aproximando e construindo fortes laços de amizade com Maria José e Glória, ela não deixa de observar criticamente a personalidade das duas amigas: ao passo que Maria José “gostava de fazer perguntas, era superior e cheia de si”,⁶⁴ Glória era a órfã que desafiava todas as ilusões românticas de Guta sobre a orfandade:

Só no choro, porém, e na saudade, no vestido preto e no violino que gemia coisas tristes, Glória representava a órfã; não era nem humilde nem meiga como as outras órfãs, as dos romances. Não conquistaria pela brandura ingênua o moço de olhos de aço, aviador ou dono do castelo. Era imperiosa e autoritária; depressa lhe sofri o ascendente. Obedecia-lhe, deixava-me dominar por ela na minha desordem distraída. Era Glória quem me dava o laço no cabelo, de manhã, quem me arrumava a carteira, ralhando porque o caderno não tinha capa e a caneta sumira.⁶⁵

Note-se na passagem destacada a complexidade da personalidade de Glória: sendo uma moça independente, imperiosa e autoritária, com enunciado pendor artístico e o sonho de

⁶² QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 10.

⁶³ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 19.

tornar-se uma violinista famosa,⁶⁶ ela apresenta, ao mesmo tempo, um elevado “instinto” maternal dirigido sobre Guta, ainda que ambas possuam quase a mesma idade. A insinuação acerca do aspecto maternal de Glória – pronunciada nos atos de pentear os cabelos de Guta, de organizar-lhe o material escolar, de repreender a narradora pelo seu descuido com as coisas – será confirmada ao final da obra, no momento em que a personagem, já estando casada, dará à luz o seu primeiro filho.

Nesse sentido, a análise que Roberta Hernandez Alves desenvolve a respeito de Maria José e Maria da Glória – duas personagens que juntamente com Guta formam a tríade central que sustenta o romance –, aponta para o fato de que ao longo da obra ocorre uma série de mudanças significativas no íntimo das três personagens, sendo errôneo considerar que apenas Guta, a narradora memorialista, é capaz de sofrer transformações ocorridas em virtude dos acontecimentos. No caso, a pesquisadora atenta para a mudança radical que se opera, por exemplo, em Maria José, a jovem questionadora e orgulhosa que mantém uma atitude de julgamento e desdém perante as “falsas e beatas” do internato e que, em mais de um episódio, transgredir as rígidas normas do colégio – seja ao propor que as três amigas façam tatuagens clandestinas, seja ao relacionar-se de forma proibida e ambígua com uma das moças mantidas pela casa de caridade. Desse período de juventude, em que a personagem apresenta atitudes que poderiam ser descritas, minimamente, como “transgressoras”, Maria José caminha para um rumo de certa forma inesperado ao final de *As três Marias*, assim delimitado por Roberta Hernandez Alves:

O colégio vai ter papel decisivo na formação de Zezé. No início, ainda que religiosa, ela não é beata, critica a hipocrisia das “falsas beatas” do colégio, mantém uma amizade condenada pelas Irmãs com Hosana, chega a ter vergonha da mãe. Aos poucos, o pensamento religioso mais radical vai nela se instalando, como quando questiona o namoro de Glória com um árabe, e só o aceita quando a amiga afirma ser ele católico, ou então quando pensa que o melhor destino para Jandira seria tornar-se freira. Ao final do romance, ela dedica largo período à reza, em seu quarto possui um genuflexório e uma imagem de Cristo e de Nossa Senhora, além do véu e do grosso manual de ir à missa. Sua vida sem grandes alegrias, cercada dos problemas maternos e, de certo modo, projetando-se neles, conduziam-na ao abrigo da religião, rezando muito e mantendo sua inflexibilidade quanto ao modo de pensar nos outros e na religião, o que lhe vale algumas discussões com Guta.⁶⁷

De maneira semelhante, pode-se dizer que o mesmo processo de transformação ocorre

⁶⁶ Como se observa no trecho: “[Glória] Vivia trauteando sonatas, sonhando com aplausos, fazendo projetos para o Conservatório e para os tempos mais futuros em que seria solista em Salzburgo e haveria de tocar num *Stradivarius* autêntico”. QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 53, itálicos da autora.

⁶⁷ ALVES, Roberta Hernandez. *A cesta de costura e a escrivãzinha: uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz*, p. 140.

com Glória, a partir das observações anteriores em torno da complexidade de sua figura. Embora sonhe em se tornar uma solista famosa, a personagem acaba por abrir mão de seus antigos planos formados em juventude para adaptar-se, ao final da narrativa, à nova vida de dona-de-casa, esposa e mãe.

Como já mencionado, o trio inseparável, conhecido por todos como “as três Marias”, constitui-se ainda no colégio, a partir da aproximação entre Guta, Maria José e Maria da Glória. O epíteto que o pequeno grupo recebe, entretanto, não advém das próprias jovens, mas da observação que uma das superiores da instituição, Irmã Germana, realiza. Como aponta a religiosa, as três amigas viviam juntas, envolvendo-se em atividades diversas, desde a rotina dos estudos até o lazer, porém afastadas do grupo de normalistas. O fato é que além de partilharem do mesmo nome, “Maria”, e de possuírem “secretas afinidades” – tal como a publicação clandestina de um jornal satírico intitulado *Santa Gaiola* –, o trio realmente sentia-se distante em relação ao restante das colegas, numa percepção decorrente, em certa medida, da superioridade com que julgavam a si mesmas:

Foi a Irmã Germana, a nossa mestra, quem sugeriu o apelido, chamando-nos pela primeira vez “as três Marias”.

Era num estudo da tarde, e enquanto todo o mundo lia ou escrevia seus pontos nos cadernos, Maria José, Glória e eu conversávamos segredinhos, sentadas lá para os fundos do salão.

Irmã Germana entrou de repente, bateu secamente o sinal:

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

Glória olhou para mim, eu olhei para Maria José. Sorrimos. “As três Marias”! *As três Marias bíblicas? As três estrelas do céu?*

A classe achou graça, o apelido ficou. Nós mesmas nos orgulhávamos dele, sentíamos-nos isoladas numa trindade celeste, aristocrática, no meio da plebe das outras. Os personagens do céu têm um prestígio que sempre deslumbrou os humanos; e a nossa comparação com as estrelas foi como uma embriaguez nova, um pretexto para fantasias e devaneios. Adotamos superiormente a divisa. Nos livros, nos cadernos, três estrelas desenhadas juntas eram o símbolo: as três Marias do céu.

À noite, ficávamos no pátio, olhando as nossas estrelas, identificando-nos com elas. Glória era a primeira, rutilante e próxima. Maria José escolheu a da outra ponta, pequenina e tremante. E a mim me coube a do meio, a melhor delas, talvez; uma estrela serena de luz azulada, que seria decerto algum tranquilo sol aquecendo mundos distantes, mundos felizes, que eu só imaginava noturnos e lunares.⁶⁸

Nesse trecho, surge um ponto fundamental para a análise do romance: o motivo das

⁶⁸ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 31-33, itálicos nossos.

“Três-Marias”, expressão delimitada já no título da obra. Considerando o enredo apresentado até o momento, parece claro que essa tríade de personagens construída por Rachel de Queiroz encontra-se intrinsecamente relacionada ao contexto religioso que permeia a narrativa; sendo, assim, uma interpretação possível ao motivo das Três-Marias referente à tríade religiosa cristã formada por Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, e Maria Salomé,⁶⁹ isto é, as mulheres que compareceram ao sepulcro de Cristo após a Sua morte e que receberam, por um anjo, o anúncio de Sua ressurreição. Nessa perspectiva, a interpretação construída sobre a história das personagens bíblicas passaria a constituir uma “tríade mariana”,⁷⁰ centrada na representação de figuras femininas que, embora apresentem diferenças entre si, são capazes de manter laços de afeto que as unem como se fossem irmãs. A diferença fundamental que haveria entre as

⁶⁹ As três Marias são um grupo de mulheres que aparece nos quatro Evangelhos Canônicos que compõem o Novo Testamento da Bíblia (Mateus, Marcos, Lucas e João). Em cada um destes livros, elas são descritas de maneiras distintas. Segundo o Evangelho de São Marcos, as três Marias consistem em Santa Maria Madalena, Santa Maria, mãe de Tiago menor (conhecida também como Maria de Cléofas), e Santa Maria Salomé, mãe dos filhos de Zebedeu, dentre eles São João Evangelista e Tiago maior. Nesse Evangelho, elas são apresentadas da seguinte forma:

“1 Ora, passado o sábado, Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, e Salomé, compraram aromas para irem ungi-lo.

2 E, no primeiro dia da semana, foram ao sepulcro muito cedo, ao levantar do sol.

3 E diziam umas às outras: Quem nos revolverá a pedra da porta do sepulcro?

4 Mas, levantando os olhos, notaram que a pedra, que era muito grande, já estava revolvida;

5 e entrando no sepulcro, viram um moço sentado à direita, vestido de alvo manto; e ficaram atemorizadas.

6 Ele, porém, lhes disse: Não vos atemorizeis; buscais a Jesus, o nazareno, que foi crucificado; ele ressurgiu; não está aqui; eis o lugar onde o puseram.

7 Mas ide, dizei a seus discípulos, e a Pedro, que ele vai adiante de vós para a Galiléia; ali o vereis, como ele vos disse.

8 E, saindo elas, fugiram do sepulcro, porque estavam possuídas de medo e assombro; e não disseram nada a ninguém, porque temiam.

9 Ora, havendo Jesus ressurgido cedo no primeiro dia da semana, apareceu primeiramente a Maria Madalena, da qual tinha expulsado sete demônios.

10 Foi ela anunciá-lo aos que haviam andado com ele, os quais estavam tristes e chorando;

11 e ouvindo eles que vivia, e que tinha sido visto por ela, não o creram.

12 Depois disso manifestou-se sob outra forma a dois deles que iam de caminho para o campo,

13 os quais foram anunciá-lo aos outros; mas nem a estes deram crédito.

14 Por último, então, apareceu aos onze, estando eles reclinados à mesa, e lançou-lhes em rosto a sua incredulidade e dureza de coração, por não haverem dado crédito aos que o tinham visto já ressurgido.

15 E disse-lhes: Ide por todo o mundo, e pregai o evangelho a toda criatura.

16 Quem crer e for batizado será salvo; mas quem não crer será condenado.

17 E estes sinais acompanharão aos que crerem: em meu nome expulsarão demônios; falarão novas línguas;

18 pegarão em serpentes; e se beberem alguma coisa mortífera, não lhes fará dano algum; e porão as mãos sobre os enfermos, e estes serão curados.

19 Ora, o Senhor, depois de lhes ter falado, foi recebido no céu, e assentou-se à direita de Deus.

20 Eles, pois, saindo, pregaram por toda parte, cooperando com eles o Senhor, e confirmando a palavra com os sinais que os acompanhavam”.

MARCOS 16:1-20. *A Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Disponível em: <http://www.camaramarilandia.es.gov.br/Arquivo/Documents/PAG/bibliasagrada.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

⁷⁰ A expressão é da autoria de Jorge Marques. Cf. MARQUES, Jorge. Condição feminina e confinamento em *As três Marias*, de Rachel de Queiroz. *Diadorim*: revista de estudos linguísticos e literários, Rio de Janeiro, v. 7, p. 91-98, 2010. Disponível em: <https://revistas.uffrj.br/index.php/diadorim/article/view/3909/2887>. Acesso em: 01 jan. 2017.

três Marias de Rachel de Queiroz e as suas correspondentes do Evangelho, porém, residiria no objetivo final da união dessas mulheres, como Irmã Germana ressalta: enquanto as três figuras bíblicas viviam em comunhão por meio da religião e puderam testemunhar o milagre divino da ressurreição, Guta, Maria José e Glória, por outro lado, perdiam seu tempo em dissipação, em meio às distrações mundanas.

Entretanto, como a própria narradora deixa entrever, há uma segunda possibilidade de interpretação que emerge em torno do motivo destacado. As Três-Marias podem, com efeito, estar relacionadas ao grupo homônimo de estrelas, que pertencem à constelação de Órion, o Caçador; pois, como Guta questiona, acrescentando mais de um significado à interpretação do trio celeste: “Glória olhou para mim, eu olhei para Maria José. Sorrimos. ‘As três Marias’! As três Marias bíblicas? As três estrelas do céu?”.⁷¹ Nesse sentido, portanto, a interpretação do motivo considerando o grupo de estrelas abre a narrativa a outras modalidades de leitura, que sugerem já aqui os destinos reservados a cada uma das jovens ao final do romance. Assim, Maria da Glória, sendo descrita como a primeira estrela, de brilho rutilante, isto é, que ofusca, corresponderia à figura de maior realização social dentre as três, em virtude de ter alcançado a glória – simbolicamente contida em seu nome – representada no casamento respeitável e na maternidade. Maria José, por outro lado, corresponderia à estrela da outra ponta, pequenina, o que bem representa a modéstia de sua vida de professora primária, solteira e devota à religião, em tudo oposta à situação de Glória. E por fim, Maria Augusta, a estrela do meio, seria aquela que não pertence a nenhum dos dois polos, a que não opta por nenhum dos dois caminhos escolhidos pelas companheiras. Sua estrela, talvez a melhor delas, mais serena e tranquila, representaria a busca da própria “felicidade”, ou autorrealização, que se faria presente em outros caminhos para além do casamento ou da vida religiosa.

Nesse ponto inicial do romance, ambos os sentidos elencados – sagrado e profano –, mostram-se possíveis na leitura do texto de Rachel, tendo-se em vista que as “personagens do céu” mencionadas por Guta podem ser associadas tanto ao grupo formado pelas três mulheres bíblicas quanto pelas estrelas. Contudo, convém ressaltar que o motivo das Três-Marias não é exclusivo desse trecho destacado; de fato, o mesmo ressurgirá recuperado no discurso de Guta também ao final da obra, no momento em que os destinos das três companheiras de internato já terão sido selados. Como se analisará adiante, essa segunda aparição do motivo na narrativa ocasionará a sua identificação não mais com as figuras de Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, e Maria Salomé, mas tão somente com o conjunto de estrelas.

⁷¹ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 32.

O fato de o motivo das Três-Marias surgir, num primeiro momento da narrativa, como uma promessa de vida, ou possibilidade futura, que ainda não se materializou para cada uma das Marias relaciona-se, de maneira íntima, ao estado de clausura em que as jovens então se encontravam em meio ao ambiente repressor do colégio. Estando impossibilitadas de deixar o internato e desfrutar das experiências que o mundo fora dele possibilitava, apenas restava às jovens sonhar com melhores perspectivas de vida. Dessa situação, resultava o profundo apego de Guta aos livros de aventura e aos “eternos e róseos romancinhos franceses, em que homens cheios de espírito e de tédio, cansados das sereias e dos paradoxos, se apaixonam pelas ingênuas de dezesseis anos”;⁷² assim como a expectativa mantida pelas três amigas em relação às breves saídas do colégio, representadas pelos domingos passados em casa de Maria José:

Às vezes, Maria José obtinha licença da Irmã Superiora para passarmos as três o domingo em sua casa.

A verdade é que o passeio não tinha muitos encantos: o casarão era enorme e desconfortável, o quintal sem árvores, só com a baixa de capim, o curral e bananeiras ao fundo, os meninos ariscos e invisíveis, Dona Júlia sempre de mau humor, sempre se queixando do marido longe [...]. Nem um cinema, nem uma avenida, nada. O Alagadiço era longe e Dona Júlia rigorosa. Bastava missa na capela do fim da linha, onde só ia cabocla e pé-rapado. Só uma vez, em quatro domingos, apareceu lá um aluno do Colégio Militar.

Mas, apesar de tudo, disputávamos essas saídas, elas tinham para nós o valor de uma evasão, abriam possibilidades a uma aventura.⁷³

Enclausuradas física e psicologicamente no restrito espaço do colégio, mesmo a mais ínfima saída era vista pelas personagens como um grande acontecimento. Isso pois o internato é vivenciado por Guta e suas companheiras como uma prisão, sendo definido sob os termos da contenção e da limitação da liberdade⁷⁴ em mais de uma ocasião pela narradora, tal como demonstra a seguinte passagem, relacionada ao episódio da fuga de Teresa, uma das internas:

Nosso pensamento, porém, não deixava a fugitiva, seguia seu automóvel através das longas estradas, cogitava no que sentiria ela durante o mistério das noites, pelos caminhos, ou no despertar da aventura por lugares estranhos.

De noite, Maria José, Glória e eu, sentadas na grama do pátio, nos perdíamos nessas imaginações.

Estirávamo-nos de costas, as mãos sob a cabeça, olhando as Três-Marias que luziam próximas e nos chamavam.

⁷² QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 29.

⁷³ Ibidem, p. 35.

⁷⁴ Em sua análise sobre o romance, Haroldo Bruno dirá que a questão da liberdade em *As três Marias* advém do trabalho mais antigo de Rachel de Queiroz com o assunto, tornado explícito em *João Miguel*, mas discutido também em *O quinze* e em *Caminho de pedras*. Também Antônio Carlos Villaça apresenta o mesmo pensamento sobre a relevância do tema da liberdade humana na obra da autora cearense. Cf. BRUNO, Haroldo. *Rachel de Queiroz*; VILLAÇA, Antônio Carlos. *Rachel de Queiroz: os oitenta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

Em torno de nós, os muros se erguiam, levantando-se agora mais meio metro, para prevenir novas fugas.

Aqui e além, tijolos esparsos, montes de argamassa, a desordem da construção.

Mas, que nos importavam os muros, a prisão mais fechada e mais alta? Nós tínhamos as nossas estrelas.⁷⁵

O episódio da fuga de Teresa, que incita a direção do colégio a elevar ainda mais a altura dos muros que cercam a instituição, é um exemplo da audácia da personagem, que tenta construir para si um caminho diverso daquele planejado por sua família – que buscava, então, afastá-la do rapaz que a jovem amava: “Teresa fugira com o namorado, rapazola tão jovem quanto ela, *preso também pela família num internato*”.⁷⁶ Deixando para trás a irmã mais nova, única parenta a quem a personagem dedicava afeto, Teresa escalara justamente a grade externa do colégio – símbolo maior do aprisionamento a que estava sujeita por ordem paterna –, e embarcara rumo ao desconhecido em um carro já estacionado na rua de prontidão à sua espera. Sua evasão repentina comove a todas as pensionistas e, sobretudo, impressiona Guta, que julga a atitude da colega como um exemplo maior da busca pessoal pela liberdade. Diz a narradora: “E realmente, que seria Teresa mais do que isso, senão um belo animal jovem, vigoroso e revoltado, capaz de todas as audácias para quebrar a corrente, sair atrás do seu destino, do companheiro, nas vastas estradas da liberdade?”.⁷⁷

Em sua análise de *As três Marias*, na qual atenta, especialmente, para a diferença de caracterização realizada por Rachel de Queiroz entre as personagens masculinas e femininas, Mário de Andrade comenta: “Talvez só haja um homem bem homem no livro: o romeu que rouba a moça, contra tudo e todos. Mas desse a escritora só nos mostra um braço!... São homens fortemente incapazes, figuras de... vingança, entre mulheres nítidas”.⁷⁸ A referência estabelecida pelo crítico, no caso, repousa sobre o fato de que fora Teresa a mentora de todo o plano que culmina em sua fuga; o que demonstra, de forma clara, as qualidades de força, de engenhosidade e de superação associadas à personagem, quando comparada à imagem apenas esboçada pela narrativa do próprio companheiro com quem a jovem foge.

Sentindo-se presas, cada uma das jovens Marias lidava com a falta de perspectivas concretas de vivenciar experiências além dos muros do colégio de formas distintas: enquanto Guta sonhava e, gradualmente, formava uma personalidade imaginativa, que a acompanhará no decorrer de toda a narrativa e assumirá formas diversas – tal como o seu desejo de viajar e

⁷⁵ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 66.

⁷⁶ Ibidem, p. 62, itálicos nossos.

⁷⁷ Ibidem, p. 64.

⁷⁸ ANDRADE, Mário de. “As três Marias”, p. 22.

conhecer o mundo, de fugir, de envolver-se romanticamente com homens tidos por ela como “exóticos” e em último caso de suicidar-se –, Glória e Maria José, por outro lado, envolviam-se em atividades diversas, como as aulas de violino que a primeira frequentava, e iniciavam as suas experiências sentimentais. No caso de Glória, a primeira experiência amorosa teria lugar com o relacionamento com o companheiro árabe das aulas de violino; já em relação à Maria José, a iniciação sentimental proviria da amizade ambígua mantida com a jovem órfã Hosana.

Antes de detalhar a relação que Maria José e Hosana construíram, porém, convém esclarecer que além do grupo de normalistas que frequentava o colégio – do qual faziam parte as três Marias – havia também outros grupos que habitavam o mesmo espaço. Dentre esses, note-se o corpo docente formado pelas Irmãs e aquele diametralmente oposto às normalistas, ou seja, o das órfãs de caridade, constituído por jovens humildes e pobres, sem pai nem mãe, e que, sem condições de pagar as mensalidades estudantis, eram alvo da caridade da instituição, que lhes ensinava ofícios manuais para que fossem capazes de sobreviver por conta própria no futuro:

O colégio era grande como uma cidadela, todo fechado em muros altos. Por dentro, pátios quadrados, varandas brancas entre pitangueiras, numa quietude mourisca de claustro.

De um lado vivíamos nós, as pensionistas, ruidosas, senhoras da casa, estudando com doutores de fora, tocando piano, vestindo uniforme de seda e flanela branca.

Ao centro, era o “lado das Irmãs”, grandes salas claras e mudas onde não entrávamos nunca. E além, rodeando outros pátios, abrigando outras vidas antípodas, lá estavam as casas do Orfanato, onde meninas silenciosas, vestidas de xadrez humilde, aprendiam a trabalhar, a coser, a tecer as rendas dos enxovais de noiva que nós vestiríamos mais tarde, a bordar as camisinhas dos filhos que nós teríamos, porque elas eram as pobres do mundo e aprendiam justamente a viver e a penar como pobres.

Uma proibição tradicional, baseada em não sei que remotas e complexas razões, nos separava delas. Só as víamos juntas na capela, alinhadas nos seus bancos do outro lado do corredor, quietinhas e de vista baixa, porque as regras que lhes exigiam modéstia, humildade e silêncio eram ainda mais severas do que as nossas.⁷⁹

Se, como tem sido argumentado, o colégio era entendido pelas normalistas como uma prisão – sendo, na passagem destacada, apresentado por Guta como um lugar “todo fechado em muros altos” –, como seria, então, vivenciar o mesmo espaço como uma órfã de caridade? Note-se que embora Guta descreva a instituição como um lugar repressor, de uma “quietude mourisca de claustro”, às pensionistas ainda era possível desfrutar de pequenos prazeres, tais como portar-se “ruidosamente”, tocar piano, ter o contato com professores vindos de fora. Às

⁷⁹ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 21-22.

órfãs de caridade, por outro lado, cabia tão somente o silêncio absoluto e o trabalho sem fim; essas consistindo em “meninas silenciosas”, “quietinhas e de vista baixa”, de vestes humildes e atitudes embasadas nos preceitos de “modéstia, humildade e silêncio”. Assim, a arquitetura do colégio, destinada naturalmente à clausura, não apenas separava os lugares do estudo e do lazer daqueles do trabalho árduo do coser, tecer e bordar – ou, em outras palavras, o “aqui” destinado às pensionistas do “lá” próprio das órfãs. Indo além, a função do espaço, conforme explicitada no trecho anterior, consiste principalmente na reafirmação da distinção social que há entre as jovens; tratando-se, pois, as tais “remotas e complexas razões” que separavam os dois grupos tão somente em questões de classe e origem social.

Dessa forma, além da crítica social realizada pela narradora, o trecho anterior antecipa também a espécie de relação “proibida” que se constituíra entre Maria José e a órfã Hosana. Jovem “loura, doentia e franzina”,⁸⁰ Hosana⁸¹ era distinguida dentre as demais pela sua capacidade de bordar “coisas lindíssimas com aqueles dedos magros, compridos, pepinados pela agulha”⁸² e pela intimidade secreta que mantinha com Maria José. Essa intimidade que as duas mantinham configurava-se como uma amizade entre uma pensionista e uma órfã e era, por conseguinte, ilegal e perseguida pelas freiras, ao passo que considerada pelas normalistas como “o vício elegante, o grande requinte sentimental do Colégio. [§] De longe em longe, acaso ou combinação, as duas se encontravam [...] e trocavam algumas palavras assustadas, como amantes criminosos”.⁸³

Um dia, tendo sido descoberta a troca de mensagens e de prendas entre as duas, como Guta testemunha – “E, naturalmente, aquele excesso de amor romanesco, as florinhas, os santos, acabou chegando tudo aos ouvidos de Irmã Germana – e era sempre esse o fim das amizades com órfã”⁸⁴ –, Maria José é chamada ao gabinete da Madre Superiora para prestar explicações sobre o seu comportamento e Hosana é mandada embora da instituição. Após dias sem notícias da amiga, porém, chega a Maria José uma mensagem de Hosana comunicando o seu paradeiro:

⁸⁰ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 24.

⁸¹ No contexto cristão, Hosana diz respeito a uma saudação de louvor dedicada a Cristo na Páscoa, ou seja, nas cerimônias que assinalam a narrativa de Sua recepção na entrada em Jerusalém. Naquela ocasião, um domingo, todos que O receberam carregavam ramos de palmeira em demonstração ao Seu reconhecimento como o Salvador e gritavam “Hosana!”, expressão que pode ser traduzida como “Salve-nos!”. Cf. CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. Nesse sentido, note-se que enquanto a personagem Hosana encerra em seu nome um significado religioso, Maria José consiste naquela que sugere a união, perceptível também em seu nome próprio, dos âmbitos do feminino (Maria) e o do masculino (José).

⁸² QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 24.

⁸³ *Ibidem*, p. 24.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 25.

Alguns dias depois veio um bilhete de Hosana, cheio de saudosas despedidas. Ia para fora, para Baturité, bordar o enxoval de uma noiva rica. De lá fez algumas cartas, contando pouca coisa, com os mesmos protestos e invocações dos santinhos de antes; nos cantos do papel escrevia “saudades!!!” Era uma externa que trazia essas cartas. Conheceu um viúvo, cliente dos ricos, pobre, triste e carregado de filhos. Casou. Maria José a foi esquecendo. Soubemos depois que morreu de parto.⁸⁵

A descrição da morte de Hosana, realizada no estilo seco e direto de Rachel, além de sugerir uma postura crítica relativa ao destino pobre e sem perspectivas da personagem, ainda expõe a diferença de tratamento destinado pelas instituições educacionais e religiosas às jovens mulheres de status sociais diversos; já que, ao transgredirem uma norma imposta, uma delas é apenas repreendida, enquanto a outra é expulsa do colégio. Tais considerações levam à percepção da profunda reflexão social que Rachel de Queiroz realiza também em *As três Marias* – que, recorde-se, configura-se como seu romance mais introspectivo e psicológico da década de 1930 –, dado o fato de que a autora não deixa de atentar para as questões de classe social que, inexoravelmente, permeiam não apenas as relações pessoais construídas entre as personagens, mas o próprio espaço no qual elas habitam e vivenciam as suas experiências.

Outro ponto a ser considerado a partir da passagem destacada relaciona-se à possível menção a uma atração homoafetiva entre Maria José e Hosana, que parece ter permanecido restrita ao âmbito do desejo não realizado, visto que a narrativa não permite afirmar nada quanto à sua concretização física. O fato do relacionamento entre uma pensionista e uma órfã ser expressamente proibido pelas freiras apresenta, como já argumentado, raízes de cunho social; mas a interdição em torno do caso de Maria José com Hosana pode também ser vista sob a ótica de gênero, tratando-se, desse modo, de uma relação que escapa por completo às normas sociais que regem as sexualidades naquele contexto social e histórico.⁸⁶ Observe-se, entretanto, que sob a perspectiva das pensionistas a relação entre as duas jovens chega a ser vista sob um viés “positivo” – se é que se pode definir sob tais termos –, sendo descrita como um “vício elegante” ou “grande requinte sentimental” esperado pelo grupo de normalistas.

Enquanto Maria José envolve-se, pois, com Hosana, e Glória encontra um namorado no colega das aulas de violino, a narradora Guta, por outro lado, só efetivará uma relação de nível sentimental, amoroso ou sexual após a sua saída do colégio, com o término dos estudos. Esse período, aliás, marca também o início da separação que, gradualmente, começa a ocorrer

⁸⁵ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 26.

⁸⁶ Note-se que também no romance *O Ateneu* há a menção ao estabelecimento de atrações homoafetivas entre as personagens – no caso, jovens garotos, estudantes de um internato masculino.

entre as três amigas. Com a formatura do colégio, cada uma delas toma caminhos distintos: Guta, de início, volta ao sertão, ao Crato, sua terra natal, para viver com o pai, a madrasta e os irmãos; Maria José decide seguir a carreira de professora primária, possibilitada pela sua formação como normalista, e segue convivendo com a mãe e os irmãos, além de manter-se solteira e devota à religião; e Glória, por fim, órfã de pai e de mãe, acaba sendo mandada pela Irmã Superiora para Quixeramobim, também para o sertão, onde conhece o bacharel Afonso e acaba noiva.

Nesse panorama, Guta configura-se como a única das três jovens que permanece num movimento constante, deslocando-se como um pêndulo entre os velhos lugares já conhecidos – como a casa paterna e o sertão – e as novas experiências, buscando “ajustar-se” à vida após o internato. É de maneira rápida, portanto, que ela descobre que o convívio com o pai e a madrasta não lhe traz felicidade, e decide prestar concurso para ser datilógrafa⁸⁷ na capital cearense; indo, por consequência, residir na cidade com a família de Maria José:

Menina-e-moça me tiraram do ninho quente e limitado do Colégio – e eu afinal conheci o mundo.

Depois das férias que se seguiram aos diplomas, via-me afinal na cidade, instalada, defendendo a vida.

Eu deveria ter ficado no Crato, as férias não seriam férias, apenas o começo da nova vida junto de minha gente. Porém não me conformei com isso e atravessei aqueles meses em casa como num hotel, como numa estação de passagem. Envergonhava-me dizer, mas não considerava aquilo o meu lar, ou pior, não sentia necessidade de lar, e tudo me parecia aborrecido, monótono e intruso.

[...] Mas, Deus do céu, ela [a madrasta] não via, papai não via, ninguém via, que o único desejo do meu coração era derrancar hábitos, esquecer a escravidão do sino, das rezas, da cama feita? Para que sair do Colégio, para que ser afinal uma mulher, se a vida continuava a mesma e o crescimento não me libertara da infância?

É difícil exprimir em algumas linhas tudo o que foi para mim esse tempo decisivo, que exigiria talvez um livro, só ele, para dizer as minhas rebeldias, minhas lágrimas à noite, meu desesperado desejo de fuga, que chegou quase a ser uma obsessão.⁸⁸

Além de evidenciar a postura crítica de Guta perante a vida familiar que lhe parecia destinada com seu retorno à casa paterna, o trecho também sugere o profundo sentimento de desajustamento e de não pertencimento que a narradora carregará a partir desse momento em

⁸⁷ Como Cristina Ferreira Pinto observa, a função a que Guta faz menção na narrativa é de *datilógrafo*, no masculino: “A primeira oportunidade para tornar seu sonho [o de Guta] realidade se materializa num anúncio ‘para datilógrafo em Fortaleza’ [...] o que indica que mesmo para essa ocupação subalterna não se supunha uma mulher”. PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros, p. 68.

⁸⁸ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 75-76 e p. 79. Note-se, nessa passagem, a referência que Rachel realiza ao célebre início da novela pastoril portuguesa de Bernardim Ribeiro, *Menina e moça*, publicada em 1554.

diante da narrativa. Guta é uma personagem que busca a fuga, a evasão, mas que não é capaz de dizer por completo para onde pretende fugir; e assim como a sua entrada no colégio, por ordem dos pais, é marcada pelo sentimento de rebeldia, pelas lágrimas e pelo mesmo desejo angustioso de fuga, como atesta o relato de sua primeira noite passada no internato,⁸⁹ também o retorno ao lar é assinalado por sentimentos de igual teor – isto é, pela rebeldia, pela tristeza, pelo desespero, pelo não pertencimento e pela obsessão pela fuga. Em última análise, o trecho destacado apresenta a falta de domínio pessoal que a personagem mantém sobre as próprias ações: ressalte-se que Guta não afirma ter saído do colégio, mas sim haver sido retirada do local, consistindo essa em uma descrição de si mesma como objeto, e não como sujeito.

O esforço para trabalhar em Fortaleza, nesse viés, pode ser compreendido como uma tentativa da personagem de dominar as suas ações e o próprio destino. Entretanto, tendo se estabelecido na casa de Maria José e atuando na repartição pública, o sentimento constante de insatisfação com a situação em que se encontrava, denominado pela jovem de “tédio”, ainda a perseguia:

E na cidade, a vida era igualmente monótona, cheia de outros pequenos deveres enfadonhos. Tudo corria dentro de uma rotina que eu teimava em querer imaginar provisória, mas que se eternizava implacavelmente. Tinha eu dezoito anos quando comecei a trabalhar, e seis meses depois já sentia medo de ficar velha sem saber o que era o mundo. O mundo: – grande era a minha sede. Não de prazeres, ou melhor, não só de prazeres. Minha alma era como a daquele soldado da história de Pedro Malasarte que abandona tudo, sai de mochila às coisas, sofre fome, perseguições, anda cheio de poeira e cansaço por cidades estranhas, governadas de réis cruéis e astuciosos, tramando todos a sua perda. Ele, porém, escravo do desejo de “ver”, de “conhecer”, afronta tudo, continua eternamente atrás da surpresa impossível, do nunca visto, caminhando sempre para a frente, sob o sol e por entre perigos. Eu me sentia igual a ele, éramos irmãos nós dois, o soldado e eu, sendo eu a irmã que ficara, que o não pudera acompanhar, e lhe estendia os braços e chorava.⁹⁰

Considerando o âmbito social e histórico da obra, as questões da fuga, da viagem e do desbravar lugares desconhecidos podem ser lidas como experiências-limite ou excepcionais, se confrontadas às vivências típicas de uma jovem da classe social de Guta. Embora o desejo maior da personagem seja o de “ver” e de “conhecer” o mundo para além do colégio e da casa paterna, ela parece saber que o seu destino está reservado não ao impossível e ao inesperado,

⁸⁹ Em sua primeira noite no colégio, Guta narra: “Na mesa do chá, mal pude comer, engasgada. À medida que a noite ia crescendo, eu ia me sentindo mais triste, e como tonta, vendo tudo confuso. [...] Na cama – tudo calado – longe de Glória, de Maria José, entre duas estranhas mais estranhas, minha tristeza afinal explodiu, e chorei, chorei até esgotar todos os soluços, todas as lágrimas, chorei até dormir, exausta, desarvorada, rolando a cabeça dolorida, sem repouso, no travesseiro quente e duro”. QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 14.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 80.

mas ao elemento já conhecido e socialmente aceito, sendo essa uma situação que parece gerar grande frustração à narradora. Nesse contexto, mesmo a mudança de ambiente que Guta efetua do sertão para a cidade – ou seja, da infância no internato para o mundo “adulto”, representado pelo ambiente do trabalho – ainda se lhe apresenta como destituída de prazeres, em razão de o novo espaço abranger uma rotina que tolhe a personagem, que impossibilita a realização de seus desejos e anseios individuais de liberdade.

A imagem dos dois irmãos que apresentam destinos opostos empregada na passagem anterior pode ser aproximada do conhecido trecho presente em *A room of one's own*,⁹¹ de Virginia Woolf (1882-1941). Nesse texto, a escritora inglesa indaga-se sobre o que ocorreria se, por acaso, Shakespeare houvesse tido uma irmã, ficcionalmente batizada de “Judith”, que apresentasse o mesmo talento de que o poeta para a literatura e tentasse, de igual modo, trilhar a carreira artística, seguindo os passos do irmão:

Seja como for [...] teria sido impossível, completa e inteiramente, a qualquer mulher ter escrito as peças de Shakespeare na época de Shakespeare. Permitam-me imaginar, já que é tão difícil descobrir fatos, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente dotada, chamada, digamos, Judith. [...] Talvez ela rabiscasse algumas páginas às escondidas no depósito de maçãs do sótão, mas tinha o cuidado de ocultá-las ou atear-lhes fogo. Cedo, porém, antes de entrar na casa dos vinte anos, ela deveria ficar noiva do filho de um negociante de lãs da vizinhança. Reclamou como o casamento lhe era odioso, e por isso foi duramente surrada pelo pai. [...] Judith tinha o mais vívido pendor, um dom como o de seu irmão, para a melodia das palavras. Como ele, tinha uma predileção pelo teatro. Ficou à entrada do teatro; queria representar, disse. [...] finalmente, o empresário Nick Greene compadeceu-se dela. Judith viu-se grávida desse cavalheiro e então [...] matou-se numa noite de inverno, e está enterrada em alguma encruzilhada onde agora param os ônibus em frente ao *Elephant and Castle*.⁹²

Embora construídos com registros de tempo e espaço completamente distintos, os dois textos tratam de uma situação análoga, relativa à impossibilidade de jovens moças viverem certas experiências, restritas, então, ao âmbito do masculino: no caso de Judith, a irmã fictícia de Shakespeare, a atuação artística no teatro elisabetano; no exemplo de Guta, a narradora de *As três Marias*, o ato de lançar-se ao mundo e enfrentar seus perigos, como um soldado. Nos dois casos, entretanto, ainda que exista a interdição social àquela determinada experiência, as personagens ousam desafiar as circunstâncias e assumir as consequências de seus atos; pois,

⁹¹ Escrito por Virgínia Woolf uma década antes de Rachel de Queiroz haver publicado *As três Marias*, esse ensaio discute questões relacionadas ao tema que envolve as mulheres e a literatura, atentando, especialmente, para as condições materiais que permeiam a produção literária de autoria feminina.

⁹² WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 61-64, itálicos da autora.

ao passo que Judith foge para Londres em busca da realização de seu sonho, Guta vai em direção à Fortaleza na tentativa de alcançar a sua emancipação pessoal.

