UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” –
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – CAMPUS DE ASSIS

DANIELLE FELÍCIO MAFUD

O *BILDUNGSROMAN* FEMININO EM *CIRANDA DE PEDRA* (1954), DE LYGIA FAGUNDES TELLES E *O PESO DO PÁSSARO MORTO* (2017), DE ALINE BEI

ASSIS - SP
2023

DANIELLE FELÍCIO MAFUD

O *BILDUNGSROMAN* FEMININO EM *CIRANDA DE PEDRA* (1954), DE LYGIA FAGUNDES TELLES E *O PESO DO PÁSSARO MORTO* (2017), DE ALINE BEI

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Maria Azevedo.

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - Brasil - Código de Financiamento 001.

ASSIS - SP
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

M187b

Mafud, Danielle Felício
O *Bildungsroman* feminino em Ciranda de Pedra (1954), de Lygia Fagundes Telles e O peso do pássaro morto (2017), de Aline Bei / Danielle Felício Mafud. — Assis, 2023

178 p. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Profa. Dra. Silvia Maria Azevedo

1. Bildungsroman feminino. 2. Telles, Lygia Fagundes, 1923-2022 - Personagens mulheres. 3. Bei, Aline, 1987- - Personagens mulheres. 4. Literatura brasileira - História e crítica. 5. Escritoras brasileiras. I. Título.

CDD 869.909

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: O *BILDUNGSROMAN* FEMININO EM *CIRANDA DE PEDRA* (1954), DE LYGIA FAGUNDES TELLES E *O PESO DO PÁSSARO MORTO* (2017), DE ALINE BEI

AUTORA: DANIELLE FELÍCIO MAFUD
ORIENTADORA: SILVIA MARIA AZEVEDO

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em Letras, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. SILVIA MARIA AZEVEDO (Participaçao Presencial)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL - Assis/SP

Profa. Dra. ANA PAULA FRANCO NOBILE BRANDILEONE (Participaçao Presencial)
UENP - Cornélio Procópio/PR

Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA (Participaçao Presencial)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL - Assis/SP

Assis, 06 de setembro de 2023

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha família: minha mãe Eva, meu pai Waldecir e minha irmã Rafaela, que são as pessoas mais importantes da minha vida. Sem o suporte emocional, a paciência e a confiança que vocês depositaram em mim, eu nunca conseguiria chegar até aqui. Essa conquista é tão minha quanto de vocês. Agradeço por sempre embarcarem nas minhas ideias e me apoiarem. Amo muito vocês.

À Sílvia, minha orientadora querida, que me aceitou com muito carinho no mestrado – mesmo sem me conhecer e, ainda, em um momento pandêmico. De forma muito profissional e singular, você tornou a jornada desta pesquisa muito mais tranquila. Agradeço por todo o conhecimento compartilhado, por contribuir para o meu amadurecimento como pesquisadora e por sempre proporcionar os nossos encontros (mesmo que virtuais) com muito cuidado. Você é uma mulher e pesquisadora inspiradora!

Às professoras que foram membros da banca de qualificação, Profa. Dra. Katia Rodrigues Mello Miranda e Profa. Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira pelos pertinentes apontamentos que engrandeceram esse estudo e aos membros da banca de defesa, Profa. Dra. Ana Paula Franco Nobile Brandileone e novamente Profa. Eliane, pelo aceite de contribuir com a versão final da pesquisa.

Às minhas queridas amigas, da graduação para a vida, Letícia V., Gabriela, Nathália, Isabella e Giulia, com as quais pude compartilhar desesperos, ansiedades e dúvidas, bem como bibliografias, risadas e motivação. Agradeço por continuarem comigo na trajetória da pós-graduação.

Aos meus queridos amigos, David's Arielto e Letícia M., por todas as horas que passaram ouvindo minhas ideias e meus dramas, pela companhia diária, pelos ótimos memes trocados e pela confiança que depositaram em mim. Gratidão por não terem me deixado.

À Isabelle Galafassi, minha psicóloga querida e de longa data que, mais uma vez, proporcionou acolhimento e cuidado quando mais precisei.

À Universidade Estadual Paulista (UNESP), em especial, aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em 2021 pela acolhida nas disciplinas e no dia a dia universitário. Com certeza, amadureci muito como pesquisadora ao longo

desses dois anos dentro do campus de Assis e agradeço pela formação maravilhosa que pude ter.

Ressalto, ainda, que o presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Brasil – Código de Financiamento 001. Esta conquista tão significativa na minha trajetória acadêmica foi potencializada por esse fomento, então agradeço.

Por último, mas não menos importante, reconheço e agradeço a mim mesma por ter dado continuidade a esta pesquisa. Junto com as protagonistas dos romances, eu também compreendi a minha própria formação como mulher. Tenho orgulho de ter passado por todo esse processo e não ter desistido, mesmo nos momentos mais difíceis e solitários que existem na pós-graduação. Fico feliz de ter confiado em mim, no meu amor pela literatura e em todo seu poder transformador.

“Pois ser real é assumir a própria promessa: assumir a própria inocência e retomar o gosto do qual nunca se teve consciência: o gosto do vivo” (Lispector, 2009, p. 153).

RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar a presença de traços estruturais e temáticos do romance de formação feminino nas obras *Ciranda de Pedra (1954)*, de Lygia Fagundes Telles, e *O peso do pássaro morto (2017)*, de Aline Bei. Para tanto, são consideradas as discussões teóricas acerca do *Bildungsroman*, realizadas por autores como Cristina Ferreira Pinto (1990), Wilma Patrícia Maas (2000), Franco Moretti (2020), Elaine Hoffman Baruch (1981), Cintia Schwantes (2007), entre outros. Mais especificamente, o estudo se propôs a investigar, de maneira crítica e comparativa, o desenvolvimento das duas personagens femininas que protagonizam os romances em questão e sua relação com o contexto social, moral e de gênero no interior dos respectivos contextos nos quais estão inseridas. A decadência do núcleo familiar, presente tanto na obra de Telles quanto na obra de Bei, permitiu estabelecer semelhanças e diferenças, entre as trajetórias das protagonistas. Além disso, a pesquisa abriu espaço para investigar, de forma parcial, a recepção dos dois romances em foco, dentro dos respectivos universos de circulação — o impresso (jornais e revistas) e o digital (blogs e sites). O intuito, nesse caso, foi avaliar a inserção das respectivas autoras dentro do circuito da crítica literária brasileira dos anos de 1950 e de meados do século XXI. Como suporte para a análise dessa etapa da pesquisa, contou-se com o auxílio dos estudos de Antonio Candido (1995), Carla Bassanezi Pinsky (2014), Pedro Dolabela Chagas (2018), Chevalier e Gheerbrant (2001), Maria Alessandra Galbiati (2011), entre outros.

Palavras-chave: *Bildungsroman* feminino. Personagens femininas. Literatura brasileira.

ABSTRACT

This research aims to analyze the presence of structural and thematic features of the female *Bildungsroman* in the works *Ciranda de Pedra* (1954) by Lygia Fagundes Telles, and *O peso do pássaro morto* (2017) by Aline Bei. To this end, it considers theoretical discussions about the *Bildungsroman*, carried out by authors such as Cristina Ferreira Pinto (1990), Wilma Patrícia Maas (2000), Franco Moretti (2020), Elaine Hoffman Baruch (1981), Cintia Schwantes (2007), among others. More specifically, the study proposed to investigate, critically and comparatively, the development of the two main female characters in the novels in question and their relationship with the social, moral, and gender context within the particular settings in which they are embedded. The disintegration of the family nucleus, which is present in both Telles's and Bei's works, allowed us to establish similarities and differences between the protagonists' trajectories. In addition, the research opened space to examine, partially, the reception of the two novels in focus within their respective universes of circulation – the printed (newspapers and magazines) and the digital (blogs and websites). In this case, the goal was to evaluate the insertion of the respective authors into the circuit of Brazilian literary criticism of the 1950s and mid-21st century. As support for the analysis of this stage of the research, we relied on the studies of Antonio Candido (1995), Carla Bassanezi Pinsky (2014), Pedro Dolabela Chagas (2018), Chevalier and Gheerbrant (2001), Maria Alessandra Galbiati (2011), among others.

Keywords: Female *Bildungsroman*. Female characters. Brazilian literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

1 A RECEPÇÃO DE *CIRANDA DE PEDRA* (1954), DE LYGIA FAGUNDES TELLES E *O PESO DO PÁSSARO MORTO* (2017), DE ALINE BEI: DAS FONTES IMPRESSAS AO DIGITAL.....16

1.1 *Ciranda De Pedra* (1954): os recortes dos jornais da época e as confluências artísticas 16

1.2 *O peso do pássaro morto* (2017): a recepção pelos suportes online e a influência das redes sociais no século XXI 30

2 *BILDUNGSROMAN*: UMA VERTENTE ROMANESCA 48

2.1 *Bildungsroman*, romance de formação: um panorama do conceito 52

2.2 *Bildungsroman* feminino: uma vertente teórico literária e suas críticas ...62

3 AS VERTENTES DO *BILDUNGSROMAN* EM LYGIA FAGUNDES TELLES E ALINE BEI 71

3.1 A formação feminina e as histórias daquelas que "não nasceram importantes".....71

3.2 A impossibilidade do voo: a formação, as perdas e o silenciamento feminino 101

3.3 De quem foge e de quem voa: a fase adulta e os desfechos do romance de formação feminino 122

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....165

REFERÊNCIAS 168

INTRODUÇÃO

Tendo em vista o contexto histórico das últimas décadas, a sociedade estabelece constantes debates sobre a presença e o valor da mulher, tanto em âmbitos sociais quanto na esfera literária. No que se refere aos estudos críticos nessa esfera, Nelly Novaes Coelho (1991, p. 91) ressalta a "[...] crescente importância que vem assumindo [...] áreas de criação literária que, tradicionalmente, eram ignoradas ou minimizadas pela cultura oficial [...]". Em especial, a autora destaca a literatura escrita e protagonizada por mulheres.

Essa ocupação de vozes e vivências femininas no espaço literário torna-se significativa, pois a literatura não foi para as mulheres uma trivial "[...] transgressão das leis não escritas que lhes proibiam o acesso à criação. Foi [...] um território liberado, clandestino [...]. Saída secreta da clausura da linguagem e de um pensamento que as pensava e descrevia *in absentia*" (Oliveira, 2012, p. 12). Sob essa perspectiva, notamos a importância de analisar como a figura feminina vem sendo construída dentro da literatura brasileira, especialmente em novos contextos, modernos e contemporâneos. Acerca do início da caminhada literária das mulheres no país, Lúcia Osana Zolin (2012, p. 54) pontua que:

> A literatura de autoria feminina brasileira, cuja trajetória inicia-se timidamente no século XIX, não raro, é circunscrita por posturas femininas contraideológicas, seja protagonizando histórias de mulheres silenciadas e outremizadas em ambientes patriarcais, como forma de aí pôr luz, em uma espécie de denúncia velada, seja protagonizando estórias típicas das mulheres sujeito, capazes de tomar a voz e decidir o rumo que desejam imprimir à própria vida.

Diante disso, coadunando com as ponderações de Coelho (1991), Oliveira (2012) e Zolin (2012), e considerando as representações de personagens femininas, bem como seus papéis diante da sociedade e suas vivências, esta pesquisa busca estudar os retratos de formações femininas na literatura brasileira, a partir de obras produzidas por mulheres que possibilitam obter traços do *Bildungsroman* feminino.

Nesse sentido, levando em consideração os estereótipos sociais e de gênero em relação à formação e ao papel das mulheres, cada qual em seu tempo, questionamos se é possível apontar elementos confluentes e divergentes na construção e na formação das personagens femininas nos romances brasileiros

Ciranda de Pedra (1954), da autora canônica Lygia Fagundes Telles (1923-2022)[1], lançado no ano de 1954, e *O peso do pássaro morto*, da autora contemporânea Aline Bei, publicado em 2017, marcando a sua estreia nesse gênero literário. Vale ressaltar que esta pesquisa não se propõe a comparar ambas as obras literárias por um viés restringido dos estudos da Literatura Comparada. O que pretendemos é realizar um processo de diálogo entre as leituras e análises dos dois romances, relacionando-os com as características da teoria crítica base, o *Bildungsroman* feminino.

No que diz respeito a motivação do trabalho, vale apontar que esta pesquisa se inicia em 2018 por conta da minha participação na Iniciação Científica Voluntária (ICV) na área de Literatura Brasileira, durante a graduação em Letras-Português/Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). O romance *Ciranda de Pedra* se tornou o objeto de estudo na ICV daquele ano, porém a pesquisa focalizava apenas na análise da infância da personagem principal Virgínia. No ano de 2019, o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi uma extensão do estudo referido e teve a inclusão da teoria do *Bildungsroman* feminino para auxiliar na análise da construção da personagem feminina na fase infantil e adulta do romance de Lygia Fagundes Telles.

Vale ressaltar, devido ao tempo restrito de elaboração do TCC, a falta de um maior aprofundamento da análise da construção das personagens femininas em *Ciranda de Pedra* se tornou um incômodo e, por isso, havia uma necessidade enquanto pesquisadora de dar continuidade a esta pesquisa. Sendo assim, para o mestrado me propus a utilizar ainda no corpus o *Ciranda de Pedra* e incluir *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei a fim de evidenciar em conjunto com a teoria do *Bildungsroman* feminino aspectos pertinentes nas construções de personagens femininas dentro da literatura brasileira.

Em síntese, o *Bildungsroman* feminino advém como uma vertente da teoria tradicional germânica, que tem como paradigma o romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-1796), escrito por Johann Wolfgang von Goethe. De acordo com os estudos de Cristina Ferreira Pinto (1990), a concepção inicial dessa teoria se

[1] Optamos por indicar o ano de 1923 para o nascimento de Lygia Fagundes Telles, visto que é o que consta oficialmente no site da Academia Brasileira de Letras (ABL), na qual a autora ocupou a cadeira de número 16. Entretanto, logo após a sua morte, o pesquisador genealogista Daniel Taddone divulgou em suas redes e em entrevista ao site *Nexo Jornal* (2022) que, ao conferir os documentos do primeiro casamento da autora com Goffredo Teixeira da Silva Telles, foi constatado que ela teria nascido em 19 de abril de 1918.

referia a produções em que a personagem principal, que sofria as transformações de formação psicológica e social, era do sexo masculino. Porém, sua reformulação ganhou força, sobretudo, na década de 1970, com os estudos da crítica feminista, a partir dos quais o *Bildungsroman* feminino foi estabelecido e suas características próprias foram moldadas.

Em face do exposto, a utilização da teoria do *Bildungsroman* feminino nesta pesquisa torna-se ainda mais significativa, visto que representa:

> [...] uma forma de realizar essa dupla revisão literária e histórica, pois utiliza um gênero tradicionalmente masculino para registrar uma determinada perspectiva, normalmente não levada em consideração, da realidade. Ao nível do gênero, o 'romance de aprendizagem' feminino distancia-se do modelo masculino principalmente quanto ao desfecho da narrativa (Ferreira Pinto, 1990, p. 27).

Como base teórica do *Bildungsroman*, tanto o tradicional quanto o feminino, utilizamos estudos como o de Marcus Vinícius Mazzari e Maria Cecília Marks, intitulado *Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói* (2020); da professora Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas*,* nomeado *O Cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (2000); do teórico italiano Franco Moretti, conhecido como *Romance de Formação* (2020); além de artigos em língua inglesa e em língua portuguesa e, principalmente, de Cristina Ferreira Pinto, como *O Bildungsroman feminino:* quatro exemplos brasileiros (1990).

Outro aspecto importante para esta pesquisa é o estudo das fontes primárias literárias, já que, há anos, a imprensa evidencia os autores e escritoras e suas produções literárias em um espaço de notoriedade social. Dessa forma, buscamos evidenciar como os veículos de comunicação relataram as impressões da crítica especializada e do público acerca das obras *Ciranda de Pedra* (1954) e de *O peso do pássaro morto* (2017). É importante ressaltar que a pesquisa parcial de recepção literária possui as fontes primárias como base, uma vez que elas "[...] constituem, em princípio, matéria da história, que constrói uma narrativa a partir dos documentos que certificam o passado" (Zilberman *et al*., 2004, p. 15). É evidente que a utilização dessas fontes integra um setor expressivo no âmbito acadêmico, pois são

> [...] concretas, materiais e palpáveis. Podem corresponder ao que restou do processo de criação, mas sinalizam sua existência e percurso; podem se mostrar na condição de sintomas, sinais ou rastros, porque se alojam no texto, no livro e no impresso. Indicam, por outro ângulo, os contextos de criação, produção material e leitura, ausentes no objeto-obra, mas

> determinantes de seu estatuto. Instituem séries atemporais não-coincidentes, alterando concepções de história. E suscitam uma reflexão que necessariamente incorpora campos diferentes do conhecimento, uma vez que elas não se explicam por critérios de especificidade e valor (Zilberman *et al*., 2004, p. 15).

Em vista disso, é importante destacar o caráter histórico da imprensa e dos jornais de dar luz às questões sociais e políticas, principalmente, no que diz respeito à presença feminina e aos primórdios de suas publicações de cunho literário. Tal como pontua Constância Lima Duarte (2016, p. 14), estudiosa da imprensa feminina e feminista no Brasil, "[...] mais do que os livros, foram os jornais e as revistas os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina, que desde o início se configuraram em espaços de aglutinação, divulgação e resistência". Um exemplo da importância dos estudos das fontes primárias voltados para a literatura de autoria feminina do século XIX é o recente redescobrimento das publicações de Maria Firmina dos Reis, especialmente, de *Úrsula* (1859), que é considerado o primeiro romance oitocentista brasileiro escrito por uma mulher.

Muzart (2003) salienta que, no Brasil, os textos publicados por mulheres só passam a ser meramente respeitados no primeiro quartel do século XX. A autora também aponta que, embora à margem, "[...] a literatura feminina foi presença constante nos periódicos do século XIX, tanto nos dirigidos por homens quanto nos inúmeros criados e mantidos por elas próprias" (Muzart, 2003, p. 225). Diante do exposto, consideramos que ao investigar as fontes primárias literárias, impressas ou digitais, é possível compreender o impacto cultural e literário que as publicações da crítica especializada e as divulgações por parte dos jornalistas e do próprio público, realizadas através de veículos de comunicação tradicionais e/ou modernos, auxiliaram as autoras em caráter de notoriedade dentro da esfera literária brasileira.

Sendo assim, para esta pesquisa, realizamos uma investigação sobre a recepção crítica das obras supracitadas, através das fontes primárias, bem como uma análise pautada nas protagonistas dos dois romances à luz da teoria do romance de formação feminina. No que tange às autoras, cabe salientar que Lygia Fagundes Telles possui destaque dentro da literatura nacional, sobretudo, por pertencer à geração modernista da década de 1950. Ao lado de nomes como Clarice Lispector, João Guimarães Rosa e outros, suas obras deram destaque para questões psicológicas e sociais do sujeito. Para além disso, seu estilo de escrita evidencia as

ramificações psicológicas das personagens que, em sua maioria, são mulheres, exploradas de forma única nos seus romances e contos.

À vista disto, é de destacar a publicação de vários trabalhos no campo acadêmico que se debruçaram nos estudos tanto de *Ciranda de Pedra* quanto da investigação de construção das personagens femininas de Lygia Fagundes Telles. Como exemplo, destacamos: a tese “Travessias da Memória no romance *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles” (2011), de João Pedro Rodrigues Santos; a dissertação intitulada “A (des)ordem familiar em *Ciranda de Pedra*: uma leitura da construção identitária dos personagens do romance lygiano” (2017), de Licilange Gomes Alves e o trabalho de conclusão de curso “A personagem Virgínia e a representação do feminino em "Ciranda de Pedra" (2019), de Roseane Maria De Oliveira Paiva.

Como complemento, é de referir como parte da fortuna crítica do corpus deste trabalho, mais dois trabalhos acadêmicos acerca da investigação de *Ciranda de Pedra* e que também possuem como base teórica o *Bildungsroman* Feminino: o artigo “*Ciranda De Pedra*, *Bildungsroman* de Lygia Fagundes Telles” (2011), de Michaela Pavlovská e a dissertação intitulada “Relações familiares e formação individual: dilemas e aprendizagens das heroínas de *Ciranda de Pedra* e *Verão no Aquário*” (2015), de Midiã Ellen White de Aquino.