A vida de Guta em Fortaleza, marcada, de início, pelo convívio com Maria José e sua família e pela rotina tediosa na repartição pública, logo amplia-se em direção à vivência social com outras personagens, tais como o pintor Raul e o amigo Aluísio. Acerca do primeiro, com quem a jovem manterá um conturbado e breve romance, Guta o encontra pela primeira vez em uma noite em que vai ao teatro, acompanhada por Glória e por seu noivo. Sentindo-se, na ocasião, “mais velha, bonita e diferente”⁹³ e comovida pelo espetáculo, a personagem nota de repente um homem sentado na plateia que lhe causa um sentimento de estranhamento e que a observa longamente, sem sequer desviar o olhar:

Foi então que notei o homem de cabelos grisalhos, sentado numa das poltronas da imprensa. Magro, sem cor no rosto, a feição miúda e fina, a cabeça enorme, toda alinhavada de branco, tufando em redor das fontes pálidas. Era feio, débil, pequeno, mas tinha um ar de romance, talvez um ar de grandeza interior que ele procurava pôr toda nos olhos, enormes, fundos, escuros. Olhou-me longamente, fixamente. Eu também o olhei, de começo sem me sentir – o homem era tão velho! –, depois meio perturbada, ainda sob a influência das doces melodias e do *sex-appeal* do tenor, sentindo inconscientemente naquele homem um ar falso e teatral que o situava bem ali, que o fazia parecer integrado em toda aquela ficção de papel pintado e caras postiças de que os nossos olhos estavam cheios, na plateia.⁹⁴

É interessante observar que a primeira impressão que Guta possui de Raul, relacionada a um homem falso, teatral, muito bem situado em meio aos artifícios do cenário do teatro e das máscaras, não impede que a narradora envolva-se com o pintor⁹⁵ e engane a si mesma acerca da única espécie de relação que poderia haver entre ambos: pois, tratando-se Raul de um homem casado, nada restava à jovem senão tornar-se sua amante. Dessa maneira, Guta nega todos os indícios que a realidade exterior lhe impõe – seja na figura do pintor, seja na sugestão do local em que ambos se encontram –, e de modo parcialmente consciente adentra em uma relação destinada ao fracasso, à impossibilidade de existência concreta no futuro.

Tal situação de “autoengano semiconsciente” por parte da narradora-protagonista é visível não apenas nessa ocasião em que Guta e Raul se encontram no teatro, mas também no segundo encontro do casal, ocorrido no dia seguinte ao espetáculo. Nesse segundo momento, estando dessa vez com Maria José, Guta se depara com o pintor em frente a um café e afirma:

⁹³ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 88.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 89-90, itálicos da autora.

⁹⁵ Observe-se que a própria profissão de Raul – a pintura – consiste em uma atividade de criação de ilusões ou, dito de outro modo, de simulacros da realidade, como aponta Platão em *A república*. Sobre o assunto, cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura*, vol. 5: Da imitação à expressão. São Paulo: Ed. 34, 2004.

“De dia, [Raul] me pareceu mais velho, mais cansado. E também mais romântico e misterioso, prometendo grandes momentos”.⁹⁶ Em suma, pode-se afirmar que o que parece atrair a narradora à figura de Raul consiste, principalmente, nas promessas de aventura que a jovem entrevê na figura velha e exótica do pintor:

Maria José, que ia comigo, viu-o quando me cumprimentou. Também o conhecia. Era pintor e fazia farras medonhas. Diziam até que tomava cocaína. Um boêmio sem eira nem beira, que conhecia metade da Europa e todos os cafés de artistas de Paris. Quase morrera num hospital, em Nápoles, de onde conseguira se repatriar com um falso passaporte de emigrante. Num dos acasos do seu voo, arribara aqui, anos atrás, e, ninguém sabe por que, aqui casara, carregando depois a mulher consigo pelos apartamentos de luxo, nos tempos bons, pelas pensõezinhas de terceira ordem, nas vacas magras.⁹⁷

Tendo sido, desde sempre, uma reclusa, o desejo maior de Guta não poderia ser outro que o já citado apelo ao “ver” e ao “conhecer” o mundo. Sem poder lançar-se às viagens e satisfazer a sua ânsia pelo desconhecido, a jovem então contenta-se com as aventuras narradas nos livros e nas histórias contadas por Raul – e, posteriormente, por Isaac, personagem que a narradora conhecerá em sua passagem pelo Rio de Janeiro. O velho pintor, contudo, possui outras intenções em relação à Guta; e, sob o pretexto de pintar-lhe o retrato, ele inicia, em seu ateliê, o processo de sedução e conquista da moça:

Por toda parte nus, muitos nus. Maria José, pura e curiosa, evoluía no meio daquela gente despida e rósea, sem pudor, sem receios. Não era a arte coisa sagrada? O Vaticano não estava cheio de estátuas nuas? E ela dava opiniões, pedia esclarecimentos. Eu me sentia muito mais constrangida, parecia-me que, de certo modo, Raul tencionava me arrastar para a sua coleção, pôr-me no meio das mulheres que exibiam os seios, o ventre, as coxas, pelas telas. E estava pensando justamente nisso [...] quando Raul se aproximou, tocou-me o braço:

– Sabe que você dava um lindo retrato?

Recuei, apavorada. Não, eu não! Vi-me logo, nua também, no divã, posando como as outras [...].

Raul insistiu: Por que não? [...].

– Estou louco para pintar suas mãos e seus olhos.⁹⁸

Embora a insinuação sexual assuste Guta, sendo incentivada por Maria José e Aluísio a posar para o retrato, a jovem passa a frequentar o ateliê com regularidade. A aproximação sexual que daí resulta, pois, confunde os sentimentos da narradora que crê, de início, em um vínculo amoroso dissociado do desejo carnal, isto é, em uma espécie de amor idealizado, “platônico”. Guta julga amar o pintor e ser, por ele, correspondida; todavia, a aproximação de

⁹⁶ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 91.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 91-92.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 94-95.

Raul – descrita, em mais de uma ocasião, como uma postura agressiva, destinada ao controle e posse da jovem,⁹⁹ configurando-se o pintor no dono da situação, no caçador, e Guta em sua presa – começa a afugentar a jovem, que passa a questionar-se acerca da situação. A verdade é que, por mais que Guta fantasie a existência de um relacionamento amoroso entre ambos, as investidas agressivas por parte de Raul despertam somente nojo e medo na narradora, como atestam a narrativa do primeiro beijo trocado entre os dois – durante o qual Guta afirma sentir um choque, uma “quase repulsa”¹⁰⁰ – e também a tentativa final, ensaiada pelo pintor, de concretização do ato sexual.

Nesse episódio, em que Guta e Raul encontram-se dentro de um carro guiado por um chofer, em meio a um temporal que cai sobre a cidade, o pintor se utiliza de diversos meios no sentido de convencer a jovem a se entregar a ele, enquanto Guta aos poucos constata que, na verdade, sente medo das investidas de Raul e da relação sexual sinalizada por suas mãos sempre ávidas, pela boca exigente e pelo “pequeno corpo nervoso, crepitante, cheio de febre e voracidade”.¹⁰¹ Nesse sentido, a jovem confessa: “Mas a verdade, realmente, é que eu tinha medo. Provocara tudo aquilo e estava agora de coração apavorado, de repente enojada e querendo fugir”.¹⁰² E complementa:

Raul me apertava nos braços, falando baixinho, pedindo coisas. Eu ia retirando as mãos, torcendo o rosto aos beijos, afundando-me na almofada, fugindo para o canto mais longe do assento.
Ele me decepcionava horivelmente. Só queria aquilo, aquelas intimidades violentas, sempre de mãos estendidas, sempre ávido.
Onde as maravilhosas coisas que o seu olhar prometia tanto? Onde estava o homem longínquo do primeiro dia em que o vi, sentado melancolicamente à sua cadeira de teatro, fumando e com tédio da vida? Onde as inebriantes palavras que eu esperava, os contos do mundo dos sonhos, [...] o amor diferente, as carícias sem forma nem peso?
[...] A verdade é que o furor do desejo dele excedia enormemente a medida do meu querer – e eu não sentia nenhuma necessidade daquilo, mal compreendia a razão do seu rosto duro, daquela urgência que o fazia tremer.¹⁰³

Em face à resoluta negativa de Guta em tornar-se sua amante, Raul sente-se, então, furioso e humilhado e busca diminuir a jovem, numa atitude agressiva e violenta, idêntica às

⁹⁹ Como exemplifica o seguinte trecho: “Ele sorria, falava, riscando vivamente na grande tela, de que eu só via o avesso, no cavalete. E os olhos dele me percorriam insistentemente, como se me despissem ou me tocassem. Houve depois um momento em que ele disse: – Fique caladinha que eu vou desenhar a boca. O modo dele falar soou-me agressivo, direto como uma carícia ousada, como um gesto de posse. Meus lábios tremiam, eu sentia neles o peso da mão atrevida, que agora desenhava devagar, amorosamente, como se roçasse pela minha boca, apossando-se dela, lentamente”. QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 99.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 116.

¹⁰¹ Ibidem, p. 130.

¹⁰² Ibidem, p. 129-130.

¹⁰³ Ibidem, p. 130-131.

antigas carícias: “E as palavras dele continuavam brutais, atrevidas e desejosas como os beijos de antes, vinham do mesmo impulso”,¹⁰⁴ observa Guta. A situação chega a um ponto tal que, após descer do automóvel, a narradora sente-se “tonta e heroica como se saísse duma briga”,¹⁰⁵ isto é, de um embate físico, de uma luta pela sobrevivência. O episódio acaba, por fim, quando a jovem embarca em um bonde e segue em direção à casa de Maria José.

O ápice do relacionamento entre Guta e Raul resumido em seu desfecho, logo, mostra-se importante para a análise de *As três Marias* na medida em que encerra duas questões, que influirão sobre a psicologia da narradora e os rumos da própria narrativa. A primeira dessas questões refere-se ao fato de que embora Guta tenha saído vitoriosa de sua experiência inicial com o sexo oposto – essa descrita sob os termos de um embate físico, ou de um confronto –, o episódio não deixa de ter marcas negativas sobre a psicologia da personagem, que começa, a partir daí, “a andar deprimida e neurastênica”,¹⁰⁶ a pensar continuamente no suicídio e a sentir-se “bêbeda dum mau tóxico, feito de pequenas misérias, de todas as minhas decepções e dos meus pequenos erros e fracassos”.¹⁰⁷ Isso significa que ainda que a crise pessoal que a personagem enfrenta já exista anteriormente – basta recordar, nesse sentido, os sentimentos de insatisfação, de tédio, de rebeldia, de tristeza e não pertencimento que marcam a trajetória de Guta –, o episódio com Raul contribui para a intensificação dessa crise, para o crescimento de um profundo sentimento de desamparo e de solidão.¹⁰⁸

No âmbito narrativo, o rompimento entre Guta e Raul opera como o elemento que a aproximará do amigo Aluísio: “Depois do afastamento de Raul, Aluísio aproximou-se mais de mim, como aproveitando o lugar deixado vago pelo outro”.¹⁰⁹ Porém, o novo vínculo constituído pela jovem não lhe trará, em absoluto, a felicidade ou a paz de espírito desejada, já que, repentinamente, Guta se vê envolvida no suicídio do rapaz. Essa experiência, inclusive, marcará de maneira profunda a narradora; tanto em razão de ela passar a ser considerada por todos como a responsável pelo ocorrido, quanto pelo fato de o suicídio de Aluísio configurar-se como a concretização real do ato inúmeras vezes fantasiado pela própria jovem.

A última noite em que Guta e Aluísio se encontram é narrada pela jovem como uma ocasião em que ambos permanecem sem dizer aquilo que desejariam ou que necessitariam

¹⁰⁴ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 133.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 134.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 140.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 141.

¹⁰⁸ Como é demonstrado no trecho: “Para mim, pobre pequena, que na idade dos sonhos e das esperanças não sentia mais esperança nem sonhos e me via num desespero gratuito, inteiramente só no mundo imenso, sem solução e sem destino, a morte parecia o porto, a tranquilidade, o limite”. Ibidem, p. 140-141.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 143.

expressar. Estando ambos na casa de Maria José e, assim, dispondo de pouco tempo sozinhos para confissões de cunho sentimental ou revelações pessoais, Guta observa que Aluísio parece querer lhe dizer algo – que não chega a dizer –, enquanto ela, por sua parte, cala-se também sobre determinados assuntos. No caso, o tema em questão sobre o qual as duas personagens nunca chegam a referir-se por completo consiste na verdadeira natureza do relacionamento de Guta com Raul, que Aluísio parece intuir, mas mostra-se incapaz de obter uma confirmação exata:

Naquela última noite, Aluísio foi até ao nosso quarto, para ver o quadro de Raul, que eu colocara à cabeceira de minha cama.
 [...] Fora ele próprio [Aluísio] quem me apresentara a Raul, usando exclamações entusiásticas; porém agora só falava nele com restrições irônicas, dizia: “o seu pintor”.
 Nesse dia, como insistisse nisso, eu o interrompi:
 – Não fale mais, Aluísio. Briguei com ele. Desiludi-me muito...
 E não tive coragem de confessar o meu papel [...]. E menti covardemente às perguntas de Aluísio [...].
 Aluísio contentou-se com isso, e eu deixei o equívoco permanecer, miseravelmente. E agora, depois de ver o quadro, estávamos na salinha, calados, cada um pensando nas suas coisas.
 Aluísio fumava e me olhava. Vi que ele tinha vontade de falar, não pôde ou não quis dizer o que ia começando.¹¹⁰

A questão do não dito, evidente na narrativa desse último momento em que Guta e Aluísio se encontram – note-se, pois, as múltiplas referências ao ato de falar, a exemplo das ações “não dizer nada”, falar “com restrições”, “interromper” a fala do outro, não “confessar” e “mentir”, estar “calado” e, finalmente, o exemplo último da “vontade de falar” que não se realiza –, revela-se, aliás, bastante relevante para a compreensão do episódio que envolve o suicídio do rapaz, dado a maneira pela qual se dá a morte da personagem. No caso, Aluísio falece em virtude da ingestão de sublimado corrosivo, líquido venenoso que deixa a sua boca “queimada e seca”¹¹¹ e que o leva a morrer “agoniado e em silêncio [...] entre soluços e arquejos roucos”.¹¹² Com o suicídio, uma carta de despedida de Aluísio é descoberta – único meio avistado pelo rapaz para exprimir os seus sentimentos reprimidos – e Guta passa então a ser considerada a responsável pelo ocorrido: “Falava-se numa carta. [...] Parece que falava em mim. Parece que aludia a um amor infeliz, a uma paixão incompreendida que o levara àquele fim. [§] E Maria José concluiu: [§] – Todos dizem que foi por sua causa”.¹¹³

A presença dessa carta, lida unicamente pelo tio do rapaz e repleta de suposições em

¹¹⁰ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 144-145.

¹¹¹ Ibidem, p. 148.

¹¹² Ibidem, p. 153.

¹¹³ Ibidem, p. 147.

torno das motivações de Aluísio, assinala um aspecto importante da composição do romance, condizente ao tratamento ofertado pela escritora ao tema da impossibilidade da comunicação humana ou do pleno entendimento entre os indivíduos. Sendo Aluísio incapaz de confessar à Guta a verdadeira natureza de seus sentimentos, imagina-se que a carta escrita por ele poucos momentos antes de sua morte seria capaz de atuar como o instrumento de revelação das dores e motivações da personagem. Tal fato, todavia, não ocorre; e, assim como a carta de Aluísio configura-se como uma tentativa falha de estabelecer a comunicação entre os envolvidos no caso, também são exemplos de fracasso a longa carta que Guta envia a Raul por ocasião do término do relacionamento de ambos – mensagem a que o pintor jamais responde –, e aquela enviada por Isaac à narradora ao final da obra, trabalhada por Rachel de modo específico, em virtude de a mesma ocupar um capítulo inteiro de *As três Marias* – sendo o único capítulo ao qual a escritora oferece um título.

O episódio da morte de Aluísio apresenta também um bom exemplo do já mencionado tom “machadiano” presente no texto de Rachel de Queiroz. Como Mário de Andrade pontua, algumas observações desenvolvidas pela narradora no momento em que vai até a casa de Aluísio visitar o rapaz que agoniza em seu leito de morte estariam bastante próximas do estilo de Machado de Assis, caracterizado, segundo o crítico, pela “agudeza” de análise do real:

Não creio que tenha havido, na artista do Norte, qualquer intuito de se filiar à tradição de Machado de Assis. Em seu novo desencantamento, porém, em sua liberdade nova de contemplação, a escritora atinge às vezes expressões que se diriam de Machado de Assis. [...] Muito mais importante me parece verificar que ela dignifica essa tradição com a sua excepcional agudeza de análises. Assim, ao comentar o suicida, Maria Augusta escreve: “Em nome de que direito se introduzira assim brutalmente na minha tranquilidade, por que arrastara consigo a sua alcova dramática, a parentela acabrunhada, e viera morrer dentro da minha vida?” Eis outro passo colhido ao acaso: “No entanto, não o reconhecia agora, porque talvez a cara dele era outra, e a gente tem uma feição especial para cada sentimento e cada sensação.” E esta delícia: “Na morte voluntária, o que sempre me apavorou naquele tempo como hoje é essa tragicômica publicidade que a reveste. E a mim, que sempre tive tão profunda aquela necessidade da morte, sempre me inspirou horror a ideia de dar espetáculo, para a plateia que fica, do odioso sensacionalismo do gesto, que é como um impudor póstumo.” São estes, e poderia citar muitos outros, momentos excepcionais de observação percuciente, que Machado de Assis se sentiria feliz de ter escrito.¹¹⁴

Nesses termos, pode-se compreender Guta como uma personagem que encerra em si, de modo paradoxal, duas visões de mundo aparentemente opostas: de um lado, um certo “romantismo” exacerbado, que a conduz ao âmbito do sonho, da fantasia, da distorção da

¹¹⁴ ANDRADE, Mário de. *As três Marias*, p. 22-23.

realidade, da depressão, do desejo de morte e da fuga. De outro, a personagem apresenta uma capacidade de percepção e análise do real bastante aguda e contundente, para além do fato de, em certas ocasiões, enfrentar o mundo com determinação e coragem – indo para o mercado de trabalho, se envolvendo com um pintor casado, tendo experiências sexuais fora dos limites do casamento e, inclusive, engravidando. Assim, é a partir dessa ambiguidade que a narradora de *As três Marias* apresenta, visível nessa “dupla” perspectiva acerca da realidade que assinala a personalidade de Guta, que Roberta Hernandez Alves elabora o seguinte comentário:

O impasse de Guta [...] é o embate que se impunha às jovens da década de 1930 na sociedade brasileira, perdidas entre a formação mais severa e recatada que recebiam de suas famílias e de seus colégios, sonhadoras em sua maioria, e o desejo de desvendar o mundo, exercer seu espírito crítico, impor-se. A saída de Guta, para amarrar as duas pontas desse nó, é o recurso à teatralização. Há uma distância entre a vida que ela vive e a vida que ela representa viver, pintando com tintas mais pessimistas e tristes uma história de investidas, descobertas e, também, de perdas.¹¹⁵

Após tais acontecimentos que envolvem a morte de Aluísio, Guta decide solicitar uma licença no trabalho na repartição pública e realizar, então, uma viagem com destino ao Rio de Janeiro. Como a jovem esclarece, os motivos que a levam a viajar podem ser resumidos em sua “necessidade de mudar de horizonte”¹¹⁶ e seu “desejo de ver um pouco o mundo”.¹¹⁷ Convém ressaltar, nesse ponto, a maneira pela qual as personagens masculinas no romance – analisadas por Mário de Andrade¹¹⁸ sob a ótica de figuras vagamente esboçadas e altamente incapazes de concorrer com as personagens femininas –, parecem atuar, em verdade, como elementos de propulsão ou, em outras palavras, como catalisadores dos movimentos efetuados por Guta no decorrer da narrativa. Isso porque se é possível associar a sua saída do sertão à decepção que a personagem sofre em relação à casa paterna – representada não apenas pela figura do pai, mas também pela da madrastra –, é possível, igualmente, compreender a fuga de Guta de Fortaleza em direção ao Rio de Janeiro a partir das decepções infligidas a ela por Raul e por Aluísio. E se, posteriormente, a personagem se desloca uma vez mais, dessa vez do Rio de Janeiro de volta ao sertão, a sua motivação se dá de forma similar, isto é, em razão do sentimento profundo de desapontamento e tristeza que Isaac lhe causa. Em suma, todos esses acontecimentos concorrem para a interpretação dos deslocamentos que Guta realiza no âmbito narrativo a partir de seus relacionamentos frustrados com as personagens masculinas com as

¹¹⁵ ALVES, Roberta Hernandez. *A cesta de costura e a escrivainha: uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz*, p. 135.

¹¹⁶ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 156.

¹¹⁷ Ibidem, p. 156.

¹¹⁸ ANDRADE, Mário de. *As três Marias*.

quais se depara ao longo do caminho: sendo, pois, o distanciamento com o pai o motor que dirige Guta ao encontro de Raul; a desilusão com o pintor a razão que leva a jovem ao convívio íntimo com Aluísio; o suicídio deste o incentivo para que Guta viaje e conheça Isaac; e finalmente a impossibilidade de viver com Isaac o estímulo final que impulsiona a narradora de volta ao início do ciclo, isto é, de volta à casa paterna.

Já no Rio de Janeiro, nos primeiros dias Guta sente-se ainda deslocada por não possuir muitos conhecidos. Contudo, ao conhecer melhor as pessoas da pensão em que se hospeda – especialmente o judeu Isaac –, as suas impressões iniciais do meio urbano se transformam e a personagem passa, enfim, a vivenciar bons momentos. Isaac, um médico estrangeiro recém-chegado ao Brasil, é descrito como “um rumaico de cabelo vermelho e grandes mãos brancas, voz lenta e grave, dum sotaque pitoresco e arcaico, que lembrava a fala de línguas mortas”,¹¹⁹ o que sugere o impacto de sua figura, tida a partir de seu caráter “exótico”, sobre a narradora. Ao seu lado, Guta empreende longos passeios pela cidade e gasta horas infindáveis em meio a conversas sobre a terra natal de ambos:

Em algumas noites calmas ele e eu nos deixávamos ficar na sala, depois que todos os outros iam embora [...].

Isaac então ia ao quarto, trazia um pacote de discos [...] e punha a tocar para mim – talvez também para si próprio, para aquecer saudades – velhas canções ciganas, cheias de lamentos de violino e de musicais onomatopeias, cantigas em russo, dolentes e apaixonadas, cuja letra ele me traduzia sorrindo e onde se falava sempre de amantes separados e de mortes trágicas. [...] E eu ouvia, seduzida, ia me apossando daquele remoto mundo de Isaac, via as doces paisagens de sua terra, que ele me evocara: os rebanhos, os pastores primitivos e rústicos como os pastores da Bíblia, as quietas aldeias, o belo céu balcânico, as altas montanhas de rochas ásperas, aparecendo ao longe.

Ele também me fazia contar coisas do meu Cariri natal, que era ali tão exótico e distante quanto as agulhas dos Cárpatos [...].¹²⁰

A atmosfera que cerca Guta e Isaac, como é apresentada nessa cena, não poderia ser mais propícia ao envolvimento amoroso, dado que todos os elementos que constituem a figura do médico parecem atrair a jovem – a exemplo das noites “calmas” que passam juntos, das canções “apaixonadas” que escutam, das “doces” paisagens que Isaac narra à Guta, do “belo” céu dos Bálcãs que a narradora constrói em sua imaginação. Nem mesmo a antecipação do final do relacionamento que ambos desenvolvem, evocada na passagem que trata das canções ciganas “onde se falava sempre de amantes separados e de mortes trágicas”, é capaz de impedir que Guta se envolva em uma relação com altas chances de fracasso. De algum modo,

¹¹⁹ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 161.

¹²⁰ Ibidem, p. 161-162.

Isaac encerra em sua figura um apelo romântico semelhante àquele que Raul já apresentava. No caso do pintor, tal apelo se insinuava no mistério de sua pessoa e nas narrativas repletas de aventuras obscuras vividas na Europa, que envolviam “o Sena, as histórias encantadoras, as palavras de amor”.¹²¹ Já em Isaac, o dado romântico se configurará nesse distanciamento geográfico-temporal que ele parece materializar, tanto em seu sotaque “arcaico” – cuja fala sabe a línguas “mortas” –, como nas “velhas” músicas que ele gosta de ouvir e que despertam “saudades”, e ainda no seu mundo “remoto” à Guta, repleto de cenas de pastores “primitivos” como os da Bíblia.

Nesse sentido, Isaac representa à jovem o dado disposto remotamente no tempo e no espaço, ou seja, ele aparece à narradora como um indivíduo capaz de alimentar seu profundo anseio de fuga, tanto no que concerne a um retorno temporal a um passado anteriormente feliz – espécie de “paraíso perdido” que Guta, por vezes, menciona na narrativa e identifica como a própria infância –, quanto no que tange a uma potencial aventura geográfica a lugares distantes e desconhecidos, tomados como “exóticos”. Tal percepção que a personagem possui é ressaltada, aliás, na narrativa que Guta realiza sobre a ocasião em que se dá a aproximação física de ambos, em uma praia, à noite. Como conta a narradora:

Uma noite tomamos um ônibus e fomos dar à praia – o Leblon longínquo, as areias sem fim.

Era o deserto, o mundo primitivo, a solidão, a ilha perdida. As ondas cobriam o rumor dos bondes que passavam por trás de nós, na cidade distante a que dávamos as costas.

[...] Sentamos na areia, Isaac me abraçou e eu me deixei ficar junto dele, de repente quieta e feliz. [...] E era bom estar nos seus braços, sentir o seu coração batendo tão perto, sua boca me correr suavemente pelo cabelo, pelos olhos. Afinal eu atingia aquela impressão de felicidade e sossego que sempre julgara impossível, inalcançável, no vácuo das velhas noites, quando alimentava em longas imaginações o meu desejo de morte. Agora parava ali. Não pensava, não sonhava, não queria nada, deixava-me estar, passiva e imóvel.¹²²

À parte a referência realizada pela narradora da localidade ideal na qual tem lugar sua experiência com Isaac – local descrito como um “mundo primitivo” e “perdido”, em que o casal experimenta o sentimento da solidão e do estar só em meio à amplitude do ambiente –, é importante ressaltar que a felicidade que Guta sente na ocasião apenas pode ser elaborada em palavras pela personagem quando comparada às antigas experiências vivenciadas muitos anos atrás ao lado da mãe já falecida. Como a narradora prossegue seu relato, a partir do momento em que o casal toma o bonde de volta à cidade e uma chuva fina se inicia, entrando pelas

¹²¹ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 135.

¹²² *Ibidem*, p. 164-165.

janelas do veículo, Guta tem ao lado de Isaac uma sensação de alegria idêntica àquela sentida em sua infância, quando a mãe ainda vivia:

No meio da viagem – era quase uma hora de bonde –, começou a chover e os salpicos da neblina nos caíam no rosto. Isaac quis fechar a cortina, e eu não consenti, segurei-lhe a mão. Os pingos frios me batendo na face ampliavam o meu mundo de felicidade, levavam-me aos tempos de mamãe, aos banhos de chuva no quintal – e as nossas risadas, e o meu coração pulando de alegria. Era a mesma alegria agora. A chuva, o cheiro da chuva, a frieza das gotas de água, mamãe correndo comigo, tão bonita, tão contente, o cabelo lhe escorrendo pelas costas, os pés calcando os pequenos seixos do chão, eu gritando em torno dela, agarrando-a, abraçando-a, sufocada de felicidade. Era como se Isaac, pelo milagre da sua presença, do seu braço em redor dos meus ombros, me restituísse à infância [...].¹²³

A memória afetiva de Guta sobre a infância, no caso, é restituída a partir de sensações físicas que a personagem experimenta: dos pingos frios batendo no rosto; do cheiro da chuva; do braço que rodeia seus ombros de modo amoroso. Trata-se, assim, de um tempo perdido que, pela ação da memória involuntária, pode ser uma vez mais “acessado” e “redescoberto”. Nesse sentido, são predominantes as imagens que envolvem o elemento “água”, a exemplo do mar que Guta e Isaac acabam de deixar para trás; da neblina; da chuva; das gotas de água; das lembranças dos banhos no quintal e dos cabelos da mãe que “escorrem” pelas costas. A essas imagens marcantes, que parecem configurar certo “paraíso infantil” que Guta deseja reviver já na fase adulta, acrescentam-se outras; dessa vez, referentes não só à relação plena constituída entre mãe e filha, mas também à antiga felicidade que a criança Guta experimentara junto ao pai que antes era amoroso:

Onde estão as poesias que você me ensinava de noite, no alpendre, eu deitada com você na rede de corda, nós dois olhando a grande lua vermelha que ia subindo, nós dois repetindo os versos – os versos do naufrágio – não se lembra, papai? – da hélice do navio “que pulsava como um enorme coração”? Os sapos gritavam longe, o cheiro dos aguapés chegava com o vento fresco da noite, você me afagava os cabelos, e o meu pequeno coração pulsava, pulsava tão comovido, papai, pulsava junto do seu, e eu era tão feliz, tão triste, a noite era tão ampla e suave, os versos me comoviam tanto, embora eu não os entendesse direito, que muitas vezes me calava, deixava você só dizendo as palavras, porque a emoção me fechava a garganta e aquela hélice da história, enorme e vagarosa, eu a sentia me bater dentro do peito.¹²⁴

Aqui se faz necessário um parêntese para ressaltar que o mar, referido anteriormente na cena mantida entre Guta e Isaac na praia e intuído no trecho que menciona “os versos do

¹²³ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 165-166.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 51.

naufrágio e da hélice do navio”, consiste em um símbolo importante no contexto do romance. Sendo trabalhado de forma complexa, o mar é referido já na primeira cena de *As três Marias*, no momento em que Guta chega ao internato,¹²⁵ e atua como indicador de outros sentidos, relacionados à própria descrição do espaço e ao tipo de ruído que interrompia a quietude do claustro no qual a jovem adentrava contra a sua vontade.

A recorrência dessas imagens relativas à água une num mesmo painel de felicidade as figuras de Isaac, da mãe e do pai de Guta, e é analisada de forma sugestiva por Roberta Hernandez Alves, que argumenta que a água e seus correspondentes relacionam-se, no âmbito ficcional da obra, às situações vivenciadas pela personagem onde se observa uma forte carga de erotismo ou de sensualidade. Assim, a respeito do trecho destacado sobre o pai de Guta, a pesquisadora observa que:

Há uma situação de cumplicidade amorosa dividida com o pai: estão ambos deitados na rede – a cama nordestina – o pai lhe afaga os cabelos, há uma proximidade corporal e carinhosa. [...] A imagem do líquido que está contida tanto no naufrágio quanto no navio e nos aguapés completa a imagem do molhado, do gozo na relação. [...] As imagens concernentes à menina e ao pai desvendam um estado de excitação que o final do trecho transforma em emoção de realização amorosa sexual: a garganta se fecha em emoção e a menina sente a hélice bater, *enorme e vagarosa*, dentro de seu peito.¹²⁶

Nesse viés, o episódio destacado, no qual Guta e Isaac tomam o bonde de retorno da praia do Leblon e a narradora sente uma alegria que julgara então ser impossível, pode ser entendido como uma antecipação da cena, narrada capítulos adiante, destinada à descrição da relação sexual que se dará entre as personagens. E considerando, ainda, o vínculo que há entre as imagens da água e o erotismo/sensualidade de Guta, pode-se acrescentar também o citado episódio da investida derradeira de Raul sobre a jovem, na tentativa desesperada de torná-la sua amante. Para tanto, basta recordar que, na ocasião, o casal encontrava-se no interior de um carro que segue em meio à chuva torrencial, e que, além disso, ao final da cena, quando Guta desce do automóvel e embarca num bonde, a narradora descreve a sensação de apaziguamento e de conforto que a neblina que entra pela janela do veículo lhe proporciona, após escapar das investidas agressivas do pintor: “O bonde começou a correr, de cortinas mal fechadas, e a neblina que entrava com as lufadas de vento aos poucos me refrescava, me apaziguava”.¹²⁷

¹²⁵ Como se nota no trecho: “Papai, comovido e pálido, fora embora. Madrinha fora embora. O parlatório, onde eu esperava, estava àquela hora vazio e silencioso; ouvia-se apenas, através dos corredores, como um ruído abafado de mar distante”. QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 8.

¹²⁶ ALVES, Roberta Hernandez. *A cesta de costura e a escrivanhina: uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz*, p. 59-60, itálicos da autora.

¹²⁷ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 134.

Ambas as cenas descrevem, portanto, a partir do emprego de imagens semelhantes – como a chuva, a neblina, a água – a aproximação sexual da jovem com figuras masculinas; ainda que, nos dois casos, o encerramento dos episódios se dê de maneira radicalmente diversa.

O envolvimento com Isaac, que culmina na iniciação sexual de Guta, se dá de maneira aproximada a dois outros acontecimentos relatados pela narradora: a resposta negativa que a jovem recebe do serviço público de Fortaleza, em virtude de seu pedido de prorrogação da licença no trabalho; e, mais importante, o fato de que Glória havia dado à luz o seu primeiro filho – notícia à qual Guta tem conhecimento por meio de uma carta enviada por Maria José: “Glória deu à luz um filhinho. É muito gordo, pesou quatro quilos ao nascer, tem olhos pretos e parece com o pai”.¹²⁸ Desses dois fatos decorre a percepção de Guta de que sua relação com Isaac deverá chegar ao fim e de que há a possibilidade da perda da virgindade lhe ocasionar consequências indesejadas, a exemplo da ocorrência de uma gravidez não planejada e fora do casamento. Tais reflexões se transformam na principal fonte de preocupações da personagem e acabam por mostrar-se, por fim, ambas verdadeiras; sendo, portanto, em meio às lágrimas e incertezas que a personagem parte do Rio de Janeiro, grávida sem o saber ainda, de volta para a sua rotina em Fortaleza.

O regresso à Fortaleza ocorrido por força das circunstâncias reintroduz a narradora em meio ao círculo dos velhos sentimentos de tristeza e de não pertencimento, e opera como uma regressão, um passo atrás em seu desenvolvimento pessoal: “chorava frequentemente, era como se estivesse despaisada, reintegrada à força num mundo de que me evadira; sentia-me como se me obrigassem à voltar à infância, [...] a rezar o terço ao meio-dia com as Irmãs”.¹²⁹ Com efeito, esse momento específico da narrativa assinala já a incapacidade da personagem em progredir e avançar adiante em suas escolhas como sujeito; incapacidade essa que assinala um processo gradual de “retorno à infância” ou “infantilização”, que se mostrará de maneira cada vez mais intensa com a aproximação do final do romance e que encontrará seu ápice no retorno da personagem ao lar paterno e ao espaço sertanejo.

Ainda que por um breve instante Guta considere ter o filho que espera – em especial após ter em conta a imagem de plenitude que Glória representa a seus olhos e a esperança de que um filho poderia, enfim, lhe restituir a felicidade tão almejada –, a realidade da perda de Isaac, cuja distância se apresenta de modo concreto e inexorável em virtude de sua dificuldade em lidar com as autoridades brasileiras que controlam a imigração no país,¹³⁰ leva a jovem à

¹²⁸ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 167.

¹²⁹ Ibidem, p. 179.

¹³⁰ Escreve Isaac em carta à Guta: “Meus negócios com a Inspetoria de Imigração vão cada dia piores. Você sabe

decisão, tomada talvez de forma inconsciente, de abortar o bebê que aguarda. Para tanto, Guta deixa-se convencer por Maria José a irem juntas em um parque de diversões da cidade e, mesmo sentindo já os enjoos e o mal-estar da gravidez, acompanha a amiga em algumas das atrações mais arriscadas. Tentando compreender em retrospecto o que lhe ocorreu na ocasião – pois Guta consiste em um tipo de narradora que conta sua história de modo a rememorar os fatos passados –, a jovem indaga a si mesma: “Tinha eu alguma intenção secreta quando me deixei arrastar por Maria José ao parque de diversões? Desde a véspera me sentia doente, com dores vagas aqui e ali, uma tontura, um mal-estar que eu não sabia bem donde vinha”.¹³¹

Não revelando nada à Maria José sobre as suas desconfianças cada vez mais concretas em relação à gravidez, Guta maquia-se “violentamente”, disfarçando “com a tinta a cor arroxeadas das olheiras, as faces descoradas e mórbidas”,¹³² e vai ao parque. Ali, em meio à roda gigante, que causava medo, vertigem e um susto tão grande que lhe fazia doer algo nas entranhas,¹³³ aos carros da autopista, que a cada choque faziam a jovem sentir qualquer coisa lhe fazer mal “lá dentro, uma coisa pesada e penetrante”,¹³⁴ e, por fim, à atração do chicote, que rodopiava “loucamente”,¹³⁵ Guta pressente haver algo de errado, embora pareça estar incapacitada de reagir às ações que, naquele instante, lhe causam dor e lhe trazem mal-estar. A sua postura, no caso, revela já grande passividade perante o mundo ao seu redor:

Devia parar, queria erguer a voz para pedir que parassem. Mas não ousava, deixava-me ir ficando, entregava-me ao destino que me quisera trazer até ali. Maria José parecia uma criança, cabelo ao vento, rindo, gritando meu nome. O chicote tangenciava o bar, numa das curvas. Ao passar ali, ouvi um bêbedo indignado gritando: – “Isto é um crime!”

Encolhi-me assustada na cadeira.

– Crime? Se fosse um crime, Maria José me chamaria assim tão inocente, tão alegre?

E eu continuava a ir, rodava mais, ria com ela, deixava-me arrastar loucamente, fechando apenas os olhos a um choque mais brusco, que me abalava toda.

[...] Foi-se embora para sempre o pobre pequenino. Quem sabe não teria os mesmos olhos azuis de Isaac?

Nem mesmo chegou a ter olhos, coitadinho.¹³⁶

Dado o fato de o parque de diversões consistir em um espaço comumente associado à

que entrei no país com passaporte de turista, que já está esgotado, mas que tenho conseguido ir prorrogando. Tudo depende agora da revalidação do diploma. Há os exames a prestar, o que sempre me causou horror. Não sei o que faça. Tenho medo de ser obrigado a ir embora”. QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 186.

¹³¹ Ibidem, p. 196.

¹³² Ibidem, p. 196.

¹³³ Ibidem, p. 196.

¹³⁴ Ibidem, p. 196.

¹³⁵ Ibidem, p. 196.

¹³⁶ Ibidem, p. 196-197.

brincadeira, à alegria, à diversão infantil e, também, à inocência, é notável sua ocorrência na narrativa como mais um indício do processo de “infantilização” que Guta sofre, desde o seu retorno compulsório do Rio de Janeiro à Fortaleza. E embora o parque seja o lugar associado a tais atributos positivos do âmbito da alegria e do prazer – sendo o comportamento de Maria José na ocasião um exemplo disso –, a experiência que Guta vivencia no local não poderia estar mais distanciada do divertimento proposto pela amiga; dado que, tratando-se do espaço elegido pela narrativa no qual a narradora perde não apenas o filho que aguarda, mas também a esperança e o consolo de outra vida possível, o parque surge para Guta como um lugar de sentimentos negativos, tais como a dor, a violência, o medo, o susto e, afinal, a perda. A esse espaço reconfigurado pela experiência da jovem, acrescenta-se também o prenúncio da morte que será antevisto na própria figura da narradora, que ressalta na descrição que realiza de si a “cor arroxeadas das olheiras” e o estado das “faces descoradas e mórbidas”.

A profunda infelicidade resultante da situação vivenciada por Guta, portanto, conduz a jovem ao encerramento da narrativa, com a descrição da viagem que empreende de volta à casa do pai no sertão, em virtude de sua decisão de abandonar definitivamente o meio urbano. “Vou para o sertão, para casa”,¹³⁷ relata Guta. E complementa:

Sinto-me cada vez mais triste, doente e só.

[...] A cabeça me dói, o coração me dói, tudo dói. Penso em Isaac. Quanto mar, e terra, e gente viva, entre nós! Parece que ainda vejo as suas mãos, ainda ouço o seu riso, a sua fala estranha e grave. Que fará ele longe de mim, na sua terra tão distante enquanto o trem se afunda sertão adentro? Cada segundo são mais alguns metros de trilho que se avançam. E é mais uma probabilidade que eu perco de o rever. [...] Na minha bolsa guardo as suas quatro cartas. Como são mortas, agora, inexpressivas e vazias! De que servem palavras escritas? Valem menos do que qualquer das palavras ditas, do que todas as queridas palavras que o vento do mar carregou. [...]

O trem penetra no sertão, na noite, na fuga. E eu vou com ele, vou dentro dele, sou parte dele. E Isaac está longe, tão longe que não posso imaginar bem onde é, sem pensar em confusas perspectivas de escalas e cartas geográficas. Tão longe, que para me figurar essa distância nenhuma imagem familiar me basta, e preciso pensar em números.

Agora, cada um voltou ao seu meio, cada um se reintegra na sua paisagem, e se perde do outro mais completamente.¹³⁸

O retorno de Guta ao sertão é descrito em meio a uma sensação de profundo fracasso, tristeza, solidão e dor. Ao recuperar a lembrança de Isaac, a jovem sofre, pois entende que a distância que os separa não se configura tão somente na distância geográfica, quase infinita e impossível de figurar sem recorrer a cálculos e escalas cartográficas; mas, de maneira ainda

¹³⁷ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 197.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 198-199.

mais brutal, a narradora percebe que a distância que por ora divide o casal consiste naquela que também é subjetiva, isto é, relativa aos sentimentos de cada um – o que constitui, assim, um distanciamento sentimental, que nem mesmo as cartas repletas de palavras de amor vindas de Isaac são capazes de transpor. A esse panorama desolador, Guta acrescenta, igualmente, a reflexão sobre a força que o meio físico, a paisagem natal, exerce sobre as duas personagens; apresentando, nesse viés, uma postura pessoal diante do espaço que pode ser definida como neonaturalista, ou seja, na qual a vontade dos indivíduos de nada vale perante as exigências imperiosas do meio natural.¹³⁹

Após elaborar tais reflexões, que levam Guta à conclusão irremediável de que jamais tornará a rever Isaac – pois, como afirma a personagem, “cada um voltou a ser o que era dantes, e nunca mais, decerto, nos veremos”¹⁴⁰ –, a jovem levanta-se de seu lugar no trem e encaminha-se ao último vagão da composição, a fim de observar melhor o céu noturno. Dali, Guta dirige seu olhar à constelação das Três-Marias, e observa, afinal, a relação que há entre as estrelas que vê e o destino tomado por si e por cada uma das antigas companheiras de colégio, Maria da Glória e Maria José:

O trem vai atrasado e vagaroso. A noite fechou de todo, melancólica e cinzenta, como a caatinga, donde ela sobe.

Fujo do meu lugar, atravesso o corredor, chego à plataforma do carro, que é o último.

A estrada vem de dentro da sombra, como se nascesse subitamente do horizonte próximo, entre a mata e o céu, céu límpido, sem nuvens, sem lua, só com as estrelas.

Olho as Três-Marias, juntas, brilhando. Glória reluz, impassível, num raio seguro e azul. Maria José, pequenina, fulge tremendo, modesta e inquieta como sempre. E eu, aí de mim, brilho também, hei de brilhar ainda por muito tempo – e parece que a minha luz tem um fulgor molhado e ardente de olhos chorando.

E nem sei quanto tempo hei de ficar ainda, sozinha e desamparada, brilhando na escuridão, até que minha luz se apague.¹⁴¹

Recuperado nos parágrafos finais do romance, o motivo destacado das Três-Marias assume significado distinto em comparação à sua aparição anterior na narrativa. Recorde-se que, no início da obra, as Três-Marias assinalavam então o sonho e a esperança depositados em um futuro melhor pelas jovens Maria Augusta, Maria José e Maria da Glória. Assim, Guta definia a si mesma, naquele tempo, como “uma estrela serena de luz azulada”, um “tranquilo

¹³⁹ Note-se que a separação final entre Guta e Isaac recupera, em certa medida, a própria separação que se dá entre Conceição e Vicente em *O quinze*. Nos dois casos, as personagens se doam às exigências do meio natural, e permitem que as diferenças de cunho espacial – resumidas no conflito entre sertão e meio urbano – configurem-se como a razão que impede a união harmoniosa do casal.

¹⁴⁰ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 199.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 200.

sol” capaz de aquecer mundos inteiros e de lhes proporcionar felicidade. No trecho acima, entretanto, localizado já ao final do romance, o ressurgimento do conhecido motivo associa-se agora à separação radical ocorrida entre as antigas companheiras de internato, e materializa o final melancólico que Guta vê reservado a si mesma – final que é descrito como um desfecho que parece ser constituído por um caminho de solidão e de desamparo, no qual é visível “um fulgor molhado e ardente de olhos chorando”.

Assim, em última análise, o tratamento diferenciado que Rachel de Queiroz confere ao motivo das Três-Marias em dois momentos distintos da narrativa – isto é, no início da obra e em suas seções finais – evidencia a força que este elemento apresenta para a estrutura interna do romance, no qual atua como um instrumento de delimitação temporal, capaz de distinguir, na percepção de Guta, o tempo “de antes” – referente principalmente aos anos de internato – do tempo “de agora”, no qual ocorre a enunciação – relativo ao presente em que se situam as personagens e marcado pelo retorno da “filha pródiga” à casa paterna. Note-se, portanto, que além de atuar na sugestão da transformação drástica que se abatera sobre o destino esperado pela narradora ao final da narrativa, o motivo destacado também influi na delimitação do significado último a ser atribuído à tríade composta por Guta, Maria José e Glória: significado esse associado definitivamente à imagem da constelação, e não mais ao suposto trio bíblico de mulheres, tratado anteriormente, formado por Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, e Maria Salomé.

Considerando, finalmente, a possibilidade da existência de um diálogo travado entre o romance de Rachel de Queiroz e a poesia de Manuel Bandeira (1886-1968)¹⁴² – poeta a quem a obra *As três Marias* é dedicada, como convém recordar –, pode-se, ainda, compreender o motivo das Três-Marias a partir de sua aproximação ao símbolo da estrela na obra do poeta pernambucano e às variadas significações que esse símbolo assume ao longo de sua trajetória poética. Dentre alguns desses significados possíveis atribuídos à estrela no contexto da poesia bandeiriana, Elódia Xavier destaca um deles que parece aproximar-se do profundo sentimento de desencantamento em relação ao mundo que assinala o final da narrativa de Guta:

O símbolo estelar se insere nesse contexto de frustrações. O eu lírico não pode prescindir do brilho da estrela, fanal de esperança sem a qual não é

¹⁴² Note-se que à época da publicação do romance de Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira já havia publicado, dentre outros títulos, as obras *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936). Deste último, inclusive, consta o poema “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, no qual o eu lírico faz uma referência explícita às três Marias, tidas, no contexto do poema, como as três mulheres referidas em seu título: “Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do sabonete Araxá! / São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabonete Araxá? / São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas? / São as três Marias? / Meu Deus, serão as três Marias?”. BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem: Estrela da manhã*: edição crítica. Coordenação de Giulia Lanciani. Nanterre, Paris: Edições UNESCO: ALLCA XX, Université de Paris X, 1998, p. 59.

possível viver [...]. A esperança, na poesia de Bandeira, é triste e desesperançada, porque a acompanha a constatação desolada do irreversível. Daí a pertinência da estrela – sempre fria e distante – como símbolo dessa felicidade inacessível.¹⁴³

Sendo, portanto, “símbolo dessa felicidade inacessível” na poesia, a estrela relaciona-se ao tema da esperança, ainda que esta deva ser compreendida sob uma nova concepção de frieza e distanciamento – em suma, de desencanto. Assim, transposta à realidade vivenciada pelas jovens personagens de *As três Marias*, o grupo homônimo de estrelas passa a significar, de maneira similar, a esperança que Guta e suas companheiras depositavam no futuro e que, ao se mostrar uma promessa frustrada, acaba revestindo a antiga expectativa de tons bastante pessimistas e quase irreversíveis.

¹⁴³ Cf. XAVIER, Elódia. O símbolo estelar na poesia de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem: Estrela da manhã*: edição crítica. Coordenação de Giulia Lanciani. Nanterre, Paris: Edições UNESCO: ALLCA XX, Université de Paris X, 1998, p. 713.

2.3. Maria Augusta: um caminho por desbravar

O enredo de *As três Marias*, como exposto anteriormente, levanta algumas questões. A primeira diz respeito à busca, por parte da narradora, não apenas por sua emancipação social como “mulher”, como proposto por José Aderaldo Castello, mas por todas as possibilidades antevistas de se alcançar a satisfação pessoal, ou a dita “felicidade”. Todavia, nem a atividade laboral na esfera pública, nem a independência financeira ou as relações de âmbito privado – constantemente frustradas no aspecto amoroso e sexual – são tidas por Maria Augusta como opções suficientes em si mesmas, e acabam, afinal, sendo descartadas. A maternidade, talvez, fosse a resposta à problemática existencial apresentada por Guta; mas também essa acaba se mostrando uma experiência frustrante para a narradora, em virtude de como ela ocorre, em meio à solidão. Em suma, nenhuma das possibilidades de vida encarnadas pelas outras duas companheiras, Maria José e Maria da Glória – representantes, respectivamente, das posições da mulher solteira e sem filhos inserida no mercado do trabalho e da esposa, mãe e dona-de-casa dedicada –, surgem para Guta como solução final para a profunda crise existencial que constitui a sua individualidade.

Outra questão colocada pelo enredo consiste na falta de informações oferecidas sobre o futuro reservado à Maria Augusta. Nesse sentido, na análise que efetua do romance, José Aderaldo Castello propõe a sua divisão em quatro partes, embora estivesse consciente de que “apenas a segunda e a terceira” podiam “ser definidas materialmente”,¹⁴⁴ ao passo que a primeira e a quarta partes são apenas sugeridas para o leitor, como um *antes* e um *depois* dos fatos efetivamente registrados no enredo. Segundo sua proposta, a primeira parte consistiria no período de infância de Guta, antes da entrada da jovem no colégio, e seria marcada pelos momentos de felicidade desfrutados na casa da família no sertão, ao lado da mãe ainda viva e do pai então amoroso. Trata-se de um período “lendário” do qual, entretanto, o leitor toma conhecimento somente de maneira irregular e diluída, através da visão subjetiva de Guta e de suas recordações de um passado pouco conhecido e um tanto inventado, como se observa no trecho:

A minha infância, sempre a dividi em duas fases: “o tempo de mamãe” e “depois”.

O tempo de mamãe tem muito de lenda (e sei que há de ter muito elemento de pura imaginação): é belo, irreal, como uma coisa impossível. É sem continuidade, feito de pedaços de lembranças ou coisas que ouvi contar e imagino ter visto.

[...] Mas também há recordações autênticas, muitas e verídicas recordações.

¹⁴⁴ CASTELLO, José Aderaldo. Um romance de emancipação, p. 14.

Lembro-me de mamãe montada a cavalo, de saia preta e casaco justo, uma saia enorme que cobria a sela toda. Parecia tão alta, tão alta! Eu, do chão, chorava e lhe estendia os braços. E ela gritava de susto, com medo de me ver sob os pés do cavalo, puxava a rédea, chamava papai, pedia socorro. Eu não queria saber de nada, não tinha medo dos cascos pesados, me atirava para a frente, para ela. Papai apeou, me pegou no colo, entregou-me à criada. Montou depois e saiu puxando o cavalo de mamãe, cuja figura me dançava diante dos olhos cegos de lágrimas, sem atender aos meus gritos desesperados nem se entregar aos meus braços estendidos.¹⁴⁵

Já a segunda e a terceira partes – definidas, segundo José Aderaldo Castello, como os capítulos I ao XIV e XV ao XLV – consistem, respectivamente, no período de formação das três Marias como internas do colégio e na narração das experiências vividas pelas jovens logo após o encerramento dos estudos. São seções contidas, portanto, no enredo efetivamente construído por Guta, nas quais registra os fatos ocorridos com ela dos doze aos vinte anos de idade. A quarta seção, por outro lado, diz respeito ao futuro desconhecido que aguarda a narradora após o seu retorno à casa paterna; lugar agora temido, no qual impera a presença de sua madrasta e de seu pai, já distanciado da própria filha. Note-se que essa volta efetuada pela personagem ao ponto inicial onde transcorreu sua infância é considerada pelo crítico como o fechamento do ciclo narrativo que constitui o romance: “Já a quarta parte é a suposição do que virá, lançada às reflexões do leitor como uma exigência das suas próprias inferências, depois que o mundo ficcional fecha o seu ciclo desaprisionando a protagonista”.¹⁴⁶

A análise de José Aderaldo Castello, nesse sentido, deixa entrever que tanto o passado quanto o futuro de Guta são sugeridos pela narrativa de forma oblíqua, incerta, sendo ambas modalidades temporais duvidosas, rarefeitas ao longo da narrativa, e abertas à significação por parte do leitor. Assim, em relação ao passado da personagem, observa-se um tratamento subjetivo e nebuloso que Rachel de Queiroz confere às memórias e lembranças da narradora – que, como a própria Guta admite, podem não estar absolutamente certas ou podem conter “muito elemento de pura imaginação”. Já a respeito de seu futuro, de modo semelhante, esse pode ser compreendido como uma modalidade temporal não previsível, uma vez que a autora opta por não oferecer ao leitor nenhuma indicação sobre a sua concretização efetiva, deixando o final do romance “em aberto” às possibilidades virtualmente infinitas que a ficção encerra. Convém ressaltar, entretanto, que essa “abertura” ao futuro que assinala o desfecho de *As três Marias* pode ser encontrada, de igual modo, em outros romances de Rachel de Queiroz, como são os finais destinados ao preso João Miguel, da obra homônima, e à fragilizada Noemi, de

¹⁴⁵ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 46-47.

¹⁴⁶ CASTELLO, José Aderaldo. Um romance de emancipação, p. 14.

*Caminho de pedras.*¹⁴⁷

Apresentando-se de modo indefinido, pois, o futuro de Guta desperta especulações. Na tentativa de desvendar o que estaria reservado à personagem com o seu retorno à casa paterna, alguns críticos, como José Aderaldo Castello, compreendem o porvir de Guta sob o sentido positivo de uma autoimposição a “um segundo retorno à paisagem da infância, em procura de uma recuperação de forças ou do revigoramento das raízes machucadas e sofridas, consciente ou inconscientemente”.¹⁴⁸ Tal modalidade de leitura poderia levar a crer na possibilidade, por parte da protagonista, de superar as dificuldades vivenciadas, de aprender a partir das antigas adversidades e de construir o próprio futuro. Essa posição perante o regresso da jovem ao sertão, aliás, faz recordar das palavras empregadas pelo crítico Davi Arrigucci Jr. em relação à *O quinze*: “No Brasil, nós nos voltamos para o sertão quando desejamos saber quem somos ou para formular as perguntas para as quais não temos as respostas”.¹⁴⁹

Outras leituras efetuadas sobre o futuro de Guta, por outro lado, atentam para o sentido negativo de suas ações. Nesses termos, para Cristina Ferreira Pinto, o destino para o qual Guta caminha pode também ser entendido a partir do ângulo negativo do “crescimento regressivo” da personagem, ou seja, de um processo de desenvolvimento pessoal e integração social que, sendo abruptamente interrompido, resulta num “destino ‘fracassado’, num destino de mulher que foge aos padrões sociais de feminilidade”.¹⁵⁰ Como a autora expõe, esse tipo de situação, geralmente, desperta um profundo sentimento de fracasso na personagem e a sua consequente marginalização social em meio ao seu grupo de origem.

Acrescente-se a tal posição de “crescimento regressivo” mantida por Cristina Ferreira Pinto em relação ao romance de Rachel o citado processo de “infantilização” pelo o qual Guta passa ao final da narrativa, no momento em que a personagem abre mão da tarefa de cuidar de si e de tomar as próprias decisões – ações que, afinal, constituem a vida adulta –, para retornar à tutela e à responsabilidade do pai. Pois, como a pesquisadora aponta:

A gravidez e a maternidade, embora trouxessem um estigma para Guta por não serem fruto de um casamento, representam também, segundo um parâmetro social tradicional, a entrada da mulher no mundo “adulto” [...]. Entretanto, aqui a personagem não *decide* o aborto conscientemente e, assim, nem se coloca dentro desse ideal de feminilidade, nem fora dele. A falta de decisão a situa no nada, ela retorna a um estágio infantil, voltando à tutela do pai e da madrasta, um mundo onde sua voz é ignorada e onde, portanto, não

¹⁴⁷ Para maiores indicações acerca desse procedimento empregado pela autora, cf. ALVES, Roberta Hernandez. *A cesta de costura e a escrivainha: uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz*.

¹⁴⁸ CASTELLO, José Aderaldo. Um romance de emancipação, p. 14.

¹⁴⁹ ARRIGUCCI JR., Davi. O sertão em surdina, p. 174.

¹⁵⁰ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, p. 17.

é necessário ter voz, isto é, posicionar-se, decidir.¹⁵¹

Embora o destino esperado por Guta com o encerramento da narrativa seja composto tão só por suposições, os futuros de Maria José e de Maria da Glória apresentam-se, por outro lado, de modo muito mais definido e concreto ao leitor. Isso ocorre, porventura, em razão de ambas as companheiras de Guta terem optado por papéis sociais previamente definidos para as mulheres de sua posição social à época, referentes à inserção feminina em setores laborais geralmente relacionados à ação de cuidar de outras pessoas, como o ensino, principalmente o infantil, como é o caso de Maria José,¹⁵² ou então, à perpetuação dos ideais tradicionais de boa esposa e mãe dedicada à família, no âmbito privado, como ocorre com Maria da Glória. Sob essa perspectiva, configurando-se a narradora na exceção do trio, as outras duas Marias reproduzem a ideologia de gênero em que foram educadas ao longo dos anos de reclusão no internato, religiosa e moralmente.

As escolhas efetuadas por Maria José e Maria da Glória não ocorrem, entretanto, sem que Guta realize reflexões sobre o destino das companheiras, questionando as suas ações. Tal fato ocorre com o comentário que a jovem faz sobre o casamento de Glória, do qual é uma das madrinhas: “Eu não quis comer nada, mal provei o vinho, não podia tirar os olhos de Glória. A serenidade, a coragem com que ela se aventurava! Parecia que nascera casando, o lado moral da coisa não aparentava atingi-la; só se preocupava com os detalhes de pura forma”.¹⁵³ Outro exemplo de questionamento por parte da narradora é a crítica de Guta às manifestações de fé de Maria José; manifestações tais que, como já mencionado, crescem em importância de forma lenta e gradual na narrativa e representam a profunda transformação que se opera no íntimo da personagem:

Maria José rezava. Rezava o seu exercício predileto, as meditações sobre a Paixão. De momento em momento, tomava o crucifixo nas mãos e beijava uma das chagas da imagem. O Cristo era de gesso, encarnado em cores violentas [...]. Não parecia um morto, no meio de tantas cores. Porém Maria José o via morto, via a tragédia, e chorava e batia no peito. Será possível que ela se comova realmente, sofra realmente, só na evocação mental, quase literária, daquele drama longínquo? Que é piedade, que é caridade, que é amor do próximo? Que é que nos dói

¹⁵¹ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, p. 74, itálicos da autora.

¹⁵² Sobre a relação da figura feminina com a atividade no magistério, caminho trilhado pela personagem Maria José de *As três Marias* e também pela primeira protagonista de Rachel de Queiroz, a Conceição de *O quinze*, reflete Davi Arrigucci Jr.: “Ao mesmo tempo, pela personagem feminina independente e emancipada, [a narrativa de Rachel de Queiroz] segue o curso dos tempos modernos que fizeram das professoras, desde o final do século XIX, agentes do processo de modernização da sociedade brasileira, cujas bases a certa altura pareciam depender desse específico ‘trabalho de mulher’ a que se viu ligada a imagem do magistério”. ARRIGUCCI JR., Davi. *O sertão em surdina*, p. 171.

¹⁵³ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 126.

na dor alheia, qual a impressão que verdadeiramente nos causam os sofrimentos dos outros?

Por mim, penso que eles só têm importância para nós quando assumem um aspecto direto, imediato, físico: quando se veem.

[...] A fome dos outros é sempre, em princípio, uma ideia abstrata. E as ideias abstratas atingem a inteligência, mas dificilmente abalam o coração. É preciso que a gente *veja* a fome, que a gente *sinta* a fome.

Por que Maria José chora? De onde tira ela dores para essas lágrimas? Da morte de Deus, ressuscitado em glória tão depressa, e tudo isso há dois mil anos?¹⁵⁴

E Guta, ainda observando a amiga rezar, conclui:

Maria José ficara imóvel, entregue a mudas divagações. Afinal suspirou energicamente, tornou a ajoelhar, pôs a cabeça entre as mãos e se ligou de novo ao outro mundo.

Da minha cama, calada também, perdi-me a contemplá-la. Só um metro de soalho nos separava. Criadas juntas, vivendo juntas, identificadas nas mesmas afeições. Entretanto, éramos como duas mulheres de nações diferentes e língua estranha. Nem isso, porque de nações diferentes e língua estranha éramos Isaac e eu, e nos entendíamos. É verdade, porém, que eu o amava.

[...] E no entanto, ela [Maria José] acha direito a desigualdade, a miséria, a doença. Não se revoltou quando foi comigo à Santa Casa e viu os doentes apodrecendo pelas camas, cheirando mal, de barriga inchada, mãos esqueléticas, pele verde de mortos.

Maria José acha direito a carrocinha de cachorros. Acha direito Dona Júlia dar bolos na molequinha que leva as marmitas. Afinal de contas, quem ensinou a ela o que é o mal?¹⁵⁵

Além da explícita crítica efetuada pela narradora em relação às questões sociais que envolvem a desigualdade de classes e a moral pregada pela religião, a passagem anterior torna evidente também o desenvolvimento, por parte de Rachel de Queiroz, de uma narrativa mais psicológica, na qual o foco da crítica empreendida é ampliado da realidade social concreta ao plano das indagações íntimas de Guta. Note-se que tais indagações que nascem do íntimo da personagem envolvem aqui questões abstratas e metafísicas em torno dos sentidos do ser e do existir, dos significados do bem e do mal e da impossibilidade de compreensão plena entre os indivíduos.¹⁵⁶

As passagens citadas evidenciam a ampla diferença que então separava Maria Augusta de Maria José, diferença essa aplicada também em relação à Maria da Glória. As divergências entre a tríade de personagens centrais de *As três Marias* se impõem, nesse momento, em razão

¹⁵⁴ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 186-187, itálicos da autora.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 190-191.

¹⁵⁶ Observe-se, para a composição de *As três Marias*, a importância da leitura que Rachel de Queiroz realiza do romance *Mundos mortos* (1937) de Octávio de Faria – escritor católico, autor da ampla obra intitulada *Tragédia burguesa*, que consiste num dos principais defensores da literatura intimista ou psicológica na década de 1930.

de o trio ser trabalhado não mais a partir do conceito de “união perfeita” que caracterizava a relação mantida entre as jovens na época dos estudos no internato; mas, de maneira a sugerir o alargamento das distâncias que pouco a pouco foram sendo cavadas entre as três amigas, tanto no plano físico e geográfico habitado pelas personagens, quanto no plano psicológico. Assim, o avanço da fase adulta – período representado pela necessidade de se efetuar escolhas e de se adaptar à realidade – implica no esfacelamento gradual dos antigos laços que, de início, uniam Guta, Maria José e Glória, e atua na demarcação de dois momentos distintos que caracterizam a tríade de personagens criada por Rachel em sua obra: sendo a primeira referente ao período de união das jovens no colégio e a segunda condizente ao momento em que as moças partem do internato e buscam construir suas vidas a partir daí.¹⁵⁷

Dessa forma, acompanhando a própria divisão do enredo, tem-se também uma divisão entre dois momentos específicos que assinalam a tríade de personagens de *As três Marias*. Tal diferenciação é construída a partir de aspectos que se relacionam aos registros de tempo e de espaço, para além do tratamento dado pela romancista ao foco narrativo, um dos elementos constitutivos de maior relevância no caso. Isso, pois o ponto de vista em primeira pessoa que constitui a voz individual de Guta como narradora não consistiu, de saída, na primeira opção considerada por Rachel de Queiroz ao iniciar a elaboração de sua obra. Como aponta Marlene Mendes,¹⁵⁸ após comparar dois originais do romance em um estudo de crítica genética:

Das rasuras com a borracha, poucas nos permitem ver / ler o que foi apagado. Mas ainda assim, conseguimos saber que a história tem, inicialmente, um narrador onisciente, mas passa, a partir da página 23, a um narrador personagem. Quando se decide pela emenda, [Rachel] volta ao início e vem apagando e substituindo as marcas linguísticas referentes à terceira pessoa. Ao ser perguntada sobre o porquê desta substituição, dissemos a autora que, pelo fato de o romance ter muito de autobiográfico, sentiu-se mais à vontade contando sua história na primeira pessoa.¹⁵⁹

A mudança do foco narrativo relaciona-se, portanto, aos aspectos que concernem ao conteúdo da obra. Ao passo que os narradores dos romances anteriores de Rachel consistem

¹⁵⁷ De acordo com a análise de Haroldo Bruno sobre esse aspecto do romance de Rachel, a tríade formada por Guta, Maria José e Maria da Glória consistiria justamente no símbolo maior da tentativa – que acaba por se mostrar, afinal, impossibilitada – de entendimento ou de compreensão total entre os indivíduos: “Sendo o suporte principal da caracterização humana e o centro de onde se irradia a ação narrativa, a união entre as três amigas representa uma tríade a encarnar um sonhado traço de comunicação e solidariedade”. BRUNO, Haroldo. *Rachel de Queiroz*, p. 82.

¹⁵⁸ MENDES, Marlene. *As três Marias e Memorial de Maria Moura*: dois manuscritos de Rachel de Queiroz. *Revista Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 10, n. 18, p. 13-20, 2010. Disponível em: <http://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/213/120>. Acesso em: 01 dez. 2016. Neste estudo, Marlene Mendes consulta dois manuscritos originais de *As três Marias*: o primeiro, autógrafo, datado de 1937, encontrado no acervo de Mário de Andrade, no IEB/USP; e o segundo, datiloscrito, do ano de 1939, consultado no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), no Rio de Janeiro.

¹⁵⁹ Idem, p. 14-15.

em tipos oniscientes e em certa medida neutros – como ocorre em *O quinze*, *João Miguel* e *Caminho de pedras* –, Guta, por outro lado, é apresentada como uma personagem-narradora que fornece a sua versão única e parcial dos acontecimentos que envolvem a sua figura e a de suas companheiras, por meio da exposição, sempre em primeira pessoa, de seus pensamentos, sentimentos e ações.¹⁶⁰ Dessa forma, a sua narração, localizada imediatamente *dentro* da história, é percebida pelo leitor de maneira bastante direta, e seu ângulo de visão pode ser definido como o do centro fixo dos fatos narrados.

Em suma, a escolha consciente operada por Rachel de Queiroz em relação ao foco narrativo mostra-se relevante na medida em que a leitura do romance permite a apreensão de sutilezas em torno da utilização, por parte da narradora, dos pronomes pessoais em primeira pessoa, declinados no singular e no plural. O que se pretende demonstrar, nesse caso, é que a partir da observação do uso discriminado que Guta faz do “eu” e do “nós” – pronomes que assinalam tanto a sua figura quanto as de suas amigas –, é possível ao leitor captar o grau de maior ou menor proximidade mantida pela tríade de personagens centrais de *As três Marias*.

Um exemplo evidente do fato surge no episódio referente à primeira vez que Glória se apaixona, descrito na fase inicial da obra, no momento em que jovens ainda encontravam-se juntas no colégio e mantinham uma relação caracterizada por uma identificação profunda e por uma capacidade de entendimento quase absoluta. Assim, em razão da união extrema que prevalecia entre as três Marias, a ocasião em que Glória inicia um ingênuo romance com o companheiro árabe das aulas de violino – experiência que, de outra forma, seria vivenciada unicamente pela personagem – é compartilhada de maneira semelhante pelas três jovens, e narrada por Guta como se ela própria estivesse envolvida naquelas experiências amorosas:

Ele começou a namorar com Glória, logo que entendeu os olhos com que ela o olhava, e foi como se nos namorasse a todas, porque todas três começamos a amá-lo, embora Maria José e eu nunca o tivéssemos visto. Glória, porém, contava tanto, descrevia tanto, que era como se o tivéssemos eternamente vivo e inconfundível entre nós. Sabíamos como eram as suas mãos, compridas, morenas, com um diamante de cravação antiga no anular esquerdo. E quando ele vibrava o pulso, nos trêmulos da música, a luz do lustre tremia também no diamante do anel, e nós “víamos” a luz saindo da mão dele, brilhante e fremente como a voz do violino [...]. E nós nos embébiomos nessas minúcias que Glória repetia infindavelmente como uma história maravilhosa, nosso coração se abrindo todo às confidências, gozando também a sua parte de amor.¹⁶¹

¹⁶⁰ Para mais detalhes sobre as tipologias de narrador, cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002; FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, Brasil, n. 53, p. 166-182, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 20 fev. 2016.

¹⁶¹ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 54-55.

Quando o romance de Glória com o companheiro de violino encontra seu término, em decorrência do encerramento das aulas de música, e o casal por fim se separa, é como se todas as três, igualmente, sofressem a perda do rapaz. Assim, quando ocorre a despedida final entre Glória e o namorado, tanto Guta quanto Maria José comparecem ao local e lamentam o amor perdido:

E, à tarde, quase escuro, fomos nos sentar no pátio das normalistas, único ponto do Colégio que um muro apenas separava da rua [...] onde ninguém passava, senão alguma lenta beata de passo miúdo, desfiando o terço. Longo tempo esperamos, medrosas, enervadas, o pulso batendo forte. De repente, na calma do pátio, ouviu-se que alguém assobiava na rua os primeiros compassos do *Rêve d'Amour*. Era ele, era o nosso xeque! A música querida escalava o muro, subia até nós [...]. Cumpria o combinado, o xeque, vinha saudar a namorada com a música que tocaram juntos. Não pudemos responder nem nos lembramos disso. Ficamos encostadas ao muro, ouvindo, ouvindo: cada compasso era como uma palavra comovente e inesquecível, era como a própria voz do amor nos chamado e nos enlevando, carregando-nos para os grandes ares do mundo, onde as paixões vivem [...]. Meu coração batia, batia de amor por aquele homem, que eu nunca vira, que nunca vi depois, como talvez jamais tenha batido tão forte por nenhum outro. Minha emoção era tão grande que tive medo do ciúme de Glória. Ela, porém, não cuidava nisso, era feliz em sentir seu amor partilhado por nós [...]. Continuamos encostadas no muro, silenciosas, oprimidas. A música foi se extinguindo docemente, e uma dor aguda nos feriu quando o som maravilhoso findou de todo. Ouvíamos agora os passos dele na calçada, lentos, indecisos, depois deliberados, rítmicos, se afastando.¹⁶²

Embora a passagem seja narrada sob a perspectiva de Guta, o uso do pronome “nós” é explícito no sentido de demonstrar a sintonia de sensações, pensamentos e ações tomados em comum pelas três Marias. Dessa perspectiva, observe-se que a conexão que, naquela época, ligava as três amigas era tão profunda que mesmo que Guta jamais tenha visto ou sequer conhecido pessoalmente o namorado de Glória, seus sentimentos pelo rapaz eram tão intensos que faziam o seu coração bater forte, como “talvez jamais tenha batido tão forte por nenhum outro”, ou seja, nem mesmo por Isaac, a sua grande paixão da vida adulta. Por outro lado, a passagem destacada também insinua já o processo gradual de diferenciação que começara a ocorrer entre as companheiras inseparáveis; sendo, nesse viés, a alternância repentina, de um parágrafo a outro, do foco na primeira pessoa do plural para a do singular – isto é, do “nós” relativo ao trio para o “eu” que define a voz interna particular de Guta – a constituição de um indício da separação que futuramente se concretizará entre as personagens.

O melhor modo de definir esse tipo de relação que une as três Marias nos capítulos

¹⁶² QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 56-57.

iniciais do romance, portanto, talvez seja empregando o conceito de “simpatia”. Assim, as três jovens, dispostas nos mesmos registros de espaço e de tempo, estariam compartilhando das mesmas paixões e afetos – o que acaba por conferir à Maria José e à Glória a atribuição do “status de co-protagonistas” da história, como aponta Cristina Ferreira Pinto:

Presentes no título, Glória e Maria José assumem *status* de co-protagonistas na primeira parte do romance, que narra os anos escolares das adolescentes. Mas principalmente elas funcionam aí como símbolo da importância desse período de formação para a vida posterior de Guta, que ocupa sozinha o lugar de protagonista durante o resto da narrativa.¹⁶³

Já no segundo momento de desenvolvimento da tríade, relativo ao período em que as jovens partem do internato rumo às experiências da fase adulta, há o emprego mais constante do foco narrativo no uso da primeira pessoa do singular, centralizando a visão dos fatos narrados no “eu” de Guta e no amadurecimento de sua individualidade e de sua personalidade. Estando, a partir daí, as três amigas distanciadas temporal e espacialmente, Maria José e Maria da Glória passam a atuar de modo mais recorrente como contrapontos à individualidade de Guta, que reina então como a única protagonista. Conforme já assinalado, as escolhas das companheiras passam a ser questionadas pela narradora e os aspectos centrais que assinalam essa nova fase da relação mantida pelas três Marias podem ser resumidos sob os termos da diferenciação e do distanciamento que se dá entre elas.

O distanciamento geográfico que se coloca entre Guta, Maria José e Glória, aliás, é um ponto de grande importância nesse sentido. Uma análise dos aspectos espaciais propostos pela narrativa é capaz de exemplificar esse fato: embora as três jovens tenham, literalmente, se libertado do colégio e da constante vigilância das Irmãs – afinal, recorde-se que a instituição é descrita por Guta como um lugar de quietude de “claustro”, “uma cidadela, todo fechado em muros altos”, ou, ainda, uma “prisão mais fechada e mais alta” –, tal situação não implica, com efeito, no encerramento do período de aprendizado em virtude da obtenção dos diplomas. Pelo contrário, a “educação” das três Marias continua após o período do colégio, desta vez com o enfrentamento dos desafios que a vida adulta proporciona. Assim, considerando a dimensão educacional da narrativa, bem como o fato de que Guta é a única dentre as amigas a deslocar-se para fora do ambiente de início delimitado pelo enredo – isto é, o meio urbano de Fortaleza –, a viagem que a personagem empreende para a cidade do Rio de Janeiro pode ser compreendida como um passo além que somente a narradora é capaz de dar em direção ao autoconhecimento – sendo esse um elemento a mais que, dentre outros, distingue a jovem de

¹⁶³ PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, p. 62.

suas antigas companheiras.

A esse respeito, José Aderaldo Castello comenta que a experiência de Guta no grande centro urbano, representado pelo coração político e administrativo do país à época, age como uma metonímia daquele processo histórico mais amplo, de “reeducação” do próprio brasileiro, que marca também outras trajetórias:

E suas experiências [das três jovens] se desdobram concomitantemente, quase intencionalmente confrontadas, no mesmo espaço, mas desdobrado em espaços-fuga, no caso de Guta – o de origem, aquele mesmo de formação, e o Rio de Janeiro, como se se impusesse aqui, inevitavelmente, a transposição da experiência provinciana para esse centro de reeducação, a bem dizer histórica, da formação e do destino do brasileiro.¹⁶⁴

Dessa forma, o distanciamento geográfico que se desdobra entre as três Marias acaba por se transmutar também no distanciamento de experiências de que as jovens desfrutarão – o que acabará por separá-las mais ainda. É devido a essa razão que Guta, ao retornar grávida à Fortaleza, é incapaz de confessar às companheiras a verdade sobre sua condição; e, é também devido a esse motivo que quando a narradora e Maria José descobrem que Jandira, ex-colega de colégio, possuía um amante, somente Guta é capaz de compreender as motivações da moça por detrás de tal traição, ao passo que Maria José permanece em choque com a notícia:

Maria José ficava assombrada e sem fala diante daquela confissão. Se seus próprios ouvidos não escutassem!

Jandira ria, serenamente, compreendia o espanto da outra, compreendia e afrontava tudo como sempre. Talvez sentisse mesmo um sabor vitorioso nisso.

Eu, por mim, a aprovava. Ela me apertou a mão, murmurou:

– Eu sabia, Guta. Sabia que você haveria de me entender. Nem devia ter dito nada diante de Maria José.

Maria José baixou a cabeça, aprovou docemente:

– É... eu preferia não saber.¹⁶⁵

É, pois, nesse contexto que Guta percebe a distância que, no fim, se impõe entre si e as outras duas Marias. Em suma, a narradora distingue-se das ex-companheiras de colégio assim como se diferencia de todas as demais personagens presentes no romance; sendo, nesse caso, a melhor definição aplicada à protagonista aquela relativa à imagem da mulher-esfinge, citada por Aluísio antes de suicidar-se.¹⁶⁶ Isto porque, de maneira similar ao ser mitológico presente

¹⁶⁴ CASTELLO, José Aderaldo. Um romance de emancipação, p. 16.

¹⁶⁵ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, p. 182.

¹⁶⁶ Como resume Maria José acerca do episódio: “Ontem, quando saiu daqui, ele [Aluísio] foi encontrar uns amigos. Beberam, dizem que o Aluísio bebeu mais do que os outros, ficou meio louco, fez brindes esquisitos. Disse muita extravagância, falou em esfinge, numa mulher ‘que só lhe deixava duas alternativas: a morte ou o ridículo’”. Ibidem, p. 147-148.

nas narrativas clássicas,¹⁶⁷ Guta consiste em uma figura que encerra um mistério, um enigma em si, apresentando uma personalidade questionadora, exímia na arte de formular perguntas em relação ao mundo que a cerca, mas incapaz de fornecer quaisquer respostas àqueles com quem se relaciona.