Por outro lado, Aline Bei é representante do cenário contemporâneo brasileiro. Tendo como pano de fundo as décadas de 1990 e 2010, seu primeiro romance – *O peso do pássaro morto* – possibilita vislumbrar, através dos sujeitos femininos, alguns estereótipos constituintes de gênero que os acompanham desde a época de *Ciranda de Pedra.* Com um estilo de escrita único e que gerou incômodo nas editoras, Bei expõe temáticas e vivências ainda comuns no cotidiano feminino por meio de uma personagem sem nome.

A escolha pela aproximação das duas obras literárias escolhidas para o *corpus* está intimamente ligada ao intuito de investigar as diferenças e similaridades no desenvolvimento do *Bildungsroman* feminino, levando em consideração seus desfechos, os traumas sofridos pelas personagens na infância, e certos comportamentos e trajetórias de vida aparentes, inclusive, na fase adulta de ambas: perdas, distanciamentos de grupos sociais, entre outros. Além disso, buscamos investigar de que maneira determinados assuntos abordados nas obras

desencadeiam consequências e moldam as identidades das personagens. Dentre esses assuntos, podemos destacar a traição, a loucura, entre outros que são considerados “errados” e mal vistos perante a sociedade, ainda mais se vivido por mulheres.

Para tanto, a presente pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro, intitulado *A recepção de Lygia Fagundes Telles e Aline Bei: das fontes impressas ao digital*, apresentamos um rastreamento da recepção crítica de *Ciranda de Pedra* (1954) e *O peso do pássaro morto* (2017), a fim de retratar as diferenças dos suportes, impresso e digital, e evidenciar as divulgações dos romances, as impressões da crítica especializada, bem como as entrevistas e os espaços alcançados pelas autoras na mídia nacional.

No segundo capítulo, nomeado *Bildungsroman:* uma vertente romanesca, fazemos considerações acerca do gênero romance e de sua vertente teórica, o romance de formação ou *Bildungsroman*. Também destacamos as características mais tradicionais da teoria, e o surgimento dos estudos encabeçados pela crítica feminista do romance de formação voltado para mulheres, o *Bildungsroman* feminino.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado *As vertentes do Bildungsroman em Lygia Fagundes Telles e Aline Bei*, analisamos a jornada de formação de descobertas e transformações de Virgínia, personagem de *Ciranda de Pedra*, e da personagem sem nome, de *O peso do pássaro morto*.

1 A RECEPÇÃO DE *CIRANDA DE PEDRA* (1954), DE LYGIA FAGUNDES TELLES E *O PESO DO PÁSSARO MORTO* (2017), DE ALINE BEI: DAS FONTES IMPRESSAS AO DIGITAL

No presente capítulo, buscamos observar como os veículos da imprensa propiciaram e relataram, cada qual em seu tempo, as recepções da crítica e do público acerca das obras *Ciranda de Pedra* (1954) e de *O peso do pássaro morto* (2017). Também procuramos notar as mudanças nos suportes, dos impressos aos digitais, e a maneira como as divulgações e os espaços ocupados por Lygia Fagundes Telles e Aline Bei se distinguem, ao mesmo tempo em que reforçam a importância da divulgação de obras produzidas por autoras no âmbito nacional, em suas respectivas épocas.

1.1 *Ciranda De Pedra* (1954): os recortes dos jornais da época e as confluências artísticas

Lygia Fagundes Telles, embora já fosse muito conhecida na década de 1950 pelas coletâneas de contos *Praia Viva* (1944) e *O Cacto Vermelho* (1949)[2], teve sua estreia como romancista em 1954, com a obra *Ciranda de Pedra*, publicada na coleção literária das Edições “O Cruzeiro”.

As publicações e críticas sobre o romance começaram a ocorrer na *O Cruzeiro: Revista*[3] (Rio de Janeiro), que circulou entre os anos de 1928 e 1985. Na seção dedicada à literatura, intitulada “Mundo dos Livros” e escrita por Geraldo de Freitas[4],

[2] Na verdade, a primeira coletânea de contos de Lygia Fagundes Telles foi *Porão e sobrado* (1938), porém, trata-se de um livro esquecido pela própria autora. Nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998, p. 5), ela pontua que tais contos são “ginasianos” e complementa dizendo que: “[...] em um país que lê tão pouco e mal, por que incentivar a leitura de uma obra que não representa aquilo que de melhor um autor pode produzir?”.

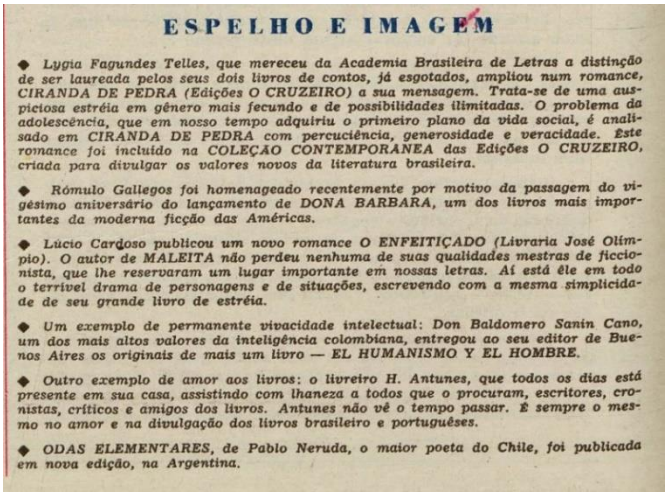
[3] *O Cruzeiro* foi a primeira revista de circulação nacional, que teve sua estreia em 10 de novembro de 1928. De acordo com Ursini (2000), a proposta era de ser a revista mais moderna no Brasil. Em relação à sua linha editorial, *O Cruzeiro* “[...] durante toda sua existência [...] foi uma revista de variedades” (Ursini, 2000, p. 07), tanto que as divisões e os textos eram diversificados, tendo colunas e seções que apresentavam contos, crônicas, charges, além de reportagens sobre moda, esporte, cinema, história e até mesmo uma cobertura internacional.

[4] Geraldo de Freitas foi um grande colaborador da revista *O Cruzeiro* desde 1943. No início, ele assinava colunas de reportagens na área de História e informações sobre países europeus que, na época, estavam enfrentando a Segunda Guerra Mundial. Tais publicações acompanhavam ilustrações e mapas de Belmiro Noro. Freitas também já figurava como um dos colaboradores na seleção de livros na gráfica da revista no mesmo ano. Já em 1944, ele começou a publicar materiais literários na revista, como contos e crônicas, além de aparecer nas páginas dedicadas às notícias literárias e nas colunas

foi feita a primeira menção sobre *Ciranda de Pedra* em 26 de fevereiro de 1955, meses depois de sua publicação, no espaço “Espelho e Imagem” (Figuras 1 e 2, p.17). De acordo com o colunista, o romance da laureada contista:

> [...] trata-se de uma auspiciosa estréia em gênero mais fecundo e de possibilidades ilimitadas. O problema da adolescência, que em nosso tempo adquiriu o primeiro plano da vida social, é analisado em CIRANDA DE PEDRA com percuciência, generosidade e veracidade. Êste romance foi incluido na COLEÇÃO CONTEMPORÂNEA das Edições O CRUZEIRO, criada para divulgar os valores novos da literatura brasileira *(O Cruzeiro: Revista*, Rio de Janeiro, n. 20, fevereiro 1955, p. 74).

Figuras 1 e 2 – Imagens da nota sobre o lançamento na coluna “Mundo dos Livros”. Do lado esquerdo, a página completa e, do lado direito, o *zoom* da menção à escritora em “Espelho e Imagem”.



ESPELHO E IMAGEM

◆ *Lygia Fagundes Telles, que mereceu da Academia Brasileira de Letras a distinção de ser laureada pelos seus dois livros de contos, já esgotados, ampliou num romance, CIRANDA DE PEDRA (Edições O CRUZEIRO) a sua mensagem. Trata-se de uma auspiciosa estréia em gênero mais fecundo e de possibilidades ilimitadas. O problema da adolescência, que em nosso tempo adquiriu o primeiro plano da vida social, é analisado em CIRANDA DE PEDRA com percuciência, generosidade e veracidade. Este romance foi incluido na COLEÇÃO CONTEMPORÂNEA das Edições O CRUZEIRO, criada para divulgar os valores novos da literatura brasileira.*

◆ *Rómulo Gallegos foi homenageado recentemente por motivo da passagem do vigésimo aniversário do lançamento de DONA BARBARA, um dos livros mais importantes da moderna ficção das Américas.*

◆ *Lúcio Cardoso publicou um novo romance O ENFEITIÇADO (Livraria José Olímpio). O autor de MALEITA não perdeu nenhuma de suas qualidades mestras de ficcionista, que lhe reservaram um lugar importante em nossas letras. Aí está êle em todo o terrível drama de personagens e de situações, escrevendo com a mesma simplicidade de seu grande livro de estréia.*

◆ *Um exemplo de permanente vivacidade intelectual: Don Baldomero Sanin Cano, um dos mais altos valores da inteligência colombiana, entregou ao seu editor de Buenos Aires os originais de mais um livro — EL HUMANISMO Y EL HOMBRE.*

◆ *Outro exemplo de amor aos livros: o livreiro H. Antunes, que todos os dias está presente em sua casa, assistindo com lhaneza a todos que o procuram, escritores, cronistas, críticos e amigos dos livros. Antunes não vê o tempo passar. É sempre o mesmo no amor e na divulgação dos livros brasileiro e português.*

◆ *ODAS ELEMENTARES, de Pablo Neruda, o maior poeta do Chile, foi publicada em nova edição, na Argentina.*

Fonte: Imagens autorizadas do Arquivo O Cruzeiro/EM/D. A Press.

Já na edição do dia 05 de março de 1955 (Figuras 3 e 4, p. 18), no final da página da seção “Mundo dos Livros”, houve uma nova divulgação das Edições “O Cruzeiro”, que deu destaque para o romance lygiano. Exaltando a nova experimentação de Lygia Fagundes Telles dentro da literatura, Geraldo de Freitas pontuou que a autora permite suas “[...] qualidades de escritora tomar o rumo das águas criadoras, como um rio de salvação e de amor. Um tema de atualidade

sobre arte, cinema etc., e de colaborar com destaque nas colunas importantes da seção “Mundo dos Livros”.

palpitante, o da juventude moderna, faz dêsse romance uma generosa e verídica contribuição para as letras em 1955" *(O Cruzeiro: Revista*, Rio de Janeiro, n. 21, março 1955, p. 60).

Figuras 3 e 4 – Imagens da nota de divulgação de *Ciranda de Pedra* na coluna "Mundo dos Livros". Do lado esquerdo, a página completa e, do lado direito, um *zoom* da nota de divulgação.

Fonte: Imagens autorizadas do Arquivo O Cruzeiro/EM/D. A Press.

Ao coletar os dados e pesquisar nos periódicos da época, é perceptível que o sucesso de *Ciranda de Pedra* foi unânime: tanto em vendas quanto com o público e com a crítica literária. Em relação às vendas, já em maio de 1955, o tradicional *Correio da Manhã*[5]*,* jornal do Rio de Janeiro fundado pelo jornalista Edmund Bittencourt em 1901 e produzido até 1974, fez uma menção da realização de uma segunda edição do romance, na seção "Escritores e Livros". José Condé[6], renomado jornalista e

[5] O *Correio da Manhã*, jornal carioca, era diário e matutino. Conforme consta no Arquivo Nacional, "[...] durante grande parte de sua existência, foi um dos principais órgãos da imprensa brasileira, destacando-se como um jornal independente, de tradição legalista e oposicionista em diversos momentos da vida política do país. Sua linha editorial, inspirada na filosofia liberal, caracterizava-se pela defesa incondicional da imprensa" (Online, 2022).

[6] Segundo a tese de Edson Tavares Costa (2013, p. 31), José Condé foi "[...] além de escritor, jornalista dos mais prestigiados no Rio de Janeiro, onde atuou desde a década de 30, mas com mais intensidade nas de 50 e 60, mantendo uma coluna diária (entre 1952 e 1969) no *Correio da Manhã*, intitulada 'Escritores e Livros', em que divulgava e comentava obras literárias de vários gêneros [...]".

escritor que assinava a coluna, destacou o esgotamento rápido da primeira tiragem e ainda alertou os leitores da volta breve da obra para o mercado editorial.

Alguns meses depois, em outubro de 1955, *A Cigarra*[7], revista de São Paulo que circulou entre 1914 e 1975, trouxe uma página completa (Figura 5, p.19) com os preços da Coleção Contemporânea das Edições "O Cruzeiro", onde foi publicado o romance lygiano. *Ciranda de Pedra* foi o primeiro a aparecer na lista, ao lado de títulos como *A Hora Amarga*, de Macedo Miranda, *Maleita*, de Lúcio Cardoso e *Fronteira*, de Cornelio Penna. Descrito e vendido como sendo "[...] uma análise sutil da alma feminina. Um magistral estudo da adolescência. Grande sucesso da crítica e de livraria, já em 2º edição" (*A Cigarra*, São Paulo, n. 10, outubro 1955, p. 32), o romance foi anunciado pelo preço de Cr$ 60 (sessenta cruzeiros).

Figura 5 - Fragmento da página de divulgação da "Coleção Contemporânea" na revista *A Cigarra* em 1955.

Fonte: Imagem autorizada do Arquivo O Cruzeiro/EM/D. A Press.

[7] *A Cigarra,* "mensário de maior circulação do Brasil", teve sua primeira publicação a datar de 30 de março de 1914, sob o comando do editor-proprietário Gelásio Pimenta. Tal revista foi uma novidade no estado de São Paulo, por ter uma proposta estética colorida e contar com uma periodicidade quinzenal. Podendo ser definida como uma revista de variedades, seu conteúdo e estrutura apresentava "[...] colunas de crônica, artes e artistas, vida social, cartas, poesia, instantâneos, esportes e crítica literária. Os reclames e as fotografias também tinham bastante espaço no periódico" (Dantas, 2011).

No tocante à recepção de *Ciranda de Pedra* pela crítica especializada, é interessante ressaltar que, durante a formulação desta pesquisa, é possível verificar que a existência de estudos anteriores e recentes acerca da recepção crítica, especificamente de *Ciranda de Pedra*, ainda é muito menor do que outros romances de Lygia Fagundes Telles, como *Verão no Aquário* (1963) e *As Meninas* (1973).

Conforme Lucilene Canilha Ribeiro (2012, p. 14) aponta, a fortuna crítica do início dos trabalhos de Lygia Fagundes Telles "[...] está focada principalmente no estudo de sua contística. Tal constatação não aponta uma falta de qualidade nas suas outras obras, mas podemos entendê-la como uma consequência da extensão da narrativa curta [...]". Como já comentamos, antes de lançar seu primeiro romance, a autora já era conhecida por seus contos, tanto que em algumas entrevistas dadas após a publicação de *Ciranda de Pedra*, questionaram a influência que os personagens dos contos exerceram na formulação dos personagens do romance.

Ribeiro (2012) ainda destaca que Lygia Fagundes Telles é mencionada na grande obra de Afrânio Coutinho (1911-2000), intitulada *Literatura no Brasil.* Dos seis volumes que compõem a coleção, a autora é citada em quatro. Em um dos últimos, no capítulo intitulado "A nova literatura brasileira – o romance, a poesia, o conto", o crítico "[...] Assis Brasil [...] menciona os dois primeiros romances [de Lygia Fagundes Telles] e sem uma argumentação muito extensa, apenas diz perceber uma influência estrangeira no primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, (mas não especifica de quem)" (Ribeiro, 2012, p. 17).

É interessante notar que, logo na estreia do primeiro romance de Lygia Fagundes Telles, a maioria das críticas publicadas nos jornais da época foram positivas e produzidas por nomes expressivos no âmbito crítico literário ou por autores canônicos. Como exemplo, destacamos o suplemento literário do jornal *Diário de Notícias*[8] (Rio de Janeiro) que, em 24 de abril de 1955, publicou uma resenha

[8] O suplemento literário pertencente ao jornal *Diário de Notícias*, "o matutino de maior tiragem da Capital da República", foi fundado em 12 de junho de 1930 por Orlando Ribeiro Dantas. Conforme informações da coleção Cadernos da Comunicação - Série Memória organizado pela prefeitura do Rio de Janeiro, ele era "o mais completo suplemento literário da época". De acordo com os Cadernos da Comunicação (2006, p. 59) "O *Diário de Notícias*, desde o começo, publicava aos domingos o suplemento *Letras e Artes*, dedicado à literatura. Passados alguns anos, foi criado, no mesmo suplemento, uma seção de noticiário e crítica de artes plásticas. O *Letras e Artes* tornou-se um dos mais prestigiados suplementos culturais do Brasil, de tal modo que, em 1957, foi distinguido com o Prêmio Paula Brito, dado pela Prefeitura do então Distrito Federal para distinguir a publicação desse gênero considerado de maior categoria. A essa distinção seguiu-se o Prêmio Antônio Joaquim de Castilho, atribuído pela Confederação Nacional da Indústria. Pelo suplemento cultural (conhecido como suplemento literário) do *Diário de Notícias*, passaram alguns dos autores mais famosos das letras brasileiras, com nome já

intitulada “Uma revelação de Romancista”, assinada pelo renomado crítico da época Temístocles Linhares[9]. Logo nas primeiras linhas, Linhares pontuou:

> De minha parte, não vacilo em subscrever a opinião do grande poeta Carlos Drummond de Andrade quando afirma que êsse livro ganha longe dos outros aparecidos entre nós, nestes últimos tempos, para se colocar num plano de dignidade literária de que o menos que pode resultar é um lugar de permanência, isto é, um lugar na história de nosso romance (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 9957, abril 1955, p. 59).

Além disso, o crítico ressaltou a estética literária de Lygia Fagundes Telles e sua mudança dos contos para o romance. Segundo ele, a autora e sua obra “[...] constitui sem dúvida uma revelação, no sentido rigoroso da palavra. O seu equilíbrio, a sua lucidez, a sua originalidade, a sua sensibilidade, [e] o seu impressionismo poético [...]” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 9957, abril 1955, p. 59).

Ao ponderar sobre *Ciranda de Pedra*, Linhares também comparou a autora brasileira a outras duas figuras femininas importantes da literatura: a neozelandesa Katherine Mansfield (1888-1923) e a inglesa Virginia Woolf (1882-1941)[10]. Em relação

---

firmado. Mas suas páginas também eram abertas a estreantes de talento. Entre os editores do *Letras e Artes* estiveram personalidades tão conhecidas como Guilherme de Figueiredo, Álvaro Lins, Raul Lima e o poeta Ledo Ivo”. Aliás, em um trecho do poeta Ledo Ivo, o artista brasileiro comenta que “[...] O suplemento literário do DN destacava-se entre os suplementos dos jornais cariocas: era muito voltado para o livro, para as efemérides e todas as excentricidades da vida literária [...]. Quase todos os nomes importantes da literatura brasileira colaboraram, em uma época ou em outra: Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Rubem Braga [...]” (Cadernos de Comunicação, 2006, p. 59).

[9] Temístocles Linhares (1903-1993) foi um importante crítico literário na história literária brasileira do século XX. Segundo Costa (1994, p. 131), Linhares foi “[...] colaborador ao longo de sua vida de jornais do Rio de Janeiro (*Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *A Manhã*), de São Paulo (*Folha da Manhã*, *O Estado de São Paulo*, *Diário de São Paulo*) e de revistas nacionais como *Anhembi, Revista do Livro, Letras e Artice* [...]”. De sua produção, podemos destacar as obras: *Introdução ao mundo do romance* (1953), *22 Diálogos sobre o conto brasileiro atual* (1978) e *Diálogos sobre o romance brasileiro* (1978).

[10] Durante a pesquisa no suplemento do *Diário de Notícias,* fica evidente que o leitor do periódico já teria conhecimento e entenderia a comparação de Katherine Mansfield com Lygia Fagundes Telles. Isso porque, ao longo de 1954 e 1955, foram feitas várias publicações sobre a escritora neozelandesa, principalmente, sobre seu talento como contista. As publicações usadas como referências para o público brasileiro foram os contos *Felicidade (*1920) e *Festa no Jardim* (1922), traduções dos contos em língua inglesa *Bliss* e *The Garden Party*. Além disso, em 1954, um conto completo da autora – publicado anos depois de sua morte por conta de uma tuberculose – foi trazido no referido suplemento, com tradução de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira e Paulo Rónai. Já na famosa coleção *Mar de Histórias - volume 10* (2014)*,* organizada por Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira e Paulo Rónai, também foi incluído um conto de Mansfield, intitulado “A vida de Tia Walter”. De igual maneira, Virgínia Woolf recebeu uma coluna especial já em 1950, publicada por Bezerra de Freitas. Nessa coluna, intitulada “Virgínia Woolf e a crítica”, o autor explorou o lado crítico da autora com os ensaios *Modern Fiction*, de 1919, e *The Common Reader*, de 1925. Freitas (1950, p. 36) apontou que a romancista “[...] projeta sua própria força de introspecção nas almas que surpreende e descreve. Interessa-se pela qualidade da vida. Satura seus personagens de humour, poesia e extravagância”. Já em 1952, foi dedicada uma página quase exclusiva para o famoso romance *Mrs. Dalloway* (1925), na qual Georgina Pinto reuniu a recepção crítica e de púbico sobre a obra da autora inglesa.

à Mansfield, ele apontou que “[...] não conserva ela acaso a mesma graça de escrever, aquela simplicidade rara que se nos afigura a única capaz de mostrar a qualidade de uma alma, como a de Virgínia, a heroína do romance?” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 9957, abril 1955, p. 59). Já em relação à Woolf, disse:

> Nesse particular, pois é, que vejo qualquer coisa também woolfeano em **Ciranda de Pedra**, onde predominam [...] as notações psicológicas mais finas, sem deixar de oferecer o reverso da medalha que é o documento social, o quadro de nossa sociedade naquilo que pode apresentar de mais avançado em matéria de comportamento [...] (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 9957, abril 1955, p. 59).

Na sequência, em junho de 1955 (Figura 6, p. 23), o suplemento literário de número 155 do jornal *Correio Paulistano: Pensamento e Arte* (São Paulo)[11], dirigido por João Raymundo Ribeiro, trouxe a coluna “Mesa Redonda sobre ‘Ciranda de Pedra” (Figura 7, p. 23), na qual foi listada uma série de trechos da crítica especializada sobre a estreia da autora como romancista: “Achamos interessante apresentar às leitoras deste Suplemento opiniões da crítica - selecionadas pela autora - sobre este livro, que aconselhamos a todas as que gostam de ler [...]” (*Correio Paulistano: Pensamento e Arte*, São Paulo, n. 155, junho 1955, p. 03).

Figura 6 - Capa da edição do dia 05 de junho de 1955, com a fotografia de Dona Carmen Annes Dias Prudente (1912-2001)[12].

[11] O suplemento literário *Pensamento e Arte* do jornal *Correio Paulistano* (SP) foi criado em 25 de maio de 1952, sendo que é possível encontrar seu acervo até 1957 na Hemeroteca Digital Brasileira. Publicado aos domingos, o suplemento contava com 16 páginas, voltadas para a cultura e o entretenimento do leitor. De acordo com Milena Azevedo de Menezes (2020, online), “[...] Além das páginas sobre teatro, cinema e literatura, dentre outras artes, também havia a seção infantil e feminina, assim como uma seção “Rádio e Televisão”, com entrevistas de técnicos de televisão, atores e dramaturgos vindos do teatro, cartas de leitores e outras matérias [...]”.

[12] Dona Carmem Annes Dias Prudente “foi uma das mais legítimas expressões da sociedade paulista [...]”. “Sua vida, segundo a expressão por ela empregada, é a Campanha Contra o Câncer”, segundo nota encontrada no final da revista, juntamente com uma matéria especial sobre ela.

Fonte: *printscreen* suplemento literário de n. 155 do jornal *Correio Paulistano: Pensamento e Arte (SP)*

Figura 7 - Coluna dedicada à escritora Lygia Fagundes Telles e sua recepção crítica.

A ARTE DE RECONHECER O ESTILO DOS MOVEIS

LYGIA LEMOS TORRES

Mesa redonda sôbre "Ciranda de Pedra"

MODA ORIENTAL, A NOVA TENDENCIA

Fonte: *printscreen* suplemento literário de n. 155 do jornal *Correio Paulistano: Pensamento e Arte (SP)*

Dentro dos trechos da crítica especializada apresentados na coluna e selecionados por Lygia Fagundes Telles, figuraram nomes bem populares da época. Além de referir que comentários dos autores Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Erico Verissimo (1905-1975) já estavam presentes na orelha na própria edição física da obra, a autora Rachel de Queiroz (1910-2003), única figura feminina em meio

a essa seleção crítica, comentou que *Ciranda de Pedra* era “um importante livro de mulher”. Como também, é feita referência à resenha do crítico Temístocles Linhares apresentado anteriormente, dentre outros. Em vista disso, consideramos relevante para a pesquisa listar alguns dos trechos presentes na coluna do jornal *Correio Paulistano,* seguido do nome de seus autores. Não fica explícito na edição qual o critério de seleção da autora, mas entendemos que Lygia Fagundes Telles optou por deixar em evidência comentários e críticas positivas de pessoas relevantes para a sua época:

> Lygia Fagundes Telles conseguiu o milagre raro de encontrar aquele tipo ideal do romance, em que a beleza da prosa faz corpo com a própria tessitura da narração aquele estilo “inaparente”, que funde harmoniosamente os vários planos em que se desenvolve um romance, o diálogo com a ação, o passado e o presente - por Adolfo Casaes Monteiro.
>
> Vale a pena estrear no romance como o fez Lygia Fagundes Telles, com o fôlego e a decisão de uma veterana, para quem o gênero não estivesse mais segredos. É um livro realizado com aquela soberana tranquilidade que, no campo da ficção, em particular, decorre geralmente da experiência e do conhecimento - por Valdemar Cavalcanti.
>
> “Ciranda de Pedra” não é desses vagos e ligeiros romances escritos ao acaso da pena, ao vento da primeira inspiração, e com que às vezes se consegue plagiar a vida, mas não recriar a vida. - Uma das virtudes preciosas desta nova romancista é o poder que em muita parte revela de tudo dizer sem nada explicar” - por Olivio Montenegro.
>
> Inteligência viva, aberta, ampla como janelas de onde a curiosidade se debruça sobre o mundo, a jovem Lygia Fagundes Telles já tem lugar em história da literatura, e isso é dizer bastante de seu valor - por João de Scantimburgo.
>
> A segurança na composição, a linguagem, a força sugestiva da narração, a maneira por que engrena a ação e a arte com que dispõe os cenários, o ângulo de objetividade, mas também de simpatia em que se coloca, fazem de “Ciranda de Pedra” um romance digno de figurar em plano de relevo na nossa moderna ficção, um plano de “dignidade literária que lhe assegura permanência”, como diz Carlos Drummond de Andrade - por Sergio Milliet.
> (*Correio Paulistano: Pensamento e Arte*, São Paulo, n. 155, junho 1955, p. 03)

Tendo isso em vista, vale mencionar que o ciclo social e literário de Lygia Fagundes Telles era repleto de grandes nomes da cultura literária brasileira antes de publicar *Ciranda de Pedra.* Um dos possíveis motivos dessa convivência se deve ao fato de que a autora estudou na renomada Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. Conforme informações históricas, desde o século XIX, a referida faculdade introduziu à vida da cidade uma riquíssima vida cultural, pois “[...]

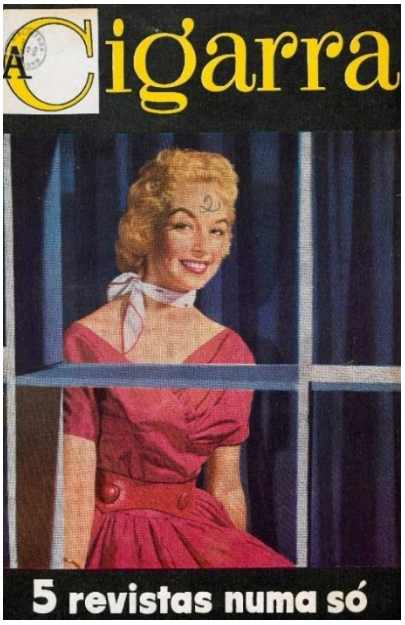
foi também gestado um sem-número de periódicos, peças teatrais, obras literárias e poéticas, que representam fundamentos da vida intelectual nacional, condensados nas figuras de Álvares de Azevedo, Castro Alves [...]" (Universidade de São Paulo, 2022).

Assim, a autora iniciou o curso de Direito em 1941 e passou a frequentar "[...] as rodas literárias da Faculdade [...]. Outro ponto de encontro era a Jaraguá, uma livraria com salão de chá e galeria de arte. Era comum passarem lá tanto escritores famosos, como Mário e Oswald de Andrade, quanto jovens intelectuais [...]" (Cadernos de Literatura Brasileira, 1998, p. 10). Além disso, nessa época, Lygia Fagundes Telles passou a integrar a Academia de Letras da Faculdade e colaborar com os jornais *Arcádia* e *A Balança,* que eram veículos acadêmicos.

Por conta da proximidade de Lygia Fagundes Telles com figuras de prestígio no setor cultural paulistano, tanto dos críticos quanto suas amizades advindas da Faculdade de Direito, entrevistas e notícias com informações sobre a autora para além da divulgação e crítica de suas obras literárias eram publicadas nos veículos da imprensa. Como já mencionamos no início deste capítulo, os jornais e periódicos também se debruçavam em traçar uma ponte entre os autores e o público de formas variadas. A ideia era também mostrar aos leitores um pouco dos pensamentos, curiosidades e do processo de construção literária daqueles que estavam em alta no cenário cultural brasileiro, como no caso de Lygia Fagundes Telles.

Já no último trimestre de 1955, a autora foi destaque novamente na revista *A Cigarra* (São Paulo) (Figura 8, p. 26), em uma entrevista que ressaltava a transição entre a produção contística para a forma romanesca, as suas definições sobre o gênero conto e seu novo romance, que "[...] já em segunda edição, transformou-se num dos maiores êxitos literários dos últimos anos. [...] Num momento que quase ninguém escreve sôbre livros, [...] mereceu mais de trinta artigos, tendo sua primeira edição rapidamente esgotada" *(A Cigarra*, São Paulo, n. 10, outubro 1955, p. 34).

Figura 8 - Capa da edição da revista *A Cigarra*, em 10 de outubro de 1955.



Fonte: Imagens autorizadas do Arquivo O Cruzeiro/EM/D. A Press.

Ao ser questionada sobre o sucesso da obra e se esperava tal repercussão, Lygia Fagundes Telles pontuou: “[...] tinha uma certa desconfiança enorme do livro. Sou sempre assim, aliás. Olho para os meus livros com muita humildade e nem sempre acredito no valor dêles” *(A Cigarra*, São Paulo, n. 10, outubro 1955, p. 34). Acerca do que a levou a escrever *Ciranda de Pedra,* a autora respondeu:

> Inicialmente pensar em escrever um conto sôbre uma menina na solidão. Enquanto escrevia, começaram a aparecer personagens para aumentar a sua solidão. Êsse [...] número foi crescendo dentro de mim e, dentro em pouco, eu era dona de uma história e de personagens que só cabiam num romance. A menina Virgínia, que á a principal personagem do livro, me apaixonou e eu quis acompanhá-la por mais algum tempo para ver o que acontecia *(A Cigarra*, São Paulo, n. 10, outubro 1955, p. 34 e 124).

Nessa entrevista (Figuras 9 e 10, p. 27), também foi possível ter acesso ao que a autora pensava sobre a situação do romance brasileiro naquele momento. Sem rodeios, ela enfatizou que “[...] não há uma grande renovação [...], a não ser, de um certo modo, do ponto de vista temático. Veja, por exemplo, o nascimento de um romance paulista, que vai esclarecendo uma época” *(A Cigarra*, São Paulo, n. 10, outubro 1955, p. 124).

Figuras 9 e 10 - Fotos de Paulo Namorado, inclusas na entrevista com Lygia Fagundes Telles.

Fonte: Imagens autorizadas do Arquivo O Cruzeiro/EM/D. A Press.

Diante disso, nota-se que Lygia Fagundes Telles ganhou evidência no meio midiático pelo grande número de aparições, notícias e informações a seu respeito nos jornais e revistas após o lançamento do seu romance, dado as recepções positivas do público e da crítica. Já em 29 de setembro de 1955, no "Plantão Literário" do jornal *Última Hora (RJ)*[13], Mauritonio Meira publicou um texto intitulado "Notícia de Lygia Fagundes Telles", em que contava sobre sua ida para São Paulo, seu encontro com a autora paulista e as novidades da vida dela:

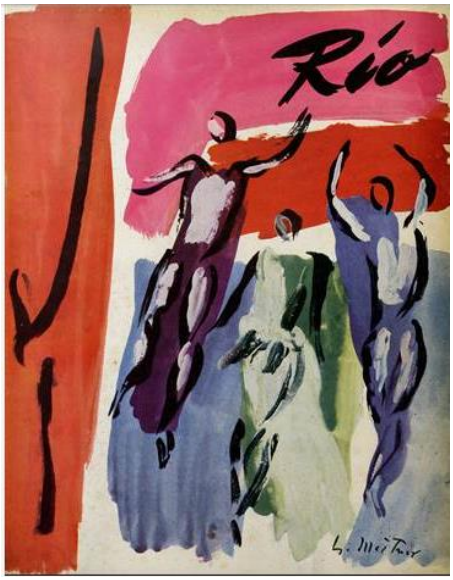
> [...] Lygia Fagundes Telles, de quem acaba de sair a segunda edição do seu vitorioso "Ciranda de Pedra" (30 críticas fabulosas), está escrevendo uma conferência sobre Gonçalves Dias (pronuncia hoje) na ABDE. 'Quase o recebo de tacape e lança', me diz ela com aquela simpatia cada vez mais paulista. Mas Lygia: fazendo a revisão de um livro de contos "As pérolas". Começo também de um romance: "As rosas" [...] (*Última Hora*, Rio de Janeiro, setembro 1955, n. 1311, p. 17).

[13] O jornal carioca *Última Hora* teve sua primeira publicação no dia 12 de junho de 1951, por Samuel Wainer. Com publicações diárias e vespertinas, conforme Carlos Eduardo Leal (Online, 2009), "*Última Hora* revolucionou a imprensa brasileira de sua época, introduzindo uma série de técnicas de comunicação de massa até então desconhecidas no Brasil. A importância desse aspecto técnico do jornal é ressaltada nos depoimentos de sua antiga equipe, segundo a qual *Última Hora* foi fundada para ser 'a Volta Redonda da imprensa brasileira'[...]". Ademais, o "Última Hora foi fundada ainda para servir de respaldo ao getulismo junto à opinião pública. Segundo o próprio Samuel Wainer, seu objetivo era romper com 'a formação oligárquica da imprensa brasileira e dar início a um tipo de imprensa popular e independente' [...]" (Online, 2009).

Após o ano quase mágico da autora por sua estreia como romancista, no início de 1956, em uma seleção da revista *Rio* (Rio de Janeiro*)* (Figura 11, p. 28), ela figurou entre as "[...] seis grandes personalidades de importância dentro do setor que cada uma delas ocupa na sociedade paulista, já por outras opiniões como os melhores do ano findo, e fiz a pergunta: 'Na sua opinião, qual a personalidade do ano, no cenário mundial?" (*Rio*, Rio de Janeiro, n. 199, janeiro 1956, p. 42), referentes ao ano de 1955.

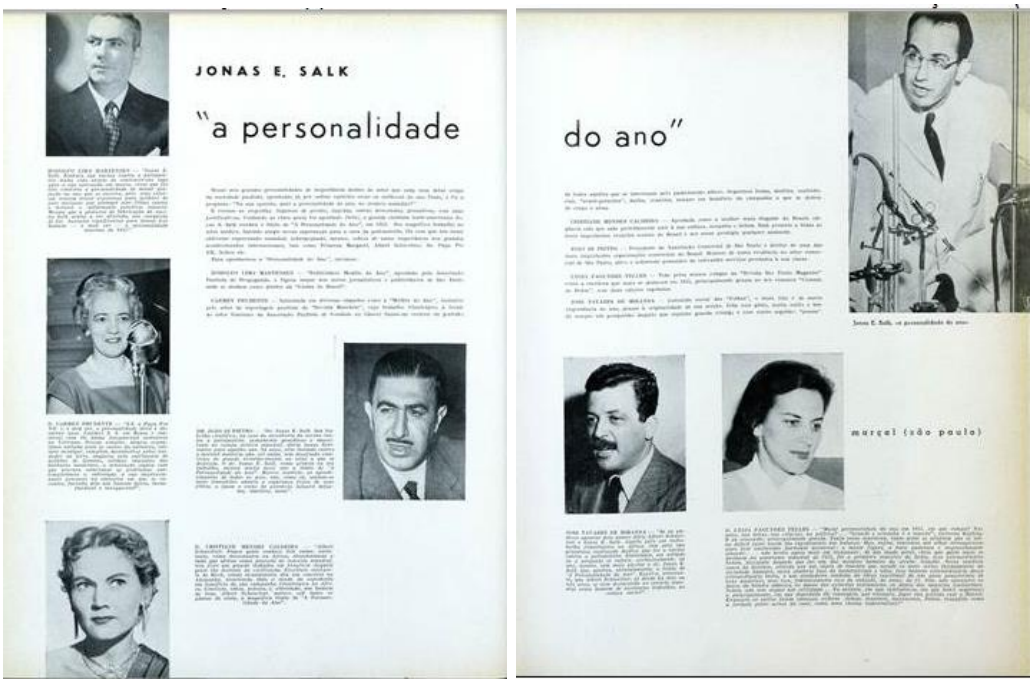
Lygia Fagundes Telles que, segundo a revista, era "Tida pelos nossos colegas da 'Revista São Paulo Magazine' como a escritora que mais se destacou em 1955, principalmente graças ao romance 'Ciranda de Pedra', com duas edições esgotadas" (*Rio*, Rio de Janeiro, n. 199, janeiro 1956, p. 43). Além dela, as cinco personalidades (Figuras 12 e 13, p. 29) destacadas na revista foram: Rodolfo Lima Martensen, publicitário e "figura ímpar nos meios jornalísticos" de São Paulo; Carmen Prudente, que se destacou com seu trabalho filantrópico na Associação Paulista de Combate ao Câncer e João de Pietro, que era Presidente da Associação Comercial de São Paulo.

Figura 11 - Capa da edição da revista *Rio*, do dia 10 de janeiro de 1956.



Fonte*: printscreen* da capa da revista *Rio*, número 199.

Figuras 12 e 13 - Páginas da seleção "Personalidades do Ano", em que Lygia Fagundes Telles figura no canto inferior direito.



Fonte: *printscreen* da seção “Personalidades do Ano”, da revista *Rio*, n. 199, 1956.

Ademais, o médico norte-americano Jonas E. Salk, responsável pela criação da vacina contra a pólio, foi eleito a personalidade do ano de 1955 pela mesma revista, pois obteve a maioria dos votos. Entretanto, Lygia Fagundes Telles foi outro grande nome que pontuou na época. Segundo a autora, no geral, “[...] quem mais se destacou no panorama mundial de 1955, foi o primeiro ministro da Índia, ésse extraordinário Nehru, discípulo daquele que foi um dos maiores homens de século: Gandhi [...]” (*Rio*, Rio de Janeiro, n. 199, janeiro 1956, p. 43).