Contudo, a despeito do final “fracassado” reservado à Guta ao encerramento de *As três Marias*, convém recordar que, além da relevância que essa personagem apresenta em virtude de sua trajetória única no conjunto da produção de Rachel de Queiroz, como observa Osmar Pereira Oliva,¹⁶⁸ o romance em questão também se configura como um marco de importância para a sua época, dado que assinala um momento na literatura nacional em que se iniciam os debates sobre a condição feminina na sociedade brasileira sob um novo ponto de vista. Assim, como ressalta Cristina Ferreira Pinto:

Dessa forma, os romances de Lúcia Miguel Pereira e de Rachel de Queiroz que se estudaram aqui cumprem um papel valioso no processo de discussão sobre a questão feminina no Brasil. A problemática colocada pelas duas romancistas representa um questionamento da imagem da mulher encontrada comumente na literatura da época e também um avanço em relação à ideologia que essa imagem transmitia. Embora os conflitos de Aparecida [protagonista do romance *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira] e Guta não sejam resolvidos dentro dos limites de cada obra, a apresentação dos mesmos abre o caminho que novas gerações seguirão, continuando a discutí-los e a tentar resolvê-los.¹⁶⁹

Nesse sentido, considerando a extensão dos temas sociais que são evocados pela obra de Rachel de Queiroz, as escolhas efetuadas pela narradora de *As três Marias* representam uma profunda ruptura perante os papéis de gênero estabelecidos à época de sua publicação. Se com o fim da obra, o destino de Guta não pode ser plenamente definido pelo leitor, tal fato alinha-se à estrutura interna do romance, fragmentada e interrompida tal qual a formação da personalidade de sua narradora, e decorre também da falta de perspectivas concretas às jovens

¹⁶⁷ Como se encontra descrito nas narrativas de Apolodoro. Cf. APOLODORO. *Biblioteca mitológica*. Edição de José Calderón Felices. Madrid: Akal, 1987.

¹⁶⁸ Ao resumir a importância literária de Guta, o autor comenta: “É importante esclarecer que essa personagem forte, decidida, que sai da casa paterna em busca de sua realização pessoal e profissional, ao encontro da liberdade, ainda não completara 20 anos, o que a torna excepcional em relação a essa conquista. A sua vida sentimental só teve agruras: um romance infeliz com o pintor Raul, uma paixão platônica de Aluísio, que se suicida, e um namoro com Isaac, de quem engravida, e aborta, e de quem também se distancia. Nesse sentido, é uma narrativa de desilusões, pois a personagem Guta, mesmo conseguindo uma certa liberdade e autonomia, não se realiza pessoal ou afetivamente, é uma mulher fracassada. É certo que foi ela mesma quem se afastou de Isaac [...] e foi sua a iniciativa do aborto, o que poderiam ser argumentos para demonstrar o seu poder de escolha e de decisão. No entanto, essas atitudes trazem ainda mais angústia e sofrimento para a personagem, o que nos lembra muito a solidão da primeira heroína de Rachel de Queiroz – Conceição”. OLIVA, Osmar Pereira. Rachel de Queiroz e o romance de 30: ressonâncias do socialismo e do feminismo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 43, p. 385-415, 2014, p. 412. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332014000200385&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 ago. 2016, p. 413.

¹⁶⁹ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, p. 75.

moças que, à semelhança de Maria Augusta, buscavam então novos caminhos e posições em meio à sociedade da época. Assim, Guta representa a ruptura em relação às opções entrevistas no matrimônio e na maternidade, na vida religiosa ou na inserção em determinados setores do mercado de trabalho – conjunto de opções vistas e descartadas pela narradora como caminhos limitados e limitadores. Contudo, o novo rumo a se percorrer ainda não se lhe afigura de modo completo e certo; e, por isso, tampouco ao leitor é dada a chance de se conhecer o que haverá de vir em seu futuro.

Finalmente, vale destacar que a discussão presente em *As três Marias* que se relaciona ao papel das mulheres na sociedade brasileira de seu período transcende o próprio desfecho aplicado à tríade de personagens centrais do romance; sendo, no caso, uma questão que pode, igualmente, ser visualizada nas histórias apresentadas pelas demais figuras femininas descritas na obra. Nesse contexto, ressalte-se a importância das mães das protagonistas; dos exemplos que se pode entrever nas outras pensionistas do internato, como o caso da “menina ruiva” e de sua mãe assassinada pelo pai por motivos de ciúme; e das figuras secundárias à trama, tal qual Jandira, filha de mãe prostituída, Teresa, que foge do colégio com o namorado, Hosana, que morre de parto, e Violeta, antiga companheira de Guta que se torna prostituta. Em suma, todas essas histórias importam à narrativa, cujo centro incide sobre as três Marias, na medida em que ampliam do leque da representação feminina disposto na ficção de Rachel de Queiroz.

3. AS MENINAS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES:

A SOLIDÃO, A LOUCURA E A MORTE

3.1. A “arte refinada” de Lygia Fagundes Telles

Quem quer simplesmente uma estória tem quase sempre uma estória. Quem quer a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravilhosamente captada por trás da estória. Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você [Lygia] consegue isso.¹

No artigo intitulado “Entre a nudez e o mito”, no qual tece comentários acerca de *As horas nuas* (1989), último romance da escritora paulista Lygia Fagundes Telles (1923), José Paulo Paes atenta para a divisão histórica efetuada entre os autores da segunda e terceira fases do movimento modernista no Brasil, separadas pelo marco de 1945, ano que assinala o fim da Segunda Guerra Mundial. Segundo o esquema apresentado pelo crítico, enquanto autores da chamada “Geração de 30” – à qual, convém recordar, pertence Rachel de Queiroz, cuja obra *As três Marias* foi objeto da análise desenvolvida no capítulo anterior desta dissertação – estariam comprometidos com as questões de cunho social e econômico que permeavam o meio literário no período compreendido entre 1930 e 1940, Lygia Fagundes Telles e demais escritores contemporâneos, por outro lado, estariam vinculados à geração seguinte, conhecida como “Geração de 45”,² cuja criação literária seria orientada por pressupostos distintos dos anteriores, notadamente as reflexões sobre as “questões de ordem psicológica e existencial”.³

De maneira semelhante, Antônio Cândido⁴ e Alfredo Bosi⁵ também discorrem sobre a produção literária do período pós-guerra. O primeiro, aliás, julga que a geração de escritores que assoma na década de 1950 teria sob a sua responsabilidade a tarefa de consolidar na literatura nacional a revolução estilística iniciada pela geração anterior:

Os seus sucessores [dos escritores de 1930 e 1940], que estrearam ou amadureceram nos anos de 1950, tiveram menos vigor, mas promoveram o que se pode chamar a consolidação da média, que segundo Mário de Andrade é essencial para a literatura. O que antes era exceção tornou-se rendimento normal, e, se houve menos *erupções* de elevada criatividade, houve maior número de bons livros do que em qualquer outro momento da

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 198.

² Note-se que o rótulo “Geração de 45” é comumente empregado para designar a poesia do período, mas que também surge, por vezes, veiculado à prosa da época.

³ PAES, José Paulo. Entre a nudez e o mito. In: TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 243.

⁴ CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1978.

nossa ficção. Penso em [...] Lygia Fagundes Telles (maturidade literária com *Ciranda de pedra*, 1954), que sempre teve o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização.⁶

Além das considerações apresentadas acima, Antônio Cândido partilha da opinião de José Paulo Paes quanto à dificuldade de se localizar criticamente a produção destes novos autores. Tal fato ocorre porque os antigos critérios, aplicados aos ficcionistas da Geração de 30, parecem não ser capazes de abarcar também a literatura produzida pelos escritores que assomam no pós-guerra; autores que, como já antecipado, dedicavam-se ao exame literário de outras questões:

Registro que, deles [Dalton Trevisan, Osman Lins, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Lygia Fagundes Telles e Bernardo Ellis], só o último é regionalista; os outros circulam no universo dos valores urbanos [...]. Também nenhum deles manifesta preocupação ideológica por meio da ficção, com exceções que aumentam depois do golpe militar de 1964. Por isso, é difícil enquadrá-los numa *opção* [...]. Direita ou esquerda? Romance pessoal ou social? Escrita popular ou erudita? Pontos como estes, antes controversos, já não têm sentido com relação a livros marcados por uma experiência abrangente, segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídos pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo.⁷

Nesse sentido, é em meio ao processo gradual de consolidação de seus próprios caminhos pelo o qual a literatura no Brasil passa, a partir do decênio de 1940, que tem lugar o início da trajetória literária de Lygia Fagundes Telles, no ambiente cultural e artístico da capital paulistana na década de 1950. Como resume Fábio Lucas, para além desse contexto nacional em que a atividade dos autores da Geração de 45 ganhava força e se destacava no meio literário em relação à produção anterior, também a existência de correntes filosóficas e literárias de alcance internacional, a exemplo do Existencialismo francês, pode ser elencada como um aspecto de relevância na formação intelectual de Lygia como jovem escritora. Diz o crítico: “Já a prosa de LFT afina-se mais com o ambiente cultural da época, quando o Existencialismo dava a tônica. [...] imperavam ainda processos literários provenientes do experimentalismo vanguardista, como do Expressionismo e do Surrealismo”.⁸ E em seguida

⁶ CÂNDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*, p. 205-206, itálicos do autor.

⁷ Ibidem, p. 206, itálicos do autor.

⁸ LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, Florianópolis, n. 20, p. 60-77, 1990, p. 62. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317/15886>. Acesso em: 01 dez. 2017.

conclui: “LFT incorpora todos esses valores”.⁹

Nascida no seio de uma família pertencente à burguesia – e possuindo como “herança intelectual” valores e processos literários modernistas –, Lygia dedica-se à atividade de inventar e contar histórias desde cedo e mesmo antes de finalizar o ensino regular, aos quinze anos de idade, publica o seu primeiro livro de contos, com o apoio financeiro paterno. Por indicação da autora, porém, esta obra, intitulada *Porão e sobrado* (1938), bem como as duas coletâneas seguintes, *Praia viva* (1944) e *O cacto vermelho* (1949), não fazem mais parte de sua bibliografia e não devem ser reimpressas. Pois, como a própria escritora expõe:

A minha indisposição em relação a *Porão e sobrado* e *Praia viva* [...] decorre do seguinte: vivemos no Brasil, um país de Terceiro Mundo. Temos problemas demais. Fico aflita só de pensar nas novas gerações lendo esses meus livros que não têm importância. Eu não quero que os jovens percam tempo com eles. Quero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer, dentro das minhas possibilidades.¹⁰

A partir da exclusão de tais “juvenilidades” de sua bibliografia, a trajetória literária de Lygia oficialmente se inicia com a publicação de *Ciranda de pedra*, em 1954. Ocorrido dez anos antes, porém, o lançamento de *Praia viva*¹¹ mostra-se relevante, dado que se dá em meio à época em que a escritora se encontrava desenvolvendo seus estudos na Faculdade de Direito do Largo São Francisco em São Paulo,¹² bem como participando ativamente dos movimentos políticos do período, engajada na luta contra Getúlio Vargas (1882-1954) e o Estado Novo (1937-1945). Como aponta Cristina Ferreira Pinto, esses anos que a autora passa em meio ao ambiente da faculdade de Direito são importantes, pois constituem uma etapa fundamental em relação ao seu amadurecimento pessoal e profissional: “Nesse período ela entra em contato com outros literatos, participando de reuniões na Academia de Letras da escola e na livraria e confeitaria Jaraguá, ponto de encontro de escritores como Mário e Oswald de Andrade”.¹³ A

⁹ LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles, p. 62.

¹⁰ TELLES, Lygia Fagundes. A disciplina do amor. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, *Lygia Fagundes Telles*. n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998-. Semestral, p. 29.

¹¹ Convém ressaltar que o ano de 1944, que marca o lançamento de *Praia viva*, assinala também a estreia de Clarice Lispector (1920-1977) na literatura, com a publicação de *Perto do coração selvagem*.

¹² Note-se que Lygia Fagundes Telles também ingressou e completou os estudos na Escola Superior de Educação Física, em São Paulo, possuindo, portanto, o bacharelado em Educação Física e em Direito. Quando indagada sobre as razões que a levaram a cursar as duas carreiras, a autora respondeu: “Depois do que aconteceu com meu pai, que perdeu tudo o que tinha, fiquei com um verdadeiro pavor da instabilidade econômica. Fazer dois cursos superiores era uma forma de me garantir [...]. Eu sabia que nunca poderia viver só de literatura. Então precisava de uma, se possível duas profissões que me rendessem o bastante para viver às minhas custas, sem depender de ninguém – inclusive de marido. Pensando hoje nisso, eu acho uma coisa interessante da minha parte: uma juvenzinha naquela época preocupada em se manter sozinha e não em se assegurar economicamente às custas de um casamento, por exemplo”. TELLES, Lygia Fagundes. A disciplina do amor, p. 40.

¹³ PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 115.

pesquisadora também atenta para o fato de que:

Também na faculdade ela conhece seu primeiro marido, estudante e, mais tarde, professor de Direito. Os anos na faculdade, entretanto, foram importantes principalmente porque aí ela começa a tomar consciência sobre a situação social e política do país e sobre sua própria situação como mulher frente aos preceitos sociais que conformam a “mentalidade” brasileira.¹⁴

Como vinha sendo dito, a produção ficcional reconhecida e valorizada por Lygia tem seu início com a publicação de *Ciranda de pedra*, em 1954.¹⁵ Lançado em um ano importante para a história da cidade de São Paulo – quando, como lembra Silviano Santiago, celebrava-se o 4º Centenário da fundação do município, para além de ser o ano do suicídio de Getúlio Vargas –, *Ciranda de pedra* adianta vários elementos que serão encontrados posteriormente em outros romances e mesmo contos escritos por Lygia no decorrer de sua produção literária. Dentre esses elementos presentes na primeira obra da autora que repercutem ao longo de sua trajetória pode-se citar, como exemplo inicial, o assunto central levantado pelo texto, relativo à “crise de identidade no interior da família patriarcal”¹⁶ pela qual passa a jovem protagonista Virgínia; ou, dito de outra maneira, a narrativa construída sobre o “clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte”,¹⁷ como define Alfredo Bosi.

Sobre esse tópico da desestruturação familiar na história protagonizada por Virgínia,¹⁸ Cristina Ferreira Pinto aponta em sua análise sobre *Ciranda de pedra* que o primeiro romance de Lygia traz, de modo evidente, o tratamento literário da temática relativa à “decadência da família burguesa”.¹⁹ Considerando a obra um exemplo de *bildungsroman feminino*, a autora ressalta o fato de que, após passar por uma série de decepções e de aprendizados, ao final do romance Virgínia opta por seguir o seu caminho sozinha, isto é, desvinculada da figura

¹⁴ PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, p. 115.

¹⁵ Em relação ao romance, a produção de Lygia Fagundes Telles é composta por *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989). Em relação ao conto, os principais títulos publicados pela autora são: *Histórias do desencontro* (1958), *Histórias escolhidas* (1961), *O jardim selvagem* (1965), *Antes do baile verde* (1970), *Seminário dos ratos* (1977), *A disciplina do amor* (1980), *A estrutura da bolha de sabão* (1991), *A noite escura e mais eu* (1995), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração de nuvens* (2007).

¹⁶ SANTIAGO, Silviano. O avesso da festa. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 211.

¹⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 472.

¹⁸ Em um estudo desenvolvido acerca de *As meninas*, Lyá Luft chamará a atenção para as semelhanças existentes entre Virgínia, protagonista de *Ciranda de pedra*, e a personagem Lorena. Diz a autora: “Virgínia, semente de Lorena de *As meninas*, fruto duma família desintegrada, vive alguns dos conflitos que explodirão, com intensidade e vigor, no romance de 1973, mas que se repetem, embora canalizados e expressos de maneiras um pouco diversas, ao longo de toda a obra de LFT”. LUFT, Lyá. *Três espelhos do absurdo: a condição humana em As meninas* de Lygia Fagundes Telles. Dissertação (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, 1979, p. 4.

¹⁹ PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, p. 111.

“patriarcal” de um marido, de um homem ou de um pai.²⁰ No que diz respeito ao tratamento da temática por Lygia, Cristina Ferreira Pinto considera que tal procedimento não ocorre de modo despropositado; mas responde a um conjunto de transformações históricas sucedidas na sociedade brasileira de meados do século XX, que passava por um acelerado processo de industrialização e de urbanização, promovendo mudanças significativas na mentalidade e no cotidiano dos brasileiros da época:

[...] como escritora, ela [Lygia Fagundes Telles] tem registrado em sua ficção as transformações por que a sociedade brasileira passa, mostrando o modo pelo qual as personagens reagem frente a tais transformações. Deixando-se afetar nas suas relações intelectuais, afetivas e sexuais, rompendo com valores e padrões de comportamento tradicionais e adotando novos, suas personagens refletem mudanças que para muitos representam o processo de decadência de um determinado grupo social [...]. Tal “decadência” ou “desestruturação”, pois, seriam uma consequência das mudanças sociais que se operam no Brasil depois da década de 30 e, em particular, depois da implantação do Estado Novo. A obra romanesca de Fagundes Telles reflete, a partir de *Ciranda de pedra*, justamente essas mudanças, focalizando a situação da mulher numa sociedade em processo de transformação.²¹

Nesses termos, pode-se dizer que o trabalho de Lygia com temas relativos a situações de crise no âmbito individual e institucional – como o é exemplo a desestruturação da família burguesa – consiste num dos motes centrais abarcados por sua obra. Tal observação permite à crítica Nelly Novaes Coelho referir-se à escritora paulista como “uma das mais lúcidas [...] testemunhas deste nosso mundo-em-crise, o belo/horrível mundo burguês, alicerçado em razões, certezas e verdades absolutas que já cumpriram sua tarefa no [...] mundo”.²²

De maneira a complementar a descrição inicial dos temas abarcados pela ficção de Lygia, pode-se citar também a questão do “desencontro”, sobre a qual tratam Fábio Lucas²³ e José Paulo Paes,²⁴ e a presença de elementos fantásticos ou “maravilhosos” em alguns dos contos e romances da escritora – ou como refere Fábio Lucas, “a zona do mistério, da magia e do encantamento em que se compraz a contista”.²⁵ Nesse viés, a obra *Ciranda de pedra* pode ser mencionada como um exemplo, pertencente ao âmbito do romance, do trabalho de Lygia com esses mesmos aspectos fantásticos ou maravilhosos; dada a presença narrativa evidente

²⁰ PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, p. 123.

²¹ Ibidem, p. 117.

²² COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 236.

²³ LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles.

²⁴ PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, *Lygia Fagundes Telles*. n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998-. Semestral.

²⁵ LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles, p. 65.

de elementos como a linguagem alucinatória e o delírio²⁶ que caracterizam a figura insana de Laura, mãe de Virgínia, além do processo constante de aproximação e de identificação entre o mundo humano, no qual habitam as personagens, e o mundo animal, repleto de bichos como o besouro, a aranha, as formigas, a mariposa, dentre outros. Note-se que essa mesma linguagem alucinatória e delirante se fará presente também no caso de *As meninas*, romance publicado pela autora em 1973 – principalmente através da figura instável de Ana Clara, uma das três personagens centrais da obra –, e que também ali será visível essa “amalgama” mantida entre as personagens humanas e os seres animais, como será tratado adiante.

A essas considerações, pertinentes à ordem dos temas trabalhados pelos romances e contos de Lygia Fagundes Telles, pode-se acrescentar, ainda, um segundo aspecto, perceptível também em *Ciranda de pedra* e encontrado de modo amplo na produção da autora, mas que diz respeito agora à ordem da forma ou da estruturação da narrativa: a eleição de personagens femininas jovens, ou em plena adolescência, que ocupam papel de protagonistas.²⁷ Assim, se em *Ciranda de pedra* desponta a figura de Virgínia, retratada desde os anos iniciais de sua infância até o posterior ingresso na vida adulta, a personagem central encontrada no romance seguinte de Lygia, *Verão no aquário* (1963), consistirá na jovem Raíza, representada a partir do processo gradual de amadurecimento de sua personalidade e apresentada ao leitor por meio da exposição de seus dilemas e questões de fundo existencial, principalmente no que concerne à complexa relação que a personagem mantém com a escritora Patrícia, sua mãe.

Em texto crítico sobre o segundo romance de Lygia, Ivan Marques nota, já no início da análise, as semelhanças existentes entre *Ciranda de pedra* e *Verão no aquário*, destacando o fato das protagonistas de ambas as obras consistirem em jovens mulheres que são impelidas, no decorrer da narrativa, em direção a experiências que operam no desenvolvimento gradual de suas personalidades. Desse modo, o autor afirma que, sendo Raíza uma moça retratada em plena juventude, “mais uma vez a autora faz coincidir, de modo engenhoso e poético, a descrição do processo de formação de uma identidade individual [...] com o retrato mais amplo de uma sociedade decadente e corrompida”.²⁸ À parte a existência de tais aspectos semelhantes, porém, convém notar que o emprego de tal procedimento em *Verão no aquário* é trabalhado de modo distinto do que pode ser visto no exemplo de *Ciranda de pedra*. Isso ocorre à medida que *Verão no aquário* apresenta uma abordagem mais introspectiva e mais

²⁶ Cf. SANTIAGO, Silviano. O avesso da festa.

²⁷ Uma exceção a esse plano geral consiste no último romance de Lygia, *As horas nuas*, de 1989, no qual a protagonista Rosa Ambrósio é apresentada como uma mulher já “madura”, sexagenária.

²⁸ MARQUES, Ivan. Atração do abismo. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 219.

psicológica dos seres ficcionais que integram o seu universo narrativo, para além de tornar evidente a busca pela “renovação” estética da forma e a superação do tratamento estilístico mais “tradicional”²⁹ que constitui a escrita de *Ciranda de pedra* e outros textos lançados até aquele momento pela escritora paulista.

Publicado quase uma década após o seu primeiro romance, *Verão no aquário* assinala, no que concerne à vida pessoal de sua autora, o momento em que Lygia divorcia-se de seu primeiro marido e une-se ao escritor e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977).³⁰ O romance também é fruto de um período de maior consciência da escritora em relação ao seu ofício, como esclarece Antônio Dimas: “No contexto profissional daqueles anos 1960 [...] era preciso deixar claro que sua visão [de Lygia] do ofício não era inocente; que se submetia à artesanaria verbal duramente procurada, trabalhada e retrabalhada”.³¹ Tal postura mantida pela autora, relativa à sua “vontade estética” independentemente dos vaivéns editoriais³² – ou, como exposto pela própria escritora, pertinente à sua busca pela “renovação da forma” e não do conteúdo³³ – é visível em *Verão no aquário* a partir do emprego de certos procedimentos narrativos, tal como é exemplo: a presença da narradora-protagonista Raíza, que se ocupa a contar a história sob seu ponto de vista comprometido com suas inquietações e questões íntimas; o trabalho com o fluxo interno de consciência; e o emprego do monólogo interior³⁴ – todos esses elementos que se fazem presentes também em *As meninas*.

Dessas considerações, pode-se depreender que, entre a publicação da primeira obra madura de Lygia e a escrita de seu segundo romance, ocorre uma transformação no que diz respeito à técnica narrativa da escritora, que desenvolve um estilo único de narrar que marca a sua produção ficcional, englobando seus romances e seus contos. Dessa maneira, é a partir do trabalho com esses procedimentos que as características centrais da ficção de Lygia emergem,

²⁹ Conforme aponta Lya Luft acerca dos romances de Lygia Fagundes Telles, e Antônio Dimas no que diz respeito aos contos escritos pela autora na década de 1960. Cf. LUFT, Lya. *Três espelhos do absurdo: a condição humana em As meninas* de Lygia Fagundes Telles; DIMAS, Antônio. Garras de veludo. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

³⁰ Note-se que a carreira de Paulo Emílio no ensaio e na crítica de cinema perpassa também por sua atuação política e militante, ao lado de outros intelectuais da esquerda, e de seu envolvimento com a Cinemateca Brasileira, instituição da qual foi um dos fundadores, destinada à preservação e à difusão da produção audiovisual brasileira. Após o falecimento de Paulo Emílio, em 1977, Lygia tornou-se presidente da instituição e manteve-se ligada a ela por quase uma década.

³¹ DIMAS, Antônio. Garras de veludo, p. 182.

³² Ibidem, p. 183.

³³ TELLES, Lygia Fagundes apud STEEN, Edla van. *Viver & escrever*, vol. 3. 2ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 157.

³⁴ Convém recordar as diferenças existentes entre as categorias referentes ao monólogo interior, tido como uma maneira mais “direta”, “clara” e “organizada” de introduzir os pensamentos das personagens no texto, e ao fluxo de consciência, definido como o fluxo verdadeiro de pensamentos, apresentado de maneira ininterrupta e de lógica cada vez mais frágil ou menos “racional”. Para mais detalhes sobre a distinção entre os termos, cf. LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo ou A polêmica em torno da ilusão*. 10ª edição. São Paulo: Ática, 2001.

a exemplo da multiplicidade de vozes que compõem o texto – ou, para empregar conceitos cunhados por Mikhail Bakhtin³⁵, a polifonia e o dialogismo³⁶ – e da criação de um discurso intimista e introspectivo de suas personagens, destacando na narrativa a sua psicologia e seus universos interiores. Em suma, como ressalta o poeta Carlos Drummond de Andrade em carta destinada à autora em 1966, pode-se dizer que a força fundamental da prosa de Lygia parece residir nessa capacidade de tratar o “psicologismo oculto sob a massa de elementos realistas, assimiláveis por qualquer um”.³⁷

Observe-se que o resultado último do emprego de tais processos – isto é, do fluxo interno de consciência, do monólogo interior e também do foco narrativo múltiplo – repousa, como observa Erich Auerbach, na busca ensaiada pelo escritor de apreender de maneira mais próxima, complexa e completa o “real”, tomado agora a partir das perspectivas plurais dos indivíduos que se defrontam com a realidade. Nesse sentido, ao analisar o romance *Ao farol* (1927), de Virgínia Woolf,³⁸ o autor aponta:

O que é essencial para o processo e para o estilo de Virgínia Woolf, é que não se trata apenas de *um* sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes [...]. Da pluralidade dos sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar a “verdadeira” Mrs. Ramsay [...]. A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisto fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar e que só considera válida a sua visão da realidade.³⁹

Essa tentativa de “aproximação da realidade autêntica e objetiva” que Erich Auerbach reconhece no romance de Virginia Woolf pode ser relacionada, no caso específico de Lygia Fagundes Telles, ao entendimento que a autora apresenta sobre o que seja a ação de escrever. Como afirma Lygia, a literatura configura-se como uma atividade que pode ser compreendida como um testemunho que seu autor oferece perante o tempo – ação essa que assinala a sua

³⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

³⁶ Para maior detalhamento sobre os modos a partir dos quais os conceitos da polifonia e do dialogismo emergem na produção de Lygia, cf. PAULA, Catarina Tinoco de. *Dialogismo e polifonia em As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura). Niterói/RJ: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2008.

³⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta, p. 198.

³⁸ Ressalte-se que a escritora inglesa Virgínia Woolf (1882-1941) consiste em uma das referências literárias mencionadas por Lygia Fagundes Telles em depoimentos e entrevistas, principalmente no que diz respeito ao seu trabalho com o conto como gênero literário. Nesse sentido, cf. TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*.

³⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 483, itálicos do autor.

participação como sujeito no mundo. “O duro ofício de escrever”, diz Lygia, nada é além de uma “ponte que se estende tentando alcançar o próximo”.⁴⁰ Nesse sentido, o amadurecimento profissional da autora perpassa não apenas pelo desenvolvimento técnico e estilístico de sua prosa, visível no caso de *Verão no aquário*, mas também pelo adensamento temático que suas obras trazem à tona. O romance *As meninas*, nesse contexto, apresenta-se como um exemplo disso, dado que ali, além da postura crítica mantida por Lygia acerca da vida burguesa e suas vicissitudes, o leitor observa também a exposição e o questionamento do período vivenciado no país nas décadas de 1960 e 1970, isto é, a Ditadura Militar.

Publicado em 1973, ou seja, num período assinalado pelo “silêncio sinistro dos anos 1970”⁴¹ após a instauração do Ato Institucional nº 5, em 1968, *As meninas* apresenta uma narrativa cujo centro incide sobre a tríade de personagens composta por Lorena, Lia e Ana Clara, e se expande em direção à exposição gradual da individualidade de cada uma das jovens, inseridas em uma realidade repleta de crises. Assim, surgem descritas ao leitor a crise política enfrentada pelo país em meio à ditadura, situação à qual Lia faz diversas referências ao longo do enredo; a crise social materializada pelas diferentes classes e representada pela riqueza da família de Lorena em oposição à infância miserável de Ana Clara; e, ainda, a crise vivenciada pela mulher do século XX, entrevista na figura das três jovens que buscam viver os novos ideais da liberação cultural em voga, mesmo que não saibam ao certo como lidar com as novas experiências – afinal, as personagens não deixam de ser apenas “meninas”.

Em relação à situação crítica enfrentada pelo país no campo político e social à época em que o romance é publicado, convém ressaltar a importância histórica do texto de Lygia, à medida que nele encontra-se fixado “um instante da maior importância para a História do Brasil”,⁴² sob a forma do testemunho de sua autora acerca de sua época. Para tanto, Lygia toma de empréstimo as palavras proferidas por Lia, uma das personagens centrais da obra, para expor um dos registros de tortura que marcaram a experiência de diversos militantes que, naquele momento, se levantaram contra o regime ditatorial. No episódio em questão, Lia conversa com Madre Alix, a mantenedora do pensionato em que as três meninas residem, e cita o seguinte depoimento, extraído de um relato verídico a que a autora obteve acesso:

– Não, Madre Alix. Confesso que estou mudando, a violência não funciona, o que funciona é a união de todos nós para criar um diálogo. Mas já que a senhora falou em violência vou lhe mostrar uma [...]. Quero que ouça o trecho do depoimento de um botânico perante a justiça, ele ousou distribuir

⁴⁰ TELLES, Lygia Fagundes apud STEEN, Edla van. *Viver & escrever*, p. 160.

⁴¹ TEZZA, Cristóvão. *As meninas: os impasses da memória*. In: TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 287.

⁴² TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*, p. 33.

panfletos numa fábrica. Foi preso e levado à caserna policial, ouça aqui o que ele diz, não vou ler tudo: *Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial frequentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques elétricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resistia e resisti também às surras que me abriram um talho fundo em meu cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me a então a aplicar os choques em mim mesmo e em meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram um sapato dentro da minha boca. Outras vezes, panos fétidos. Após algumas horas, a cerimônia atingiu seu ápice. Penduraram-me no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram-me então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência. Os tapas que me davam eram tão fortes que julguei que tivessem me rompido os tímpanos: mal ouvia. Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas. E etcétera, etcétera.*⁴³

Como esclarece Flamarion Maués, este relato seria “a reprodução da carta de um preso político, denunciando com detalhes as torturas que havia sofrido [...] trata-se de um relato verídico que ela [Lygia] recebeu por carta [...] e reproduziu na íntegra no livro”.⁴⁴ Convém elucidar que a reprodução desse depoimento em *As meninas* obteve êxito em ultrapassar as barreiras da censura à produção artística e cultural que vigorava no período supostamente em razão do romance ter sido considerado uma leitura “tediosa” pelos censores; que, como Lygia afirma, parecem não haver efetuado a leitura integral da obra.⁴⁵

Tal questão referente à menção aos horrores da Ditadura Militar encontra-se presente também no último romance publicado por Lygia Fagundes Telles, *As horas nuas*, de 1989. Na

⁴³ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974, p. 135-136, itálicos da autora.

⁴⁴ MAUÉS, Flamarion. O poder da palavra impressa: os livros de denúncia da tortura após o golpe de 1964. *Revista Adusp*, São Paulo, n. 44, p. 67-72, 2009, p. 69-70. Disponível em: <https://www.adusp.org.br/files/revistas/44/r44.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2017. Ainda sobre o assunto, cf. MAUÉS, Flamarion. *Livros contra a ditadura*: editoras de oposição no Brasil, 1974-1984. 1ª edição. São Paulo: Publisher, 2013.

⁴⁵ Como a autora esclarece em *Conspiração de nuvens*: “Então esse romance [*As meninas*] saiu em 1973. O jovem ficou me olhando meio perplexo, E ainda não foi censurado? perguntou e contei-lhe o que Paulo Emílio tinha ouvido, o censor chegou até a página 72 e não foi adiante porque achou o livro chato”. TELLES, Lygia Fagundes. *Conspiração de nuvens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 65.

obra, sobressai a figura central de Rosa Ambrósio, atriz decadente de meia idade, que se põe a recordar fatos de sua vida pregressa, evocando personagens como o gato Rahul, o ex-marido Gregório, torturado pelo regime militar, a psicanalista Ananta, e o amante Diogo. De forma semelhante aos processos de investigação da linguagem e de renovação da forma narrativa entrevistados em *Verão no aquário* e em *As meninas*, em *As horas nuas* encontram-se presentes também os procedimentos do fluxo interno de consciência e do monólogo interior, além da fragmentação do foco narrativo que, nesse caso, apresenta-se dividido entre a protagonista e o gato Rahul – incluindo, dessa maneira, a possibilidade da narração ocorrer sob a perspectiva humana e sob o ponto de vista de um animal.

Um aspecto importante a ser ressaltado sobre a narrativa de *As horas nuas* consiste na presença de elementos “fantásticos” dispostos em redor do desaparecimento da psicanalista Ananta Medrado, descrito ao final da obra. Nesse contexto, à semelhança do que é visto no primeiro romance da autora, *Ciranda de pedra*, mais uma vez ocorre o tratamento de uma situação fantástica a partir da amálgama entre elementos humanos e animais; que, nesse caso, resultam na composição da figura do “centauro”, mistura de homem e de cavalo, por quem Ananta supostamente se apaixona. Tal situação evidencia, no texto de Lygia Fagundes Telles, a forte presença daquele “poder da metáfora e do símbolo”⁴⁶ de que trata José Paulo Paes, bem como demonstra o tratamento “sutil” e “discreto” que a autora oferece ao inverossímil e ao maravilhoso:

Esse centauro hipotético introduz, na tessitura realista de *As horas nuas*, a dimensão do fantástico, que ali fora de resto antecipada pela inteligência do gato de Rosa Ambrósio [...]. A maneira por que o fio do fantástico dá uma irônica costura de remate no realismo psicológico da trama de *As horas nuas* testemunha a discrição com que o costuma trabalhar a arte refinada de Lygia Fagundes Telles.⁴⁷

A esses traços fantásticos, inverossímeis ou sobrenaturais que despontam em *As horas nuas*, Nelly Novaes Coelho acrescenta o emprego, por parte de Lygia, da multiplicidade do foco narrativo no desenvolvimento técnico da problemática-chave do romance, condizente à “falência da razão ordenadora”⁴⁸ – como define a crítica – ou da lógica tradicional, em geral empregada pelo homem na tentativa de se compreender a realidade. Nesse sentido, ainda de acordo com Nelly Novaes Coelho, a obra de Lygia apresenta a particularidade de formular indagações sem, contudo, revelar ou estabelecer quaisquer respostas; não possuindo nenhuma

⁴⁶ PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros, p. 75.

⁴⁷ Ibidem, p. 82.

⁴⁸ COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, p. 237.

pretensão de transmitir ao leitor verdades sobre o mundo. Note-se que essa característica antevista no caso de *As horas nuas* pode, de igual modo, ser estendida em relação a outras obras da autora, a exemplo do romance *As meninas*, analisado adiante.

Em última instância, tal forma de compreender a produção da escritora paulista parece sugerir que cabe agora ao leitor as tarefas de decifrar, organizar e atribuir sentido às metáforas, ao “jogo” de invenção e memória, aos dados fantásticos, às confissões explícitas e aos silêncios profundos que constituem a escrita de Lygia Fagundes Telles. É importante ressaltar, porém, que a inexistência de uma “verdade absoluta” na ficção da autora não impossibilita, em absoluto, a existência de “verdades relativas” que podem ser apreendidas ao longo da leitura de seus textos, dadas pelas visões da realidade que cada personagem possui e busca, de modo ininterrupto, pôr em palavras.

3.2. Lorena, Lia e Ana Clara: a pirâmide

O enredo de *As meninas* coloca em cena Lorena, Lia e Ana Clara, três jovens que residem no Pensionato Nossa Senhora de Fátima – localizado numa cidade não nomeada, mas que, supostamente, seria São Paulo – e que são retratadas ao longo dos poucos dias de uma greve estudantil na universidade em que o grupo estuda. A greve acaba permitindo que as personagens dediquem-se a outras atividades para além da rotina dos estudos e, a partir disso, a narrativa apresenta as ações simultâneas das amigas no curto espaço de tempo delimitado.

Ao passo que Ana Clara é retratada junto ao namorado Max num local desconhecido, no qual o casal conversa e namora, enquanto ambos fumam, bebem e fazem uso de drogas ilícitas, Lorena permanece no espaço restrito de seu quarto particular no pensionato, onde se dispõe a ouvir música, ler poesia e sonhar com uma ligação telefônica – jamais realizada – da parte de seu amado M. N. De modo distinto das companheiras que aparecem em ambientes privados e fechados, Lia por outro lado envolve-se em atividades que se desdobram no espaço público, engajando-se na luta contra a Ditadura Militar, instituída no Brasil no ano de 1964. É através das ações realizadas por Lia em sua tentativa de libertar o namorado Miguel, preso pelo regime, que o leitor tem conhecimento da data precisa em que se desenrolam os fatos narrados no romance: o ano de 1969, sugerido pela menção sutil ao sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick (1908-1983), solto após negociações de troca pela libertação de quinze presos políticos.⁴⁹

Como o breve resumo do enredo permite entrever, o romance possui o seu foco nas figuras de Lorena, Lia e Ana Clara e “nas pequenas opções que costuram a existência”⁵⁰ das três jovens – o que configura *As meninas* como uma obra em que as personagens possuem grande força na estruturação da narrativa. Desse fato, advém a observação de que o romance centraliza suas questões estéticas e éticas no âmbito do indivíduo, do sujeito particularizado, dado que elege como o aspecto central o olhar sobre o mundo interior das personagens principais, em contraponto direto à realidade exterior que as cerca – o que acarreta, de certo modo, a relativização do fundo social e histórico que permeia a narrativa, sem, entretanto, descartá-lo totalmente. Assim, ainda que as três jovens estejam unidas pelo contexto maior da virada das décadas de 1960 e 1970 e que certos fatos ocorram por força dessa circunstância histórica, são as distintas visões de mundo de cada uma das narradoras que compõem, afinal, a totalidade da obra de Lygia Fagundes Telles.

⁴⁹ Conforme aponta Cristóvão Tezza. Cf. TEZZA, Cristóvão. *As meninas: os impasses da memória*, p. 288.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 287.

Dessa forma, sendo as personagens centrais de *As meninas* apresentadas em sua interioridade, são as diferenças e distinções de todos os tipos que existem entre Lorena, Lia e Ana Clara que serão ressaltadas pela narrativa, à maneira de seu objeto principal de debate – ao contrário do que pôde ser visto em *As três Marias*, de Rachel de Queiroz, no qual a tríade de personagens centrais pôde ser definida, ao menos inicialmente, a partir da existência de pontos de convergência entre as jovens amigas, reclusas no internato religioso e vistas sempre da perspectiva de uma única narradora, Maria Augusta.