Já em fevereiro de 1956, no jornal *Correio da Manhã*, foi publicada uma reportagem realizada por Renard Perez com Lygia Fagundes Telles, na qual foram abordadas várias curiosidades sobre a escritora, as próximas publicações da época, além de relatos engraçados de viagens e detalhes sobre seu processo criativo. Dessa reportagem, podemos destacar alguns aspectos interessantes sobre a vida e a visão de mundo da escritora. Primeiro, sobre sua viagem para a Europa em 1955:

> [...] tendo passado um mês na França e na Itália. A viagem a atordoou, deixou-a como que flutuando. Em Paris, caminhando pela Champs Élysées, parecia encontrar-se numa cidade que não existia. Um dia comprou um jornal - “Le Soir” - para ter contato com a terra, e leu a notícia de que um moço, que conhecera na véspera, matara-se no Bois de Boulogne. O choque sentido fê-la tomar pé da realidade - dando-lhe assim como uma sacudidela. Paris era real, existia: ali também havia mortes, misérias, banalidades… (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 19.300, fevereiro de 1956, p. 08).

Sobre suas preferências literárias, a escritora citou nomes como: os russos Dostoiévski, Tchecov, Andrieffe e Gogol; os ingleses Katherine Mansfield, Rosamond, Lehmann e Virgínia Woolf; os franceses Julien Green e Sartre; os portugueses Eça de Queiroz, Ferreira de Castro e Miguel Torga; e os norte-americanos Hemingway, Steinbeck, Erskine Caldwell e William Faulkner. Dentro da reportagem, ainda foi contada a história do encontro de Lygia Fagundes Telles com William Faulkner durante o Congresso Internacional de Escritores, realizado em São Paulo no ano de 1954. Segundo o texto, foi um "encontro que lhe deu uma grande humildade", pois:

> [...] Diante do romancista, sentiu-se Lygia provinciana e insignificante. Teve uma inibição, não conseguiu dizer nada. Paulo Duarte, presidente do congresso, apresenta-ra ao autor de 'Luz de Agôsto': - Esta é Lygia Fagundes Telles, contista. E Faulkner, olhando para Mário da Silva Brito, que também se encontrava presente: - She is beautiful eys… O comentário fêz com que Silva Brito exclamasse, sorrindo, para Lygia: - Você ponha isso na orelha do próximo livro… (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 19.300, fevereiro de 1956, p. 08).

Já no dia 16 de agosto de 1956, também no jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, a seção "Escritores e Livros", do jornalista José Condé, trouxe, em meio as suas "Pequenas notícias", a informação de que a editora Minerva, da capital de Portugal, publicou *Ciranda de Pedra* em terras lusitanas. O jornalista acrescentou que "[...] o livro sofreu algumas modificações léxicas, para adaptar-se à prosódia portuguesa" (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 19446, agosto de 1956, p. 12).

Em face do exposto, fica evidente que, após a publicação de *Ciranda de Pedra* em 1954, Lygia Fagundes Telles alcançou não apenas respaldo e legitimação de sua literatura por parte da crítica especializada da época, como também prestígio e espaço dentro da mídia tradicional. Isso porque foram publicadas muitas notícias sobre essa figura feminina, que estava sob os holofotes dentro do cenário literário brasileiro após o sucesso de vendas de sua primeira aventura no gênero romanesco.

1.2 *O peso do pássaro morto* (2017): a recepção pelos suportes online e a influência das redes sociais no século XXI

Aline Bei, paulistana nascida em 1987, é formada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e em Artes Cênicas pelo Teatro Escola Célia-

Helena. No ano de 2017, ao ganhar o Prêmio Toca de Literatura[14] que está relacionado à Oficina de Criação Literária oferecida pelo escritor Marcelino Freire que Bei participou, teve como gratificação a publicação do seu romance de estreia *O peso do pássaro morto.* Lançado no dia 15 de setembro de 2017, na Livraria da Vila, no bairro Vila Madalena, em São Paulo*,* a obra literária foi publicado pela editora independente Nós, com coedição do selo editorial Edith.

Vale destacar, Marcelino Freire celebrou com entusiasmo o começo da jovem escritora na literatura brasileira, dizendo que:

> Aline faz uma estreia em grande estilo. E põe estilo nisso. Com suas frases cortadas, líricas, ritmadas. Com um domínio da linguagem que poucos trazem. E onde poucos se arriscam a chegar. Uma escritora de peso. Bem-vinda demais à cena contemporânea. Festejo desde já o seu primeiro romance. Este livro vai dar o que falar (Livre Opinião, 2017).

No site *LOID - Livre Opinião*[15], Aline Bei produziu e colaborou com textos literários em uma coluna chamada “Autoras Livres” de 2015 até 2018. Em uma publicação da *LOID,* feita no dia 12 de setembro de 2017, dias antes do lançamento de *O peso do pássaro morto*, constam as primeiras informações sobre a vida de Bei e seu romance, além de uma entrevista realizada por Jéssica Balbino e Jorge Ialanji Filholini sobre a sua criação. De acordo com o texto publicado, “[...] no silêncio, no corte, o livro comprova que a dor e a poesia estão nos detalhes. Em dias tão pouco propensos ao feminino, o romance de Aline Bei dá corpo a uma coleção de dores sobre a força e a solidão de ser mulher, hoje” (Livre Opinião, 2017).

Nessa entrevista, ao ser questionada sobre o desenvolvimento da narrativa, Bei informou que a ideia “[...] nasceu no fim de dois mil e quinze. eu sentei e escrevi um texto que a priori pensei que seria curto. mas a história foi crescendo, ganhando páginas. será que é um livro?, pensei” (Livre Opinião, 2017). Os jornalistas também abordaram a questão da proximidade da escritora com seus leitores, uma vez que suas publicações circulavam pelas plataformas digitais, e perguntaram como isso

[14] A TOCA, coordenada pelo escritor brasileiro Marcelino Freire, era um espaço de oficinas de criação literária que tinha o intuito de desenvolver novos escritores para a literatura brasileira.

[15] De acordo com as informações encontradas no site, “O Livre Opinião – Ideias em Debate foi criado com o objetivo de proporcionar ao leitor matérias ligadas à Cultura em seu sentido mais amplo – toda e qualquer manifestação humana. A cultura debatida com Livre Opinião. O site abrange ideias relacionadas nas áreas de Arte, Cinema, Literatura, Educação, Música e Sociedade, por meio de artigos, entrevistas e crônicas e resenhas contando sempre com a participação dos colaboradores” (Livre Opinião, online). Ademais, o site é fomentado com entrevistas com escritores, como João Gilberto Noll, Paulo Lins, Marcelino Freire e Marçal Aquino.

auxiliaria a literatura atualmente. Em resposta, ela elencou três pontos que considera importantes[16]:

> *pra mim significa 3 coisas muito importantes. a primeira é formar leitores, tanto da própria obra quanto da literatura como um todo, é bom que um texto seja um trampolim para outros maiores, para novos encontros*
>
> *de leitores e obras.*
>
> *segundo manter uma relação próxima com o leitor, isso eu acho essencial, quebrar essas barreiras de quem faz e de quem lê, porque no fundo estamos todos juntos fazendo um texto. [...]*
>
> *a terceira é escancarar o processo. desfazer o mito da inspiração, que a arte é algo que vem do além. não vem. acredito no talento, claro, mas acredito muito mais no Trabalho. e quando os leitores acompanham de perto a prática de um escritor que publica na internet, acompanham também a sua maturidade, suas obsessões se transformando em outras, as falhas, os ganhos e isso*
>
> *é maravilhoso, é como um ensaio aberto para um futuro livro, esse lugar que eterniza a linguagem e por isso*
>
> *tão Belo (*Livre Opinião, 2017).

Por certo, em *blogs* e *sites* dedicados à literatura e à cultura em geral, podemos localizar resenhas e publicações sobre *O peso do pássaro morto*. Em razão de nos encontrarmos na era digital, a divulgação literária dentro do cosmos da *internet*, seja por meio das impressões dos próprios leitores ou de colaboradores com formação acadêmica é muito eficaz. Além de servirem como fontes historiográficas de como a recepção literária ocorre em nossos tempos.

No artigo “A recepção brasileira ao romance *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei: uma breve análise” (2021), Mônica Stefani e Naíla Cordeiro Evangelista de Souza tiveram como base a “Estética da Recepção”[17], constituída por

[16] Destacamos que a forma como as respostas de Aline Bei às entrevistas foram dispostas e apresentadas ao longo deste capítulo é proposital. Isso porque os jornalistas e os suportes midiáticos optaram por reproduzir as falas da autora contendo o traço estilístico que marca a construção dos seus romances.

[17] Em suma, de acordo com Silveira e Moura (2007, p.127), “A estética da recepção teve início em 1967 na Universidade de Constança na Alemanha. Naquela ocasião, Hans Robert Jauss proferiu a conferência intitulada *O que é, e com que fim se estuda história da literatura?*, conferência que posteriormente se denominou: *A história da literatura como provocação à ciência literária.* Influenciado pela análise hermenêutica da obra de arte efetuada por Gadamer, Jauss propõe, a partir deste texto, uma mudança metodológica a respeito das abordagens interpretativas de obras artísticas. Sugere que o foco central de toda interpretação textual deve recair sobre o leitor e seus processos de recepção e não exclusivamente sobre o autor e os mecanismos envoltos na concepção dos mesmos. Ao fazer isso, Jauss atribui à hermenêutica o papel de intérprete da história, reconhecendo nela as bases do

considerações do crítico alemão Hans Robert Jauss (1921-1997). Conceituando brevemente, "[...] a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente de aprovação e de recusa, e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico" (Jauss, 1979, p. 80). Assim, as autoras colocam que:

> [...] apesar das inúmeras críticas feitas a este movimento teórico, concordamos com a tese de que, a partir das resenhas, temos leitores produtivos, cujas impressões, advindas justamente da relação entre texto e seu destinatário, permitem-nos ter acesso a alguma espécie de julgamento da obra (Stefani; Souza, 2021, p. 318).

Com base em Regina Zilberman (1989, p. 110):

> [...] o leitor não tem de reconhecer uma essência acabada que preexiste e prescinde de seu julgamento. Pela leitura ele é mobilizado a emitir um juízo, fruto de sua vivência do mundo ficcional e do conhecimento transmitido. Ignorar a experiência aí depositada equivale a negar a literatura enquanto fato social, neutralizando tudo que ela tem condições de proporcionar.

Assim, Stefani e Souza (2021, p. 319) consideram que "[...] as resenhas, pode-se dizer, têm como função apreender a primeira recepção das obras, imediatamente após sua publicação, com frequência realçando as condições históricas, sociais, culturais e políticas que influenciam esse processo". Por esse motivo, ambas trazem à luz a ideia de Antoine Compagnon (1999, p. 21-22):

> Por crítica literária compreendo um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores, mas sobre leitores não necessariamente cultos nem profissionais. A crítica aprecia, julga; procede por simpatia (ou antipatia), por identificação ou projeção.

A resenha intitulada "O peso do pássaro morto", de Mariane Domingos é uma das primeiras encontradas em plataformas digitais e foi publicada no *blog* "Achados & Lidos"[18], criado pela autora da resenha e a também jornalista Tainara Machado. Em 31 de janeiro de 2018, Domingos dedicou uma postagem à obra de Aline Bei, na qual

---

conhecimento do texto, fato este que, segundo o autor, permite recuperar a imagem do leitor como um produtor de interpretações e significações válidas".

[18] Segundo as próprias autoras e criadoras, "Achados & Lidos é um blog de duas amigas unidas pela leitura. Aqui compartilhamos nossas manias, listas de preferidos, os últimos achados e abrimos um espaço para discussão, no clube do livro". Além disso, na aba "Quem faz" as autoras contam que se encontraram na faculdade de jornalismo na Universidade de São Paulo (USP) e "[...] nunca perderam o hábito de contar uma para outra sobre suas leituras. Depois de inúmeros e-mails, decidiram que já estava passando da hora de compartilhar com o mundo o que estava lá, escondido na caixinha de achados e lidos!" (Blog Achados e Lidos, online). Tal blog teve sua última publicação em março de 2021, mas ainda se encontra disponível.

fez uma comparação literária acerca do estilo de escrita da autora. Conforme escrito pela jornalista, “[...] à angústia e à dureza dessa existência, Bei contrapõe uma linguagem bela e delicada, em um estilo que lembra o do português Valter Hugo Mãe”. Além disso, ela destaca que *O peso do pássaro morto*

> [...] é uma leitura para poucas horas. Mas não a subestime pela sua brevidade. Cada frase merece toda atenção para que não escape nenhum dos vários significados possíveis. Sem dúvida, a estreia de Bei é um reforço de peso para a literatura brasileira contemporânea (Domingos, 2018).

Já na *Revista O Grito!*[19]*, site* de publicação jornalística de origem pernambucana, no dia 04 de setembro de 2018, foi publicada uma entrevista intitulada “Aline Bei conta a história de muitas mulheres em *O Peso do Pássaro Morto*”, da colaboradora Renata Arruda, em que a autora foi destaque a autora (Figura 14, p. 34).

Figura 14 – Capa da matéria online com a autora para a *Revista O Grito!*

Fonte: *Printscreen do* site *Revista O Grito!*

[19] Segundo informações disponíveis em 14 de junho de 2007, no site “A *Revista O Grito!* [é] uma publicação jornalística online independente dedicada a cobrir os diversos assuntos da arte e cultura como quadrinhos, música, cinema, literatura, artes visuais, moda e teatro/dança. Temos atualização diária com notícias, resenhas/críticas, entrevistas e reportagens especiais” (O Grito, online). Seu princípio editorial perpassa “[...] a defesa da cultura como eixo relevante da sociedade, na importância do acesso facilitado aos bens culturais, na importância da arte como formadora do imaginário social. Fazemos um jornalismo que incentiva a pluralidade de vozes. Temos posicionamento e fazemos questão de apresentá-los, seja através de críticas/artigos ou em editoriais” (O Grito, online).

Durante a entrevista, Renata Arruda questionou Aline Bei sobre a relação de proximidade com o seu público, dada o auxílio que recebeu dos leitores na busca de um espaço no mercado literário brasileiro, tendo em vista a posição de autora independente que ocupava na época. A resposta da escritora foi a seguinte:

> *esse tem sido um jeito de fazer o Pássaro chegar nas pessoas,*
>
> *meu livro quase não está nas livrarias e ainda que estivesse: acabaria empoeirado no meio de tantos e de tudo.*
>
> *Acho que cada autor deve agir conforme lhe pareça certo, principalmente não deve ter medo de seguir seus instintos. Lute pelo seu livro é o grande mantra*
>
> (Arruda, 2018).

Para além disso, Arruda (2018) afirmou que, tendo como inspiração o "poema *A arte de perder*, de Elizabeth Bishop, como também pelo romance *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza, Aline Bei apresenta ao leitor a história de uma mulher sem nome, narrando a sua vida desde os 8 anos até os 52". Em relação ao título do livro e seus possíveis símbolos, a responsável pela matéria pontuou que "[...] no livro, a imagem do pássaro morto recebe conotações muito mais sombrias, servindo como metáfora para o peso de perdas cujas feridas o tempo não é capaz de curar" (Arruda, 2018).

Já em relação à escrita híbrida de Bei, "tanto na linguagem quanto na forma", a colaboradora da *Revista O Grito!* questionou sobre essa experimentação e sobre o momento em que a autora percebeu que funcionava. A resposta, para isso, foi: "não penso muito em gênero quando escrevo. esse estilo de dizer na página nasceu de forma espontânea e desde então tenho investigado as possibilidades rítmicas e imagéticas que essas quebras proporcionam na minha narrativa*"* (Arruda, 2018).

É importante salientar que, para obtermos uma concepção ampla das fontes primárias e da recepção de *O peso do pássaro morto*, temos que afirmar que a atuação efetiva da autora pelas redes sociais contribuiu de forma massiva na evidenciação e venda da obra, publicada por uma editora independente em 2017.

Bei também concedeu uma entrevista para Ruan Gabriel e Alessandro Gianinni no dia 15 de outubro de 2018, publicada no jornal eletrônico *O Globo*[20] (Figura 15, p.

[20] Tendo a versão impressa fundada em 29 de julho de 1925, por Irineu Marinho, o jornal *O Globo* possui circulação nacional por meio de uma assinatura mensal, que vale tanto para a versão impressa quanto digital. Segundo informações sobre sua história, já no ano de 1996, "[...] o lançamento do site do GLOBO foi uma das marcas das comemorações de aniversário do jornal. O GLOBO ON, página na

36) – que também saiu na edição impressa. Na ocasião, a escritora pontuou que, uma vez que estava longe das maiores editoras do mercado literário brasileiro, utilizou-se das redes sociais "[...] para ajudar 'O pássaro morto' a alçar voo. — O *boom* foi no lançamento. Eu não tenho tantos amigos assim, e a família também não encheria um evento desses. Então comecei a convidar pessoalmente outras pessoas. E deu certo [...]" (O Globo, 2018).

Figura 15 - Capa da matéria com a Aline Bei para o jornal eletrônico *O Globo.*

Fonte: *Printscreen* da matéria para O Globo.

Na época em que a matéria para *O Globo* foi publicada, *O peso do pássaro morto* já tinha vendido mais de três mil exemplares. "Número assombroso" para uma publicação de cunho independente, afirmam Ruan e Alessandro; aspecto confirmado pela própria editora da Nós, Simone Paulino, acrescentando a matéria que a estima era de que 70% das vendas tenham sido concretizadas pela própria autora:

> — Depois do lançamento, ela me pediu 50 exemplares para vender. Na semana seguinte, pediu mais 100. Depois, passou a pedir 300 por vez - conta Simone ao GLOBO, poucas horas depois de receber outro pedido robusto da autora. — Vamos reimprimir o livro e estou pensando que mil exemplares talvez seja pouco. Compensa mais dar o livro para Aline vender do que consignar para as livrarias (O Globo, 2018).

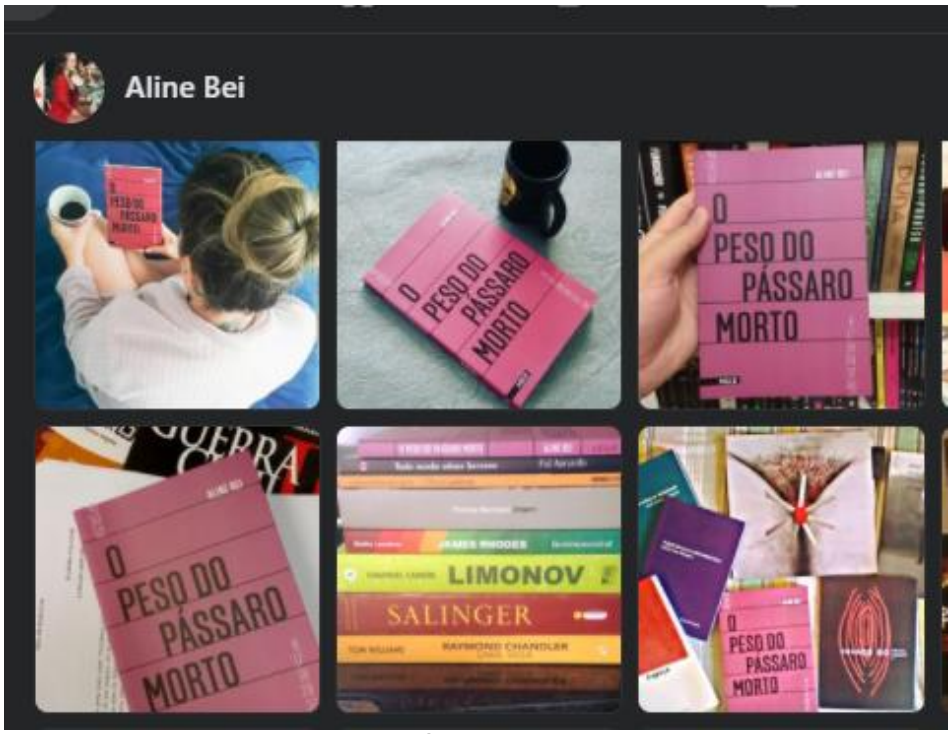
Além disso, na entrevista concedida à Ruan e Alessandro, Bei contou que chegou a receber a oferta de uma editora para publicar o romance, porém, com a

internet, era mais do que mera cópia da edição em papel. O site foi desenvolvido com o princípio de ter uma identidade própria, misturando jornalismo ágil e melhor prestação de serviços" (Memória O Globo, 2013). Já a versão moderna do *site* foi lançada em 2006, conforme consta no próprio *site* oficial. Cabe destacar, ainda, que *O Globo* é o jornal de maior circulação no Brasil desde 2021.

condição de adequá-lo a uma narrativa convencional. Entretanto, “[...] ela defendeu seu trabalho e sua opção estilística. — Não mudaria meu texto por nada - diz ela [...] — Ele é como é, entrecortado, e a potência dele deriva, em parte, disso mesmo” (O Globo, 2018).