Antes de adentrar nos aspectos únicos que compõem as protagonistas de *As meninas*, convém ressaltar que esse recurso de composição narrativa presente no terceiro romance de Lygia – relativo à elaboração de uma tríade de personagens femininas que atuam no centro da ação – pode ser entrevisto também em outras obras da autora, como esclarece Elódia Xavier no artigo intitulado justamente “A tríade feminina”.⁵¹ Em seu texto, a pesquisadora põe-se a tarefa de tentar compreender as várias maneiras pelas quais tal recurso destacado é trabalhado por Lygia Fagundes Telles em casos distintos e sublinha sua recorrência em romances como *Ciranda de pedra* (1954), onde a tríade é composta pelas três irmãs Virgínia, Otávia e Bruna; *Verão no aquário* (1963), no qual as três personagens correspondem à filha Raíza, à mãe Patrícia e à tia Graciana; e em contos como “Dolly”, do livro *A noite escura e mais eu* (1995), no qual o grupo de mulheres que compõe a tríade central é resumido pelas figuras de Dolly, Adelaide e Mathilde – jovens distantes de suas famílias que, à semelhança de Lorena, Lia e Ana Clara, residem também em moradias compartilhadas com outras moças.

Segundo a análise de Elódia Xavier, assim como o exemplo de *As meninas*, todos os casos estudados possuem sempre “três personagens bem diferentes entre si, mas que juntas se completam, apontando para uma provável unidade”.⁵² Nesse viés, a pesquisadora entrevê a possibilidade de se assimilar tais trios como grupos que sugerem a multiplicidade de papéis femininos existentes em um dado contexto histórico e social, à medida que as tríades parecem encaminhar a atenção do leitor “para a complexidade [feminina], pois nenhuma delas encerra a plenitude existencial”⁵³.

Já na leitura desenvolvida por Roberta Hernandez Alves sobre *As meninas*, um dos aspectos que a pesquisadora aponta como característico das tríades de personagens, no âmbito

⁵¹ XAVIER, Elódia. A tríade feminina. *Interdisciplinar*, Revista de Estudos em Língua e Literatura, Itabaiana/SE, ano VIII, v.18, p. 45-52, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1375>. Acesso em: 01 fev. 2016.

⁵² Idem, p. 45.

⁵³ Ibidem, p. 49.

da ficção “repetitiva”⁵⁴ de Lygia Fagundes Telles, repousa em sua função de estabelecer ou de criar conflitos na narrativa. Sobre o assunto, diz a autora:

Em *As meninas*, a própria opção pela tríade de protagonistas é uma repetição significativa, que muitas vezes opera a partir desse arranjo: três jovens; três tempos – passado, presente e futuro – se relacionando e sobrepondo; triângulos amorosos; uma irmã e dois irmãos e um passado nebuloso. Um conflito, em Lygia, quase sempre pressupõe uma tríade em andamento.⁵⁵

Essa segunda leitura construída em torno da tríade de personagens femininas de *As meninas* antecipa um ponto fundamental para a análise e interpretação do romance: a questão evidente do conflito e da divergência entre as três jovens, e a importância de tal “choque” de interesses como um elemento central de impulsão para o enredo, como será tratado adiante.

Mas quem são as personagens que compõem a tríade de *As meninas*? Inicialmente, é apresentada a figura de Lorena Vaz Leme, jovem proveniente de família rica e aristocrática – descendendo, inclusive, de bandeirantes paulistas, como ela refere a si mesma –, estudante do curso de Direito, católica, amante de poesia e música, e conhecedora dos confortos e prazeres materiais que a vida pode proporcionar. Quando criança, Lorena supostamente presenciou o assassinato acidental de seu irmão Rômulo pelas mãos do gêmeo Remo. No tempo presente, ou seja, no momento em que transcorre a ação, a jovem é frequentemente descrita por Lia e por Ana Clara de maneira dúbia, sendo apontada, por um lado, como uma moça mimada e alienada da realidade que a cerca e, por outro, como uma pessoa a quem se pode recorrer em busca de auxílio. Assim, nas palavras de Lia, que no início da narrativa pede o carro da amiga emprestado, Lorena é “fresca”⁵⁶ e “morre de pena de todo mundo”; sendo, pois, esta a sua maneira de “esconder seu sentimento de superioridade”⁵⁷ em relação às pessoas com as quais convive. Já de acordo com a visão de Ana Clara, Lorena é “uma enjoada”,⁵⁸ que “conhece a Europa inteira”,⁵⁹ mas que é também, por outro lado, uma amiga generosa, pois além de haver lhe emprestado dinheiro para a realização de um aborto clandestino no passado, ainda iria lhe financiar a futura execução de uma vaginoplastia – cirurgia plástica que lhe restituiria a virgindade “perdida”, necessária para que a jovem garantisse o casamento com o atual noivo a quem despreza. Embora auxilie Ana Clara, material e emocionalmente, em tais situações que

⁵⁴ ALVES, Roberta Hernandez. A cidade, os ritos e as meninas. *Interdisciplinar*, Revista de Estudos em Língua e Literatura, Itabaiana/SE, ano VIII, v.18, p. 161-174, jan./jun. 2013, p. 164. Disponível em: <http://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1375>. Acesso em: 01 fev. 2016.

⁵⁵ Ibidem, p. 164.

⁵⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 8.

⁵⁷ Ibidem, p. 21.

⁵⁸ Ibidem, p. 28.

⁵⁹ Ibidem, p. 37.

envolvem abortos e cirurgias clandestinas, porém, Lorena permanece virgem, ansiando a experiência sexual com um homem mais velho e casado pelo qual encontra-se apaixonada – o médico Marcus Nemesius, referido por ela apenas como M. N.

Num segundo momento, tem-se Lia de Melo Schultz, estudante do curso de Ciências Sociais, migrante nordestina, filha de mãe baiana e pai alemão. Como antecipado, Lia é uma jovem dedicada à luta contra a Ditadura Militar, possuindo como objetivo tanto a derrubada do regime instituído quanto a libertação do namorado Miguel e de diversos amigos presos e torturados pela repressão. Nesse viés, a personagem é vista pelos olhos de Lorena como uma jovem “cafona”, que deve ter “a Bahia inteira” como parentela⁶⁰ e que, embora não recuse desfrutar dos luxos que constituem a vida burguesa, “precisa lembrar a estatística das criancinhas morrendo de fome no Nordeste, esse assunto de Nordeste às vezes exorbita”.⁶¹ Ana Clara, de maneira similar, parece não compreender o sentido da luta estabelecida por Lia pela libertação de Miguel e outros presos políticos, e elabora um discurso depreciativo sobre a colega de pensionato, empregando termos como “terrorista subdesenvolvida”,⁶² “comunista”, “gorda” e “retirante”⁶³ para descrever a amiga. Em certo momento, aliás, Ana Clara resume a ação política de Lia como a de uma pessoa “louca”, perdida em meio a reivindicações.⁶⁴

Por fim, é apresentada Ana Clara Conceição, modelo fotográfica, estudante do curso de Psicologia e mencionada pelas amigas também como “Ana Turva”, em decorrência de seu envolvimento com drogas, de seus problemas com dívidas e seus relacionamentos com vários namorados. Filha de pai ignorado e de mãe prostituída, já falecida, Ana Clara provém de uma família pobre ao extremo e de uma infância marcada pelos abusos físicos e psicológicos de toda a espécie. Da perspectiva de Lorena, Ana é uma jovem de beleza deslumbrante – ainda que “deprimida e deprimente”,⁶⁵ dado que sua infância “deve ter sido paupérrima”⁶⁶ –, e que lhe toma emprestado objetos pessoais sem a intenção concreta de devolvê-los, além de ter o hábito de fazer a toalete “como uma doméstica apressada”.⁶⁷ Já a opinião de Lia a respeito da colega problemática é ainda mais pessimista e deixa entrever um tom de crítica severa perante a situação em que Ana Clara verdadeiramente se encontra:

– Vai mal a Ana Turva. De manhã já está dopada. E faz dívidas feito doida, tem cobrador aos montes no portão. As freirinhas estão em pânico. E esse

⁶⁰ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 13.

⁶¹ Ibidem, p. 12.

⁶² Ibidem, p. 34.

⁶³ Ibidem, p. 41.

⁶⁴ Ibidem, p. 38.

⁶⁵ Ibidem, p. 54.

⁶⁶ Ibidem, p. 53.

⁶⁷ Ibidem, p. 13.

namorado dela, o traficante... [...] não é só bolinha e maconha, cansei de ver a marca das picadas. Devia ser internada imediatamente. O que também não vai adiantar no ponto em que chegou. Enfim, uma caca.⁶⁸

Tratando-se de uma das características definidoras do estilo de Lygia, como já citado, o foco narrativo de *As meninas* encontra-se fragmentado entre a visão que cada jovem possui e a presença de um narrador externo não identificado – que atua, por vezes, “costurando”⁶⁹ a narrativa e que contribui para a diferenciação mantida entre cada uma das personagens que compõem a tríade destacada. Se, retornando ao exemplo do romance de Rachel de Queiroz, a narração dos acontecimentos era feita somente por Maria Augusta – o que permitia ao leitor conhecer as outras jovens somente por meio de seu olhar –, na obra de Lygia a multiplicidade do foco possibilita não apenas a apresentação dos juízos de valor que as narradoras possuem sobre si e o mundo, como também, mais importante, o acesso à visão que cada narradora tem das demais companheiras. Tal aspecto é de relevância na análise das personagens do romance, na medida em que essas são elaboradas a partir de uma perspectiva que possui três lados: o primeiro, fornecido pela apresentação efetuada pelo narrador externo impessoal; o segundo, pela ação das próprias consciências sobre si; e o terceiro, pela ação das consciências de uma personagem sobre as outras, tomadas como diferentes.

Nesse ponto, convém ressaltar que embora Lorena, Lia e Ana Clara apresentem uma série de divergências sobre assuntos variados, como a narrativa gradualmente torna evidente, as três personagens não deixam de manter certo vínculo de amizade, mais ou menos próximo, a depender da interpretação despertada pela leitura da obra. Assim, ao passo que a análise que Elódia Xavier realiza sobre o romance aponta para a existência de um laço quase “fraternal”⁷⁰ estabelecido entre as protagonistas, a leitura de Lyra Luft por outro lado relativizará essa união mantida pelas três jovens, destacando quão fundo é o abismo que de fato existe entre Lorena, Lia e Ana Clara:

Os rostos das três meninas na fotografia tirada por Irmã Clotilde formam uma pirâmide, um triângulo. Como os lados dessa figura geométrica, as três vivem unidas apenas passageira e superficialmente, pelas pontas, mais através de circunstâncias do que por ligação afetiva. Moradoras do mesmo pensionato fazem parte da mesma geração e, as três, longe das famílias. Se existe uma união mais profunda, é por semelhanças inconscientes e indesejadas, que não as tirarão de suas respectivas conchas.⁷¹

⁶⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 19.

⁶⁹ A expressão é de Cristóvão Tezza. Cf. TEZZA, Cristóvão. *As meninas*: os impasses da memória, p. 289.

⁷⁰ XAVIER, Elódia. A tríade feminina, p. 46.

⁷¹ LUFT, Lyra. *Três espelhos do absurdo*: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, p. 61.

A tal “fotografia tirada por Irmã Clotilde” a que Lya Luft faz menção diz respeito à forma pela qual a tríade de personagens centrais de *As meninas* é inicialmente apresentada ao leitor, a partir de sua aparição já na epígrafe da obra – na qual consta o motivo da “pirâmide”: “‘Ana Clara, não envesga! disse Irmã Clotilde na hora de bater a foto. Enfia a blusa na calça, Lia, depressa. E não faça careta, Lorena, você está fazendo careta!’ A pirâmide”.⁷² Assim, estejam as figuras femininas unidas por laços de amizade ou, então, pelo simples acaso que as agrupa momentaneamente para, a seguir, separá-las, o fato a ser ressaltado pela passagem em destaque reside na importância que a organização triádica/triangular das personagens assume em todos os aspectos da narrativa elaborada por Lygia – ou seja, no que diz respeito ao foco e à posição dos narradores, aos registros de tempo e espaço, à caracterização de cada uma das personagens, à estruturação do enredo e à linguagem empregada.

Desse modo, uma maneira possível de compreender a tríade de *As meninas* é a partir da observação das diferentes questões de ordem psicológica, histórica e social que as jovens apresentam no decorrer da narrativa, analisando como se entrecruzam, se aproximam e se distanciam esses mesmos elementos, que constituem as visões de mundo das narradoras. Dito de outra forma, é a partir da localização das perspectivas únicas através das quais cada uma das personagens encara o mundo – e é, em contrapartida, encarada por ele –, que certa espécie de “organização” da tríade vai sendo gradualmente construída.

Um exemplo dessa observação das diferentes visões de mundo das narradoras é dado já na percepção inicial que a leitura do texto possibilita sobre Lorena e Ana Clara, jovens que parecem constituir duas perspectivas fragmentadas e opostas de uma mesma realidade social, erigida sobre a desigualdade de oportunidades destinadas aos diversos grupos de indivíduos. Para tanto, basta recordar que à medida que a primeira é descrita como pertencendo a uma família rica e aristocrática, a segunda é apresentada como proveniente de uma família pobre e de origens desconhecidas, cuja infância é marcada pelas privações materiais e por vários tipos de abusos. Em suma, a vida infeliz e em grande medida solitária que constitui a existência de Ana Clara é descrita pela própria Lorena como segue:

Certos gestos e palavras de Ana Clara, coitadinha. Tudo está nos detalhes: as origens, a fé, a alegria. Deus. Principalmente as origens. “Lá sei das minhas”, me disse quando ficou de fogo. “Nem quero saber.” A margaridinha aí embaixo pode dizer a mesma coisa, nada sei da minha raiz. Mas e a gente? Nem pai nem mãe. Nem ao menos um primo. Não tem ninguém.⁷³

⁷² TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, n. p.

⁷³ Ibidem, p. 13.

Nesse sentido, retomando o motivo da pirâmide, ainda que ligadas pela totalidade em que se inserem, Lorena e Ana Clara poderiam ser entendidas como seções que se encontram dispostas de forma diametralmente oposta, como áreas que não se comunicam e nem chegam a se tocar. Indo além, se for considerada a posição privilegiada e a situação de poder em que Lorena se mantém em relação às duas companheiras – que frequentemente recorrem à jovem em busca de amparo psicológico e principalmente material, sob a forma de dinheiro ou outros bens –, a personagem poderia ser vista inclusive como o vértice para o qual todas as linhas convergem, o cume da figura geométrica composta pelas três personagens. Nessa leitura, Ana Clara, por outro lado, constituiria a base humilde da estrutura, dada a sua origem “vulgar”, tal qual uma “margaridinha”, e destinada, desde sempre, à obscuridade – como assinala, afinal, o fim destinado à jovem ao encerramento do romance, no qual ela morre em decorrência de uma overdose e tem seu corpo abandonado pelas amigas de madrugada em uma praça deserta.

Um elemento que vem corroborar essa leitura reside no fato de que Lorena mantém, igualmente, certa ascendência sobre as outras jovens em relação ao uso da “palavra”, ou seja, à exposição de seu universo íntimo, de sua interioridade. Em essência, tal fato significa que a jovem consiste naquela que mais assume a narração dos fatos⁷⁴ – como já citado, a narração surge distribuída entre as três narradoras-protagonistas e a presença do narrador em terceira pessoa não identificado –, o que pode ocasionar, por vezes, maior empatia por parte do leitor com a visão de mundo e as questões pessoais explicitadas por ela, relacionadas à sua postura burguesa perante a realidade. Além disso, o ponto de vista exposto por Lorena é o responsável também pela demarcação do início e do final da narrativa; atuando, pois, como uma “baliza” pessoal da abertura e do encerramento da ação.

Como José Paulo Paes aponta, a presença ampla de Lorena na obra leva à indagação se, com efeito, a personagem não deveria ser entendida como o ponto focal de *As meninas*; ou dito de outra maneira, como a figura de centro do romance, a partir da qual “acedemos uma avaliação crítica das suas companheiras de pensionato, [...] tanto quanto dela própria”.⁷⁵ Nesse sentido, ainda que o romance se ocupe em retratar a existência interior das três jovens, dispostas em um tempo e espaço simultâneos, uma das realidades representadas – justamente a que concerne ao “belo/horrível mundo burguês” encarnado por Lorena – acaba por afirmar-se com maior intensidade e maior força, em detrimento das outras duas perspectivas. Ainda sobre o assunto, José Paulo Paes afirma:

⁷⁴ De fato, se considerado o volume quantitativo da obra, dos doze capítulos que integram *As meninas*, Lorena é encarregada da narração de aproximadamente metade do conjunto.

⁷⁵ PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros, p. 78.

Já os monólogos interiores das três protagonistas de *As meninas*, alternando-se capítulo a capítulo e entremesclando-se às vezes com a narração onisciente de terceira pessoa, fariam pensar não em uma mas em três personagens-foco. Todavia, o ascendente de Lorena sobre as suas duas companheiras de pensionato, tanto quanto, sem prejuízo do afeto que por elas nutre, a compreensão crítica que tem dos seus respectivos caracteres, a define desde logo como personagem-foco.⁷⁶

Quando a atuação de Lorena é comparada àquela menos extensa desempenhada por Lia e por Ana Clara em *As meninas*, uma forma possível de justificar o fato de a personagem assumir tamanha relevância talvez seja recuperar alguns depoimentos de Lygia Fagundes Telles acerca da elaboração de seu terceiro romance. De maneira recorrente, a autora comenta que, dentre todas as suas personagens, Lorena (e também Virgínia, de *Ciranda de pedra*) configura-se como aquela que com maior frequência busca “voltar à existência” literária, ou imiscuir-se em outras criações ficcionais, em outras obras: “Lorena [...] prossegue me dizendo coisas, inventando outras situações, chega, Lorena, você já é pretérito!, eu digo, e ela insiste. [...] repete sempre: ‘Você não me esgotou ainda, tenho tanto a dizer!’”.⁷⁷ Desse contexto, intui-se a força que a personagem apresenta na produção de Lygia e os seus desdobramentos para além do romance em que a mesma foi originalmente concebida.

Permanecendo restrita ao pensionato onde reside – pois, à exceção do último capítulo, em nenhum outro episódio a jovem deixa o Pensionato Nossa Senhora de Fátima –, Lorena apresenta a função específica na narrativa de dar a conhecer ao leitor os diversos espaços que compõem o local, como os quartos de Ana Clara e Lia, o jardim, e sua própria “concha”, seu cômodo pessoal. Sobre esse, aliás, ressalte-se que o quarto de Lorena é caracterizado como uma concha justamente por se tratar de um local de proteção para um ser frágil e delicado, como a própria jovem admite sobre si mesma, em certo trecho da narrativa: “Sou da família dos delicados. Dos sensitivos. Prima da lagartixa estatelada na vidraça: através da carne podia ver entalada na garganta a sombra da asa da mariposa que ela acabara de engolir”.⁷⁸ Nesses termos, o único espaço que poderia proteger um ser de constituição tão sensível quanto Lorena não poderia ser outro exceto o seu cômodo privado, decorado de “rosa e ouro”, no qual a personagem se esconde dos enfrentamentos e conflitos que suspeita existir no espaço público – este amplamente habitado e acionado por Lia. Assim, Lorena descreve o próprio

⁷⁶ PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros, p. 73.

⁷⁷ TELLES, Lygia Fagundes apud STEEN, Edla van. *Viver & escrever*, p. 157.

⁷⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 47. Note-se que ao descrever a si mesma como pertencendo à família dos “delicados”, Lorena se aproxima diretamente das figuras de Daniel e Conrado, personagens de *Ciranda de pedra*. Já a menção ao quarto da personagem como uma “concha” a aproxima, por outro lado, da personagem de tia Graciana, de *Verão no aquário*.

quarto nos seguintes termos:

[...] isto *não é mais* o quarto do chofer. O nome da Neusa ficou sepultado sob o azulejo cor-de-rosa, o encardidume das paredes do quarto com a obscenidade escrita a lápis vermelho ficou para sempre debaixo do papel amarelo-dourado – virou concha. Lá fora as coisas podem estar pretas mas aqui tudo é rosa e ouro. “É preciso ter um peito de ferro pra aguentar esta cidade” – diz a Lião que cruza esta cidade com sua alpargata azul. Mas não entro na transa e nem quero. Faculdade, cinema, um pouco de clube (clube fechado) uma ou outra lanchonete, compras nas minhas lojas especialíssimas. [...] Às vezes, o medo não da cidade (tão remota para mim como seu povo) mas um medo que nasce debaixo da minha cama. Imagine se lesse jornais como a Lião, ela lê milhares de jornais por dia, recorta artigos.⁷⁹

Além da função de dar a conhecer outros espaços que compõem o pensionato, Lorena também interage com personagens que são secundárias à trama, a exemplo das religiosas que compartilham o local mantido por Madre Alix, como as figuras de Irmã Bula, Irmã Clotilde e Irmã Priscila. Acerca da apresentação que a jovem realiza dessas personagens, é importante apontar que ela se encontra repleta de ironias, já que as Irmãs são, constantemente, vistas por Lorena como indivíduos caricatos e infantilizados, pois “incapazes de apoiar ou orientar quem quer que seja”.⁸⁰ Tal visão “diminuída” das religiosas, contudo, não se aplica à Madre Alix – superiora que é respeitada por todos, incluindo Ana Clara –, e pode ser visualizada no trecho que apresenta a descrição de Irmã Clotilde, religiosa que Lorena desconfia ser homossexual:

Seus sapatões de amarrar acabaram por tomar sua fisionomia: sapatos de quem sabe o que faz. E faz bem. Pisa para fora, os pés abertos no compasso de uma marreca sólida em direção à água, plaque-plaque. [...] A corrida para o quarto de Irmã Priscila tem que ser descalça. Os cochichos. Os suspiros, freira deve suspirar dobrado no amor.⁸¹

Em outra passagem, Lorena dá continuidade à descrição de Irmã Clotilde – a suposta amante de Irmã Priscila –, e relaciona os hábitos noturnos da freira àqueles mantidos por outras personagens que habitam o pensionato, como a delatora Irmã Bula, que gosta de espiar pelo buraco da fechadura e escrever cartas de denúncia anônimas à Madre Alix; as amigas Lia e Ana Clara, ambas envolvidas em atividades “suspeitas” e furtivas; e, por fim, a sua própria figura, cuja caracterização não foge ao mesmo tom de deboche do discurso:

[Irmã Clotilde] Também deve gostar de lavar os pés. De noite, antes da corrida da madrugada, plaque-plaque, os dedos em leque livres dos sapatões, escolhendo as tábuas que rangem menos no chão rangente pela própria natureza. Ai meu Pai. Não admira que Irmã Bula viva com o olho pingando,

⁷⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 49, itálicos da autora.

⁸⁰ LUFT, Lya. *Três espelhos do absurdo*: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, p. 66.

⁸¹ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 144.

as coisas que vê ou advinha pelo buraco da fechadura. O desfile: a Lião com suas alpargatas que carregam a poeira do mundo. E que pacotes são esses, panfletos? Bombas? Em seguida, Ana Turva com seu sapato dourado e bêbado, pisando na longa *écharpe* à la Isadora Duncan. Não demora muito, e essa daí aparece com sua camisola de algodão e rendinha, os pés grandes demais para qualquer sutileza por entre as tábuas gementes [...]. A ordem de entrada em cena sujeita a variações, inalterado o produto. Bulinha enxuga o olho no lenço-lençol e se debruça trememente na janela, quer me ver casta e tranquila, esperança de salvação, “você está bem, menina?” E a menina possuída pelos demônios, escancarada na noite [...]. Horror, horror. A solução é escrever urgente mais uma carta anônima que Madre Alix lê e rasga, pairando magnífica sobre todas as coisas, *ostende nobis, Domine, misericordiam tuam*.⁸²

Para além da postura “superior” mantida pela jovem perante aqueles que a cercam – atitude evidenciada em determinadas passagens do romance⁸³ –, um segundo modo possível de ler o discurso repleto de ironias construído por Lorena sobre a vida no pensionato – e, em maior medida, sobre a realidade fora dele, referente ao contexto social e político – reside na necessidade aparente de “escamotear” aquilo que realmente é dito; ou, em outras palavras, de ocultar a mensagem central sob outros níveis de significação, buscando atingir determinados receptores, ou leitores, capazes de decifrar os vários códigos empregados. Lorena realiza essa prática algumas vezes ao longo do romance, sendo, em sua maioria, os assuntos abordados em tais casos relativos a questões da ordem sociopolítica, mas também sexuais e de gênero.

Sobre os aspectos que envolvem a sexualidade e o gênero, convém notar a referência à homoafetividade feminina, efetuada pela jovem no exemplo da descrição do relacionamento de Irmã Clotilde e Irmã Priscila. Porém, nesse sentido pode-se também acrescentar a menção à realização de abortos clandestinos, empreendida por Lorena no momento em que pensa em Ana Clara; aos adultérios, nas situações em que a jovem se põe a devanear sobre o seu amado M. N.; e, finalmente, à masturbação feminina, experiência-tabu indicada pelas lembranças da personagem de suas próprias descobertas pessoais:

Masturbação? Aquilo? Treze anos, lição de piano. O *Camponês Alegre*. Participei tanto da alegria que a banqueta oscilava para a 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. Nunca toquei tão bem como naquela tarde, o que hoje me parece completamente extraordinário. Desci da banqueta como de um cavalo. Na hora do jantar, mãezinha me beijou toda comovida: “Ouvi seu piano enquanto mexia a goiabada, você tocou divinamente”. Então fiquei

⁸² TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 144-145, itálicos da autora.

⁸³ A exemplo do trecho em que a jovem reflete sobre a importância de se manter a própria virgindade, em tempos de liberação sexual: “A alegria que me dá a ideia de ver em torno a promiscuidade dos sexos se dando sem amor, por aflição, desespero. E o meu. *Virgo et intacta*. Abro os braços. Que dia maravilhoso”. Ibidem, p. 24, itálicos da autora.

sorrindo para o prato: meu primeiro segredo. [...] 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 tamanha 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. [...] 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 e 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. Nesse tempo eu escrevia versos.⁸⁴

Ainda que se trate de uma jovem virgem e desprovida de quaisquer vivências sexuais com o outro, seja esse masculino ou feminino, Lorena é uma personagem erotizada e sensual, cujo discurso encontra-se repleto de referências eróticas e sexuais, algumas vezes proferidas de modo sério, outras vezes sob o tom leve da “brincadeira”. No caso da narração destacada acima, da ocasião em que a jovem descobre “por acaso” o que seja a masturbação, cenas que, aparentemente, estão desconectadas do assunto principal, tal como os atos inocentes de tocar piano, tomar um banho de banheira ou fazer versos, são evocadas; todavia, tais atividades não deixam de remeter à prática sexual, pois Lorena utiliza expressões “dúbias” em sua descrição, como a menção ao tal “jorro quente” que violentamente “pisoteia” o corpo da jovem e que vai percorrendo uma trilha, dos seios ao ventre, em direção ao único ponto capaz de despertar a já conhecida “exaltação artística”. Dessa forma, na visão da personagem, o resultado último da experiência não poderia ser outro que não a efetiva penetração do sexo, da boca e do nariz por ação da água – decorrendo disso a caracterização do ato como um misto de “amor e morte”, como uma espécie de êxtase. À parte essa interpretação, porém, a indagação posta antes do desenvolvimento de todo o período – “Masturbação? Aquilo?” – põe em dúvida a verdadeira natureza “sexual” dos fatos que ocorreram, minimizando o seu impacto sobre a percepção do leitor.

Lorena apresenta também um papel importante no trabalho com um elemento que de modo recorrente surge na produção de Lygia Fagundes Telles, relativo à possibilidade criativa ou inventiva que a memória de um indivíduo apresenta. A discussão sobre a memória estende-se ao longo da obra da escritora, assinalando de modo explícito uma das antologias de contos de sua autoria – o título *Invenção e memória*, publicado em 2000 –, mas ocorrendo como um dos temas centrais de sua ficção também em outros contextos, como se pode vislumbrar no

⁸⁴ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 14-15.

caso de seus romances. Assim, como ressalta Suênio Campos de Lucena, assuntos associados à lembrança, ao esquecimento e ao passado são encontrados não apenas nos escritos de Lygia considerados “memorialistas” – tais quais as obras *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração de nuvens* (2007), que mesclam ficção e testemunho –, mas aparecem igualmente em boa parte de sua ficção em geral.⁸⁵

Nesse viés, a “frágil” Lorena contribui para o trabalho com a temática no caso de *As meninas* a partir do momento em que se põe exaustivamente a recordar a morte de um de seus irmãos mais novos, Rômulo, pelas mãos de seu gêmeo Remo. Nesse processo de lembrar e de esquecer um fato doloroso – no qual Lorena encontra-se imersa –, são várias as passagens que se destinam à apresentação da tragédia ocorrida no passado, no tempo em que a família Vaz Leme ainda residia na fazenda, antes da desestruturação econômica e desintegração do núcleo familiar advinda da morte, da loucura e da separação sem volta. Dessa maneira, o trauma que assinala o passado de Lorena surge recuperado em diversos momentos da narrativa, sendo sua lembrança despertada por pequenos objetos e atos do cotidiano, a exemplo da ação de jogar um lenço na direção de Lia – “Atiro-lhe o lenço cor-de-rosa que não se abriu como o verde. Por que meu coração também se fecha? Rômulo nos braços de mãezinha [...] seria preciso um lenço para enxugar todo aquele sangue borbulhando”;⁸⁶ de conferir o trabalho de bordado de uma das freiras – “– A senhora [Irmã Bula] faz jardinagem como borda – digo passando o dedo no F tão mais pálido do que as outras letras, a se esvaír sanguinolento em meio da nódoa rosada. Como um ferido de morte. Ah, Rômulo, Rômulo”;⁸⁷ de conversar sobre notícias de crimes com Irmã Bula – “Irmão Mata O Outro Numa Brincadeira. Irmão Mata O Outro – podia ser assim a manchete do jornaleco de escândalos [...] a mãe está sentada no chão com Rômulo no colo, uma das mãos sustentando-lhe o tronco, a outra escondendo a ferida”;⁸⁸ de arrolhar uma garrafa de bebida – “Com gesto refletido, lento, Lorena arrolhou a garrafa de licor. Não era mesmo de estranhar? Um furinho insignificante e todo aquele sangue. A mãe também não entendia [...]. É preciso tapar depressa [...] tapa com força! E continua saindo”;⁸⁹ dentre outras ações cotidianas realizadas pela jovem. Dessa forma, aos poucos o leitor toma ciência da situação trágica que resulta na morte de Rômulo – morto por acidente com um tiro

⁸⁵ LUCENA, Suênio Campos de. *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007, p. 11.

⁸⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 11.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 58.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 99-100.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 111.

de espingarda pelo irmão⁹⁰ em uma brincadeira de “xerife e bandido” –, e nas consequências dessa morte prematura na vida de Lorena, supostamente a única a presenciar o que ocorrera.

A ação efetuada pela personagem de lembrar continuamente um fato traumático dado no passado, todavia, ultrapassa os limites da lembrança e do esquecimento e é ampliada em direção às possibilidades inventivas que a memória apresenta a partir do momento em que o discurso memorialista de Lorena é confrontado e colocado em xeque pela história narrada por sua própria mãe, que desmente a versão da morte de Rômulo contada pela filha. Nesse episódio, localizado já ao final do romance, Lia visita a mãe da amiga com o intuito de buscar uma mala de roupas destinadas à doação, e em meio à casa luxuosa da família Vaz Leme descobre essa segunda narrativa – que, ainda que dolorosa, nada possui da violência e do tom trágico da história tantas vezes repetida por Lorena:

Olho com maior simpatia o retrato do galã com seu cachimbo e meia baforada.

– 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.

[...] Ela [a mãe de Lorena] 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 estivesse mentindo, foi sempre uma criança tão verdadeira. Os médicos nos acalmaram, que não tinha essa gravidade, ia passar com o tempo, imaginação infantil rica demais, quem sabe na adolescência? Não passou. Roberto foi sempre tão confiante, tão seguro, me tranquilizava, não é nada. Falei com Doutor Francis, teve uma entrevista com Loreninha, achou-a inteligente, sensível. Está me compreendendo, querida? Não deu também maior importância.⁹¹

Ressalte-se que, para além da descoberta de qual seja a “versão verdadeira” dos fatos – tarefa que não pode ser cumprida, já que se trata de uma questão de crença na palavra da personagem –, o que, com efeito, encontra-se em questão nesse episódio é a possibilidade levantada por Lygia de a memória de um indivíduo consistir não apenas de lembranças de acontecimentos reais, mas também de uma atividade de recriação e reinterpretação subjetiva de fatos passados, muitas vezes baseada na invenção ou ficcionalização da própria história de

⁹⁰ Note-se que de acordo com a narrativa mitológica da fundação da cidade de Roma é Remo quem acaba assassinado pelas mãos de seu irmão Rômulo, e não o contrário.

⁹¹ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 226-227.

vida do sujeito. Assim, numa prática da qual não possui plena consciência, Lorena seria capaz de recriar a sua própria história, mesclando memória e invenção a cada vez que se põe a recordar a morte do irmão e a narrá-la para si mesma, por meio dos processos do monólogo interior e do fluxo de consciência, e para as demais personagens, através da ferramenta do diálogo.

Essa impossibilidade de confirmar qual seja a versão concreta dos fatos ocorridos no passado da família Vaz Leme – fatos esses que se configuram como o ponto de origem da desestruturação do núcleo familiar burguês, dado que, segundo a versão de Lorena, a partir da morte de Rômulo o pai enlouquece e é internado numa instituição psiquiátrica, falecendo no local, enquanto a mãe envolve-se, posteriormente, com outras pessoas, incluindo rapazes mais novos, e o irmão Remo muda-se, de modo definitivo, para fora do país, sem a pretensão de retornar ao convívio familiar⁹² –, não impede que Lia, a quem a segunda narrativa da morte de Rômulo é revelada, passe a especular qual das duas mulheres estaria a dizer a verdade:

Sinto um certo enjoo, será do chocolate? Aperto o estômago e fico olhando o tapete, este é liso. Cor de mel. Mas o que é isso. Então toda aquela história que me contava, tanta dor, ô, Lorena. Ô Lorena. Que coisa mais sem sentido, por quê? Por que, fico repetindo e me aproximo do casulo onde ela [a mãezinha] dorme acordada, as pálpebras mal escondendo o olho aceso. E se estiver mentindo? E se a versão verdadeira for a de Lorena? Pois não disse? Nem os médicos nem o marido, ninguém deu maior importância ao caso. Por que não deram? Porque a doente era ela, a doente era a mãe escamoteando a tragédia por defesa, muito mais fácil imaginar que o filho morreu bebê, devolvê-lo ao limbo, não tinha viabilidade. O rapazinho de camisa vermelha e peito varado por um tiro disparado pelo irmão é subtraído da morte e reduzido a um nenezinho com um sopro no coração. Hein? [...] Ao mesmo tempo, Lorena com tamanha fixação pela verdade, armando enredos até em torno de um botão. [...] O pulôver de listras era dele, não era? Mas tem que ter existido, eu sabia tanto a seu respeito como se tivesse sido meu irmão. E agora. Preciso ver urgente seu álbum de retratos, lá deve estar a *gens lorenensis* do começo ao fim. Seja como for, que triste.⁹³

A descoberta da dupla versão sobre a tragédia familiar de Lorena provoca em Lia – e no leitor – a sensação de profunda confusão e insegurança, pois relativiza a “verdade” contida em um fato incontestável, isto é, a morte de Rômulo. Ao leitor mais atento, porém, talvez não impressione a sugestão de que Lorena não seja, porventura, uma personagem tão confiável quanto aparenta ser; pois, embora Lia aponte a amiga como uma pessoa que mantém

⁹² Como Lorena reflete sobre a fuga autoinfligida de Remo: “‘Se voltar, lembra’, pensou Lorena abrindo as mãos com as palmas voltadas para cima num gesto de oferta. ‘Fez análise, fez cursos, fez amor com mulheres lindas, fez filhos lindos, fez viagens, mais mulheres, mais carros, mais filhos. Se voltar, lembra. Basta olhar para a mãezinha que é transparente, a dor é transparente. A face gravada no véu de Verônica’”. TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 109-110.

⁹³ *Ibidem*, p. 227-228, itálicos da autora.

“tamanha fixação pela verdade” e mesmo a própria Lorena se defina como alguém que busca a verdade pura,⁹⁴ não deixa de ser “questionável” a saída que a jovem burguesa encontra para explicar a morte de Ana Clara, no capítulo final do romance, ao propor o escamoteamento da realidade e a teatralização do falecimento da companheira, como será analisado adiante.

Embora Lorena possa ser tomada como um caso exemplar do trabalho de Lygia com as questões relacionadas à memória, à lembrança e aos atos de inventar, esquecer e recordar, também a jovem Ana Clara apresenta, no âmbito de *As meninas*, um papel de importância no que diz respeito a essa temática. À semelhança da amiga rica, Ana Clara dispõe-se a recordar, igualmente, fatos de sua infância, sendo notável a maneira pela qual os traumas do passado se manifestam no presente, influenciando suas ações. Diferentemente de Lorena, porém, sendo oriunda de uma família desfeita na qual as cenas de violência eram uma constante, Ana Clara apresenta um passado traumático – e, por isso, recordado, reelaborado e reinventado pela ação da memória⁹⁵ – em decorrência de outras razões, relacionadas ao histórico de abusos sexuais, mentais e psicológicos sofridos pela personagem, para além da miséria econômica, falta de perspectivas concretas e marginalização social de que a jovem é alvo quando criança.

É, portanto, esse o tipo de passado traumático que Ana Clara busca escamotear através de ações diversas, a exemplo das inúmeras mentiras que conta sobre sua vida pregressa e dos diversos planos que compõe para um futuro “brilhante”, a ser alcançando sempre “no ano que vem” – momento no qual a jovem teria, finalmente, acesso não apenas à riqueza econômica, mas também aos almejados prestígio e respeito social que nunca conheceu. Outra maneira que Ana Clara emprega para escamotear o passado consiste no uso de substâncias entorpecentes, consumidas com o intuito de esquecer tais lembranças e de anestesiar a dor causada por elas; sendo evidente, por exemplo, que em vários momentos da narrativa a jovem questione Max do porquê de as drogas não fazerem mais efeito: “Estou lúcida, Max. Foi a aspirina que você me deu? Estou lúcida, nada mais faz efeito”.⁹⁶

Em uma das diversas passagens em que Ana Clara ocupa-se em recordar o tempo da infância, ela se lembra, em um contínuo processo de tentar esquecer, das vezes em que foi estuprada por seu dentista, ironicamente referido como Doutor Algodãozinho, bem como da violência e das agressões físicas e verbais sofridas por sua mãe, uma suposta prostituta. Desse

⁹⁴ Como diz a personagem: “Aí está onde eu queria chegar: milhares de coisas estão subentendidas. Nas entrelinhas. O lado omisso. Quero a verdade, M. N., meu amado, escuta, entenda isso, quero a verdade. E você sugere reticências. Omissões”. TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 59.