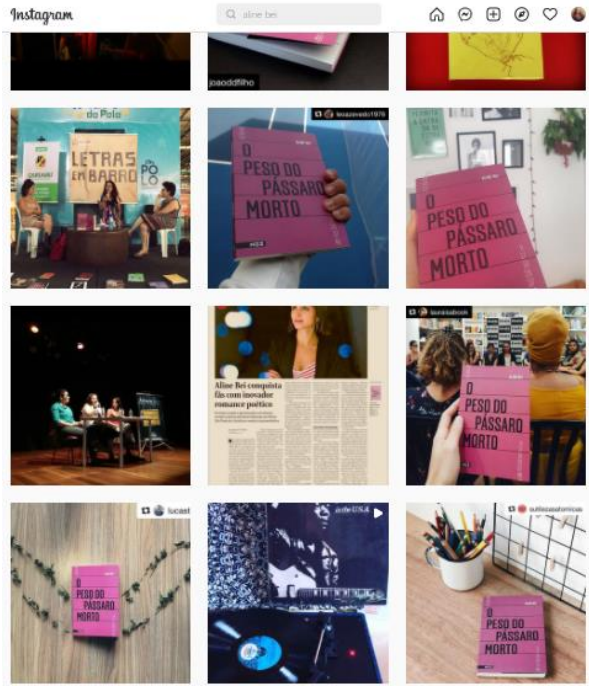
Para além disso, é possível observar nas redes sociais da escritora o trato com que ela engajou e compartilhou de forma recorrente menções, resenhas, comentários e até mesmo impressões feitas pelos seus leitores. As plataformas utilizadas na época do lançamento do romance foram o *Facebook* (figura 16, p. 37) e o *Instagram* (figura 17, p. 38), que ainda a auxiliam no movimento de visibilidade de suas obras literárias.

Figura 16 - Página de Aline Bei no *Facebook,* divulgando matérias concedidas entre 2017 e 2018 e compartilhando postagens dos leitores com sua obra.



Fonte: *Printscreen* da página no *Facebook* da autora.

Figura 17 - Página de Aline Bei no *Instagram,* divulgando matérias concedidas em 2018 e compartilhando postagens dos leitores com sua obra.



Fonte: *Printscreen* da página do *Instagram* da autora.

Como exemplo das inúmeras postagens feitas por leitores nas redes sociais, destacamos uma de 07 de março de 2018, na qual um leitor comentou no *Facebook*: “Sou privilegiado em conhecer autores que admiro. [...] Exceto a Aline Bei…conheço apenas virtualmente, pelo telefone e *WhatsApp*. Não a conheço na forma humana. Hoje conheci na forma literária. Ela é incrível” (Bei, 2018). Em outra postagem nessa mesma rede social, feita no dia 19 de setembro de 2018, uma leitora escreveu: “Um livro que emociona, que agride, que adoça, que fere, que conversa com cantinhos desconhecidos da nossa alma, que fica, que pesa. Esse é ‘O peso do pássaro morto’ de Aline Bei. Que obra maravilhosa [...] (Bei, 2018). Já no *Instagram*, em 26 de fevereiro de 2019, uma leitora comentou: “esse livro ainda não saiu de mim. li a primeira vez no susto, poucas horinhas e tinha acabado. quase que nem percebi. não me conformei. [...] extremamente violento. extremamente lindo. é vivo, cru e vento. haja coração, Aline Bei” (Instagram, 2019).

Além disso, vale ressaltar que, em 2018, Aline Bei foi finalista e ganhadora do Prêmio São Paulo de Literatura, na categoria “Estreante com menos de 40 anos”[21]. A escritora era a única representante feminina, disputou com mais três autores e acabou

[21] Disputavam com Aline Bei na categoria “Estreantes com menos de 40 anos” os seguintes autores e suas obras: José Almeida Júnior com *Última hora*, Mauro Paz com *Entre lembrar e esquecer* e Tiago Feijó com Diário *da casa arruinada*. Todos, assim como *O peso do pássaro morto*, foram lançados no ano de 2017.

ganhando 100 mil reais como bonificação. Em uma entrevista concedida em 2021, feita por Júlia Flores e publicada no *site UniverUOL,* a autora contou que juntou o dinheiro que ganhou e o utilizou como reserva para "[...] continuar escrevendo, assim consegui terminar meu segundo livro [...] então o dinheiro me ajudou a me manter focada no trabalho. Consegui ficar em um período de imersão, que é o que escrever um romance necessita...." (Flores, 2021).

Os dados obtidos a partir dos materiais acessados até então mostram que a indicação e a vitória em umas das categorias do Prêmio São Paulo proporcionaram ao *O peso do pássaro morto* uma evidência para além do cosmos de leitores que costumavam acessar as redes sociais de Aline Bei. Tal fato se concretiza na medida que as buscas sobre o romance crescem, junto com o aparecimento de mais matérias e divulgações a seu respeito no meio midiático tradicional depois da premiação e, nos meses e anos seguintes, a sua propagação em uma parte da comunidade literária que consome e produz vídeos no *YouTube*[22].

Retomando as publicações em sites que são importantes para o conhecimento da recepção literária da obra, constatamos que, em 09 de novembro de 2018, o *Valkirias*[23] (Figura 18, p. 40), introduziu o romance de estreia de Aline Bei na resenha intitulada "O peso do pássaro morto: quantas perdas cabem na vida de uma mulher?". A jornalista Ana Luísa Bussular o apresentou com entusiasmo para o leitor, enfatizando que "[...] o livro fino, de cara minimalista e sem sinopse na quarta capa pode acabar passando despercebido nas prateleiras — mas jamais passará despercebido por quem o ler" (Valkirias, 2018). Além disso, o texto da jornalista destacou a temática da maternidade no romance, sendo essa

[22] Durante o processo da pesquisa, foi possível notar através da plataforma *Google Trends* – "[...] uma ferramenta do *Google* que mostra os mais populares termos buscados em um passado recente" [...] (Google, 2022) – que logo no início de 2019, apenas dois meses após o Prêmio São Paulo, o número de buscas sobre *O peso do pássaro morto* foi de 75 pontos em uma escala de 100 (que representa o máximo do termo pesquisado). Já em 2020, o romance da autora esteve ainda mais em evidência: entre agosto e setembro do referido ano, o número de buscas a seu respeito obteve 91 pontos em uma escala de 100, de acordo com a mesma plataforma do *Google*. Por sua vez, as pesquisas sobre o romance na plataforma *YouTube*, em fevereiro de 2020, alcançaram o pico de interesse máximo do público, ou seja, 100 pontos. Atualmente, ao pesquisar no *YouTube* resenhas de *O peso do pássaro morto* é gerado mais de 21.900 resultados de vídeos diferentes.

[23] Ativo desde 2016, *Valkirias* é "[...] um site sobre cultura pop, feito por mulheres e para mulheres, que busca discutir música, cinema, tv, literatura e games sob uma perspectiva feminista, problematizando e levantando questões que muitas vezes são ignoradas em espaços mais abrangentes" (Valkirias, online). Trata-se de um *site* "[...] colaborativo sem fins lucrativos gerenciado por uma equipe de mulheres desde sua fundação até a publicação dos textos" (Valkirias, online), que são Ana Luíza Alves, Paloma Engelke, Thay Gualberto e Yuu Yogi – cocriadoras e editoras.

> [...] compulsória e solitário [...] muito presente em toda a vida adulta da protagonista [...]. Não é uma visão do assunto que estamos acostumados a encontrar e, por isso mesmo, é uma visão à qual também precisamos conhecer e entender (Valkirias, 2018).

Figura 18 – Capa da resenha sobre *O peso do pássaro morto* no site *Valkirias*

Fonte: *printscreen* da página no site *Valkirias.*

Em 05 de agosto de 2019, o site *Homo Literatus*[24] fez a postagem da resenha intitulada “O Peso do Pássaro Morto’, de Aline Bei: um romance de coragem”. De autoria do jornalista Bruno Soares[25], o texto já conta atualmente com mais de 2.000 visualizações. Segundo o resenhista, “[...] apesar de não se tratar de um livro de poemas e sim de um romance, a história é toda quebrada em versos” (Soares, 2019). Ele ainda complementa que “[...] é [...] como se algo sempre faltasse à narradora-protagonista, que não tem direito nem às palavras para contar a própria história” (Soares, 2019).

Soares (2019) também exaltou as decisões literárias de Aline Bei em seu romance de estreia, sobretudo, em relação ao seu estilo de escrita e à forma de construção do texto, pois “[...] mostram que Bei é uma escritora corajosa. [...] A autora decidiu tratar de temas espinhosos usando um formato diferente, que não segue

[24] Apesar de não constar muitas informações específicas sobre a sua criação, a página de apresentação do *site* pontua que o *Homo Literatus* “[...] é um veículo online que fala de literatura de um jeito simples, mas com conteúdo, em busca de desmanchar a visão elitista da literatura” (Homo Literatus, online). Sua página no *Instagram* conta com mais de 9.000 seguidores, na data de 06 de junho de 2022, e o site *Homo Literatus* tem como editor-chefe e curador do *site* Mário Filipe Cavalcanti.
[25] Segundo consta no *site Homo Literatus*, Bruno Soares é jornalista pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, na época da publicação da resenha, era mestrando em Literatura Comparada e Transnacional pela *University of Alberta*, do Canadá.

receitas de bolo, e poderia ter afastado alguns leitores desavisados por acharem se tratar de poesia" (Soares, 2019).

Com relação ao que foi publicado da crítica literária especializada sobre *O peso do pássaro morto*, destacamos os artigos: "Do peso à libertação: duas visões da violência sexual na literatura contemporânea escrita por mulheres", de Gabriela Fonseca Tofanelo e Lúcia Osana Zolin; "A cura não existe': depressão, melancolia e suicídio no romance *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei" (2020), de Natacha dos Santos Esteves e Wilma dos Santos Coqueiro; "Morte, violência e devastação em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei" (2021), de Jocelaine Oliveira dos Santos e "Poética de rememoração: o processo criativo de *O peso do pássaro morto*" (2021), de Elisabete Alfeld. Também é de destaque a tese de doutorado intitulada "Nada é natural na natureza': a construção narrativa do sujeito-mãe na Literatura Brasileira Contemporânea escrita por mulheres" (2021), de Ariane Avila Neto de Farias, em que aborda além do romance de Bei, as obras *Uma duas* (2018), de Eliane Brum e *Quarenta Dias* (2014), de Maria Valéria Resende.

Além disso, encontramos também uma publicação na *Arcádia: Revista de Literatura e Crítica Literária*[26]*,* da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), na edição de número 6, lançada em 04 de setembro de 2020 (Figuras 19 e 20, p. 42). Nela, consta a resenha intitulada "O peso do silêncio", escrita por Luiza Batista Melo da Silva que, naquele ano, era graduanda em Estudos Literários pela UNICAMP.

Em seu texto, Silva abordou, principalmente, a violência sexual, temática presente e transformadora na vida da protagonista do romance em questão. Além disso, ela também refletiu sobre a questão estética tão peculiar de Aline Bei: "[...] a narrativa segue [...] uma tentativa de representar a realidade contemporânea, por meio de uma linguagem próxima à oralidade com as palavras quebradas e a interrupção de uma estrutura de poema [...]" (Silva, 2020, p. 206).

Figuras 19 e 20 - Capa da edição de número 6/2020 da *Revista Arcádia* e página da resenha "O peso do silêncio"

[26] Tendo seu primeiro número publicado em 2014, a "Arcádia é uma revista-laboratório do curso de Estudos Literários do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. É uma publicação eletrônica de submissão aberta, editada anualmente pelos alunos de graduação do Departamento de Teoria Literária" (Online, 2022). A revista recebe conteúdos "[...] de toda a comunidade, independente de filiação institucional ou formação acadêmica. A revista publicará textos de criação literária, resenhas e artigos críticos sobre obras literárias ou acadêmicas da área de literatura, além de fotos e ilustrações" (Online, 2022).

Fonte: *printscreen* da revista da UNICAMP.

Já no *Jornal Opção,* plataforma jornalística online com sede na cidade de Goiânia-GO*,* constatamos a publicação de 29 de setembro de 2020, intitulada "O livro 'O Peso do Pássaro Morto', de Aline Bei, e a devastação feminina", escrita por Renata Wirthmann[27]. Segundo o texto, o livro de Bei trouxe "[...] um importante fenômeno da clínica psicanalítica com mulheres: a devastação" (Wirthmann, 2020). No texto, ela pontuou que "A devastação da personagem se sustenta pelo imperativo do silêncio que imputou a si mesma, uma despersonalização ou ainda uma ameaça de auto desaparecimento" (Wirthmann, 2020). Na sequência, Wirthmann (2020) explicou que:

> O termo devastação é a tradução para português do termo francês "ravage" que aparece na obra do psicanalista Jacques Lacan e é valorizado na clínica por Jacques Allain Miller. Trata-se de um fenômeno feminino de ruína e destruição sem limites frente a um evento avassalador. Devastada uma mulher tem uma enorme dificuldade de sustentar um semblante de existência e parece ficar mais enlaçada com a morte que com a vida [...].

Wirthmann (2020) concluiu:

> Minha experiência como leitora arrebatada se mesclou, ao longo da leitura do livro à minha experiência de escuta da clínica psicanalítica. Lendo a devastação dessa menina sem nome eu ia me lembrando das tantas mulheres devastadas que já conheci e escutei. Cada uma dessas mulheres tentando contornar a marca da falta no desespero de driblar a devastação.

[27] Renata Wirthmann é psicanalista e professora-doutora da Universidade Federal de Catalão (UFCat), segundo informações disponíveis na própria publicação.

Diante do panorama exposto sobre a recepção crítica de *O peso do pássaro morto*, torna-se evidente o papel fundamental que a disseminação de conteúdos através da *internet* e das plataformas online tiveram para que o romance de estreia de Aline Bei conseguisse um espaço significativo dentro do cenário literário brasileiro. É claro que, posteriormente, sua legitimação na literatura alcançou também a crítica especializada, com produções e publicações de artigos e pesquisas de pós-graduação.

De modo geral, percebemos que a notoriedade de Lygia Fagundes Telles e a relevância alcançada no cenário literário brasileiro por Aline Bei perpassa os espaços que ambas ocuparam, cada uma em seu tempo histórico, tanto no âmbito do mercado editorial quanto dos suportes midiáticos nacionais. Em vista da pesquisa de fontes primárias abordadas neste capítulo, é importante ressaltar como o gênero literário romance carrega um valor ainda muito significativo dentro da literatura brasileira, principalmente, no que se refere à consolidação dos escritores. Isso pode ser notado nas duas trajetórias aqui expostas, pois: Lygia Fagundes Telles, antes de 1954, já era conhecida por seus contos, entretanto, nenhuma de suas coleções contísticas tinham a elevado e a exposto em nível nacional como seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra*; da mesma forma, Aline Bei só conseguiu se lançar no mercado editorial após a publicação de seu primeiro romance, *O peso do pássaro morto*, e foi evidenciada de forma expressiva no contexto literário nacional após vencer uma categoria do Prêmio São Paulo de Literatura em 2018, a qual era composta integralmente por obras do gênero romanesco.

Em complemento ao que já foi exposto neste capítulo, no campo das publicações, por exemplo, podemos destacar o fato de que a autora de *Ciranda de Pedra* fez parte da coleção dos *Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Salles,* que teve início em 1996 e constava com edições de autores como Carlos Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Jorge Amado, entre outros. A edição da autora foi publicada em 1998.

Além disso, desde a primeira publicação de *Ciranda de Pedra*, pela Edições “O Cruzeiro” (Figuras 21 e 22, p. 44), a trajetória da escritora foi se robustecendo com a republicação de todos os seus escritos, tanto de romances quanto de coletâneas de contos, pela Companhia das Letras, uma das maiores editoras do Brasil. Esse processo de constituição da Coleção Lygia Fagundes Telles teve início em 2009, já

com os lançamentos dos romances *Ciranda de Pedra* e *As meninas* (Figuras 23 e 24, p. 44).

Figuras 21 e 22 - Exemplar da 1ª edição de *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, com a capa de 1955, lançada pela Edições O Cruzeiro

Fonte: *Printscreen* do site *Letra Viva Leilões.*

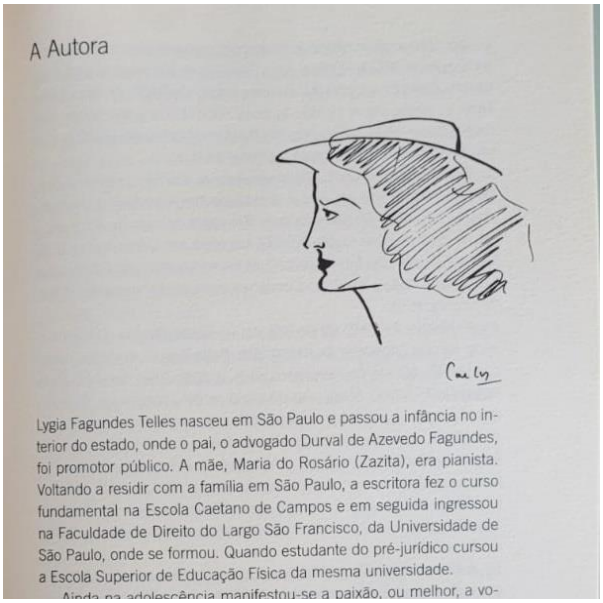
Figuras 23 e 24 – Capas dos romances de Lygia Fagundes Telles que fazem parte da coleção completa de seus escritos lançada pela Companhia das Letras em 2009.

Fonte: *printscreen* dos livros *Ciranda de Pedra* e *As meninas* do site da *Amazon.*

A coleção se enriquece por conta dos detalhes das edições: as capas seguem o mesmo projeto gráfico, cada obra contém textos extras e de apoio, bem como um

resumo sobre Lygia Fagundes Telles nas páginas finais e um retrato seu, realizado por Carlos Drummond de Andrade na década de 1970 (Figura 25, p. 45). A edição de *Ciranda de Pedra* traz como posfácio o texto “O avesso da Festa”, de Silviano Santiago; uma carta de Carlos Drummond de Andrade, enviada para Lygia Fagundes Telles em 18 de fevereiro de 1952, com as suas impressões do original do romance da autora; e ainda um depoimento do professor Silveira Bueno sobre a obra em questão.

Figura 25 - Desenho do perfil de Lygia Fagundes Telles, feito por Carlos Drummond de Andrade.



Fonte: *Printscreen* do livro *Ciranda de Pedra* (2009).

Já em relação à Aline Bei, é interessante destacar o projeto gráfico de *O peso do pássaro morto*, bem como a presença da enumeração do 8 ao 52 na capa, que faz alusão às idades da protagonista e remete à estrutura escolhida para as divisões dos capítulos do romance (Figura 26, p. 46). Além disso, ao pensarmos na expansão do espaço de Aline Bei dentro da literatura brasileira, evidenciamos o lançamento de seu segundo romance em 2021, chamado *Pequena Coreografia do Adeus* (Figura 27, p.46), pela Companhia das Letras.

Acerca da composição gráfica dessa nova obra, a imagem utilizada na capa é de autoria da artista plástica franco-americana Louise Bourgeois (1991-2010) e conta

com comentários de Carola Saavedra[28] e João Anzanello Carrascoza [29]na contracapa do livro. Ainda vale ressaltar que, no final de outubro de 2022, um ano após a sua publicação, *Pequena Coreografia do Adeus* foi finalista do 64º Prêmio Jabuti, o mais tradicional prêmio literário do Brasil, na categoria “Romance Literário”.

Figuras 26 e 27 – Do lado esquerdo, a capa de *O peso do pássaro morto*, lançado em 2017. Do lado direito, a capa do segundo romance de Aline Bei, publicado pela Companhia das Letras em 2021.

Fonte: *printscreen* dos livros *O peso do pássaro morto* e *Pequena Coreografia do Adeus*, disponíveis *no site* da *Amazon.*

Para concluir este capítulo, percebemos que apesar das diferenças significativas dos suportes das fontes primárias, dos jornais e revistas impressas até as resenhas e críticas especializadas publicadas em plataformas digitais, tanto a consagrada Lygia Fagundes Telles quanto contemporânea Aline Bei se encontram com suas respectivas obras do gênero romanesco, evidenciando personagens femininas ao centro das discussões críticas no cenário literário brasileiro. Mais do que

[28] A escritora e tradutora Carola Saavedra publicou *Paisagem com dromedário* (2010), *O inventário das coisas ausentes* (2014), *Com armas sonolentas: um romance de formação* (2018), entre outros. Além de todas as obras serem publicadas pela editora Companhia das Letras, Saavedra também teve seus livros traduzidos para o inglês, francês, espanhol e alemão (Companhia das Letras, 2023).

[29] Um dos mais expressivos escritores brasileiros contemporâneos, João Anzanello Carrascoza publicou romances como: *Aos 7 e aos 40* (2013), *Caderno de um ausente* (2014) e a *Trilogia do adeus* (2017). Além disso, também possui em sua bibliografia alguns livros de contos como *Aquela água toda* (2012) e *Tramas de meninos* (2021). Segundo o site da editora Companhia das Letras (2023), Carrascoza recebeu os prêmios Jabuti, APCA, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, e da Fundação Biblioteca Nacional.

isso, ambas seguem, por meio de suas obras, fomentando pesquisas acerca da formação feminina brasileira.

2 *BILDUNGSROMAN*: UMA VERTENTE ROMANESCA

Neste capítulo concentramo-nos nas discussões voltadas para a teoria do *Bildungsroman*[30]*.* Em um primeiro momento, destacamos a constituição do gênero romanesco, dado que o *Bildungsroman* é uma de suas vertentes literárias e sua obra canônica[31] faz parte da consolidação do romance, representando a transformação daquilo que era considerado "literatura de massas", para um lugar distinto entre os principais gêneros literários. Após esse panorama, passamos para a definição e apresentação de teorias específicas sobre o romance de formação "tradicional" e o seu braço literário, o *Bildungsroman* feminino.

Por ser um gênero literário tão abundante em possibilidades estilísticas, temáticas e estruturais, o romance acaba se apresentando como "[...] uma forma em mutação constante, em evolução permanente, sujeita tanto às convulsões do presente quanto à passagem impreterível do tempo" (Fuks, 2021, p. 178). Essas características camaleônicas do gênero romanesco possibilitaram que estudiosos da literatura acrescentassem, em diferentes momentos históricos, aspectos fundamentais desde sua origem, da sua propagação e de seu desenvolvimento na historiografia literária.

Nota-se que a dificuldade de compor um cânone literário do romance e até mesmo uma lista fixa de suas particularidades existe, pois "[...] o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se plena luz do dia histórico" (Bakhtin, 2019, p. 65-66). Entretanto, é possível visualizar elementos recorrentes do romance que se estabelecem, principalmente, ao serem comparados com aspectos estruturais dos gêneros em suas formas já acabadas[32] da literatura, como a epopeia.

É interessante perceber, através dos estudos do romance, o seu distanciamento formativo em relação aos gêneros canônicos. A relação construtiva do

---

[30] Ao longo da dissertação, também usamos a expressão "romance de formação" para nos referirmos a essa teoria. A escolha dessa nomenclatura se deve à definição estabelecida no *Dicionário de termos literários* de 1978, elaborado por Massaud Moisés aqui no Brasil.

[31] O romance alemão *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), escrito por Johann Wolfgang von Goethe.

[32] Bakhtin (2019, p. 66) se refere dessa forma aos gêneros clássicos, como a epopeia e a tragédia, visto que "[...] enquanto moldes para a fundição da experiência artística, já os conhecemos em suas formas acabadas. [...] Encontramos a epopeia não só há muito tempo acabado como também já profundamente envelhecido [...]".

romance com a linguagem é um importante traço dessa separação, dado que, enquanto esses gêneros acabados "[...] são bem mais velhos do que a escrita e o livro, [...] só o romance é mais jovem do que a escrita e o livro, e só ele está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura" (Bakhtin, 2019, p. 66). Por isso, Bakhtin (2019, p. 67) considera que o romance "[...] é o único gênero concebido e alimentado por uma nova época da história mundial [...]".

Para além do distanciamento em termos da linguagem, a forma como o romance se estabelece também é diferente dos demais gêneros. O gênero romanesco não é harmônico com os demais. Na verdade, ele "[...] convive mal com os outros gêneros", pois "[...] parodia os outros gêneros [...], desvela o convencionalismo de suas formas e de sua linguagem, desloca alguns gêneros, incorpora outros à sua própria construção, reinterpretando-os e reacentuando-os [...]" (Bakhtin, 2019, p. 68).

No momento de sua predominância, o romance atinge tal influência que reverbera em alterações diretas nas produções de gêneros já estabelecidos no cânone literário. Sendo assim, os outros gêneros passam por um processo de "romancização"[33]. Todavia, esse fenômeno da romancização não pode ser simplificado pela influência do gênero romance em si, mas pelo fato de que ele "[...] se entrelaça indissoluvelmente com a ação direta das transformações na *própria realidade*, que determinam também o romance e condicionaram o domínio do romance em dada época" (Bakhtin, 2019, p. 70).

Em vista disso, o estabelecimento do gênero romanesco e sua valorização tem início nos primeiros anos do século XVIII, pois:

> [...] verificou-se nas literaturas europeias, [...] uma acentuada valorização de textos e gêneros literários em prosa, desde o romance ao ensaio e à sátira ideológico-política. Se o racionalismo neoclássico e o 'espírito filosófico' iluminista desempenharam importante papel na valorização de uma prosa literária apta à comunicação e ao debate de ideias, o pré-romantismo rasgou novos horizontes à prosa literária, com o romance, a novela, as memórias, a biografia e a autobiografia - gêneros literários que adquiriram então um estatuto estético e sociocultural de que não usufruíam nos séculos anteriores (Silva, 2007, p. 11).

[33] Nas palavras de Bakhtin (2019, p. 69), "[...] nessa época de domínio do romance, quase todos os gêneros 'romancizaram-se' em maior ou menor grau: romancizou-se o drama [...], o poema narrativo [...], e até a lírica [...]". O autor também destaca o caráter da estilização, no qual "[...] de modo geral, a despeito da vontade artística do autor, qualquer firmeza rigorosa de gênero começa a dar sinais de estilização, e até de estilização paródica. Na presença do romance enquanto gênero dominante, as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ressoar de modo diferente, de como ressoavam nas épocas em que o romance não existia na grande literatura" (Bakhtin, 2019, p. 69).

Com efeito, podemos ressaltar que essa crescente da literatura em prosa também se relaciona com um dos mais importantes episódios culturais e sociológicos do século XVIII: o aumento do público leitor e a ascensão da classe burguesa na sociedade. Essa crescente vultuosa de leitores reflete o

> [...] acesso à esfera da cultura de uma classe burguesa cada vez mais poderosa e influente em todos os planos e [...] que origina, com naturais efeitos de *feedback*, um vigoroso desenvolvimento da indústria e do comércio livreiro, a proliferação de instituições que possibilitam e promovem leitura (bibliotecas públicas, gabinetes e sociedades de leitura), o aparecimento, pela primeira vez na história, de escritores fruindo da possibilidade de viverem do rendimento proporcionado pelas suas obras e a formação de uma opinião pública que há de exercer uma função relevante não só no campo dos problemas ideológicos-políticos e sociais, mas também no domínio das manifestações artísticas (Silva, 2007, p. 12).

Na concepção do filósofo alemão Georg W. F. Hegel (1770-1831), reforçada pelo estudioso Georg Lukács, o gênero romance é um produto tipicamente burguês, pois, no mundo moderno, seria o equivalente às epopeias do mundo antigo. Assim, ele "[...] apresenta, de um lado, as características estéticas gerais da grande poesia épica; de outro lado, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, cujo caráter é extremamente original" (Lukács, 1999, p. 89).

Isto posto, podemos observar que as concepções sobre o gênero romanesco confluem em ideias tanto de caráter histórico – pois existe a influência no âmbito literário dessa mudança na sociedade ocidental, em que a classe burguesa passa a ser hegemônica a datar do século XVIII – quanto a inserção e modificação do elemento *tempo* como um aspecto estético literário desse novo gênero que se modifica ao passo que se consolida.

À vista disso, vale ressaltar que um dos principais componentes de constituição dos gêneros acabados é o passado absoluto, "[...] uma categoria *axiológica* (hierárquica) específica. [...] [a época clássica] projeta-se no passado, [...] [na] memória, mas não em um passado relativo real, [...] e sim no passado axiológico dos princípios e do apogeu" (Bakhtin, 2019, p. 80-85). Por outro lado, a realidade contemporânea se estabelece pelo tempo presente, que "[...] é algo passageiro, é fluidez, uma prolongação eterna sem início nem fim [...]" (Bakhtin, 2019, p. 87).

Por conseguinte, Bakhtin (2019, p. 87-88) pontua que:

> A realidade contemporânea, fluida, passageira e "baixa", o presente, essa "vida sem princípio nem fim" era objeto da representação só dos gêneros baixos. Mas, sobretudo, era o objeto de representação principal no vastíssimo e riquíssimo campo de criação do *riso popular*. [...] Ele teve igual importância

> para todos os outros elementos do gênero romanesco na fase de seu surgimento e de sua primígena formação. [...] O “passado absoluto” dos deuses, semideuses e heróis – nas paródias e especialmente nos travestimentos – “atualiza-se”: é rebaixado, representado no nível da atualidade, na situação cotidiana da atualidade, na linguagem baixa da atualidade.

Assim, principia-se uma valorização das produções literárias romanescas trazendo-as para o patamar das grandes obras da literatura. Com isso, é determinado “[...] o lugar do romance no sistema dos gêneros literários: ele deixa de ser um gênero ‘inferior’ [...] e seu significado típico e dominante na literatura moderna é inteiramente reconhecido” (Lukács, 1999, p. 89).

Tais aspectos acima citados por Bakhtin (2019) e Lukács (1999) confluem para obras que evidenciam a evolução do trato literário na era moderna, entre elas, *Tom Jones* (1749), escrito por Henry Fielding, e uma das obras que é símbolo do *Bildungsroman*, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), escrito por Johann Wolfgang von Goethe. Por conseguinte, para serem caraterizadas como pertencentes ao gênero romance, depois dessa evolução na era moderna, as obras literárias deveriam apresentar as seguintes características:

> [...] 1) o romance não deve ser “poético” no sentido em que são poéticos os outros gêneros da literatura artística; 2) a personagem do romance não deve ser “heroica”, nem no sentido épico, nem no sentido trágico do termo: ela deve reunir em si tanto os traços positivos quanto os negativos, tanto os baixos quanto os elevados, tanto os cômicos, quanto os sérios; 3) a personagem não deve ser apresentada não como acabada ou imutável, mas em formação, em mudança, sendo educada pela vida; 4) O romance deve se tornar, para o mundo contemporâneo, aquilo que era a epopeia para o mundo antigo [...] (Bakhtin, 2019, p. 74).

Em vista disso, diferentemente de outros gêneros literários, como as epopeias, o romance se impõe como

> [...] a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual - a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (Watt, 2010, p. 14-15).

Portanto, trata-se de um gênero que retrata o homem em meio às transformações individuais, afetadas por influências externas presentes a partir do

predomínio de uma sociedade tipicamente burguesa. Isto posto, especificamente na Alemanha, no final do século XVIII, surgiu o *Bildungsroman*, uma manifestação literária romanesca completamente conectada ao caráter histórico, político e social alemão e europeu da época, que descrevemos a seguir.

2.1 *Bildungsroman*, romance de formação: um panorama do conceito

De início, em relação ao contexto da pesquisa, é importante salientar que os estudos do *Bildungsroman* ainda são encontrados, majoritariamente, em língua alemã e inglesa. Porém, ao longo dos anos, houve no Brasil uma consolidação de vários textos importantes em língua portuguesa, além de um acesso facilitado a traduções e publicações que abordam a teoria tradicional[34].

Dentre essas pesquisas, destacamos: *Romance de formação em perspectiva histórica: "O Tambor de lata" de Günther Grass* (1999) e *Labirintos da aprendizagem: Pacto Fáustico, Romance de Formação e Outros Temas de Literatura Comparada* (2010), do brasileiro Marcus Vinícius Mazzari; *Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói* (2020), a mais recente coletânea de ensaios diversos, em que os brasileiros Mazzari e Maria Cecília Marks abordam os estudos do romance de formação; *O Cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (2000), da brasileira Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas; *Romance de Formação* (2020)[35], do italiano Franco Moretti, com recente tradução e publicação no Brasil; e *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos* (1998), da brasileira Cristina Ferreira Pinto, que serve de base no país para a pesquisa da vertente feminina da teoria. Além dessas obras mais extensas, ainda é possível encontrar diversas teses, dissertações, artigos e ensaios que exploram o desenvolvimento e a permanência da teoria formativa na ficção.

Isto posto, de modo geral, o *Bildungsroman* ou romance de formação tradicional é uma narrativa ficcional que se constitui por um trajeto de formação de um

[34] Justificamos o uso do termo “tradicional” para nos referirmos ao *Bildungsroman* europeu, já que essa manifestação literária se moldou nesse continente. Ao tratarmos de outras categorias do romance de formação, as práticas “não tradicionais” se darão de modo subversivo à teoria original, como é o caso do *Bildungsroman* feminino, que tratamos mais adiante.

[35] No original, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, publicado na The Pennsylvania State University Press, University Park and London em 1987 e traduzido no Brasil em 2020 pela editora Todavia.

personagem, predominantemente masculino, da sua infância ou de sua juventude até a fase adulta. Nesse trajeto, ele atravessa questões de caráter psicológico, moral, espiritual, social e político até alcançar o seu amadurecimento. O percurso que caracteriza o *Bildungsroman* detém como necessidade a saída do personagem do seu ambiente habitual para a busca de autoconhecimento em contato com o mundo externo. É por conta desse estado insatisfatório, de uma confusão intrínseca em relação à sua posição na sociedade e à sua realidade, do desacordo entre suas ideias e seus desejos com o presente vigente, que o personagem deixa suas origens e a convivência com seus pares e vai em busca de vivências e aventuras capazes de fazê-lo se desenvolver plenamente.

Em relação à questão morfológica, de acordo com Maas (2000, p. 13), "[...] por um processo de justaposição, unem-se dois radicais - (*Bildung* - formação - e *Roman* - romance) que correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas". Além disso, Maas (2000, p. 13) aponta que tanto *Bildung* quanto *Roman* ingressam para o vocabulário acadêmico somente na segunda metade do século XVIII, já que "[...] a formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como classe, coincidem historicamente com a 'cidadania' do gênero romance".

Para a expansão do entendimento do romance de formação, encontra-se no *Dicionário de termos literários* uma definição desse termo, cunhado no Brasil por Massaud Moisés:

> **BILDUNGSROMAN -** Al. *Bildung*, formação, *Roman*, romance; fr. *roman de formation*, port. romance de formação, romance de aprendizagem; ing. *educational novel, novel of education, apprenticeship novel*. Também se pode empregar, como sinônimo, o termo alemão *Erziehungsroman* (*Erziehung*, educação, *Roman,* romance). Quando gravita em torno da carreira de um artista, denomina-se *Künstlerroman*[36]*,* 'romance de artista'.
> Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo da maturidade, fundada na idéia de que 'a juventude é a parte mais significativa da vida [...], é a 'essência' da modernidade, o sinal de um mundo que procura o seu significado no *futuro*, mais que no passado (Moretti 1987:3,5) (Moisés, 2004, p. 56).

[36] Segundo o estudo de Eliane T. A. Campello (2005, p. 444), "O *Künstlerroman*, enquanto 'romance do/a artista' retrata a formação de uma personagem que desempenha atividades artísticas – como escritor, ator, músico, etc. – e esta seria a diferença fundamental entre o *Künstlerroman* e o *Bildungsroman"*. Sobre o assunto, ver também a dissertação *Do Künstlerroman Às Narrativas De Artista: Um Estudo Conceitual,* de Izabela Baptista do Lago, defendida em 2017.

No que se refere ao termo literário, segundo Maas (2000), o vocábulo *Bildungsroman* foi cunhado pela primeira vez em 1810, pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern (1770-1852). Em complemento, Mazzari (2020) ressalta que Morgenstern proferiu uma série de conferências na Universidade de Dorpat (atualmente Tartu, capital da Estônia) e ressignificou a ideia de *formação*. Na conferência inaugural, realizada no dia 12 de dezembro de 1819, e intitulada "Sobre a Essência do Romance de Formação", o professor discursou:

> Ele deverá se chamar *romance de formação*, em primeiro lugar por causa do seu assunto, porque ele representa a formação do herói em seu começo e em seu desenvolvimento, até um certo estágio de aperfeiçoamento; mas, em segundo lugar, também porque, exatamente através dessa representação, ele fomenta a formação do leitor, numa medida mais ampla do que qualquer outra espécie de romance (Morgenstern, 2019 *apud* Mazzari, 2020, p. 14).

Entretanto, o uso do termo no meio acadêmico desponta com a obra de Wilhelm Dilthey (1833-1911), em 1870[37], intitulada *Vida de Schleiermacher*[38]. Nesse estudo, o teórico alemão chamou "[...] *Bildungsromane* 'àqueles romances que constituem a escola de Wilhelm Meister. [...] A obra de Goethe mostra aperfeiçoamento (*Ausbildung*) humano em diversas etapas, configurações e fases de vida [...]" (Dilthey, 1870 *apud* Mazzari, 2020, p. 14).

Conforme Maas (2000, p. 14), "[...] [Dilthey] ao mesmo tempo em que estabelece a circulação do termo *Bildungsroman* para o discurso acadêmico mais amplo, articula a relação imediata entre o termo e o romance de Goethe [...]". Além disso, "[...] Dilthey relaciona ainda o romance de Goethe ao ideal de aperfeiçoamento humano" (Maas, 2000, p. 14). Ademais, retomando a morfologia do signo literário *Bildungsroman*, Maas (2000) aprofunda a importância do sentido de *Bildung* para a designação e o entendimento da teoria em questão. De acordo com a autora, "[...] um dos sentidos evocados pelo termo *Bildung* que é essencial para a compreensão do romance de formação [é]: a noção de processo" (Maas, 2000, p. 27).

Esse panorama do gênero literário conflui e se relaciona diretamente na construção e no desenvolvimento do personagem principal de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), escrito por Goethe – que é considerado por muitos teóricos como o grande exemplo paradigmático dessa vertente romanesca

[37] Isso acontece porque, apesar de o professor Morgenstern ter sido o primeiro a utilizar o termo *Bildungsroman*, segundo Maas (2000, p. 14), "[...] a repercussão dos trabalhos de Morgenstern foi reduzida, não ultrapassando o âmbito da Universidade de Dorpat, no Báltico".
[38] Tradução de Marcus Vinícus Mazzari (2020) e no original em alemão *Schleiermachers Leben*.

na Alemanha. No posfácio da edição brasileira da obra alemã, Georg Lukács (2006, p. 587) pontua que Goethe "[...] coloca no centro deste romance o ser humano, a realização e o desenvolvimento de sua personalidade, com uma clareza e concisão que dificilmente um outro escritor haverá conseguido em alguma outra obra [...]".