⁹⁵ Sobre os processos que envolvem a lembrança e o esquecimento de situações traumáticas, bem como o método de livre associação como acesso a tais memórias, cf. FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. *O caso de Schreber*: artigos sobre técnica e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

⁹⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 70.

modo, é a partir de um fluxo ininterrupto de pensamentos, sentimentos e associações diversas que perpassam a sua consciência, que a jovem relata para si mesma:

– Tenho ódio de Deus – digo virando a cara.

De Deus ou dessa música? Dessa música. Tenho ódio dessa música ódio ódio. Lorena também tem mania. Uns negros berrando o dia inteiro um berreiro desgraçado. Tenho ódio de negro. Mas Doutor Algodãozinho era branco. Olho azul o sacana. Esse era o apelido mas e o nome? Doutor Hachibe disse que a gente expulsa tudo que foi ruim e se for assim esse maldito nome não vou lembrar nunca. Mas lembro o apelido. [...]

Então ele [Doutor Algodãozinho] disse que precisava arrancar os quatro dentinhos da frente porque estavam perdidos que é que adiantava ficar com aqueles dentinhos perdidos? Comecei a chorar e ele me consolava alisando o guardanapo que prendeu no meu pescoço com a correntinha o melhor era botar ali uma ponte que ninguém ia notar porque ia fazer uma ponte na perfeição como fez a ponte de minha mãe e ia fazer a do Téo. Enxuguei as lágrimas no guardanapo sentindo na nuca o frio da correntinha que me beliscava a pele [...]. Aquela era escura e prendia um guardanapo que tinha uma mancha de sangue numa das pontas. O sangue endurecido. O fecho machucava meu pescoço principalmente depois que ele começou a alisar o guardanapo com mais força enquanto repetia a beleza que a ponte ia ficar. Mais perto o cheiro de cerveja e mais perto o olhinho azul como conta por detrás do vidro sujo dos óculos. A mão gelada e a fala quente mais rápida mais rápida a ponte. A ponte. [...] Comigo vai ser diferente. Di-ferente repetia com os ratos que roque-roque roíam meu sono naquela construção embaratada di-ferente di-ferente repeti enquanto a mão arrebatava o botão da minha blusa. Onde será que foi parar meu botão eu disse e de repente ficou tão importante aquele botão que saltou quando a mão procurava mais embaixo porque os seios já não interessavam mais. Por que os seios já não interessavam mais por quê? O botão eu repeti cravando as unhas no plástico da cadeira e fechando os olhos pra não ver o cilindro de luz fria do teto piscando numa das extremidades e o botão? Não não é o botão que eu quero é a ponte a ponte. A ponte me levaria pra longe da minha mãe e dos homens baratas tijolos longe longe. [...] As unhas arrebatando o elástico da minha calça e arrebatando a calça e enfiando o dedo de barata-aranha pelos buracos todos que ia encontrando tinha tantos lá na construção lembra? [...] Por que está gritando assim minha menininha. Não grita que não pode estar doendo tanto só mais um pouquinho de paciência quieta. Quieta. [...] Usava sapatos de borracha e a borracha grudava e estalava no oleado do chão como se tivesse cola. Baixou a cadeira. A correntinha que prendia o guardanapo me beliscou o pescoço. A mancha de sangue endurecido numa das pontas do guardanapo. Quietinha. Quietinha ele foi repetindo como fazia durante o tratamento. Você vai ganhar uma ponte. Não quer ganhar a ponte?⁹⁷

Embora extensa, a transcrição do trecho apresentado faz-se necessária em virtude de o mesmo constituir um exemplo da narração em geral empregada na elaboração da personagem Ana Clara de *As meninas*. Tendo sido extraído do segundo capítulo do romance, esse trecho apresenta um monólogo interior desenvolvido por Ana Clara, no momento em que a jovem está junto do namorado Max num quarto não identificado, onde se encontram para conversar,

⁹⁷ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 29-32, itálicos da autora.

usar drogas, manter relações sexuais e ouvir música. É a partir de um disco que Max põe para tocar na vitrola que Ana Clara é catapultada de volta para o passado, para a infância sombria e para as raízes obscuras que constituem a sua existência. Contudo, antes de ouvir o disco e estabelecer a relação antitética entre a “música de negro” que ouve e o branco da pele do Doutor Algodãozinho, a jovem já havia recordado e mencionado o antigo dentista; de maneira que as lembranças dolorosas que constituem a passagem destacada têm, de fato, seu início um pouco antes do trecho transcrito, no momento em que Ana Clara fala de sua mãe e do pouco dinheiro que ambas possuíam para viver: “Não dá não dá ela repetia mostrando o dinheirinho que não dava embolado na mão. Mas dar mesmo até que ela deu bastante. [...] Uma corja de piolhentos pedindo e ela dando. O mais importante foi o Doutor Algodãozinho”.⁹⁸

Como Ana Clara esclarece, a alcunha dada ao Doutor Algodãozinho advém do fato de que o dentista simulava tratar os seus pacientes, enquanto apenas esperava que os seus dentes apodrecessem aos poucos para então sugerir – e cobrar – a realização de uma “ponte”, de uma prótese dentária. Diz ela: “[Ele] Mudava o algodãozinho enquanto o buraco ia aumentando. [...] Cresci naquela cadeira com os dentes apodrecendo e ele esperando apodrecer bastante e eu crescer mais pra então fazer a ponte. Uma ponte pra mãe e outra pra filha. Bastardo”.⁹⁹ Entretanto, além da falta de honestidade profissional com seus pacientes, o dentista mantinha ainda uma postura predatória, no sentido sexual, com algumas mulheres que frequentavam o seu consultório, como ocorreu com Ana Clara e sua mãe, ambas “beneficiadas” pela “ponte” feita por ele. E ainda que a jovem Ana Clara não passasse de uma criança à época do início dos abusos, tal fato não impediu o dentista de esperá-la “crescer mais”¹⁰⁰ para então alcançar plenamente o seu objetivo.

Como se observa, tanto nos seus devaneios internos quanto nos diálogos que mantém com outras personagens, a linguagem utilizada por Ana Clara apresenta-se rica em metáforas e associações múltiplas entre conceitos e significados, tidos para além dos usos atribuídos a determinados signos e expressões. Nesse sentido, é importante salientar que a tal “ponte” a que a personagem constantemente se refere não significa apenas a prótese dentária que, afinal,

⁹⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 27.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰⁰ Note-se a possibilidade de aproximar, metaforicamente, as experiências infantis de Ana Clara ao universo das histórias para crianças e contos de fada. No caso, aqui a relação se faz presente com a narrativa de João e Maria, presos por uma bruxa que vivia numa casa de doces na floresta e que aguardava, impacientemente, que as crianças “crescessem mais”, para que então pudesse comê-las até a saciedade. Num outro momento de *As meninas*, a própria Ana Clara evoca o universo dos contos de fada, ao fazer uma referência explícita à história da órfã Cinderela ou Gata Borralheira, figura com a qual a jovem se identifica: “Queria ter uma abóbora em lugar da cabeça mas uma abóbora bem grande e amarelona. Contento. [...] Então à meia-noite a princesa virava abóbora. Quem me contou isso? Você não mãe que você não contava história contava dinheiro”. *Ibidem*, p. 27.

recebeu ao término do tratamento odontológico; mas, de maneira muito mais ampla, a “ponte” está relacionada, na visão de Ana Clara, também aos abusos sexuais sofridos por ela e por sua mãe, bem como à busca de ambas por uma vida melhor, sob a forma de um caminho em direção à estabilidade econômica e ao bem-estar material e afetivo. Essa última significação atribuída ao termo pode ser visualizada no momento em que Ana Clara afirma que a “ponte” a levaria para longe da mãe e “dos homens baratas tijolos longe longe”, identificando o termo, portanto, a uma saída, a um caminho para outro lugar.

Da mesma forma, no contexto da linguagem de Ana Clara, note-se a importância do emprego de onomatopeias e expressões similares, a exemplo do “roque-roque”, que simula a ação de roer efetuada por ratos e outros animais do gênero que habitavam a construção onde a jovem residia com a mãe, mas que também identifica as ações do noivo “escamoso” de Ana Clara. Tratando-se de um homem rico, a quem não ama, mas com quem pretende se casar apenas para satisfazer seus anseios materiais, Ana Clara descreve o atual noivo – que jamais aparece na narrativa, o que deixa dúvidas quanto à sua existência concreta – como alguém que a estaria esperando num restaurante para o jantar, enquanto ela permanece ao lado de Max: “E aquele besta me esperando enquanto descasca seu pãozinho descasca o pãozinho com a unha até ficar só o miolo feito rato. É minha cabeça que ele descasca roque-roque. Bastardo”.¹⁰¹ De certo modo, na consciência da personagem, todos esses elementos referidos pelo uso da expressão “roque-roque” surgem relacionados entre si; ocorrendo por analogia a aproximação entre os ratos que roem as paredes da construção; o noivo que gasta o seu tempo em descascar o pão à mesa do restaurante enquanto aguarda a jovem; e, por fim, a própria cabeça de Ana Clara que, incapaz de esquecer os traumas passados, corrói a si mesma com o rememorar ininterrupto das lembranças dolorosas, como a personagem assume: “Ah Madre Alix diga que não vai acontecer nada me abençoa e bota a mão aqui na minha cabeça que está fazendo roque-roque passa sua mão e eu esqueço como quando vinha aquela onda e a espuma”.¹⁰²

De maneira recorrente, Ana Clara descreve a si e às demais personagens com as quais convive a partir da associação de aspectos humanos a características animais; sendo relevante ressaltar, no caso, a “amálgama” efetuada pela personagem de forma inconsciente entre o universo humano e o animal. Nesse viés, aponta Lya Luft que, sendo a presença dos animais um dado comum à obra de Lygia Fagundes Telles¹⁰³, as referências aos ratos, às cobras, às formigas e às baratas dispostas no discurso de Ana Clara revelam duas informações relevantes

¹⁰¹ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 26.

¹⁰² Ibidem, p. 79.

¹⁰³ LUFT, Lya. *Três espelhos do absurdo*: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, p. 46.

sobre a jovem: a primeira, relativa à carga simbólica que tais seres “repugnantes” assumem em relação à realidade, o que se relaciona ao discurso metafórico e “cifrado” anteriormente citado que a personagem mantém. Já o segundo dado, porventura de maior impacto sobre a interpretação da obra, revela o próprio estado “mental” em que Ana Clara se encontra ao longo da narrativa – esse descrito por Lya Luft sob os termos da desintegração e da perda da coerência:

A realidade mais próxima de Ana reforça as suas descrenças. Cada vez mais, ela sucumbe à desagregação mental, perseguida por *animais repugnantes*, símbolos das suas misérias.

[...] é na mente de Ana que os animais se movem como sinais duma destruição sinistra, a desintegração mental, a loucura (os ratos), a humilhação e a morte (barata, formiga).¹⁰⁴

Nessa perspectiva, a personagem apresenta um estado mental já próximo da confusão, ou desrazão, além do delírio ou estado alucinatório em que se mantém, como uma forma de diminuir as dores de sua alma enferma ou apagar as lembranças ruins – pois, como ela própria assume: “Estava tomando coisas, certo. Mas quem podia se aguentar de pé sem viagem e sem analista”.¹⁰⁵ É, portanto, em meio a esse caos interior que Ana Clara se refere a seu noivo não apenas como alguém que estaria “roendo” um pão enquanto a aguarda no restaurante – o que, como já mencionado, o aproxima ao mundo dos ratos e outros roedores –, mas também como um ser cujo corpo é repleto de escamas, o que o aproximaria do universo ao qual pertencem os répteis, como as cobras e os lagartos, e outros “animais repugnantes” citados por Lya Luft.

O título “escamoso”, pois, empregado por Ana Clara para caracterizar o homem com o qual pretende se casar por dinheiro, surge relacionado ao universo animal, mas também traz à narrativa de *As meninas* um fundo “fantástico” ou sobrenatural. Isso porque, em determinadas passagens do romance, Ana Clara aproxima a descrição de seu noivo à figura de um anão.¹⁰⁶ Diz ela: “– É um anão. O corpo é coberto de escamas, as escamas começam aqui na barriga e vão subindo, subindo e quando chegam aqui debaixo do braço, está vendo? [...] Aqui, está vendo bem? Aqui tem escama à beça”.¹⁰⁷ Outra forma entrevista pela jovem para descrever o noivo é a partir da comparação da personagem masculina a um ser que habita as sombras, a escuridão: “Amassa o pãozinho e o rato é um rato que ele tem na mão. Sustento seu olhar de raiva e medo. Não tenho medo nunca mais. Sou luz e ele é só escamas. Escuridão e escamas.

¹⁰⁴ LUFT, Lya. *Três espelhos do absurdo*: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, p. 45-46, itálicos da autora.

¹⁰⁵ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 33.

¹⁰⁶ Note-se que a figura do anão é uma constante na ficção de Lygia Fagundes Telles, surgindo em contos e em romances, como é o caso de *Ciranda de pedra* e o conto “As formigas”.

¹⁰⁷ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 88.

Não interessa”.¹⁰⁸ Note-se, nas passagens destacadas, a desumanização que o noivo sofre aos olhos da jovem – a ponto de avizinhar-se a uma existência “escura” –, além da sugestão dos sentimentos de medo, nojo e repúdio supostamente mantidos por Ana Clara em relação a sua figura. Contudo, ainda que a jovem possua tais sentimentos em relação ao futuro marido, esse fato não implica um impeditivo concreto ao casamento; pois, como convém recordar, para Ana Clara o problema reside no fato de que o “escamoso” exige uma noiva que seja virgem, decorrendo daí a necessidade da jovem buscar o auxílio de Lorena para financiar a realização de uma vaginoplastia.

Outras personagens associadas com frequência por Ana Clara ao mundo animal são as figuras de Lorena, mencionada pela jovem como um “inseto”¹⁰⁹, e de sua própria mãe. Sendo vítima de diversas agressões e de violência doméstica, no momento em que Ana Clara recorda como ocorreu a morte de sua mãe, por suicídio, a jovem a associa à imagem de uma formiga. Diz a personagem: “Uivou de desgosto o dia inteiro e nessa noite mesmo tomou formicida. Morreu mais encolhidinha do que uma formiga [...]. Escureceu e encolheu como uma formiga e o formigueiro acabou”.¹¹⁰ Aproximada à existência de um inseto insignificante, mas capaz de se multiplicar rapidamente, a mãe de Ana Clara, no caso, é levada ao suicídio pela agressão física que sofre enquanto estava grávida de um de seus parceiros, o que lhe provoca um aborto espontâneo: “‘Ele matou seu irmãozinho’ – ela choramingou apertando a barrigona. Quando voltei de noitinha a primeira coisa que vi foi a lata [de formicida] aberta no chão. Fiquei olhando. Não chorei nem nada [...]. Não senti nada”¹¹¹. A partir da morte da mãe, a jovem vê-se confrontada com a necessidade de sobreviver sozinha no mundo e acaba caindo em alguns dos equívocos e repetindo certas situações problemáticas que, no passado, foram vivenciadas pela própria figura materna, como as gravidezes indesejadas e os abortos clandestinos.

Por fim, resta sublinhar a maneira pela qual a própria Ana Clara enxerga a si mesma – dessa vez a partir de sua aproximação à figura de uma barata, como é apontado por Lya Luft: “Também Ana se assemelha a uma barata que tenta atravessar os tormentos da vida. Há várias referências a esse inseto, que Ana Clara em menina jogou na sopa de um dos amantes da mãe”.¹¹² De fato, se for recuperada a passagem na qual a personagem dispõe-se a recordar a

¹⁰⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 175.

¹⁰⁹ Ana Clara compara Lorena a um inseto em decorrência, principalmente, da aparência magra e pouco desenvolvida da amiga. Diz ela: “Posso comer açúcar aos montes e não acontece nada. Lião não pode. Ainda vai ficar obesa aquela lá [...]. Lorena não conta é inseto. Existe inseto com problema de engordar? Um inseto”. *Ibidem*, p. 69.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 74.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 75.

¹¹² LUFT, Lya. *Três espelhos do absurdo*: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, p. 47.

ocasião em que assistira a uma barata nadar em meio à sopa quente, o leitor poderá observar a associação que é realizada pela jovem entre a sua própria figura, sobrevivente de uma série de maus tratos e situações difíceis, e a da barata, sobrevivente também de infortúnios – causados, no entanto, pela própria Ana Clara:

As baratas cascudas eram pretas e se agachavam como a gente se agacha pra passar pelo vão. Inteligentes essas baratas mas eu era mais inteligente ainda e como conhecia seus truques foi fácil agarrar a mãe delas pelas asas e abrir a panela e jogar ela lá dentro. Tome agora sua sopa com a baratona eu disse chorando de medo enquanto ele sacudia minha mãe pelos cabelos e ia me sacudir também bêbado de não poder parar de pé. Estou com fome gritava quebrando minha mãe e os móveis porque o jantar não estava pronto [...]. A barata abriu as asas e começou a nadar firme em cima do fubá com a folha de couve. A sopa soltava bolhas de tão quente e até hoje não sei mesmo como ela conseguiu nadar o nado de peito num estilo tão olímpico vupt vupt vupt e já ia saindo da panela com as asas pingando gordura quando a empurrei de novo pro fundo. Agarrou-se na colher e ainda uma vez voltou à tona e juntou as patas e pedi pelo amor de Deus que não não.¹¹³

Se, nos casos anteriormente citados, a amálgama efetuada entre o universo humano e o animal ocorria a partir do processo de zoomorfização das personagens humanas, ou seja, por meio da atribuição de qualidades animais às figuras do noivo “escamoso”, de Lorena e da mãe de Ana Clara, agora essa mesma aproximação entre seres humanos e animais se dá por meio da antropomorfização dos últimos, como pode ser observado no trecho destacado.¹¹⁴ Dessa maneira, na descrição que Ana Clara efetua sobre a barata, a personagem ressalta no animal a sua inteligência quase humana e a sua capacidade de realizar truques, bem como o ato de se “agachar como gente” para adentrar nas frestas e buracos das paredes. Mais importante do que essas comparações, porém, é a semelhança que há entre o suplício físico sofrido pela barata e aquele outro infligido, de início, à mãe de Ana Clara – que é “sacudida pelos cabelos” pelo companheiro bêbado, enquanto a barata é “agarrada pelas asas” e jogada na panela – e, em seguida, à própria jovem – que resulta na ação de ambas de “juntar” as mãos e as patas numa atitude de súplica a Deus para que todo aquele sofrimento tivesse fim.

Em outro momento da narrativa, a semelhança que existe entre as situações dolorosas vividas por Ana Clara e pela barata é tornada ainda mais explícita, como se nota no exemplo a seguir:

Começo a chorar mas não estou triste estou é estimulada como aquela barata que fez a travessia em cima da sopa estourando no vulcão e chegou inteira

¹¹³ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 31-32.

¹¹⁴ Para maiores informações sobre os processos de zoomorfização, antropomorfização e demais metamorfoses na obra de Lygia Fagundes Telles, cf. SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

do outro lado não chegou? Também chego do outro lado e ainda volto pra te buscar. Vamos ter dinheiro meu amor e você larga esse trabalho perigoso e sujo tenho tanto medo que te apanhem Max.¹¹⁵

Nesse viés, é interessante notar que tanto Ana Clara quanto a barata são apresentadas como vítimas de uma situação da qual não possuem nenhum tipo de controle ou escapatória. De certa forma, ambas são “joguetes” nas mãos de um destino inexplicável que não poupa instantes de dor e de sofrimento aos seres vivos, por mais que esses lutem pela sobrevivência ou que julguem finalmente haver escapado do fim inescapável, isto é, da morte. Considerando tal situação, pode-se questionar, afinal, se a morte da barata narrada por Ana Clara não seria já uma espécie de “prenúncio” ou de indício antecipador da morte da própria jovem, ocorrida ao final do romance. Conforme a leitura desenvolvida por Lya Luft, parece evidente que a barata que busca “em agonia atravessar o caldeirão fervente, simbolizará a própria Ana, tentando sobreviver numa existência implacável. Não havia perdão para os insetos, não houve piedade para com a menina Ana Clara”.¹¹⁶

A riqueza narrativa empregada por Lygia para caracterizar o universo interior de Ana Clara pode ser melhor apreendida a partir da observação do foco narrativo múltiplo, que propicia a investigação da consciência das personagens ao mesmo tempo em que fornece uma imagem multifacetada do universo ficcional do romance. Tal processo de construção narrativa recorrente na produção literária habitualmente definida como “moderna” é intitulado por Erich Auerbach de “representação pluripessoal da consciência”;¹¹⁷ o que significa, em outras palavras, a tentativa ensaiada pelo escritor de aproximar-se da realidade sob uma perspectiva nova, que considera não mais a descrição dos fatos sob uma forma objetiva e impessoal, mas uma postura que evidencia a dúvida, a interrogação e a busca por respostas, e que atenta para a multiplicidade de pontos de vista existentes sobre o mesmo objeto ou assunto. É, portanto, a partir dessas considerações que as categorias elaboradas por Erich Auerbach na análise de *Ao farol* (1927), de Virgínia Woolf, podem ser também aplicadas ao caso específico da obra de Lygia Fagundes Telles. Para o crítico:

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. Quando se trata, por exemplo, da casa ou da criada suíça, não nos é transmitido o conhecimento objetivo que Virgínia Woolf tem desses objetos da sua força de imaginação criadora, mas aquilo que Mrs. Ramsay pensa ou sente a respeito, num determinado instante. Tampouco nos é comunicado o conhecimento de Virgínia Woolf sobre a

¹¹⁵ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 83.

¹¹⁶ LUFT, Lya. *Três espelhos do absurdo*: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, p. 47.

¹¹⁷ AUERBACH, Erich. *Mimesis*, p. 484.

essência de Mrs. Ramsay, mas reflexos dessa essência e dos seus efeitos sobre diferentes figuras do romance [...]. Isto vai tão longe, no nosso trecho, que nem parece existir de modo algum um ponto de vista exterior ao romance, a partir do qual os seres e os acontecimentos internos ao mesmo são observados, assim como também não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance.¹¹⁸

Embora em certas passagens do romance de Lygia seja possível observar a presença de um narrador em terceira pessoa, o longo trecho destinado à apresentação do “vaguear e jogar da consciência”¹¹⁹ de Ana Clara demonstra de modo explícito o trabalho da autora com o fluxo de consciência da personagem. Assim, a evocação da infância da jovem, caracterizada pelas dificuldades materiais e pelos abusos físicos e psicológicos, é apresentada ao leitor de maneira distinta tanto da exposição “organizada” dos fatos realizada pelo narrador onisciente, quanto da elaboração do discurso da personagem-narradora desenvolvido em primeira pessoa e construído sobre o “subjativismo pessoal” de que fala Erich Auerbach. O emprego desses registros diversos de narração é possibilitado pela multiplicidade do foco narrativo. Note-se, ainda, que no caso de *As meninas* os temas delicados são trabalhados a partir da desordem dos pensamentos da personagem, que surgem em meio às suas sensações e seus sentimentos, bem como pela livre associação de ideias e conceitos por parte de Ana Clara – o que contribui para a criação de relações inesperadas entre os objetos.

Um exemplo dessa livre associação de imagens e conceitos é o caso da aproximação de significados entre os buracos que compunham as paredes da construção na qual a jovem residia – pelos os quais transitavam insetos tais como as baratas e as aranhas – e os orifícios do corpo humano, principalmente aqueles associados ao ato sexual. Assim, Ana Clara diz: “As unhas arrebatando o elástico da minha calça e arrebatando a calça e enfiando o dedo de barata-aranha pelos buracos todos que ia encontrando tinha tantos lá na construção lembra?”.¹²⁰ Uma interpretação para essa associação de termos distintos pode ser construída a partir do sentimento de repugnância que a jovem sente tanto pelos insetos, representantes do cotidiano miserável que ela partilhava com a mãe, quanto pelas mãos que violam seu corpo contra a sua vontade, representadas pelos dedos do Doutor Algodãozinho que invadem suas partes íntimas.

Em relação às narrativas nas quais ocorre a representação pluripessoal da consciência, Erich Auerbach chama a atenção para a importância das questões relativas à organização do

¹¹⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis*, p. 481-482.

¹¹⁹ Ibidem, p. 483.

¹²⁰ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 31.

tempo no romance moderno. Considera o autor que o tempo apresentado na narrativa agora se desdobra em outras direções além da organização cronológica dos fatos narrados, sendo o tratamento temporal destinado ao registro das interrupções e digressões vistas na consciência das personagens, e não mais ao encadeamento lógico ou causal dos acontecimentos exteriores. Trata-se, em suma, de um tempo que se diz psicológico ou interior, em contraste a um tempo entendido de forma linear, ou exterior. A partir dessas premissas, o autor afirma: “o caminho percorrido pela consciência é completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir”.¹²¹ Nesse sentido, ainda de acordo com Erich Auerbach, o acontecimento exterior atua como um motivo, ou pretexto, que leva à incursão da narrativa pelos processos interiores das personagens, configurando-se esse processo em uma situação na qual “um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeia de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais”.¹²²

Esse mesmo processo descrito por Erich Auerbach pode ser encontrado nos trechos já apresentados de *As meninas*. Note-se, para tanto, que o fluxo de consciência desenvolvido por Ana Clara tem o seu início com a simples ação realizada por Max de colocar um disco na vitrola para tocar; disso, a consciência da jovem perpassa pela música e segue livremente em direção à recordação das experiências traumáticas sofridas na infância. Dessa maneira, a ação menor e quase insignificante, no âmbito narrativo, de ouvir música, que ocorre no momento presente, é transmutada no mecanismo que desencadeará processos mais significativos e de maior relevância à narrativa, relativos à exposição de diversos episódios extraídos do passado de Ana Clara. E ainda que a jovem afirme que a memória de sua infância seja construída principalmente a partir de determinados cheiros característicos – a exemplo do odor de cera e creolina que inundam o consultório do Doutor Algodãozinho; do ranço de urina, vômito e cimento que demarcam o quarto no qual ela vive com a mãe e os namorados desta; e, por fim, do cheiro das flores e de enterro da floricultura na qual Ana Clara trabalha¹²³ –, o fluxo de consciência que traz à tona as lembranças da personagem é originado não por meio do olfato, mas, como já mencionado, pelo elemento auditivo, ou seja, pela música.

Sob essa perspectiva, tanto o foco narrativo de *As meninas* quanto os processos de

¹²¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis*, p. 484.

¹²² Ibidem, p. 487.

¹²³ Diz a personagem: “A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros. O cheiro frio do cimento da construção mais o cheiro de enterro morno daquela floricultura onde trabalhei [...]. O vômito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas mais o cheiro do Doutor Algodãozinho. Somados pomba. Aprendi milhões com esses cheiros [...]”. TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 30-31.

construção da tríade de personagens centrais da obra podem ser associados a determinadas características que críticos e teóricos da literatura têm apontado acerca do romance moderno, a exemplo da desestruturação da narrativa tradicional, de que trata Erich Auerbach (trabalhada a partir da apresentação da consciência e da interioridade das personagens, resultando na emergência do mundo interior ao primeiro plano do texto); do desaparecimento do narrador, apontado por Anatol Rosenfeld;¹²⁴ e da abertura ou fragmentação da “verdade” contida no texto, dado que agora coexistem na narrativa múltiplas perspectivas ou “verdades” sobre o mesmo fato, a exemplo das várias versões, existentes na obra, em torno da morte de Rômulo, irmão de Lorena.

À medida que Ana Clara permanece, ao longo da narrativa de *As meninas*, em uma espécie de “suspensão” temporal e espacial – ocorrida principalmente em virtude do estado alucinatório no qual a personagem se encontra, o que acarreta a sua incapacidade de discernir com exatidão os locais que frequenta e mesmo o tempo decorrido entre uma e outra ação que realiza¹²⁵ –, as questões temporais do romance podem ser melhor consideradas a partir da observação do cotidiano de Lorena e Lia, em especial do episódio em que Lia recorre à amiga para pedir emprestado o carro de sua “mãezinha”. Esse episódio, referido com frequência nos diálogos mantidos entre as personagens, assinala alguns pontos temporais que dizem respeito à demarcação efetiva dos dias que compõem o arco temporal do enredo, organizando, assim, informações de tipo cronológico na narrativa. Nesses termos, uma leitura atenta possibilita a observação de que no primeiro dia da ação narrada no romance, Lia recorre a Lorena e pede o carro emprestado; em seguida, no segundo dia à noite, Lia utiliza o veículo numa operação clandestina junto a Bugre, seu companheiro de luta; finalmente, no terceiro e último dia em que se desenrolam os fatos narrados em *As meninas*, Lia retorna ao quarto de Lorena e devolve as chaves do carro à amiga. Tais ações – descritas, respectivamente, no primeiro, no sexto e no sétimo capítulos do romance – compõem um dos fios narrativos que podem ser “rastreados” ao longo da leitura da obra e apresentam “indícios” da passagem do tempo linear ou exterior.

Convém ressaltar, porém, que a proximidade maior que há entre Lorena e Lia –

¹²⁴ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

¹²⁵ A exemplo da passagem em que Ana Clara perde completamente a noção do tempo, após finalmente deixar o quarto que ocupa com Max para encontrar o noivo que a espera em um restaurante. Como diz a jovem a um desconhecido que lhe oferece carona: “– Desde as oito e meia nessa esquina! O senhor tem horas? [§] – Desde as oito e meia? – o homem estranhou. Apontou com o dedo almofadado para o relógio embutido no painel do carro: – Mas são quase onze horas, menina. Aconteceu alguma coisa?”. TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 168.

proximidade evidenciada a partir da relação constante que ambas mantêm – não impede que existam diferenças profundas entre as duas, principalmente no que tange a certos temas, como o pensamento político, a fé e a religião, e o lugar ocupado pela “mulher” na sociedade. Nesse viés, ainda que se trate de jovens provenientes de grupos sociais não tão distintos, as duas apresentam grandes divergências quanto às ideias e às posturas políticas, em especial no que tange ao regime militar em vigor. Por ser uma revolucionária, ancorada em ideais marxistas e bastante crítica quanto ao papel social das religiões num mundo em crise, Lia apresenta-se quase como o oposto de Lorena, desprezando, na maior parte das vezes, suas referências burguesas – a exemplo da crença no casamento, da valorização da virgindade como sinônimo de pureza e também da alienação política em relação ao contexto social, evidente na postura expressa por Lorena de não se “envolver”, de não “participar” de nenhum grupo direcionado à luta pela transformação da sociedade.

Dessa forma, no contexto do esquema “piramidal” que assinala a espécie de relação mantida pela tríade de personagens centrais de *As meninas*, a jovem Lia parece, de certo modo, consistir em uma exceção, em uma peça que não se encaixa por completo nessa estrutura; pois, pertencente à classe média bem estabelecida e sendo filha de pai migrante, é apresentada como um indivíduo continuamente em trânsito, destinado à viagem e ao exílio. Assim, se antes do início da narrativa Lia já realizara a viagem de sua terra natal ao centro urbano, representado supostamente pela cidade de São Paulo (simbolizando, em seus próprios passos, a trajetória de outros indivíduos provenientes da região do Nordeste brasileiro, em busca de melhores condições de vida nas capitais do Sudeste-Sul do país), ao fim do romance a jovem viajará mais uma vez, desta vez rumo a um destino estrangeiro e desconhecido – identificado pela própria Lia como a Argélia, local em que buscará reconstruir a própria vida, já distanciada da crise social e política instaurada em terras brasileiras.

Um detalhe interessante a se observar acerca da trajetória empreendida por Lia reside no fato de que os dois deslocamentos referidos anteriormente – que constituem, em essência, o passado e o futuro da personagem –, não são descritos no recorte temporal do enredo, tendo-se em vista que o romance se inicia com a narração da vida da jovem em meio ao cotidiano da metrópole, já distante dos pais, e se encerra antes que Lia embarque, efetivamente, rumo ao exílio. Nesse sentido, pode-se aventar a hipótese de que, num processo similar ao que ocorre com a personagem Maria Augusta de *As três Marias*, o passado e o futuro de Lia consistem em modalidades temporais pouco relevantes para a narrativa, quando comparados ao tempo

presente, vivenciado pela jovem de forma mais do que intensa.¹²⁶ Como já tratado, é a partir das ações realizadas por Lia ao longo do romance, em sua tentativa de libertar o namorado Miguel da prisão, que é dada ao leitor a oportunidade de reconstituir certos fatos cronológicos presentes na narrativa de *As meninas* – a exemplo dos dias que se passam entre o início e o fim da ação –, assim como recuperar informações pertinentes ao contexto histórico no qual a obra foi elaborada, referente ao período da Ditadura Militar. Dessa forma, o fato de Lia ser uma personagem que vive intensa e profundamente o tempo presente implica uma postura pessoal distinta daquela mantida por Lorena e Ana Clara – personagens que se perdem nas reminiscências do passado e na rememoração infinita de fatos traumáticos e dolorosos que tiveram lugar, principalmente, na infância.

Que a jovem Lia mantenha o seu foco e desempenhe a maior parcela de suas ações a partir de acontecimentos que se desenrolam no instante presente, entretanto, não constitui um impedimento à emergência das memórias pregressas da personagem ao longo do texto e, tampouco, ao trabalho com o fluxo de consciência e com a exposição do seu universo interior. Com efeito, certas passagens do romance destinam-se à apresentação de momentos vividos por Lia junto aos pais em Salvador, resgatando episódios relevantes para a construção de sua personalidade. Um desses exemplos é observado na ocasião em que a jovem relata ao colega Pedro as antigas experiências homoafetivas que tivera ao lado de uma amiga; vivências que teriam sido o motivo central de sua partida definitiva do lar paterno:

– Não sei o que você quer saber – digo e fico rindo por dentro porque sei muito bem o que ele quer saber. – Nada de extraordinário, Pedro. Tão simples. Foi na minha cidade, eu ainda estava no ginásio. A gente estudava junto e como nos achávamos feias, inventamos namorados. Quando lembro! Como era bom se sentir amada mesmo por meninos que não existiam. Trocávamos bilhetes de amor, ela ficou sendo Ofélia e eu era Richard de olhos verdes e um certo escárnio no olhar, ô! como ela sofria com esse escárnio. Mas era preciso um pouco de sofrimento. Não sei bem quando o nome de Richard foi desaparecendo e ficou o meu. Acho que foi numa noite, botei um disco sentimental e tirei-a para dançar, me dá o prazer? Saímos rindo e enquanto a gente rodopiava qualquer coisa foi mudando, ficamos sérias, tão sérias. Éramos demais envergonhadas, entende. Nos abraçávamos e nos beijávamos com tanto medo. Chorávamos de medo. [...]
 – Meu pai percebeu tudo e ficou calado. Minha mãe teve suas adivinhações e ficou em pânico, queria me casar urgente com o primo. O vizinho também servia, um viúvo que tocava violoncelo. Fez tudo pra me agarrar pelo pé mas catei meu *nécessaire* e vim.¹²⁷

¹²⁶ Observe-se que assim como ocorre com Maria Augusta, de *As três Marias*, o futuro da personagem Lia também não chega a ser concretizado de fato, permanecendo “em aberto” à interpretação do leitor, quando comparado aos desfechos aplicados no romance às figuras de Lorena e, principalmente, de Ana Clara.

¹²⁷ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 117-118, itálicos da autora.

Ao lado da justificativa, dada pela personagem, de sua partida da casa dos pais como sendo uma decisão vinculada à impossibilidade de viver plenamente sua relação homoafetiva, Lia também se refere ao ambiente familiar “opressivo” no qual crescera como um dos fatores de relevância que a levaram a migrar de sua terra natal. Como afirma a jovem, sua família consistia num grupo marcado pela superproteção e pelos cuidados extremos por parte de sua mãe, capaz de “sufocar” a própria filha com tanto amor. Em certa ocasião, Lia confessa à Madre Alix: “– Não sei explicar, mas lá é como este café adocicado e quente. Minha mãe chegava a me abafar com tanto amor, preferia às vezes que me amasse menos. [...] Lembro de todos, amo todos mas não tenho vontade de voltar”.¹²⁸

Considerando tais aspectos presentes no discurso da jovem, Lya Luft observa que, na perspectiva de Lia, a família é percebida como uma instituição que acarreta a castração do indivíduo, configurando-se a célula familiar em um elemento a mais que integra a sociedade injusta e desigual: “Para Lia, a família teve ‘culpa’ apenas na medida em que foi castradora. Depois, a grande sociedade, injusta, preconceituosa e burguesa, será a culpada de sua situação de subversiva, fugitiva, e por fim expatriada”.¹²⁹ Um exemplo que vem confirmar essa leitura é a passagem na qual Lia promove uma comparação entre a figura de sua própria mãe – bem como a “mãezinha” de Lorena –, e o deus Cronos, divindade proveniente da mitologia grega, que se dispunha a matar e a devorar as próprias crias conforme elas nasciam:

Sacudo-a [Lorena] pelos ombros, parece que ficou criança de novo, ô, se voltar com a mãe vai ficar mais criança ainda. – Você tem que viver sua vida ao seu modo e não do modo que os outros decidirem, ô, Lena, Lena, não sei explicar, mas aquela história do Tempo devorando os filhos, não é o deus Cronos? Ele mesmo ia parindo e ele mesmo ia devorando tudo. Mas de verdade não é o Tempo que engole a gente, é um tipo de mãe como a sua. Um pouco como a minha, também. Presta atenção, salta fora e ela vai se dedicar a outra causa, a caridade, Deus, quem sabe até vai querer adotar uma criança? Minha mãe adotou uma, está radiosa lá com a garotinha que beija e castiga à vontade.¹³⁰

Sobre as questões familiares de Lia, é importante apontar que ainda que a família seja considerada a causadora de algumas das dificuldades enfrentadas pela personagem, o contexto no qual a jovem é criada nada apresenta da desestruturação e violência presentes na família de Ana Clara. Isso porque a comparação da experiência familiar de ambas revela que enquanto a primeira apresenta seu “incômodo” por se sentir amada em excesso, a segunda ressen-te-se por nunca haver conhecido o próprio pai e por possuir quase nenhuma lembrança amorosa de sua

¹²⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 129.

¹²⁹ LUFT, Lya. *Três espelhos do absurdo*: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, p. 80.

¹³⁰ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 241.

falecida mãe.