Para falar sobre o conceito do *Bildungsroman*[39], é imprescindível tratar sobre o romance. Na "Apresentação" que compõe a edição brasileira do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, publicada pela Editora 34, Marcus Vinícius Mazzari (2006) destaca que essa obra romanesca foi a maior contribuição literária alemã na história do gênero romance no Ocidente. Ela é constituída por oito divisões, do Livro I ao Livro VIII, ou podemos considerar sete, já que o Livro VI – "Confissões de uma bela alma" – é considerado autônomo, por trazer a história de uma figura feminina em oposição à formação de Wilhelm Meister. Em resumo, o romance de Goethe:

> [...] narra a história do jovem Wilhelm Meister, filho de um casal da burguesia alemã, que, contrariando as expectativas de sua classe e família, desejosa de que ele faça carreira no comércio, decide juntar-se a uma trupe de comediantes, ingressando assim no mundo do teatro. Em meio a uma sequência infindável de encontros, peripécias e experiências amorosas, Wilhelm Meister se vê às voltas com as mais diferentes esferas sociais, que se sobrepõem e encontram eco em seu espírito [...]. Já nos livros VII e VIII, [...] a narrativa sofre uma nova reviravolta e a perspectiva se desloca da formação individual para a formação coletiva, o que incita o leitor a ver com outros olhos o caminho trilhado até o momento - processo que encontra correspondência nas transformações por que passa então o próprio Wilhelm Meister, agora desinteressado da vida artística e disposto a tornar-se um homem preparado para a realidade (Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, 2006, orelha do livro).

Para a crítica literária, em *Wilhelm Meister,* estabeleceu-se a primeira "[...] grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão da *formação* do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas [...]" (Mazzari, 2006, p. 07-08). Lukács (2006, p. 598) também afirma que:

> [...] o *Wilhelm Meister* está ideologicamente na fronteira entre duas épocas: dá forma à crise trágica dos ideais humanistas burgueses, ao início de sua superação - provisoriamente utópica - do marco da sociedade burguesa. [...] Tanto ideológica quanto artisticamente, o *Wilhelm Meister* é produto de uma crise de transição, de uma curtíssima época de transição. Assim como não

[39] Como complemento teórico, é de destacar que na obra *Estética da criação verbal* (1997), Mikhail Bakhtin fraciona o conceito de *Bildungsroman* em cinco categorias diferentes, como apontadas por Aquino (2015). Sendo elas: "o romance de formação cíclico da descrença e desilusão", "romance de formação biográfico", "romance de formação didático-pedagógico" e "romance de formação realista".

> teve precedentes imediatos, tampouco pôde ter uma sucessão artística verdadeira [...].

Para além disso, Mazzari (2006) destaca que o escritor alemão Friedrich Schiller (1759-1805)[40] foi uma das figuras emblemáticas que colocou *Wilhelm Meister* e seu autor em destaque frente à historiografia da literatura alemã. Para ele, "[...] isso significou ao mesmo tempo a emancipação do gênero romanesco da condição subalterna de 'meio-irmão da Poesia' e sua ascensão à categoria de verdadeiro representante da era moderna" (Mazzari, 2006, p. 08).

É interessante pontuar que, ao se referir à composição do romance no texto de apresentação, Mazzari (2006) destaca a tessitura da condição formadora, revelada gradualmente ao longo da narrativa, por meio do personagem principal Wilhelm. A partir das análises de alguns excertos do romance, o autor discorre sobre como o resultado das concepções expostas pelo protagonista de Goethe aludem a

> [uma] [...] espécie de manifesto programático do romance de formação, pois nela se formulam motivos fundamentais do gênero, como os de Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e, por fim, [...] Harmonia (a 'inclinação irresistível' por formação harmônica). A expansão plena e harmoniosa das potencialidades do herói (artísticas, intelectuais e também físicas), a realização efetiva de sua totalidade humana é projetada no futuro e sua existência apresenta-se assim como um 'estar a caminho' rumo a uma maestria ou sabedoria de vida [...] (Mazzari, 2006, p. 14).

Já no ensaio intitulado "*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister:* 'um magnífico arco-íris' na história do romance" (2020)[41], Mazzari estende suas ideias sobre o conceito e o ideal de *formação* que constituem e integram o romance alemão. Para ele:

> [...] Cumpre assinalar, em primeiro lugar, que 'formação' não é um mero sinônimo para 'cultura', 'instrução', 'erudição' etc. Buscar sua 'formação' significa também buscar uma desenvoltura nos assuntos mundanos, fazer novas experiências, aproximar-se o máximo possível de uma (sempre inatingível, porém) 'maestria de vida'. 'Formação' não significa, portanto, apenas adquirir novos conhecimentos, mas também redimensionar o já sabido, passar em revista, criticamente, as opiniões, os juízos e 'pré-juízos',

[40] Friedrich Schiller foi um escritor e historiador alemão, contemporâneo de Johann Wolfgang von Goethe no século XVIII. Autor de obras como *A educação estética do homem* originalmente foi publicado em 1795 por meio cartas na revista alemã Horen, editada pelo próprio autor. Aqui no Brasil é possível encontrar a edição disponível de 2002 pela editora Iluminuras com tradução de Marcio Suzuki e Roberto Schwarz.

[41] Segundo a própria nota editorial feita por Maria Cecília Marks, o livro "[...] remonta a um ciclo de dezesseis palestras proferidas na Biblioteca Mário de Andrade, na cidade de São Paulo, entre março e junho de 2021. [...] Para o presente livro, 21 textos publicados então na revista foram revisados e ampliados pelos seus autores. A ele somaram-se cinco novos ensaios, contemplando romances da literatura alemã [...], portuguesa, [...] e brasileira [...]" (Marks, 2020, p. 11).

> conceitos e ‘pré-conceitos’ e, desse modo, estar inserido num processo de contínuas transformações (Mazzari, 2020, p. 26).

Já no estudo mais extenso sobre o *Bildungsroman, O cânone mínimo* (2000), Wilma Patricia Maas apresenta o caráter historiográfico que sua pesquisa perpassa, já que a consolidação alemã do romance de formação está atrelada à realidade histórica do país[42]. Conforme o estudo da autora, o crítico, filósofo e filólogo alemão Friedrich Schlegel (1772-1829) foi quem predisse em seus trabalhos críticos nos últimos trinta anos do século XVIII, a canônica divisão da literatura alemã: o Iluminismo, o Pré-Romantismo, o Classicismo e o Romantismo.

Em vista disso, Maas (2000, p. 13) pontua que “[...] a historiografia literária alemã nasce, portanto, com o propósito de atribuir uma identidade nacional à produção literária, submetendo a categoria estética à categoria ideológica”. Assim, “as circunstâncias de origem do *Bildungsroman* são contemporâneas desse esforço pela atribuição de um caráter nacional à literatura de expressão alemã [...]” (Maas, 2000, p. 13).

Nesse sentido, o *Bildungsroman*:

> [...] Trata-se de uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vincadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII europeu. Compreendido pela crítica como um fenômeno ‘tipicamente alemão’, capaz de expressar o ‘espírito alemão’ em seu mais alto grau, o *Bildungsroman* firmou-se como um conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem européia, tendo sido assimilado também nas literaturas mais jovens, como as americanas (Maas, 2000, p. 13).

É de se salientar a colocação da crítica literária sobre o gênero romance e sua posição em terras germânicas, antes e depois do *Bildungsroman* e de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Segundo Maas (2000, p. 22), “[...] o *Roman* designava uma narrativa trivial, menor, na qual geralmente se representava uma história de amor”. Em contrapartida, na França e Inglaterra, o gênero já havia se estabelecido desde o século XVII; e na Espanha, já tinha como grande representante *Dom Quixote* (1601), de Miguel de Cervantes.

---

[42] Vale apontar que esse caráter de construção identitária que a cultura e, neste caso, a literatura, tem em relação à constituição de uma identidade nacional se fez presente também em território nacional, por meio do sociólogo e crítico literário Antonio Candido (1918-2017), por exemplo. Conforme Maas (2000, p. 09), “No Brasil, a tradição da crítica literária, estabelecida no século XIX [aqui se refere ao legado da Estética da Recepção, de Robert Jauss], privilegiou antes os aspectos sociais e sociológicos do que os exclusivamente estéticos. Antonio Candido é certamente o exemplo mais ilustre e ilustrativo de uma produção crítica que contribui simultaneamente para a formação do caráter nacional”.

Com isso, podemos dizer que o romance de formação abarca em si dois vieses do contexto histórico alemão e até mesmo europeu, pois:

> Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista (Maas, 2000, p. 22-23).

Conforme já apresentamos, nas definições de *Bildungsroman*, a ideia de *Erziehung* (educação) é mencionada e posta como uma das definições do romance de formação. Em *O cânone mínimo*, Maas (2000, p. 27) acrescenta que "[...] na primeira metade do século XIX, o termo *Erziehung* (educação) encontrava-se também relacionado à concepção de preparar a criança para o exercício da moral e dos ensinamentos cristãos".

Na sequência, Maas entende que a tendência moderna dos dicionários e do uso linguístico é de

> [...] atribuir ao termo 'educação' (*Erziehung)* no sentido de uma ação dirigida, com objetivos propedêuticos bastante definidos, ao passo que 'formação' (*Bildung*) seria entendida mais como o resultado um processo que não pode ser atingido apenas pela atividade metódica da educação; a *Bildung* 'pressupõe a atividade espontânea do indivíduo', ocorrendo ao longo do processo de auto-aperfeiçoamento (Maas, 2000, p. 27-28).

Entretanto, apenas no final do século XVIII, "[...] nas origens da educação moderna, que a natureza humana passará a ser compreendida como possível de mudança e de aperfeiçoamento" (Maas, 2000, p. 28). Estudiosos como o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), o pedagogista e educador Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) e mesmo Johann Wolfgang Von Goethe são citados no estudo de Maas (2000, p. 28), pois "[...] debruçaram-se sobre a personalidade do ser infantil e juvenil, atribuindo-lhe características que o diferenciavam da personalidade adulta".

Dessa forma, conforme Maas (2000, p. 28)

> [...] a 'descoberta da educação' como meio de moldar e formar o caráter dos homens encontra-se, portanto, estreitamente ligada ao conceito de individualização, sobretudo no sentido de reconhecimento da especificidade do caráter infantil e juvenil.

Com isso, podemos também depreender a proposta pedagógica que Morgenstern conduziu, como professor em Dorpa: "[...] um projeto educativo que tinha como objetivo maior a formação do jovem para a coletividade" (Maas, 2000, p. 44).

Segundo Maas (2000, p. 45), “[...] a linha básica sobre a qual Morgenstern construiu seu projeto pedagógico previa um ideal que direciona, educa, harmoniza os talentos, as habilidades e o caráter que cada homem racional já traz em si como patrimônio inato”. Assim, o projeto do professor alemão se baseava nos estudos da tradição da Antiguidade Clássica e na filosofia do Belo, “[...] buscando a representação de uma formação universal, por meio da qual todas as habilidades potenciais são cultivadas” (Maas, 2000, p. 45). Desse modo, baseada no estudo de Martini (1961), que aborda essa linha teórica explorada pelo estudioso alemão, Maas (2000, p. 45) conclui:

> O artigo de Martini leva-nos, pois, a reconhecer uma relação entre a biografia pessoal e intelectual de um indivíduo, o professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern, e a irrupção de um termo caro à historiografia, à crítica e teorias literárias, o *Bildungsroman*. Mais do que isso, leva-nos a afirmar o cunho marcadamente ideológico instalado já na própria criação do termo [...].

Já em *Romance de Formação* (2020), do italiano Franco Moretti, é interessante observar a faceta que o autor traz de *Wilhelm Meister*, dizendo que o triunfo de Goethe foi “[...] ter tornado narrativamente ativa - ‘interessante’ - a realidade cotidiana” (MORETTI, 2020, p. 10). Como já destacamos, essa nova roupagem do romance, que ganhou novo *status* entre o cânone literário e seus leitores, se relaciona com a exploração de personagens e temas mais triviais da vida. Assim, “[...] a leitura do romance torna-se — pela primeira vez na história — uma ‘paixão calma” (Moretti, 2020, p. 11).

Moretti traz à luz colocações que Mikhail Bakhtin fez sobre o *Bildungsroman* em seu ensaio, “O romance de educação e sua importância na história do realismo”[43]. Dentre as ponderações do teórico, destaca-se a ideia de que “[...] a imagem do homem em formação começa a superar seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca em outra esfera *vasta* e em tudo diferente da existência histórica” (Bakhtin, 2003 *apud* Moretti, 2020, p. 12). Entretanto, um traço dominante no romance de formação, para Moretti (2020, p. 13), “[...] consiste em ‘abaixar’ a história ao nível da experiência ordinária, e não o contrário”. Assim, “[...] até mesmo nos anos em que a esfera pública se tornou explosiva e invasiva, aquilo que realmente

[43] Conforme consta nas notas da edição da Todavia de *Romance de Formação* (2020), esse ensaio de Bakhtin foi publicado entre 1936 e 1938, e é possível lê-lo na íntegra em *Estética da criação verbal (*2003), traduzido por Paulo Bezerra. Segundo Moretti (2020, p. 368), “este ensaio, como se sabe, é tudo o que resta do livro sobre o *Bildungsroman* escrito por Bakhtin no final dos anos 1930, e depois destruído”.

interessa ao romance é a esfera privada e as suas capacidades de sobrevivência a despeito de tudo" (Moretti, 2020, p. 13).

Para além disso, Moretti (2020) alude ao possível caminho do gênero romance com o surgimento do *Bildungsroman* e como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796) se subscreve nessa nova ordem romanesca como suporte dessa tentativa de se criar uma identidade nacional também por meio da literatura. Segundo o estudioso:

> [...] entre 1700 e 1800 está em jogo algo bem maior que o arranjo da juventude. Quase desavisadamente no sonho e no sangue da 'dupla revolução', a Europa precipita-se na modernidade, mas sem possuir uma *cultura* da modernidade. Se a juventude adquire então sua centralidade simbólica e nasce a grande forma do romance de formação, a razão é que se deve dar - antes e mais do que um sentido à juventude - um sentido à *modernidade*.
>
> Nesse primeiro sentido a juventude é então escolhida como 'concreto signo sensível' da nova época - é escolhida no lugar de outros milhares de signos possíveis - porque permite *acentuar* seu dinamismo e instabilidade. A juventude é, digamos, a modernidade em estado puro, sinal de um mundo que busca o seu sentido futuro em vez de buscá-lo no passado [...] (Moretti, 2020, p. 29-30).

Em relação à sociedade burguesa e aos traços dos sujeitos que a configuram, Moretti (2020, p. 42) enfatiza que "[...] não basta, portanto, debelar os impulsos que se opõem aos valores morais da 'normalidade': é também necessário que o 'indivíduo livre' sinta - enquanto cidadão convicto, e não como súdito temeroso - as normas sociais como algo *seu* [...]". Por consequência, o *Bildungsroman* em sua estrutura não rivaliza "[...] a individualidade e socialização, entre autonomia e normalidade ou interioridade e objetivação. A formação do indivíduo como indivíduo *em si e para si* coincide sem rupturas com a sua integração social na qualidade de simples *parte do todo*" (Moretti, 2020, p. 43).

Com isso:

> [...] a ideia de que o processo de socialização possa induzir a crises ou impor sacrifícios à formação individual é inimaginável. Autodesenvolvimento e integração são percursos complementares e convergentes, em cujo ponto de encontro e de equilíbrio situa-se aquela plena e dupla epifania do sentido que é a 'maturidade'. [...] Para chegar à síntese conclusiva da maturidade, por conseguinte, não basta obter resultados objetivos - aprender uma profissão, fundar uma família. É preciso, antes de mais nada, aprender, [...] a orientar a 'trama da própria vida' de modo que cada momento reforce o próprio *sentido de pertencimento* a uma comunidade mais ampla. É preciso usar o tempo para encontrar para si uma pátria (Moretti, 2020, p. 46).

Em relação à *forma* do romance de formação tradicional, através de uma troca de correspondências entre F. Schiller e Goethe[44], Moretti (2020, p. 53) conclui que, para os dois, "[...] a felicidade é o *oposto* da liberdade; o *fim* da formação". Usando como exemplo o final de *Wilhelm Meister*, em que o protagonista alcança a sua *Bildung* e diz: "— Não sei o valor de um reino [...], mas sei que alcancei uma felicidade que não mereço e que não trocaria por nada do mundo" (Goethe, 2006, p. 575), Moretti (2020, p. 53) aponta que "[...] a felicidade do *Bildungsroman* é sintoma subjetivo de uma socialização que se cumpriu objetivamente; não há por que pôr em discussão nem uma nem a outra. Invertendo as palavras de Furet: a felicidade é um fim, não um nascimento".

Na sequência, assim como Maas (2000) aponta a influência de um viés pedagógico na definição de Karl Morgenstern para o termo literário, Moretti (2020) trata de mais um ponto da estrutura narrativa do romance de formação ao refletir sobre os estudos do professor alemão. Conforme o estudioso italiano, "Em linhas gerais, o *Bildungsroman* faz com que o leitor perceba o texto através dos olhos do protagonista: o que é completamente lógico, visto que este é aquele que deve se formar, e a leitura se propõe, também, como um percurso de formação" (Moretti, 2020, p. 99). Nesse caso, o autor também contextualiza essa experiência para os leitores das obras de formação.

Para o autor italiano, existe um padrão ideal de público para o *Bildungsroman*: o jovem burguês. Isso porque "[...] é o burguês quem deve ser 'educado': convencido da 'absurdidade' de seus valores culturais. É a ele que deve ser demonstrado o quanto pode ser vantajosa a conciliação social [...]" (Moretti, 2020, p. 112).

Por conseguinte, em relação ao contexto histórico dessa vertente romanesca, Moretti (2020) aponta que, após o início do século XVIII, houve uma crise do romance de formação tradicional nos moldes de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.* Segundo o autor, "[...] a adaptação definitiva do indivíduo, e da sua relação com o mundo - a maturidade como última etapa de uma narrativa -, é então perfeitamente

[44] Em complemento, destacamos um trecho encontrado no livro de Moretti (2020), referente ao que Schiller escreveu para Goethe durante o desenvolvimento de *Wilhelm Meister,* com notas da tradutora Natasha Belfort Palmeira: "Interpreto esse estado [de bem-estar doce e profundo] com a corrente e lá dominante tranquila clareza, elegância e transparência, que não deixam para trás, nem no mínimo detalhe, algo que pudesse fazer a alma insatisfeita ou inquieta, e não impelem o movimento dela mais do que o necessário, a fim de atiçar e conservar uma vida alegre nas pessoas" (Schiller, 2013 *apud* Moretti, 2020, p. 53).

possível *somente no mundo pré-capitalista*" (Moretti, 2020, p. 59). Além dos ideais morais de um jovem incluso em um contexto pré-capitalista, a ideia de trabalho também se contrapõe à da faceta capitalista, que vê o trabalho como mercadoria. "[...] O trabalho em *Wilhelm Meister* parece, em síntese, ter por finalidade a *formação do indivíduo.* Ele é, em sua essência, *pedagogia* [...]" (Moretti, 2020, p. 61).

Já na primeira metade do século XIX, de acordo com o historiador francês Fernard Braudel (1987 *apud* Moretti, 2020, p. 223), "[...] pela primeira vez na história da humanidade a esfera da reprodução cotidiana, sempre fechada e propensa à inércia, foi invadida e abalada pela irrequietude cosmopolita e 'brilhante' do grande capitalismo". Essa transformação do cotidiano capitalista e moderno muda também o panorama e as tramas da vida cotidiana das personagens do romance de formação. Consequentemente, após esse período, surgem novos movimentos dessa vertente romanesca, entre eles, o *Bildungsroman* feminino que apresentamos a seguir.

2.2 *Bildungsroman* feminino: uma vertente teórico literária e suas críticas

Como já apresentamos, com base nos estudos críticos, a vertente romanesca *Bildungsroman* tem como paradigma a obra do alemão Johann Wolfgang von Goethe, intitulada *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister,* de 1795-1796. Porém, Maas (2000) traz um estudo com uma lista de outras obras que também são consideradas parte do cânone dos romances de formação, de acordo com enciclopédias consultadas pela autora. Dentre as diversas obras presentes nessa lista, destacamos: *Tom Jones* (1747), de Henry Fielding; *David Copperfield* (1849-1850), de Charles Dickens; *Demian* (1919), de Herman Hesse; *A montanha mágica* (1942), de Thomas Mann; *O homem sem qualidades* (1930-1942), de Robert Musil; e *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann.