Em outros momentos da narrativa, Lia dispõe-se a recordar de amigos desaparecidos e mortos pelo sistema – “Eurico continua sumido, foi preso assim que desembarcou e até agora ninguém sabe dele. Desapareceu como personagem de ficção científica [...]. O Japona deixou uma maleta na casa do irmão, avisou que ia buscar no dia seguinte”¹³¹ –, assim como daqueles que foram presos ou torturados – “Sabem que a Silvinha da Flauta foi estuprada com uma espiga de milho, o tira soube do episódio do romance, alguém contou e ele achou genial”.¹³² Sobretudo, Lia pensa em Miguel: em vários momentos, ao adentrar a interioridade da jovem, a narrativa expõe as lembranças e os fragmentos de instantes vividos por ambos, antes que ocorresse a prisão do rapaz:

Tomávamos uma média. Misto quente. A alegria que senti quando ele propôs, “Vamos tomar uma média? A gente está gelando”. Meus joelhos contra os seus, nossos sanduíches tão juntos que eu podia morder o que ele soprava. Da sua boca também saía fumaça. Não sei explicar, eu disse, mas se você for preso, vou e me entrego também. Ele nem respondeu. Tirou o livro do saco de lona e abriu-o em cima da mesa. “Mas esse Malraux é muito bom, o chato é que você marcou com essas cruzes o livro inteiro, por que fez isso? Você riscou tudo, olha só [...]. Atrapalhou minha leitura”, resmungou me beijando com a boca suja de geleia. Geleia de laranja. Fico olhando o cigarro que tombou da caixa de fósforos onde o deixei. Rolou apagado pela mesa.¹³³

Os fragmentos que se destinam à apresentação da interioridade de Lia são relevantes para a compreensão mais ampla da personagem à medida que deixam perceber a existência de um lado sentimental e frágil que ela prefere manter escondido, em decorrência de sua participação na luta armada e da necessidade de afirmar-se perante o seu grupo. Dessa forma, sob a aparência dura e visão de mundo pragmática, Lia é uma personagem altamente emotiva e sensível, capaz de ir às lágrimas à menor lembrança de Miguel, como ela mesma diz: “Não sei aguentar sofrimento dos outros, entende. O seu sofrimento, Miguel. O meu aguentaria bem, sou dura. Mas se penso em você fico uma droga, quero chorar. Morrer”.¹³⁴ Lia também é capaz de escrever romances de alto tom sentimental, atitude pela qual é julgada criticamente por Lorena, uma de seus poucos leitores: “Não tinha vocação, coitadinha. Mas gostava tanto de escrever suas histórias naqueles cadernões de capa engordurada [...]. Tão lúcida quando

¹³¹ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 22.

¹³² Ibidem, p. 22. Note-se a referência, no trecho em destaque, realizada por Lygia ao romance *Santuário* (1931), do escritor norte-americano William Faulkner (1897-1962).

¹³³ Ibidem, p. 116.

¹³⁴ Ibidem, p. 9.

fala mas quando escreve fica tão sentimental, oh, a lua, o lago”.¹³⁵ E ainda sobre esse lado de sua personalidade que mantém escondido, embora esteja envolvida de maneira direta com os grupos de resistência ao regime, Lia não deixa de sentir medo¹³⁶ e insegurança em relação à situação atual em que se encontra; tratando-se esse de um sentimento que acompanha a jovem todo o tempo, seja nos momentos de tensão, seja nos instantes de pura alegria – a exemplo da ocasião em que finalmente descobre que Miguel seria embarcado para a Argélia e que ela iria acompanhá-lo no exílio:

Ela abriu a boca e respirou com cuidado, com medo de receber uma dose maior de ar. Com a ponta do dedo, ao invés de Argélia, escreveu Algéria, pensando em Alger. No vidro [do carro] esbranquiçado pelo hálito de ambos se transferisse o *e* para junto do *l*, Algéria ficaria sendo *alegria*. Limpou depressa o vidro com o lenço.¹³⁷

Dito de forma explícita, o medo que Lia sente relaciona-se ao perigo que a jovem enfrenta, à possibilidade concreta de desaparecer sem vestígios, de ser pega pela polícia, de ser torturada, enfim, de ser morta pelo regime. Por participar de ações junto ao *aparelho*, ou seja, a célula revolucionária em que se encontra inserida, a personagem percebe-se sempre em risco, sempre na iminência de que algum acontecimento inesperado ocorra. Disso decorre para Lia a importância do tempo presente, do dado imediato, já que se pode morrer a qualquer momento – conforme a personagem sugere, ao imaginar-se alvejada por uma rajada de tiros: “Preciso urgente de ar que estou me comovendo. Abro a porta do edifício e uma rajada de chuva e vento me bate na cara, a chuva vem em rajadas. Rajada não é uma palavra boa mas de trás pra diante: adajar? Rosa levou uma adajar no peito fica menos grave”.¹³⁸

Como vem sendo argumentado, a análise da tríade de personagens femininas de *As meninas* perpassa pela interpretação do motivo da “pirâmide”, disposto já na epígrafe da obra. Para além de sua aparição na abertura do texto, há um segundo momento em que o motivo é recuperado no romance. Nessa segunda ocasião, a pirâmide ressurgiu evocada pela perspectiva de Lorena, numa passagem em que estando à espera do telefonema de M. N. a jovem vagueia o olhar ao redor de seu quarto, distraíndo-se pela visão dos objetos queridos e das fotografias expostas:

¹³⁵ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 19.

¹³⁶ Como a própria personagem confessa a um colega do “aparelho” sobre os planos de resistência: “– Fico às vezes uma vara com esse grupo. E agora com essa do embaixador, putz. É o medo”. Ibidem, p. 121. Ressalte-se que o medo consiste em um sentimento amplamente referido pelas personagens de *As meninas*, chegando ao ponto de Lorena apelidar o pensionato no qual o trio de amigas reside como “Pensionato Nossa Senhora do Medo”.

¹³⁷ Ibidem, p. 127, itálicos da autora.

¹³⁸ Ibidem, p. 126. Observe-se que o codinome “Rosa” escolhido por Lia faz referência à figura histórica de Rosa Luxemburgo (1871-1919).

[Lorena] Acertou no canto do espelho o pequeno flagrante que Irmã Clotilde tirara diante do portão: ela no meio de Ana Clara e Lia, as três rindo um riso ardido de sol. “Não envesga, Ana Clara! E não faça careta, Lorena, você está fazendo careta!” A pirâmide. A poeta H. H. descreveu-a:

– *Dentro do prisma, a base, o vértice de suas três pirâmides contínuas* – recitou. E baixou o olhar para a própria imagem refletida.¹³⁹

O trecho destacado apresenta agora o motivo da pirâmide associado à poesia. A poeta H. H., mencionada por Lorena, é a escritora Hilda Hilst (1930-2004), contemporânea a Lygia Fagundes Telles e amiga próxima da autora.¹⁴⁰ O verso citado é tomado do poema “Exercício nº3”, publicado em *Exercícios para uma ideia*, de 1967 – obra na qual, através de exercícios poéticos diversos, o eu lírico pretende alcançar ou esboçar a ideia referente a Deus, como se observa no poema que abre a coletânea.¹⁴¹ Já a versão integral do poema recitado por Lorena é apresentada a seguir:

Exercício nº3

Dentro do prisma
A base, o vértice
De suas três
Pirâmides contínuas.

Dentro do prisma
A Ideia
Que perdura e ilumina
O que já era em mim
De natureza pura.

Dentro do prisma
O universo
Sobre si mesmo fechado
Mas aberto e alado.

Dentro de mim,
De natureza ígnea:
Uma Ideia do Amado.¹⁴²

Como “Exercício nº3” sugere, o caminho que o eu lírico perfaz em direção à ideia de Deus, expressa no último verso da última estrofe, passa pela observação do prisma – tomado, nas três primeiras estrofes, a partir de pontos de vista distintos que ressaltam a cada momento aspectos diversos da forma geométrica –, e caminha ao encontro de sua própria interioridade,

¹³⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 92, itálicos da autora.

¹⁴⁰ Cf. Depoimento de Hilda Hilst sobre Lygia Fagundes Telles. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, *Lygia Fagundes Telles*. n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998-. Semestral.

¹⁴¹ Diz o eu lírico em “Exercício nº1”: “Se permitires / Traço nesta lousa / O que em mim se faz / E não repousa: / Uma ideia de Deus”. HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002, p. 29.

¹⁴² Ibidem, p. 32.

configurando-se ali o ponto final da busca: “Dentro de mim, / De natureza ígnea: / Uma Ideia do Amado”. A demarcação do universo exterior em oposição ao mundo interior do eu lírico, portanto, é evidente; disso resultando a compreensão de que ainda que o prisma surja como uma forma possível de “materialização” do conteúdo místico, ele não deixa de se apresentar como um ponto de partida, um dado inicial para a investigação da “Ideia de Deus” – que pode ser satisfeita tão somente no âmbito da interioridade. Note-se, ainda, ao lado da oposição estabelecida entre “exterior” e “interior”, a antítese que há entre o que é “concreto” e o que é “abstrato”, isto é, entre o prisma-objeto e a ideia-Deus.

Sendo, como antecipado, um exercício que busca alcançar a ideia do divino, o poema sustenta uma proximidade possível entre ato poético e religiosidade, visto que a sua própria criação teria como objetivo final a aproximação com o místico. Mas o que tais considerações teriam a acrescentar em relação à interpretação da obra de Lygia Fagundes Telles? Ou, dito de outro modo, de qual maneira a referência direta à Hilda Hilst no texto de *As meninas* influi na leitura desenvolvida sobre o romance e na análise de sua tríade de personagens centrais?

Um ponto inicial a ser destacado reside no fato de que para Lorena, personagem que recorre à poesia de Hilda Hilst, esses dois universos da poesia e da religiosidade encontram-se de fato imiscuídos. Para tanto, basta recordar a devoção quase religiosa que a jovem mantém em relação aos seus poetas preferidos. Assim, poucas páginas após a referência ao poema de Hilda Hilst, Lorena afirma: “– *Aquilo que pensamos se reflete em três espelhos do absurdo* – leio no poeta que abri ao acaso, consulto poesia como o paizinho consultava O Velho Testamento, sempre ao acaso: – *Três espelhos do absurdo*. Esse é o meu. E os dois outros?”.

¹⁴³ A comparação estabelecida entre os dois termos pela jovem – ou seja, a poesia e o Velho Testamento consultado pelo pai –, logo, não é fortuita, e ocorre como um dos aspectos que atuam na construção da própria personagem, que a todo o momento põe-se a citar poesia ou trechos de origem bíblica em latim.

Outro elemento que vale ser mencionado é a ampla presença das referências a Deus no conjunto da ficção de Lygia Fagundes Telles – incluindo, no caso, o romance *As meninas*. De fato, temas de fundo religioso ou místico emergem com frequência na obra, especialmente no discurso de Lorena, mas também em meio aos delírios de Ana Clara, como pode ser visto nos últimos capítulos do romance. Nessa ocasião, a jovem expressa sua firme crença de haver sido escolhida por Deus, em virtude da amplitude de sofrimentos e penúrias que sempre tivera de suportar. Com base nesses pensamentos, Ana Clara afirma para si mesma:

¹⁴³ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 99, itálicos da autora.

Fiquei transparente. Transparente. Posso me ver porque estou transparente [...]. Só ordem e luz. Tanta luz que preciso fechar o casaco para que ninguém veja isto o Coração de Jesus está no meu peito. O susto me atordoa tanto que tropeço e grito. É Ele.

[...] Se eu contar a senhora acredita? Madre Alix escuta. Ele está aqui dependurado no meu peito com a coroa de espinhos não rezo nem nada e Ele me escolheu está vendo? Justo em mim Ele veio ficar quero gritar isso porque é uma puta de glória Ele ter me escolhido mas só pra senhora só pra senhora eu conto tenho que ir séria e digna com meu Coração Resplandecente. Se ele me escolheu é porque mereço e Ele viu tanta humilhação tanto sofrimento lembra o que sofri com todos aqueles sacanas que. Eu era criança e os sacanas nem podia me defender nem nada eu era criança.¹⁴⁴

Em outro momento da narrativa, quando, já em meio ao seu delírio final, a jovem é amparada por Lorena, Ana Clara chega a lhe dizer: “– Andei com Deus, Ele estava aqui. Não interessa mais as coisas que depois eu disse não não e ele veio e tinha uma luz assim tudo assim na minha cabeça e ele me deixou voar tão alto com a mão dele segurando a minha”.¹⁴⁵ Nessa ocasião, Lorena não dará crédito às palavras da amiga e tampouco será capaz de notar que Ana Clara encontra-se já em seus instantes finais, próxima à morte.

Tais considerações iniciadas a partir da segunda aparição do motivo da “pirâmide” em *As meninas*, por meio de sua relação direta com o poema de Hilda Hilst, sugerem a existência de uma “ideia de Deus” que permeia a construção do romance, mas que permanece em aberto à interpretação do leitor. Nesse sentido, surge a questão: quem é “Deus” para Lorena, Lia e Ana Clara, e de que modo a Sua “presença” se faz sentir ou mesmo influi nos acontecimentos narrados no romance? Se para Lorena o ser divino é uma figura a ser amada e adorada, e para Ana Clara, um ser feito de luz que merece respeito, para Lia, por outro lado, a resposta a tais indagações parece ser simples. Diz a jovem em um diálogo com Lorena:

– Também fui anjo de procissão, papa-hóstia, fui tudo. Acreditava com aquela força da infância, um fervor. Justamente por isso uma reconciliação, entende? Não sei explicar, Lena, mas assim que comecei a ler os jornais, a tomar consciência do que se passava na minha cidade, no mundo, me deu tamanho ódio. Fiquei uma fúria. Sem dúvida ele existe, eu pensava, mas é só crueldade. Desse estado passei para o da ironia, fiquei irônica, mas é um *bricoleur*, sabe o que é um *bricoleur*? Na minha rua morava um baiano santeiro que pegava sobras de objetos, fragmentos meio ao acaso, sem plano, juntava as peças com jeito, ele tinha muito jeito e acabava formando suas maquininhas. Comecei a achar que Deus era simplesmente isso, um *bricoleur* de gentes. Catava uma sobra aqui, outra lá adiante e assim ia formando suas engenhocas. Por disponibilidade, entende. Capricho. Quando uma bricolage começa a funcionar, quando bem ou mal se põe em movimento, ele se desinteressa e já pega outra, milhares de maquininhas

¹⁴⁴ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 173-174.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 232.

humanas sem destinação, se arrebatando por aí feito doidas. *Kaput*.¹⁴⁶

Em uma perspectiva oposta àquela evidenciada por Lorena e por Ana Clara, portanto, para Lia, Deus pode ser entendido como uma entidade que apenas se dispõe a brincar com os seres vivos – as “maquininhas humanas” que inventa –, e que através de atos desinteressados, caprichosos e, em certa medida, “irresponsáveis”, instaura o absurdo existencial que demarca a própria ação de viver. Nesse viés, a explicação para a morte súbita de Ana Clara, narrada ao final da obra, seria marcada pela impossibilidade de se ofertar qualquer sentido, “verdade” ou resposta para um fato que, essencialmente, aparenta ser aleatório.

O ponto final a ser ressaltado acerca da tríade de personagens centrais de *As meninas* refere-se ao aspecto específico que o grupo de protagonistas assume, quando comparado aos demais trios de personagens presentes ao longo da ficção de Lygia Fagundes Telles, como são exemplos os casos de *Ciranda de pedra*, de *Verão no aquário* e também do conto “Dolly”, de *As horas nuas*. Em relação a esses outros grupos, o trio formado por Lorena, Lia e Ana Clara apresenta uma característica que o diferencia, a saber: em nenhum momento da narrativa, as três jovens aparecem interagindo juntas, participando da mesma cena. A única exceção a esse traço particular de *As meninas* ocorre no último capítulo do romance, que descreve a morte de Ana Clara e mostra as diferentes formas pelas quais Lorena e Lia lidam com a situação. Nas demais cenas, as personagens são enfocadas sozinhas ou em dupla; sendo que tal fato ocorre, como já mencionado, de maneira “desigual”, visto que há a predominância da exposição do universo íntimo de Lorena, em comparação à apresentação da interioridade de Lia ou de Ana Clara.

Em suma, como se verá adiante, o instante único da trama em que Lorena, Lia e Ana Clara são representadas juntas assinala paradoxalmente o fim da tríade – pois, com a perda de uma de suas partes constitutivas, o que se observa é o esfacelamento do prisma formado pelas três meninas, isto é, a perda da estrutura triádica/triangular original que, de início, as unia.

¹⁴⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 201-202, itálicos da autora.

3.3. A desintegração da “pirâmide”: a morte de Ana Clara

Como citado anteriormente, os dois últimos capítulos de *As meninas* são dedicados a narrar a morte de Ana Clara, ocorrida em virtude de uma overdose. Nesse viés, no penúltimo capítulo da obra (capítulo onze), a personagem retorna, finalmente, ao pensionato, e de modo súbito, em meio a uma alucinação, vê-se confrontada por uma barata que empunha um florete e a atinge em cheio no coração:

[Ana Clara] Tropeçou no degrau e caiu de joelhos. Gritou quando foi se apoiar: o chão fervilhava de baratas. A maior delas se levantou nas patas traseiras, o peito engomado na túnica de esgrima, o florete na mão, *en garde!* Inclinou-se rindo porque a barata também ria atrás da tela de arame da máscara, era uma brincadeira? Olhou mais de perto e escondeu o peito mas era tarde: o florete a varou de lado a lado. Quis respirar e o sangue jorrou do coração coroadado de espinhos, espirrando em sua boca com tamanha violência que se engasgou nele.¹⁴⁷

Se for recuperada a análise efetuada sobre a presença dos animais no discurso delirante de Ana Clara, é bastante sugestivo que, nesse momento final, seja a figura de uma barata que apareça à jovem como uma espécie de “carrasco”, de algo que indica a morte iminente. Isso porque, como já tratado anteriormente, o inseto simboliza a própria personagem, tomada em meio às dificuldades de uma existência implacável, e introduz, nesse sentido, uma espécie de identificação ou correspondência entre as figuras de ambas. No trecho em destaque, o aspecto que indica a identificação entre Ana Clara e a barata surge no momento em que o narrador afirma que as duas riam perante o encontro inesperado: “[Ana Clara] Inclinou-se rindo porque a barata também ria”. Nessa perspectiva, o fato de a barata ser responsável pelo ferimento ao “coração coroadado de espinhos” que Ana Clara trazia consigo pode ser interpretado tanto como uma espécie de “vingança” por parte do inseto – atitude tomada em um contexto “fantástico” no âmbito do delírio da personagem, no qual o animal reagiria perante as penúrias sofridas no passado –, quanto como uma “intuição” que a jovem repentinamente possui sobre seu próprio fim, representado pela autodestruição, ou seja, pelos danos que seguiu causando a si mesma.

Ana Clara é socorrida por Lorena, que a ampara até o seu quarto, despe as suas roupas e lhe dá um banho, enquanto a personagem permanece absorta em seus delírios: “[Lorena] Enrolou-a na toalha e conduziu-a ao quarto. Ana Clara estremeceu. Apontou a janela. – Quem é que está ali espiando? – Ali? É a cortina, querida. Sossega, não tem ninguém, estamos só

¹⁴⁷ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 229, itálicos da autora.

nós duas. As freirinhas todas já foram dormir, sossega”.¹⁴⁸ Ao longo do banho, Lorena nota a presença de inúmeras nódoas arroxeadas e hematomas no corpo de Ana Clara, e observa as marcas das agulhas nas veias da amiga, índices do uso de drogas. A jovem burguesa fica tão “fascinada” com o estado da companheira que passa a descrevê-la, a partir de então, através do uso de termos como “bacante”,¹⁴⁹ como a ovelha “mais preta do rebanho”¹⁵⁰ e como uma figura “possuída”:

Ana Clara soltou um gemido e diz qualquer coisa de tão enrolado, que foi, Aninha? Obrigó-a a deitar-se de novo, alguma dor? Que deve ter passado porque agora está rindo às gargalhadas. A cabeleira de caracóis vai ganhando brilho à medida que seca, os olhos estrábicos de gozo escureceram na malícia. Abriu a gola do chambre e seu pescoço engrossa na risada, tenso, encordado. As nódoas no peito. A mancha no braço, calcando como um dedo a veia principal. *Res accessoria* – digo vagamente. Estou fascinada, olhando. A língua se enrola, obscena. Uma figura dionisíaca e possessa, se revolvendo no chambre vermelho. Cubro-a com a manta até o pescoço e seguro-a. Ela se acalma. O olhar entortado vai esmorecendo.
– Que frio, Lena. Que frio.¹⁵¹

Como descreve Lorena, Ana Clara apareceu no pensionato “como se tivesse descido aos infernos”.¹⁵² Note-se que as diversas maneiras empregadas pela jovem para caracterizar o estado da amiga delirante são relevantes à medida que possibilitam ao leitor conhecer a visão que ela possui de Ana Clara, e compreender melhor o “quebra-cabeça” que a amiga compõe. Nesse viés, não deixa de ser contraditório que enquanto Ana Clara afirme, em seus momentos finais, ter tido a oportunidade de “andar com Deus”, Lorena pressinta justamente o oposto em sua figura, ou seja, determinados aspectos que a jovem rotula como infernais e dionisíacos. Mais adiante na mesma cena, ao ver que a amiga por fim adormecera, Lorena ainda considera: “Lião vive pregando que a sociedade expulsa o que não pode assimilar. Ana foi expulsa pela espada flamejante, disse que tinha um florete no peito mas não era um florete, era uma espada. O que dá no mesmo”.¹⁵³ Convém observar que essa “espada flamejante” referida pela jovem consiste naquela que, de acordo com as narrativas bíblicas, os querubins empregariam para afastar as presenças indesejadas dos portões do Paraíso.¹⁵⁴

¹⁴⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 231.

¹⁴⁹ Diz Lorena: “– Sou Lorena, querida. Seus pés estão duas pedras de gelo, deixa eu fazer uma massagem. Sossega, Ana! Agora seu nome é Ana Bacante. Bacante e Bacana. Sabe o que é uma bacante? Aquelas ninfetas dos cortejos de Baco, vou te coroar com folhas de parreira. Podre de chique, hein?”. Ibidem, p. 232.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 233.

¹⁵¹ Ibidem, p. 233-234, itálicos da autora.

¹⁵² Ibidem, p. 234.

¹⁵³ Ibidem, p. 236.

¹⁵⁴ Como aparece descrito em GÊNESIS 3:24. Cf. *A Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Disponível em: <http://www.camaramarilandia.es.gov.br/Arquivo/Documents/PAG/bibliasagrada.pdf>. Acesso em:

No momento em que Ana Clara adormece, Lorena deixa o seu quarto e vai visitar Lia, ao verificar que esta acabara de retornar ao pensionato. No quarto de Lia, a personagem nota que a viagem à Argélia, planejada pela primeira, encontra-se já em um estado bastante adiantado, e diz à amiga: “– Então vai mesmo. Ouvia você falar, a viagem, a viagem mas me parecia uma coisa meio vaga, um pouco sobre a piada. Ah, Lião – murmurou”.¹⁵⁵ Após um diálogo que se transforma numa espécie de “despedida” entre ambas, Lorena retorna ao seu próprio quarto e descobre, por fim, que Ana Clara falecera. A notícia da morte de Ana Clara, entretanto, não é narrada ao leitor sob o ponto de vista da jovem burguesa, personagem que de fato encontra o corpo; mas por meio da perspectiva de Lia, o terceiro elo da tríade, que assiste pela janela de seu quarto o que transcorre além, no cômodo que pertence à Lorena:

Vejo-a atravessar o jardim com todo o cuidado, escolhendo onde pisar com a prudência de um gato de luvas. Parou no meio da alameda e ficou escutando. Prosseguiu. Apenas uma silhueta esgarçada na névoa, baixou uma névoa branca como suas sandálias. Debruço na janela. Mais algumas horas. Eu devia avisar Lorena que não ficarei aqui nem o tempo de secar a roupa que está levando. [...] olho em frente. Na janela iluminada Lorena me faz sinais frenéticos, está me chamando com as mãos, com a cabeça. Quando me vê ir ao seu encontro, desaparece. Atropelo dois gatos que fogem em direção ao muro, piso nas margaridas e chego até metade da escada. Estou sem fôlego. Minhas pernas se vergam quando ela se debruça na janela escancarada. Os olhos também estão escancarados. Inclina-se. Nossas caras ficam tão próximas que nem preciso me erguer no degrau para ouvir:

– Ela está morta.

Estendo a mão querendo agarrar sua voz através do nevoeiro.

– O que, Lorena. O que você está dizendo.

O sussurro é álgido como o hálito de hortelã:

– Ana Clara está morta.¹⁵⁶

O que se pode notar a partir do resumo dos fatos que cercam a notícia da morte de Ana Clara, no decorrer dos dois últimos capítulos de *As meninas*, é certa ampliação da presença do narrador em terceira pessoa. Em virtude do tipo de acontecimento que passa a ser descrito, o narrador não identificado, que, antes, se ocupava com a “costura” de determinados trechos da narrativa, aos poucos vai ganhando vulto e passa a “dominar” a narração, principalmente no capítulo que encerra a trama. Tal fato possui consequências, em especial, no ritmo encontrado nas seções finais da obra, já que a descrição dos fatos nessas seções ganha rapidez e agilidade, predominando o tratamento cronológico do tempo em oposição àquele registro psicológico ou interior, que demarca as longas passagens construídas a partir do monólogo interior e do fluxo de consciência das personagens.

15 abr. 2017.

¹⁵⁵ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 238.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 245-246.

Desse modo, o leitor acaba sendo surpreendido nos capítulos que encerram a obra não apenas em virtude do conteúdo que é narrado, relativo à morte de uma das figuras centrais do romance, mas em especial pela forma eleita por Lygia Fagundes Telles na elaboração desse conteúdo. Um exemplo da consolidação da voz do narrador em terceira pessoa é encontrado já nos parágrafos que abrem o último capítulo de *As meninas*, no qual o leitor assiste à reação de Lia perante a notícia e conhece alguns detalhes acerca do falecimento repentino de Ana Clara:

– Uma síncope? – perguntou Lia. – Foi isso?

Esperou a resposta, imóvel ainda no degrau da escada. “Não é possível, não tem sentido. Nenhum nenhum” – sussurrou para o jardim lá embaixo e que lhe pareceu um jardim já visto num outro tempo, numa circunstância assim igual, com uma voz debruçada na janela lhe avisando baixinho da morte de alguém. A mesma névoa. O mesmo oco no peito. Mas agora a noite cheirava a pastilha de hortelã. Voltou-se para a janela. Vazia.

– Não é possível – disse quando entrou no quarto.

Lorena estava montada em Ana Clara, massageando seu coração. Ainda o cheiro frio de hortelã. Ou cânfora?

– Fiz uma massagem com álcool e nada. Vamos ver agora, ai meu Pai.¹⁵⁷

A morte de Ana Clara desencadeará como consequência uma mudança profunda na conformação inicial da tríade de *As meninas*. Os pontos mais relevantes a serem considerados em relação à perda dessa estrutura triádica original que unia o trio de personagens centrais são encontrados na mudança e inversão radicais operadas nas atitudes e personalidade de Lorena e Lia, a partir do momento em que é constatada a morte de Ana Clara. Como as personagens são, gradativamente, construídas ao longo da narrativa através da exposição de seus universos interiores e da apresentação dos juízos de valor que mantêm entre si, uma percepção comum vai sendo aos poucos gestada, a saber: o entendimento de que Lorena configura-se como uma personalidade frágil, sonhadora e alienada, que prefere permanecer no recôndito de sua “concha” ao invés de enfrentar o mundo “lá fora”, enquanto Lia é o seu oposto, ou seja, uma personalidade pragmática, determinada, engajada na luta pela transformação social e voltada para a ação em benefício do coletivo, sobretudo no espaço público. Nesse contexto, a morte de Ana Clara inverte completamente tal percepção, pois é a frágil Lorena que encontra uma solução para a situação-problema que se apresenta, ao passo que a destemida Lia – que não costuma desistir diante dos contratempos –, sucumbe ao medo e à emoção provocados pela perda da amiga.

Tal inversão completa de valores – ou, para empregar outro termo, das “verdades” até

¹⁵⁷ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 247.

então estabelecidas pela narrativa – é vista na passagem em que Lia, “aparvalhada”¹⁵⁸ perante a morte da amiga, descreve sob seu ponto de vista as ações que Lorena efetua, após a tentativa inútil de socorrer Ana Clara:

Esfrego a cara na almofada mas antes que os olhos fiquem outra vez transbordantes, vejo Lorena apanhar o missal, largou o espelhinho e abriu o missal preto. [...]

Tenho ganas de lhe atirar a almofada na cabeça, agora está brincando de missa. Viro mais uísque na goela e quase arreberto de tosse. A voz me sai da garganta como uma labareda:

– Lorena, tenha juízo e pára com esse teatro, entende. Você vai chamar Madre Alix e eu vou desaparecer, me dê o tempo de fazer a mala e sair, não posso ficar nem nas imediações quando essa morte explodir e a polícia se instalar nesta mansarda! Conforme os jornais, ela morreu devido a uma dose excessiva de barbitúricos, sabe o que isso significa, não sabe? Preciso ir embora – digo e enxugo os olhos na manga da camisa, não quero chorar e os olhos continuam jorrando feito cascatas. – Você é perfeita, as freiras são santas mas e eu? Deixamos o corpo lá no quarto, não chamamos ninguém, melhor ainda, carregamos o corpo...

Não posso continuar. Arranco o gorro e enxugo a cara: Ana Clara já virou corpo. Nomes, apelidos, tudo desapareceu e ficou só *o corpo*. Eu disse *o corpo*. Aceitei sua morte. E Lorena tomando providências sem maior aflição, se chorou foram lágrimas escassas que nem percebi, a Loreninha toda composta acendendo seu incenso e pedindo calma.¹⁵⁹

Como Lia deixa claro, seu primeiro ímpeto diante da morte de Ana Clara consiste em chorar, lamentar e negar o ocorrido; então culpar a si mesma por não haver feito algo antes que a amiga viesse a falecer, pois, como a personagem afirma, “– Eu devia ter feito alguma coisa por ela e o que fiz? Discurso. Essa puta vocação pra discurso”;¹⁶⁰ e, por fim, planejar a própria fuga do local em que ocorrera a morte, a fim de não ser descoberta pela polícia. Essa culpa imaginária que a personagem atribui a si mesma pelo fim repentino da amiga, aliás, se relaciona de forma direta ao tipo de inversão de “valores” narrativos ou de “verdades” que vem sendo apontada a respeito da tríade de personagens de *As meninas*; pois, consistindo Lia no exemplo de jovem revolucionária que luta pelo bem maior e que dirige a sua atenção ao coletivo, paradoxalmente, a personagem se mostra a figura menos capaz de, ao longo da obra, auxiliar Ana Clara em suas inúmeras dificuldades. Em certo ponto da narrativa, inclusive, Lia chega a declarar à Lorena que não pode, em absoluto, fazer nada pela companheira, em razão do tipo de “problema” com o qual Ana Clara se envolvera, ou seja, o vício em drogas.¹⁶¹

¹⁵⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 248.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 251-252, itálicos da autora.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 250.

¹⁶¹ Como diz Lia: “– Estou completamente amarrada, Lena, não posso ajudar Ana Clara. Se me enrolo com viciado. Nem que fosse minha irmã, não posso, onde tem traficante e viciado tem tira aos montes, estão querendo demais nos misturar. Se facilito. Sei que ela está doente mas essa é uma doença que me dá vontade de

De certo modo, portanto, parece haver certa distância entre a fala e as atitudes de Lia. Nesse sentido, a morte de Ana Clara mostra-se como um instante privilegiado em que se pode observar a “ambiguidade” ou o “descompasso” entre a reflexão e a prática social que parece constituir Lia como personagem. Ao analisar essa ocasião, Roberta Hernandez Alves aponta:

[...] a maior surpresa destinada ao leitor está na inversão de papéis: a frágil e sonhadora Lorena é quem resolve do modo menos oneroso para todos a morte de Ana Clara, mostrando-se mais madura e preparada para lidar com as demandas do mundo. Em um momento de racionalismo evidente, dá-se conta de que é preciso evitar escândalos, afastar a morta do pensionato. Lia se perde, chora, incapaz de agir logicamente. Foi invadida pela realidade de tal modo que não consegue imaginar uma maneira de superá-la [...]. Nesse ponto, ambas refazem a pirâmide, agora transformada numa espécie de balança, reequilibrando a imagem que o leitor desenhara de cada uma: nem Lia é tão racional, nem Lorena tão frágil.¹⁶²

Enquanto Lia permanece sem reação diante da morte de Ana Clara, Lorena ensaia suas últimas tentativas na prestação de socorro à amiga, realizando massagens cardíacas na jovem, objetivando reanimá-la. Ao ver, afinal, serem frustradas todas as tentativas de reanimar Ana Clara, Lorena então elabora um plano destinado a ocultar a situação e a despistar qualquer investigação que viesse obscurecer a reputação do pensionato, das freiras ou de Madre Alix. Tal plano, pensado pela jovem burguesa, consistirá no traslado do corpo da falecida até uma praça erma na cidade e o seu posterior abandono no local – de modo a criar a falsa impressão de que Ana Clara voltava de uma festa no momento em que se sentira mal e buscara o apoio de um banco, antes de falecer. Como Lorena justifica a sua ideia à Lia:

– Por favor, Lião, não comece com ironia, pense um pouco, Ana Clara *não pode* morrer drogada num quarto do Pensionato Nossa Senhora de Fátima. Não pode. Sabe o que isso pode significar para as freirinhas? Para Madre Alix? Ela amava tanto Madre Alix, não havia de querer comprometê-la num escândalo desses, estou fazendo tudo como Aninha gostaria que fosse feito, Deus me inspirou, pedi inspiração e Ele me deu, depois que tive essa ideia cheguei a sentir uma certa paz. Posso mudar, querida. Se a morte não tem remédio, posso ao menos salvar as circunstâncias!
– Você quer dizer *as aparências*.¹⁶³

Em última instância, a ideia de Lorena envolve “salvar as aparências”. Para tanto, Ana Clara é vestida, penteada e maquiada com perfeição, antes de ser levada, com o auxílio do carro da “mãezinha” de Lorena e da neblina espessa que se abatera sobre a noite, até a sua

esganar o doente. Vão submergindo com aquelas caras pasmadas, vão afundando todos, um por um, você puxa eles pelo braço, pelos cabelos, grita, ameaça, faz tudo e eles afundando como um bloco de cimento atirado num pântano. Nem os bichos, Lena, que os bichos reagem, esperneiam. Eles, não. Afundam com aquela cara parada, mortos por dentro. Fazer o quê?”. TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 153.

¹⁶² ALVES, Roberta Hernandez. A cidade, os ritos e as meninas, p. 170.

¹⁶³ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 259, itálicos da autora.

destinação final, representada pela praça deserta. Ali, em meio ao processo de abandonarem o corpo de Ana Clara e se despedirem da amiga,¹⁶⁴ Lorena repentinamente se recorda de um verso do poeta espanhol Federico García Lorca (1898-1936), que acaba marcando a atmosfera lírica relativa à dissolução da tríade de personagens do romance. Diz a jovem à Lia, referindo-se à praça: “– Íntima como uma pequena praça, a ideia é essa mas não lembro, uma poesia de Lorca, você conhece?”.¹⁶⁵ Após a despedida, as duas meninas iniciam o caminho de volta ao pensionato, e Lorena se questiona sobre o que poderá esperar daquele mesmo dia, que apenas se iniciava. Em sua mente, a personagem então elabora uma lista de todas as coisas por fazer, o que inclui retornar à normalidade da rotina anterior, composta pela faculdade e pelas aulas de Direito, dado que a greve estudantil na universidade finalmente acabara:

E sinto uma brutal vontade de alegria. Vontade de rir, falar com as pessoas, dizer tolices, escrever tolices. Ai meu Pai, a prova. É tempo de entrar, me enfiar num chuveiro, tomar um copo de leite quente (vontade de leite) apagar as pistas do quarto de Aninha e ir correndo para a Faculdade. É preciso sair antes que. Antes.¹⁶⁶

É, portanto, a partir da restituição do foco narrativo à perspectiva da jovem burguesa que o retorno de Lorena e Lia ao pensionato é descrito, e a narrativa, encerrada. Retomando a questão – mencionada na primeira seção deste capítulo – da presença notável de personagens jovens em processo de amadurecimento para a vida adulta que, em geral, figuram como as protagonistas dos romances e dos contos de Lygia Fagundes Telles, Roberta Hernandez Alves propõe que um dos assuntos centrais trabalhados pela autora em toda a sua produção seja o questionamento em torno dos ritos de passagem que mesmo nas sociedades modernas marcam a existência do indivíduo em meio ao seu grupo social, ao coletivo em que se encontra. Nesse sentido, sobre a existência de tais ritos na ficção de Lygia, a pesquisadora comenta:

Foi analisando de perto o tratamento dado aos adolescentes na obra de Lygia que constatamos uma estrutura que tinha por objetivo [...] caracterizar a iniciação do adolescente em uma nova vivência. Pesquisando a fundo a questão, percebemos que o estudo dos processos de iniciação é determinante para uma melhor compreensão de seus escritos, já que a partir deles podemos depreender uma estrutura “ritualística” que permanece e que viabiliza a passagem à vida adulta [...].¹⁶⁷

¹⁶⁴ Diz Lorena à morta: “– Nós te amamos muito. Deus te guarde”. TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 264.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 264. Note-se que a referência realizada pela personagem é ao poema de Federico Garcia Lorca intitulado “Romance sonâmbulo”, da obra *Romancero gitano* (1928).

¹⁶⁶ Ibidem, p. 265.

¹⁶⁷ ALVES, Roberta Hernandez. *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1999, p. 7-8.

No que diz respeito ao caso específico de *As meninas* – obra na qual, igualmente, se nota a presença de protagonistas jovens tomadas em meio a um processo de amadurecimento pessoal e de “iniciação” em novas vivências –, a análise desenvolvida por Roberta Hernandez Alves pode ser ampliada no sentido de se compreender a situação-problema colocada pela morte de Ana Clara como um rito de passagem iniciatório, que Lorena e Lia devem transpor para alcançar o universo simbolizado pela vida adulta. Tal fato significa que a morte da amiga de pensionato atuaria como o elemento catalisador que afinal proporcionaria à Lorena e Lia a possibilidade de deixarem a adolescência e o fato de serem “meninas” para trás e adentrarem em uma nova etapa de suas vidas, representada pela vivência de novas experiências e novos aprendizados. Considerando tal leitura, é importante esclarecer alguns aspectos característicos dos ritos de passagem, definidos como segue:

Os ritos de passagem [...] são definidos como os que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social ou idade. Eles se caracterizam por três fases: separação, margem (ou *limen*) e agregação. É com esses ritos, certamente adaptados numa sociedade moderna, que a obra de Lygia se relaciona, principalmente com os ritos de passagem que acompanham o ingresso da personagem adolescente à vida adulta, os ritos de iniciação.¹⁶⁸

Se for aceita a hipótese de que a experiência da morte de Ana Clara constitui a quebra com o “ciclo de inocência” para as jovens Lorena e Lia, então outros elementos antevistos em *As meninas* podem ser lidos a partir da atribuição de novas significações. Um deles reside no próprio espaço do pensionato em que se desenrola a ação no romance – espaço esse ligado à primeira fase do rito, definida como “separação”. Como Roberta Hernandez Alves ressalta em análise do conto “As formigas”, para que a iniciação ritual possa ter lugar é importante que as jovens protagonistas encontrem-se “separadas de seu grupo social de origem”,¹⁶⁹ o que pode ser visto no conto a partir de uma mudança de cidade que as personagens efetuam. De forma similar, em *As meninas* ocorre uma situação análoga, dado que Lorena, Lia e Ana Clara estão, igualmente, apartadas de seu grupo social de origem, isto é, do espaço familiar, residindo de modo temporário no Pensionato Nossa Senhora de Fátima, ao lado de Madre Alix e das outras Irmãs. Sobre o pensionato, aliás, é importante destacar que a sua escolha narrativa é bastante significativa, já que as três meninas “encontram-se, de algum modo, preservadas da violência da cidade e de seu tempo. Essa *vivência marginal* [...] é fundamental para que seu rito de

¹⁶⁸ ALVES, Roberta Hernandez. *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*, p. 16, itálicos da autora.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 25.

passagem possa acontecer”.¹⁷⁰

Desse modo, ainda que cada uma das personagens apresente uma justificativa própria para se encontrar distante da casa da família – recorde-se que Lorena deixa a “mãezinha” em razão de seu casamento com Mieux, um rapaz mais moço, ao passo que Lia migra objetivando sua fuga pessoal e Ana Clara, definitivamente, não possui família –, o fato a ser destacado, no caso, se refere ao não pertencimento das jovens ao local em que residem atualmente, ou seja, ao pensionato. Um exemplo desse desenraizamento apresentado pelas personagens em relação ao estabelecimento religioso é observado ao final do romance, a partir da mudança definitiva do local que Lorena e Lia empreendem, respectivamente, em direção à casa da mãe a ao exílio na Argélia.

Outro ponto importante sobre essa suposta “estrutura ritualística” utilizada por Lygia Fagundes Telles na construção das protagonistas de *As meninas* é o curto período de tempo a partir do qual a trama se desenrola, contado nos três dias de greve estudantil na faculdade em que o grupo estuda. De forma menos relevante para Lia e para Ana Clara, a rotina estudantil interrompida pela greve mostra-se muito importante para Lorena, que em algumas passagens põe-se a devanear com o retorno às aulas e à antiga ordem.¹⁷¹ Na nova leitura que se produz em torno do desfecho do romance como uma situação de fundo ritual, o período de greve consistiria na segunda fase do rito, isto é, no tempo da margem ou da liminaridade¹⁷² de que fala Roberta Hernandez Alves. Tratando-se de um estado fronteiro, o período da margem é marcado pela suspensão durante certo tempo das antigas regras e atividades cotidianas, sendo destinado à preparação gradual dos indivíduos para a realização do rito.

Nessa perspectiva, pode-se indagar, afinal, se Lorena e Lia obtiveram algum sucesso em sua iniciação rumo à vida adulta. Acima de tudo, o que se depreende das seções finais de *As meninas* é a postura de dissimulação mantida pelas duas jovens, que reverbera uma atitude caracterizada pela mentira e pelo fingimento encontrada em outras personagens femininas de Lygia, como aponta Roberta Hernandez Alves: “É a dissimulação das personagens femininas

¹⁷⁰ ALVES, Roberta Hernandez. A cidade, os ritos e as meninas, p. 164, itálicos da autora.

¹⁷¹ Como sugere o trecho: “Fecho meu tratado já tratadíssimo, queria entrar em provas, ah, esta greve. Houve um tempo (longe, não?) em que estudávamos juntas, Lião e eu. Ana Clara não estava assim tão ambulatória-delirante, coitadinha. Estudava com a gente um ou outro problema, borboleteava sobre seus planos e depois ia experimentar meus vestidos mas não perturbava muito. Tempo das pesquisas, Lião ainda não estava curtindo a revolução, estudava normalmente”. TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 180.

¹⁷² Para se compreender melhor o que seja este período de margem, que pode ser tanto individual quanto social, Roberta Hernandez Alves oferece o exemplo emprestado de Roberto DaMatta da importância do carnaval na sociedade brasileira, como um “período de separação cuja marca é o abandono dos padrões de comportamento cotidianos”, e cujo rito de agregação, ou retorno à normalidade, se dá na quarta-feira de cinzas. ALVES, Roberta Hernandez. *Inocência e experiência*: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles, p. 21.

que parece indicar a saída para a sobrevivência no mundo adulto”.¹⁷³ Dessa maneira, Lorena e Lia estariam aptas à sobrevivência no universo dos adultos considerando que esse seria um espaço marcado pelas práticas da dissimulação e da hipocrisia. Como a pesquisadora conclui, para que a passagem à vida adulta e aos novos aprendizados possa ocorrer, não deixa de ser necessária à personagem a perda de sua inocência infantil:

A malícia frente à vida parece ser determinante para o rito de agregação das personagens adolescentes de Lygia. [...]

Suas personagens não devem aprender uma lição “decorada”, um padrão de comportamento moral, mas sim, desenvolver uma ética, um padrão de comportamento que as ajude a sobreviver numa sociedade em que não há mais lugar para a inocência. Ser adulto, para a autora, é dominar o discurso sub-reptício, [...] é conhecer as falhas e as virtudes do caráter humano, sem necessariamente julgá-las, mas sabendo lidar com elas.¹⁷⁴

Para Cristóvão Tezza, a dissimulação visível nas atitudes finais de Lorena e Lia não pode ser compreendida senão a partir de um viés extremamente negativo. Isso porque, como coloca o autor, as ações efetuadas pelas personagens no escamoteamento das circunstâncias reais da morte de Ana Clara – ponto definido pelo escritor como o “primeiro momento-limite” experienciado pela dupla – podem ser interpretadas como uma verdadeira fuga de ambas da responsabilidade em relação aos fatos ocorridos, assim como das consequências implicadas na revelação da “verdade”:

Ana Clara, a terceira peça do jogo, a que não se encaixa em nada e que de fato se entrega ao sexo e às drogas, e é sua vítima simbólica, num presságio moralizante. Sua morte será talvez o único momento em que a narrativa cede terreno a um artifício lírico, pela composição da cena. O final parece apontar uma resposta, ainda que antes pela negação do que pela afirmação – o fato é que tanto Lia quanto Lorena fogem da responsabilidade concreta de seu primeiro momento-limite de verdade, derrotadas pelo império da convenção e da aparência.¹⁷⁵

Assim, a análise de Cristóvão Tezza indica o fracasso em que Lorena e Lia recaem, no momento em que são confrontadas pela dura realidade representada pela morte da amiga de pensionato; sendo as personagens “derrotadas pelo império da convenção e da aparência” em razão de terem falhado diante de seu primeiro teste de ingresso à vida adulta. Nesse contexto, cabe ao leitor observar a predisposição de Lorena – mas também a de Lia –, em direção às atitudes de esconder, “fazer de conta”, fingir e escamotear, por mais que as personagens afirmem o seu apreço à verdade. E ainda que, no decorrer do romance, Lia se ocupe em julgar

¹⁷³ ALVES, Roberta Hernandez. *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles*, p. 49.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 52.

¹⁷⁵ TEZZA, Cristóvão. *As meninas: os impasses da memória*, p. 292.

as ações da amiga burguesa e em criticar a alienação política da classe em relação ao mundo – pois, como reflete a personagem, “O mundo do burguês é o mundo das aparências”¹⁷⁶ –, ela mesma não deixa de corroborar as ações de Lorena e de tomar assento em meio ao “teatro” armado em torno da overdose de Ana Clara. A referência última desenvolvida por Lorena ao “espelho esfumado”¹⁷⁷ que coloca ponto final à narrativa – objeto refletor desse “mundo das aparências” de que fala Lia –, portanto, pode ser compreendida como uma alusão sutil a essa capacidade de escamotear e de ocultar que emerge como uma qualidade própria – mas não exclusiva – da personagem.

Por fim, resta indagar sobre o possível significado do desfecho aplicado à Ana Clara. Como Cristóvão Tezza discute, sob um determinado ponto de vista, o final imposto à jovem pode ser lido como uma solução de fundo “moralizante”, já que Ana Clara teria estabelecido o próprio caminho caracterizado pela queda, ao se entregar de modo incontrolável “ao sexo e às drogas”. Já Cristina Ferreira Pinto, pelo contrário, ao interpretar a questão do suicídio ou da morte de personagens femininas na literatura criada por mulheres, aponta que o fim trágico aplicado a figuras transgressoras pode ser lido como o seu último e maior ato de transgressão, como uma espécie de “protesto” por parte da personagem, atuando em sua “redenção”. Nessa perspectiva, a autora afirma:

Assim, tanto a morte como a loucura podem ser entendidas como uma forma de punição da mulher que tentou ir além dos limites sociais normalmente aceitos, ou como a *única* forma de rejeição desses mesmos limites; como tentativas fracassadas de escapar às imposições do grupo social, ou como fugas realizadas com êxito, recusas que se afirmam através dos únicos canais de expressão que a mulher (escritora e personagem) via abertos.¹⁷⁸

Assim, através da morte, Ana Clara teria alcançado, finalmente, a sua libertação em relação à sociedade extremamente desigual e injusta na qual fora lançada. Morta, a sua figura continuará a existir, pois será lembrada por Lorena e Lia. Tal leitura relativa à “libertação” da personagem através de seu fim trágico, aliás, parece ser confirmada pelas palavras da própria Lygia Fagundes Telles, que esclarece em um de seus depoimentos:

Uma estudante de letras quis saber por que eliminei a personagem mais interessante do livro *As meninas*, Por que a mais instigante das três tinha que morrer? Sim, a Ana Clara, que as outras chamavam de Ana Turva, tão imaginosa e sedutora apesar das drogas e logo essa eu condenei à morte?! Encarei a estudante com estranheza, ela falou em condenação? Mas isso implicava em julgamento, o que me repugnava fazer na vida e no ofício,

¹⁷⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance, p. 182.

¹⁷⁷ Após abandonarem o corpo de Ana Clara, Lorena e Lia retornam ao pensionato, e a primeira, indo tomar um banho, afirma, na última linha do romance: “Me vejo de perfil no espelho esfumado”. *Ibidem*, p. 266.

¹⁷⁸ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros, p. 18, itálicos da autora.

julgar e condenar. Não era do meu feitio, considerava a personagem um ser livre, cada qual na sua, como se diz. Fechar vidas e enredos com a toga do juiz nunca me agradou, costumava deixar minhas personagens livres e apenas segui-las na sua natural evolução. Afinal, aquela Ana Clara tão desatinada estava caminhando para o fim que ela mesma foi tecendo, era ligada às drogas mas também era ligada a Deus, não rezava, não ia à igreja, mas mergulhada no fervor divino *só na morte poderia encontrar libertação*.¹⁷⁹

À guisa de conclusão, pode-se apontar que a morte de Ana Clara deve ser assimilada como um acontecimento necessário para a própria evolução da narrativa, para a estrutura do romance. Isso porque o seu fim assinala não apenas uma espécie de “clímax” narrativo, mas também configura-se como o evento fundamental que vem impulsionar o desenvolvimento da profunda inversão de valores que se verifica em torno das outras duas protagonistas, como já mencionado, e da elaboração do próprio desfecho surpreendente de *As meninas*.

¹⁷⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *Conspiração de nuvens*, p. 17-18, itálicos nossos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como uma leitura comparatista permite entrever, *As três Marias*, de Rachel de Queiroz, e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, apresentam semelhanças e contrastes, seja no que concerne à temática, seja no que tange às questões relativas à forma ou à estrutura narrativa. Partindo, inicialmente, das similaridades entre os dois romances, convém ressaltar o emprego das tríades de personagens femininas centrais às narrativas, aspecto que constitui um importante recurso de composição ficcional e que possibilita às escritoras, como mencionado, o tratamento plural de temas que se relacionam à experiência feminina na sociedade brasileira do século XX, nos períodos compreendidos, respectivamente, pelos decênios de 1930 e 1970. O final “em aberto” dos dois romances também os aproxima, deixando as personagens Maria Augusta e Lia em suspenso diante de um futuro incerto, no qual as duas mulheres nordestinas, migrantes da terra natal e da casa paterna, encerram as suas existências literárias ainda em situação de trânsito, representado pelo exílio pessoal de Guta, e pelo político de Lia.

Ainda em torno das aproximações entre as duas obras, note-se a construção de espaços similares que, no entanto, exercem funções diferentes em ambas as narrativas. Como exemplo principal, pode-se citar o espaço habitado pelas freiras, que corresponde, respectivamente, ao colégio interno de *As três Marias* e ao pensionato feminino de *As meninas*. Tratando-se de lugares semelhantes, ligados essencialmente à religião e à moral católica, o internato e o pensionato são, nos dois romances, trabalhados de forma diferenciada, assumindo significados distintos nos dois contextos. Assim, enquanto o internato é apreendido pelas três Marias como um local semelhante a uma prisão que as contém e de onde elas estão impossibilitadas de sair para o mundo exterior (figurado pela cidade e pelas experiências em potencial que o espaço urbano possibilita), em *As meninas*, pelo contrário, o pensionato é definido como um local de proteção contra a agressiva realidade externa, representada pela vida urbana em meio ao período da Ditadura Militar, no qual as jovens protagonistas encontram o apoio e a liberdade que não podem ser entrevistados fora dali.

Já em relação às diferenças mantidas entre *As três Marias* e *As meninas*, estas ocorrem a partir da observação de alguns fatores, com destaque para a configuração do tempo e o foco narrativo. A respeito do primeiro, recorde-se que o tempo é organizado de forma cronológica e retrospectiva na obra de Rachel, aproximando a narrativa à técnica empregada nos romances de formação – como já observado pelo estudo desenvolvido por Cristina Ferreira Pinto em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* –, de maneira a apresentar Guta como

uma narradora de tipo memorialista, que se dispõe a recordar fatos ocorridos ao longo de sua adolescência e início da vida adulta sob uma perspectiva “objetiva” – no sentido em que, distanciada dos eventos do passado, ela os organiza e dispõe logicamente, explicitando os vínculos de causalidade e de efeito, e respeitando a ordem cronológica dos episódios. Desse modo, a narrativa de *As três Marias* é capaz de abarcar um período de tempo constituído por quase uma década na vida de Guta, Maria da Glória e Maria José, marcando de maneira explícita a separação entre o tempo presente, no qual ocorre a enunciação, e o tempo passado, no qual tiveram lugar as ações narradas.

Já em *As meninas*, o tempo é percebido pela medida interior ou psicológica do trio de personagens centrais, ocorrendo uma espécie de fusão entre a enunciação e a própria ação, que agora se mesclam no âmbito das consciências de Lorena, Lia e Ana Clara. Assim, dado que a narração dos acontecimentos não coincide mais com a dimensão objetiva do desenrolar dos mesmos no mundo exterior – enquadrados pelos poucos dias da greve estudantil na universidade em que o trio estuda –, tem-se como resultado o abandono do tratamento cronológico da passagem do tempo e a valorização do tempo interior de cada uma das meninas. A partir dessas observações, pode-se dizer que na obra de Lygia a apresentação dos fatos se dá por meio do seu reflexo na consciência das protagonistas do romance.

No que diz respeito ao foco narrativo, o uso da narradora-protagonista Guta, que conta em primeira pessoa os acontecimentos que envolveram a ela e às suas amigas, confere à *As três Marias* um tom memorialista diverso do entrevisto em *As meninas* – que utiliza a técnica do foco narrativo múltiplo e fragmentado, visível no discurso indireto livre de uma voz não identificada à qual são acrescidas as vozes das três personagens centrais, manifestadas a partir do monólogo interior e do fluxo interno de consciência. Os resultados alcançados nos dois romances são distintos e, em comparação, indicam modos divergentes de apreensão de cada uma das personagens femininas: pois, ao passo que em *As três Marias* os aspectos exteriores e interiores de Glória e de Maria José são apreendidos a partir da visão de Guta, em *As meninas* abre-se a possibilidade à cada uma das personagens centrais expressar-se por si mesma e, igualmente, pelas outras. Em resumo, nas duas obras o leitor apreende certa distância entre a representação da realidade exterior e a vida interna de cada personagem, sendo tal processo, entretanto, ampliado em *As meninas*, à medida que cada uma delas pode apresentar a sua interioridade de maneira direta e não mediada pelo olhar de outrem.

As semelhanças e as diferenças entre os recursos narrativos empregados nos dois romances podem ser mais bem percebidas a partir do cotejo direto de episódios específicos.

Dada a sua importância, para a análise que segue foram escolhidas situações de violência – incluindo a sexual –, vividas por Guta, em *As três Marias*, e por Ana Clara, em *As meninas*.

Como já referido no capítulo destinado à análise e interpretação do romance de Rachel de Queiroz, Guta e Raul desenvolvem um relacionamento “platônico”, no qual a jovem julga amar o pintor e acaba mostrando-se incapaz de apreender a verdadeira intenção dos seus atos, que visam tão somente a conquistá-la e a torná-la a sua amante. Constituída por uma série de aproximações agressivas por parte de Raul e de recuos e hesitações por parte de Guta, a relação estabelecida por ambos encontra o seu ápice no momento em que o pintor emprega os últimos recursos para seduzi-la. A cena se passa no interior de um veículo dirigido por um chofer em meio à chuva torrencial que se abate sobre a cidade, quando Raul inicia uma série de “carícias violentas”, insinuando as mãos dentro das roupas de Guta e lhe dando beijos ousados. Todavia, ao ver-se confrontado pela negativa resoluta da jovem, ele passa a uma série de comentários “brutais”, destinados a diminuí-la e a humilhá-la:

Parece que ele afinal compreendeu, soltou-me, furioso, surpreso, humilhado:
– Afinal, que é que você queria? Em que estava pensando? Pensava que eu era um boneco, um fantoche de pincel na mão lhe dizendo galanteios?

[...]

– Você não é mais uma criança. Quer ser emancipada, diz-se livre, e por que tem medo?

[...] E eu tentava explicar, falava no meu modo de amar, na maneira que eu supunha me amasse ele, ia sem querer me perdendo na repetição desse verbo defeso [...] naquela hora em que ele exigia que eu pagasse com o corpo os meus devaneios imprudentes.

– Amor, você vem me falar em amor?

E me agarrou os ombros, me puxou para si, disse brutalmente:

– Então você não compreendeu logo que tinha de acabar sendo minha amante?

Talvez isso fosse lógico para ele e para todo o mundo. Mas não o era para mim. E eu não queria ser amante dele. Via bem que não queria, tinha medo, não sabia ainda ter desejos, aqueles desejos.¹

Como se nota na fala de Raul, Guta “não é mais uma criança” e, justamente em razão desse fato, ela consegue se defender no momento em que reconhece uma situação que lhe causa medo e repúdio. Permanecendo firme em sua decisão, mesmo após ouvir as duras palavras do pintor, a jovem é capaz de descer do veículo e distanciar-se da figura agressiva de Raul: “– Mande parar no fim da linha”, ordena a protagonista, “Quero tomar o bonde. É melhor que ninguém nos veja juntos”.²

Já no caso da narrativa de Ana Clara, o que se observa é uma situação inteiramente

¹ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 132-133.

² Ibidem, p. 134.

diversa. Quando criança, a personagem é vítima de uma série de abusos físicos e psicológicos perpetrados por seu antigo dentista, alcunhado como Dr. Algodãozinho, que procura seduzi-la dizendo-lhe que sua ação era necessária para que ela obtivesse uma “ponte” – termo que adquire duplo significado, remetendo tanto à prótese dentária quanto à possibilidade que a protagonista teria de alcançar um futuro melhor. De maneira distinta do relato sintaticamente organizado feito por Guta em *As três Marias*, a cena de *As meninas* é apresentada a partir das impressões “estilhaçadas” que emergem da consciência de Ana Clara:

Então ele disse que precisava arrancar os quatro dentinhos da frente porque estavam perdidos que é que adiantava ficar com aqueles dentinhos perdidos? Comecei a chorar e ele me consolava alisando o guardanapo que prendeu no meu pescoço com a correntinha o melhor era botar ali uma ponte que ninguém ia notar porque ia fazer uma ponte na perfeição como fez a ponte de minha mãe e ia fazer a do Téo. Enxuguei as lágrimas no guardanapo sentindo na nuca o frio da correntinha que me beliscava a pele [...]. Aquela era escura e prendia um guardanapo que tinha uma mancha de sangue numa das pontas. O sangue endurecido. O fecho machucava meu pescoço principalmente depois que ele começou a alisar o guardanapo com mais força enquanto repetia a beleza que a ponte ia ficar. Mais perto o cheiro de cerveja e mais perto o olhinho azul como conta por detrás do vidro sujo dos óculos. A mão gelada e a fala quente mais rápida mais rápida a ponte. A ponte. [...] a mão arrebatava o botão da minha blusa. Onde será que foi parar meu botão eu disse e de repente ficou tão importante aquele botão que saltou quando a mão procurava mais embaixo porque os seios já não interessavam mais. Por que os seios já não interessavam mais por quê? O botão eu repeti cravando as unhas no plástico da cadeira e fechando os olhos pra não ver o cilindro de luz fria do teto piscando numa das extremidades e o botão? Não não é o botão que eu quero é a ponte a ponte. A ponte me levaria pra longe da minha mãe e dos homens baratas tijolos longe longe. [...] As unhas arrebatando o elástico da minha calça e arrebatando a calça [...]. Por que está gritando assim minha menininha. Não grita que não pode estar doendo tanto só mais um pouquinho de paciência quieta. Quieta. [...] Baixou a cadeira. A correntinha que prendia o guardanapo me beliscou o pescoço. A mancha de sangue endurecido numa das pontas do guardanapo. Quietinha. Quietinha ele foi repetindo como fazia durante o tratamento. Você vai ganhar uma ponte. Não quer ganhar a ponte?³

O trecho destacado evidencia as múltiplas ações levadas a cabo pelo Dr. Algodãozinho ao longo do abuso sexual para com Ana Clara: desde a mão que “alisa o guardanapo” no colo da jovem, o corpo que se aproxima – e com ele, os seus cheiros característicos –, a blusa que é violentamente aberta e revela os seios da menina, os dedos do dentista que são inseridos nas partes íntimas da personagem, a cadeira que é abaixada e que, intui-se, servirá de suporte para outras práticas. Ao contrário de Guta, jovem mulher que é capaz de expressar a sua negativa

³ TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*: romance. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974, p. 30-32.

diante da aproximação sexual indesejada, a criança Ana Clara possui todos os seus protestos abafados pela figura autoritária do dentista – que, de modo recorrente, pede que ela guarde silêncio sobre o que ocorre – e não consegue deixar o local em que o estupro é concretizado.

Em comparação, portanto, os dois episódios refletem uma situação análoga que possui desfechos opostos: de um lado, a frustração da relação sexual iminente entre Guta e Raul, por parte da narradora; de outro, a concretização do abuso sexual de que Ana Clara é vítima ainda criança, por parte de seu dentista. No plano textual, como vinha sendo dito, as diferenças entre a escrita de Rachel de Queiroz e de Lygia Fagundes Telles fazem-se sentir de maneira visível, sendo os dois trechos selecionados um exemplo disso; pois, ainda que ambas as personagens falem a partir do emprego da primeira pessoa, que assinala a voz individual de cada uma e sua perspectiva única perante os fatos relatados, a narrativa desenvolvida por Guta é elaborada de modo mais inteligível, coeso e estruturalmente “objetivo” – incluindo o diálogo na construção da cena e a determinação específica do tempo e do espaço em que os fatos transcorrem – do que o discurso elaborado em meio à confusão e desintegração mental de Ana Clara. Assim, no que diz respeito ao relato desta última, que inclusive pode ser definido com base nos recursos do monólogo interior e do fluxo de consciência, são perceptíveis, dentre outros aspectos, as repetições de termos, a supressão da pontuação, a rapidez no ritmo das frases, a presença da fala do dentista no interior de seu discurso próprio, as associações inesperadas entre termos distintos, as metáforas e comparações, os processos de antropomorfização e zoomorfização, etc.

Os dois episódios apresentam variações não somente no tocante à sua organização interna, mas também no que diz respeito à sua inserção nos romances. Como já referido, Guta configura-se como uma narradora memorialista, o que indica que o relato da experiência vivenciada com o pintor Raul insere-se em uma sequência constituída por outros episódios vivenciados ao longo de sua juventude – a exemplo do suicídio do amigo Aluísio, da perda da virgindade com Isaac e do aborto que sofre. Ana Clara, de outro lado, é uma personagem que, sendo atormentada por traumas do passado, volta repetidamente aos mesmos fatos na tentativa de superá-los ou compreendê-los; o que resulta, por vezes, no acréscimo ou na reformulação de informações já previamente dadas e conhecidas pelo leitor, na medida em que a memória da jovem vai atuando de maneira simultânea sobre o discurso que constrói.

Nesse ponto, pode-se formular a indagação referente à hipótese de leitura inicialmente colocada pelos romances de Rachel de Queiroz e de Lygia Fagundes Telles considerados pela pesquisa. O que tais episódios têm a dizer a respeito das representações plurais que as autoras

desenvolvem em torno da figura da “mulher” na literatura? Ou, dito de outra maneira, até que ponto as narrativas de *As três Marias* e *As meninas* são efetivas em apresentar outras opções para além de um modelo literário estereotipado da figura feminina, ao optarem pelo trabalho com “perfis de mulheres” tão divergentes entre si como o são as tríades de personagens dos dois romances?

Após o término da pesquisa, pode-se dizer que a hipótese de leitura inicialmente posta mostrou-se correta, dado que é evidente, no âmbito das obras de Rachel e de Lygia, a preocupação das autoras com a elaboração de figuras femininas mais complexas e menos redutoras ou estereotipadas. Desse modo, ao delinearem ficcionalmente as personagens dos romances, as escritoras optaram pela construção de seres que não podem ser resumidos ou contidos a partir de “rótulos” únicos, bem como apresentam diversos caminhos abertos às suas protagonistas – materializados nos conhecidos desfechos relacionados ao matrimônio e à maternidade, mas também nas novas possibilidades de inserção no mercado de trabalho ou no campo dos estudos universitários, no engajamento na luta política e revolucionária, no exílio político ou pessoal.

Por outro lado, a análise e a interpretação de *As três Marias* e de *As meninas* também deixa entrever a possibilidade de se assimilar as tríades de personagens das duas obras a partir de outras chaves de leitura, além das referentes ao conteúdo “feminino” ou “feminista” visto nos textos. Nesse sentido, estudos como o de João Ribeirete (“Três vozes para o silêncio – Caleidoscópio teatral em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles”) e o de Lya Luft (“Três espelhos do absurdo”: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles), focalizados na obra de Lygia, apresentam outras perspectivas em torno das figuras de Lorena, Lia e Ana Clara, e centralizam suas análises no aspecto histórico e social do momento em que o romance é publicado. Tal fato faz com que seja possível admitir a hipótese de que o trio de personagens femininas centrais consista em uma série de pontos de vista divergentes lançados não somente sobre o tema da representação literária das “mulheres”; mas, sobretudo, sobre a realidade social brasileira durante a crise do período ditatorial. Lya Luft, inclusive, chega a definir *As meninas* como um “romance da condição humana, e mais, da inquietação humana”⁴ – o que exemplifica bem esse movimento de compreensão da narrativa para além das questões pertinentes à construção de suas figuras femininas centrais.

Em outra via, já sobre a obra de Rachel de Queiroz, vale ressaltar também a leitura que

⁴ LUFT, Lya. *Três espelhos do absurdo: a condição humana em As meninas* de Lygia Fagundes Telles. Dissertação (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, 1979, p. 1.

Haroldo Bruno elabora sobre *As três Marias*. Como já exposto no capítulo dedicado à análise do romance, na visão do crítico a tríade formada por Maria Augusta, Maria da Glória e Maria José pode ser compreendida a partir de suas implicações com os temas do entendimento e da identificação humanas, em especial no que tange à falta dessas duas qualidades nas relações travadas entre os indivíduos. Diz Haroldo Bruno, portanto, que a tríade representa o “sonhado traço de comunicação e solidariedade” entre os sujeitos, e que a sua dissolução final apresenta relações com a “conclusão irrecusável de que o equilíbrio e a harmonia entre os homens são terrivelmente inconsistentes”.⁵

Como se observa, portanto, as múltiplas interpretações das tríades de personagens de *As três Marias* e *As meninas* – incluindo também a análise elaborada por esta dissertação – reverberam modos distintos de ler e interpretar as duas obras. Tal fato indica que uma obra literária, mesmo após muitas décadas de sua publicação, pode ainda continuar sendo estudada, avaliada e interpretada, gerando outros significados e novas maneiras de se compreender os textos.

Por fim, o estudo comparativo de *As três Marias* e *As meninas* abre a possibilidade, ainda, de formular algumas questões que possibilitam o avanço da pesquisa em direções além das consideradas pela dissertação. Dentre essas possibilidades, ressalte-se a dúvida sobre as relações mantidas entre as próprias escritoras em meio ao campo literário brasileiro. Após a análise dos romances, é possível identificar presenças explícitas – citadas diretamente – ou implícitas entre os textos? É possível aventar a hipótese de que Lygia Fagundes Telles teria “lido” Rachel de Queiroz e, em alguma medida, se “inspirado” em elementos presentes no texto da autora cearense? Tais indagações configuram-se como pontos de partida para análises futuras, dado que a pesquisa não pôde apresentar conclusões acerca desses assuntos.

Outra dúvida que permanece após o encerramento do trabalho refere-se à necessidade de questionar os “rótulos” críticos aplicados às figuras e à ficção de Rachel de Queiroz e de Lygia Fagundes Telles. De fato, uma das considerações finais que se pode elencar consiste na percepção de que nem Rachel de Queiroz é tão “regionalista” quanto se pode intuir à primeira vista – possuindo elementos que assinalam sua preocupação com a psicologia e a interioridade de suas personagens – e nem, tampouco, Lygia Fagundes Telles mostra-se tão “intimista” quanto se pode mensurar a partir de uma aproximação inicial com a sua produção – sendo perceptível, nos textos da autora, o tratamento crítico de temas que abarcam aspectos sociais e culturais da realidade e da experiência brasileiras. Nesse viés, permanecem as indagações em

⁵ BRUNO, Haroldo. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1977, p. 83.

torno do lugar real que as duas autoras ocupam no meio crítico e literário brasileiro: por que a crítica não chega a considerar, por completo, tais “desvios” em relação ao pano de fundo geral que demarca a ficção de Rachel e Lygia? Por que não se realizam, com maior frequência e amplitude, estudos que, a partir de novos paradigmas, conduzam a uma reavaliação crítica dos textos já publicados pelas escritoras? Estas são apenas algumas das considerações que se pode formular sobre o assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias

QUEIROZ, Rachel de. **Caminho de pedras**. 5ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. **Dôra, Doralina**. 6ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

_____. **João Miguel**. 6ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. **Memorial de Maria Moura**. 11ª edição. São Paulo: Siciliano, 1998.

_____. **O quinze**. 104ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

_____. **As três Marias**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. **As três Marias**: romance. 15ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Conspiração de nuvens**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **As horas nuas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **As meninas**: romance. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. **As meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Verão no aquário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Estudos literários, críticos e históricos

ALVES, Roberta Hernandez. **A cesta de costura e a escrivainha**: uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

_____. A cidade, os ritos e as meninas. **Interdisciplinar**, Revista de Estudos em Língua e Literatura, Itabaiana/SE, ano VIII, v.18, p. 161-174, jan./jun. 2013. Disponível em:

<http://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1375>. Acesso em: 01 fev. 2016.

_____. **Inocência e experiência**: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANDRADE, Mário de. As três Marias. In: QUEIROZ, Rachel de. **As três Marias**: romance. 15ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

_____. Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 104ª edição. Rio de Janeiro: José

Olympio, 2016.

APOLODORO. **Biblioteca mitológica**. Edição de José Calderón Felices. Madrid: Akal, 1987.

ARRIGUCCI JR., Davi. O sertão em surdina. In: QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 104ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

AUERBACH, Erich. **Mímesis**. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem: Estrela da manhã**: edição crítica. Coordenação de Giulia Lanciani. Nanterre, Paris: Edições UNESCO: ALLCA XX, Université de Paris X, 1998.

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Disponível em: <http://www.camaramarilandia.es.gov.br/Arquivo/Documents/PAG/bibliasagrada.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1978.

BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André M. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRUNO, Haroldo. **Rachel de Queiroz**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.

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

_____. Romance proletário em Rachel de Queiroz ou vendo o lado de fora pelo lado de dentro. **Letras**, Curitiba, n. 47, p. 19-38, 1997. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19026>. Acesso em: 10 mar. 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Lygia Fagundes Telles**. n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998-. Semestral.

_____. **Rachel de Queiroz**. n. 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997-. Semestral.

CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **A personagem de ficção**. 13ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Literatura e sociedade**. 8ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte**: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CASTELLO, José Aderaldo. Um romance de emancipação. In: QUEIROZ, Rachel de. **As três Marias**: romance. 15ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

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

CONY, Carlos Heitor. Dois encontros exemplares. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, **Rachel de Queiroz**. n. 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997-. Semestral.

DIMAS, Antônio. Garras de veludo. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. **O caso de Schreber**: artigos sobre técnica e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, Brasil, n. 53, p. 166-182, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 20 fev. 2016.

GUERELLUS, Natália de Santanna. **Rachel de Queiroz**: regra e exceção (1910-1945). Dissertação (Mestrado em História). Niterói/Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2011.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**: introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HILST, Hilda. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O *éthos* Rachel. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, **Rachel de Queiroz**. n. 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997-. Semestral.

_____. **Rachel de Queiroz**. São Paulo: Global, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** ou A polêmica em torno da ilusão. 10ª edição. São Paulo: Ática, 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**, vol. 5: Da imitação à expressão. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Travessia**, Florianópolis, n. 20, p. 60-77, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317/15886>. Acesso em: 01 dez. 2017.

LUCENA, Suênio Campos de. **Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles**. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.

_____. Lygia Fagundes Telles – a pessoa e a escritora. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**: memória e ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LUFT, Lya. **Três espelhos do absurdo**: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles. Dissertação (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, 1979.

MARQUES, Ivan. Atração do abismo. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Verão no aquário**. São Paulo:

Companhia das Letras, 2010.

MARQUES, Jorge. Condição feminina e confinamento em *As três Marias*, de Rachel de Queiroz. **Diadorim**: revista de estudos linguísticos e literários, Rio de Janeiro, v. 7, p. 91-98, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3909/2887>. Acesso em: 01 jan. 2017.

MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, **Rachel de Queiroz**. n. 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997-. Semestral.

MAUÉS, Flamarion. **Livros contra a ditadura**: editoras de oposição no Brasil, 1974-1984. 1ª edição. São Paulo: Publisher, 2013.

_____. O poder da palavra impressa: os livros de denúncia da tortura após o golpe de 1964. **Revista Adusp**, São Paulo, n. 44, p. 67-72, 2009. Disponível em: <https://www.adusp.org.br/files/revistas/44/r44.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2017.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Labirintos da aprendizagem**: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: Ed. 34, 2010.

MENDES, Marlene Gomes. **As três Marias, de Rachel de Queiroz**: edição crítica em uma perspectiva genética. Niterói: EDUFF, 1998.

_____. *As três Marias e Memorial de Maria Moura*: dois manuscritos de Rachel de Queiroz. **Revista Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 10, n. 18, p. 13-20, 2010. Disponível em: <http://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/213/120>. Acesso em: 01 dez. 2016.

MONTENEGRO, Olívio. Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel de. **Caminho de pedras**. 5ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

OLIVA, Osmar Pereira. Rachel de Queiroz e o romance de 30: ressonâncias do socialismo e do feminismo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 43, p. 385-415, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332014000200385&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 ago. 2016.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, **Lygia Fagundes Telles**. n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998-. Semestral.

_____. Entre a nudez e o mito. In: TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PAULA, Catarina Tinoco de. **Dialogismo e polifonia em As meninas, de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura). Niterói/RJ: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2008.

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

QUEIROZ, Rachel de. As três Rachéis. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, **Rachel de Queiroz**. n. 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997-. Semestral.

_____. & QUEIROZ, Maria Luiza de. **Tantos anos**. São Paulo: Siciliano, 1998.

- RAMOS, Graciliano. Caminho de pedras. In: _____. **Linhas tortas**: obra póstuma. 8ª edição. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1980.
- RIBEIRETE, João. Três vozes para o silêncio – Caleidoscópio teatral em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles. **Textos & Pretextos**, Lisboa, n. 2, p. 35-40, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RUBIN, Gayle. El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. **Nueva Antropología**: Revista de Ciencias Sociales, México, vol. VIII, n. 30, p. 95-145, 1986. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2168393>. Acesso em: 01 mar. 2016.
- SALLA, Thiago Mio. Graciliano Ramos *versus* Octávio de Faria: o confronto entre autores “sociais” e “intimistas” nos anos 1930. **Opiniões**: Revista dos alunos de Literatura Brasileira, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 17-31, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/114763/112501>. Acesso em: 20 fev. 2017.
- SANTIAGO, Silviano. O avesso da festa. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação: *O quinze*. In: QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 104ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, vol. 20, n. 2, p. 71-99, 1995. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 01 abr. 2017.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- STEEN, Edla van. **Viver & escrever**, vol. 3. 2ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- TELLES, Lygia Fagundes. A disciplina do amor. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, **Lygia Fagundes Telles**. n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998-. Semestral.
- TEZZA, Cristóvão. As meninas: os impasses da memória. In: TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- VILLAÇA, Antônio Carlos. **Rachel de Queiroz**: os oitenta. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- XAVIER, Elódia. O símbolo estelar na poesia de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem: Estrela da manhã**: edição crítica. Coordenação de Giulia Lanciani. Nanterre, Paris: Edições UNESCO: ALLCA XX, Université de Paris X, 1998.
- _____. Trajetória ficcional de Rachel de Queiroz. In: DUARTE, Constância Lima (org.). **Seminário Nacional Mulher & Literatura**: Anais V Seminário Nacional Mulher e Literatura. Natal: Editora da UFRN, 1995.
- _____. A tríade feminina. **Interdisciplinar**, Revista de Estudos em Língua e Literatura, Itabaiana

(SE), ano VIII, v. 18, p. 45-52, jan./jun. 2013. Disponível em:

<http://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1375>. Acesso em: 01 fev. 2016.

ZOLIN, Lúcia Osana. Pós-Colonialismo, Feminismo e construção de identidades na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói (RJ), v. 14, n. 21, p. 51-70, 2012. Disponível em:

<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/288/292>. Acesso em: 01 fev. 2016.