Nota-se que a maioria das obras que aparecem no cânone do *Bildungsroman* são de autoria e protagonismo masculinos. Podemos considerar fatores históricos e sociais para que a formação proposta tenha sido direcionada a um personagem masculino e, consequentemente, visando um público leitor masculino. Com base em François Jost (1969 *apud* Ferreira Pinto, 1990, p. 11), "[...] se poderia concluir que o 'Bildungsroman' retrata afinal, o processo durante o qual se aprende a ser 'homem' [...]".

Sendo assim, no canônico trabalho intitulado *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), Ferreira Pinto traz à luz considerações dos estudos do alemão Martin Swales (1978) que, após analisar seis romances escritos entre 1767 e 1943, menciona brevemente apenas quatro obras escritas por mulheres e com protagonistas femininas. Tal menção é feita já na conclusão de seu trabalho, com a ressalva de que "[...] não são propriamente representantes do gênero, mas apenas 'valem-se do gênero *Bildungsroman*' [...]" (Tradução nossa)[45] (Swales, 1978 *apud* Ferreira Pinto, 1990, p. 12). Além disso, o teórico pontua que "[...] uma série de romances relacionados com a busca da identidade da mulher [...] funcionam com uma sensação de indefinição do eu total que recorda o *Bildungsroman* [...]" (Tradução nossa)[46] (Swales, 1978, p. 165 *apud* Ferreira Pinto, 1990, p.12).

Isto posto, Ferreira Pinto (1990, p. 12) aponta que "[...] o problema da ausência da protagonista feminina na tradição do 'Bildungsroman' e outras questões de caráter histórico, cultural e socio literário têm sido levantadas por diversas críticas feministas". Assim, a estudiosa menciona que a pioneira em indagar o desaparecimento feminino na trajetória do romance de formação foi a pesquisadora anglo-americana Ellen Morgan, afirmando que "[...] o *Bildungsroman* é um caso masculino" (Tradução nossa)[47] (Morgan, 1972, p. 184 *apud* Ferreira Pinto, 1990, p. 13).

É importante salientar que os estudos sobre o *Bildungsroman* feminino indicam que, a partir da publicação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), da teorização da estrutura do romance de formação e das influências literária inglesas e francesas do século XVII e XVIII, começaram a surgir romances que traziam a trajetória feminina. Todavia, como destaca Ferreira Pinto (1990, p. 13), "[...] embora tivesse havido sempre 'romances de aprendizagem'[48] feminina, essa aprendizagem se restringia à preparação da personagem para o casamento e a maternidade". Assim, com base em Morgan (1972), o crescimento da personagem feminina nesses romances era retratado "[...] em termos de crescimento físico, da infância e

[45] No original: "*draw* on the *Bildunsgroman* genre".
[46] No original: "[...] a number of novels concerned with woman's search for identity [...] operate with a sense of the elusiveness of the total self which recalls the Bildungsroman [...]" (Swales, 1978, p. 165).
[47] No original: "The *Bildungsroman* is a male affair".
[48] Em *Bildungsroman Feminino* (1990), a autora compreende a tradução de *Bildungsroman* como sendo romance de "formação, aprendizagem e desenvolvimento". Neste trabalho, entendemos que o "romance de aprendizagem" se refere a uma classificação de obras anteriores aos estudos feministas e modernos que trouxeram novos aspectos para o *Bildungsroman* feminino. O romance de formação feminino tradicional irá abranger àqueles em que as mulheres já não têm sua trajetória marcada necessariamente pela busca de um matrimônio.

adolescência até o momento em que estivesse ‘madura’ para casar e ter filhos [...]” (Ferreira Pinto, 1990, p. 13). Dessa maneira:

> Segundo as expectativas que a sociedade tinha em relação à mulher, portanto, seu ‘aprendizado’ se daria dentro de um espaço bem delimitado. O ‘mundo exterior’ responsável pela formação do herói do ‘Bildungsroman’ seria, no caso da protagonista feminina, os limites do lar e da família, não havendo margem para crescimento interior (Ferreira Pinto, 1990, p. 13).

Em *Romance de Formação* (2020), por exemplo, Franco Moretti analisa a formação do personagem Wilhelm Meister, de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), escrito por Goethe, e faz comparações com a personagem Elizabeth Bennet, de *Orgulho e Preconceito* (1813), escrito por Jane Austen. Este segundo diz respeito a um romance oitocentista, considerado pelo autor como parte do que seria o “romance de aprendizagem” para as mulheres dessa época. Nesse sentido, é interessante observar como a questão do casamento se diferencia quando se está no contexto da formação do personagem masculino e do feminino.

Segundo Moretti (2020, p. 52), do final do século XVII em diante “[...] o casamento torna-se o modelo de um novo tipo de *contrato social:* não mais estabelecido por forças que se situam fora do indivíduo (como outrora o status), mas sim fundado sobre o seu sentido de ‘obrigação individual’ [...]”. Assim, com base nas ideias do autor italiano, compreendemos a razão pela qual o *Bildungsroman* tem que terminar com casamentos, pois “[...] esse gênero figura e faz reviver à leitura uma relação com a totalidade social permeada por aquele ‘bem-estar doce e profundo’, por aquele sentido de límpida e orgulhosa sensação de se sentir em casa” (Moretti, 2020, p. 52). Desse modo, para Wilhelm, o casamento no final representa a última etapa perfeita do seu amadurecimento, após sua formação já concluída, ao passo que, para Elizabeth Bennet, a *não* realização de um casamento é como um fracasso pessoal. Além disso, para a personagem feminina, o casamento é a instituição que a possibilitaria obter uma formação externa.

No trabalho intitulado *The Feminine ‘Bildungsroman’: Education through Marriage* (1981), Elaine Hoffman Baruch se debruça sobre essa ideia da educação feminina através do casamento e de suas representações nesses romances de formação/aprendizagem. Baseada em Watt (1957), a autora explicita que “[...] a partir

do século XVIII, o casamento determinava o futuro social, econômico e geográfico da mulher [...]" (Tradução nossa)[49] (Baruch, 1981, p. 335).

A pesquisadora ainda salienta que:

> [...] De *Emma* a *Jane Eyre*, de *Madame Bovary* a *Middlemarch*, de *Anna Karenina* a *O amante de Lady Chatterley* entre outros, o romance apresenta uma busca de si, uma educação da mente e dos sentimentos. Porém, diferentemente do *Bildungsroman* masculino, as formações femininas têm lugar dentro e fora da periferia do casamento. Este é sua mais marcante característica (Tradução nossa) (Baruch, 1981, p. 335).[50]

Ainda nessa perspectiva da educação através do casamento, Baruch (1981, p. 340) destaca a diferença e o papel que o casamento tem na vida das personagens femininas:

> [...] Enquanto um homem, [...], esperou muitas vezes que o casamento os enraizasse na ordem social, as mulheres, pelo menos do tipo que estou aqui tratando aqui, voltam-se para o casamento para alcançar os objetivos do individualismo romântico, os do aumento do conhecimento, da melhoria dos sentimentos e das experiências, e precisamente aqueles perigos e aventuras que os homens procuram escapar através do casamento (Tradução nossa) (Baruch, 1981, p. 340).[51]

Sobre o caráter pedagógico do *Bildungsroman* tradicional, na introdução da coletânea *Reflections and Action: Essays on the Bildungsroman* (1991), o norte-americano James Hardin acrescenta que:

> [...] não é suficiente para o protagonista do *Bildungsroman* refletir, contudo, ir além disso também é essencial, assim como é importante que o leitor também reflita. Reflexividade, preocupação com questões do desenvolvimento da mente e da alma são, obviamente, os principais elementos do gênero [...] (Tradução nossa) (Hardin, 1991, p. 13).[52]

Conforme Schwantes (2007, p. 55) observa:

---

[49] No original: "[...] starting in the eighteenth century, marriage determined woman's social, economic, and geographic future [...]" (Baruch, 1981, p. 335).

[50] No original: "[...] From *Emma* to *Jane Eyre*, to *Madame Bovary* to *Middlemarch*, to *Anna Karenina* to *Portrait of a Lady to Lady Chatterley's Lover* and beyond, the novel presents a search for self, an education of the mind and feelings. but unlike the male *bildungsroman*, the feminine *bildungs* takes place in or on the periphery of marriage. That is its most strinking characteristic" (Baruch, 1981, p. 335)

[51] No original: "[...] While a men, [...], have often expected marriage to root them into the social order, women, at least that type which I am here treating, have turned to marriage to achieve the goals of romantic individualism, those of increased knowledge, enhancement of feeling and experience, and precisely those dangers and adventures that men seek through marriage to escape" (Baruch, 1981, p. 340).

[52] No original: "[...] It is not sufficient for the protagonist of the *Bildungsroman* to reflect, though this is essential, just as it is important too that the reader reflect. Reflectiveness, preoccupation with matters of the development of mind and soul, are obviously key elements of the genre [...]" (Hardin, 1991, p. 13).

> Esse é o processo pelo qual passam os protagonistas de *Bildungsromane*[53]: não basta passar pelas vivências; é preciso aquilatá-las, julgá-las, medir seu impacto e sua extensão. Porém, prioritariamente, há que vivê-las. Parte do conflito de gerações, que é um dos passos do romance de formação, deve-se à luta do protagonista para ter acesso a vivências diárias.

Tendo em vista o *Bildungsroman* feminino no âmbito em que o vemos sendo construído pela crítica feminista e presente no panorama na obra *Bildungsroman Feminino* (1990), Cíntia Schwantes (2007, p. 55) afirma que:

> Quando a protagonista é feminina, o processo se complica. Espera-se de protagonistas femininas que ajam levadas pelo coração, e inversamente, não se espera que elas ponderem, aquilatem, julguem as experiências pelas quais passaram. Uma protagonista feminina só adquirirá experiência de fato se refletir sobre suas ações, mas se o fizer, perderá seu valor enquanto mulher: a inocência. Dessa forma, uma protagonista feminina que embarca em um processo de formação está sempre na contramão da cultura ocidental.

Por conseguinte, retomando os estudos de Ellen Morgan (1972) sobre a caracterização da personagem feminina em romances de formação, a estudiosa brasileira enfatiza que os poucos exemplos de *Bildungsroman* femininos "[...] que focalizavam o desenvolvimento *pessoal* - ou seja, psicológico, emocional e intelectual – [...]terminavam constantemente em fracasso [...]" (Ferreira Pinto, 1990, p. 13). De acordo com Ferreira Pinto (1990, p. 13):

> [...] enquanto o herói do 'Bildungsroman' passa por um processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, coloca-se em uma posição marginal.

Na tentativa de compreender a falta de uma heroína mulher como protagonista em um romance de formação, a autora de *Bildungsroman Feminino,* baseada na estudiosa Annis Pratt (1981), aponta que, para a mulher, "[...] papéis que lhe reserva a sociedade implicam aceitar uma posição dependente, submissa, aprender a ser 'não adulta', [...], não-pessoa'. Vista dentro desse cenário limitado, a mulher parece inadequada para protagonizar um 'Bildungsroman' [...]" (Ferreira Pinto, 1990, p. 14). Mais do que isso, "[...] o Bildungsroman *tem sido* uma forma masculina porque as mulheres tendem a serem vistas tradicionalmente como estáticas em vez de

[53] O termo *Bildungsromane* é o plural do vocábulo *Bildungsroman.*

dinâmicas" (Tradução nossa)[54] (Morgan, 1972, p. 184 *apud* Ferreira Pinto, 1990, p.14).

No esforço de demarcar aspectos fundamentais e características temáticas do gênero *Bildungsroman* feminino, Ferreira Pinto (1990) salienta que essa teoria engloba muitas frentes teóricas e, por isso, existem inúmeros elementos cabíveis do que se pode considerar como um romance de formação feminina. Assim, com base nos estudos de outras críticas literárias, como Pratt (1981) e Labovitz (1986), que se debruçaram nas leituras de romances predominantemente escritos e protagonizados por mulheres, alguns traços que podem aparecer na vertente feminina do gênero são:

> [...] infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior ('the larger society'), auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente [...] (Ferreira Pinto, 1990, p. 14).

Segundo Ferreira Pinto (1990, p. 15), uma das nomenclaturas que Pratt (1981) utiliza em seus estudos se refere a duas possíveis marcações da formação feminina, de acordo com os enredos encontrados em ficções produzidas por mulheres: "[...] 'o romance de desenvolvimento', ou 'Bildungsroman' propriamente dito, e o 'romance de renascimento e transformação' [...]". A pesquisadora elucida que:

> De acordo com a classificação de Pratt, o 'Bildungsroman' retrataria o período de formação da personagem que começa na infância ou na adolescência, enquanto a protagonista do 'romance de renascimento e transformação' seria uma mulher mais velha, com mais de trinta anos ou já de meia-idade, em busca da auto-realização [...] Dois aspectos importantes distinguem esses dois modelos narrativos. Primeiramente, o 'Bildungsroman' seria um tipo de narrativa em que se dá a busca da integração *social* da personagem, enquanto no outro modelo o objetivo seria a integração *espiritual* [...] (Ferreira Pinto, 1990, p. 15).

Outra diferença entre o *Bildungsroman* feminino e o "romance de renascimento" está no desfecho da obra. Conforme as ideias de Pratt (1981), no "romance de renascimento", "[...] existe a possibilidade de um final positivo para a protagonista, ou seja, há um sentido de vitória pessoal, de realização das aspirações individuais da personagem [...]" (Ferreira Pinto, 1990, p. 15). Já no *Bildungsroman* feminino, "[...] essa possibilidade é quase nula, porque a integração social da mulher

[54] No original: "[...] the Bildunsgroman *has* been a male form because women have tended to be viewed traditionally static rather than dynamic" (Morgan, 1972, p. 184).

tradicionalmente exclui qualquer chance de auto-integração e realização [...]" (Ferreira Pinto, 1990, p. 16).

Por outro lado, uma equivalência de ideias que existe entre essas teóricas no que concerne ao estabelecimento de uma tradição do *Bildungsroman* feminino é a *Bildung* da personagem, já que "[...] sua aprendizagem objetiva prepará-la para cumprir papéis sociais predeterminados e seu desenvolvimento é interrompido uma vez chegada à maturidade física" (Ferreira Pinto, 1990, p. 16). Sendo assim, conforme Ferreira Pinto (1990. p. 16) elucida, a "[...] integração pessoal e integração social são incompatíveis para a protagonista [..]" do *Bildungsroman* feminino tradicional.

Ao observar essa lacuna no desenvolvimento das personagens do romance de formação feminino, Ferreira Pinto (1990) traz em sua pesquisa duas teorias, que se complementam, e que podem suprir essa questão teórica do gênero: existe o chamado "truncated Bildungsroman" ou, em tradução livre, um "*Bildungsroman* truncado", teorizado por Labovitz (1986). E sua conceituação advinda de Cynthia Steele (1983) e de outras teóricas que revisaram narrativas femininas na América Latina, o "*failed Bildungsroman*" ou, em tradução livre, um "*Bildungsroman* fracassado".

Tanto o "*Bildungsroman* truncado" quanto o "*Bildungsroman* fracassado" se referem àqueles romances de formação em que de início as personagens femininas possuem características de integração do *Eu* e do desenvolvimento de suas subjetividades, entretanto, não há o pleno aperfeiçoamento da mulher. É interessante destacar que as ocorrências de interrupção ou fracasso da *Bildung* feminina em obras romanescas, não são exclusivas dos romances lançados nos séculos XVIII e XIX. Exemplos clássicos desses "*Bildungsroman* truncado" ou "fracassado" seriam os romances de Jane Austen, Charlotte Brontë e, até mesmo, as autoras Morgan e Pratt citam o aparecimento dessas características em obras escritas a partir de 1920, já no século XX.

Segundo Ferreira Pinto (1990, p. 17), ambos "[...] surgem dentro de um determinado contexto sócio-histórico-cultural que permite a revisão da literatura escrita por mulheres a partir de uma perspectiva feminista, num processo de reavaliação e revalorização da experiência feminina". Assim, o número vasto de *Bildungsromane* truncados e fracassados "[...] podem sugerir quanto à posição de suas autoras em seus diversos contextos sociais. Muitas vezes a interrupção do

‘Bildung’ da protagonista parece significar a aceitação das normas sociais de comportamento feminino pela escritora” (Ferreira Pinto, 1990, p. 17).

Com isso, “[...] se o destino dessas personagens, aos olhos do público hoje, parece ter sido interrompido, ‘truncado’, na época estava simplesmente em conformidade com o ideal feminino estabelecido” (Ferreira Pinto, 1990, p. 17). Portanto:

> A interrupção do ‘Bildung’ da personagem feminina se dá frequentemente [...] pela aceitação de um papel social que já de antemão lhe tinha sido destinado, como o de esposa e mãe. Outras vezes essa interrupção se dá de maneira mais *brusca - truncamento, mutilação*, física e/ou emocional, de um destino ‘fracassado’, isto é, o destino de uma mulher foge aos padrões sociais de feminidade. Verifica-se então que o final ‘truncado’ de muitos ‘Bildungsromane’ pode também representar um modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e independência (Ferreira Pinto, 1990, p. 17).

Em suma, é perceptível que a crítica feminista entende que, além de ser importante para novas análises de romances de autoria feminina a revisitação e revisão da teoria do romance de formação, o gênero *Bildungsroman* feminino também é um marco agitador enquanto símbolo de uma época e de um contexto histórico e social, seja ele moderno ou não.

> Ao romper o silêncio em que sempre foi colocado, o ‘feminino’ iguala-se também com o revolucionário, o subversivo, porque se propõe a sair da posição secundária em que se achava. Esse processo de subversão dá-se, pois, através de recursos narrativos como a ironia, o humor, o texto em palimpsesto. [...] Porque sua experiência de vida é restringida, limitada, a mulher volta-se para sua realidade interior, subjetiva, complexa, que se manifesta então na linguagem do seu texto (Ferreira Pinto, 1990, p. 26).

Como Ferreira Pinto (1990) enfatiza, “[...] O ‘Bildungsroman’ contribui hoje para a afirmação da individualidade da mulher e para a realização dos seus anseios, assim como para a formação de uma sociedade onde isso possa concretizar-se”. Nesse sentido, como pudemos observar, trata-se de um gênero tão rico e extenso diante de tantos contextos históricos e sociais que acaba sendo uma resistência dentro da historiografia literária.

Tendo apresentado os conceitos referentes à teoria do *Bildungsroman* ou romance de formação feminino; à sua elaboração e concretização literária tradicional e sua vertente mais subversiva que se refere às concepções sobre a formação feminina na literatura, o *Bildungsroman* feminino e as diversas visões teóricas que se formaram através dos tempos, passamos para o capítulo seguinte, no qual analisamos o *corpus* selecionado para este trabalho – os romances *Ciranda de Pedra* (1954) e *O*

peso do pássaro morto (2017). Para tanto, escolhemos a teoria do *Bildungsroman* feminino como ferramenta para análise da formação das personagens principais dos romances, visto que ela possibilita diferentes perspectivas de evidenciação do modo de construção e de conjuntura dessas personagens e seus respectivos trajetos e consequências.

3 AS VERTENTES DO *BILDUNGSROMAN* EM LYGIA FAGUNDES TELLES E ALINE BEI

Tendo em vista que as obras romanescas são capazes de conservar em suas tessituras muitas histórias e vivências de uma mesma sociedade no decorrer dos tempos, é possível enxergar, através de suas páginas, os comportamentos sociais e a moral vigente de um determinado grupo, de uma determinada época. Conforme Julián Fuks (2021, p. 14) aponta, “[...] no microcosmo imenso formado por todos os romances, encenam-se os conflitos de uma sociedade e de um tempo, ou de uma sociedade no tempo, ou de muitas sociedades em muitos tempos”. Sendo assim, “Cabe no romance [...] a vastidão de conflitos de que somos feitos [...]” (Fuks, 2021, p. 14).

Sob essa perspectiva, a vertente romanesca *Bildungsroman*, também chamada de romance de formação, possibilita em sua estrutura uma análise ampla do desenvolvimento das questões morais, espirituais, sociais, políticas e/ou de caráter psicológico de suas personagens, em meio às suas trajetórias e ao seu tempo. Isso torna a afirmação de Fuks (2021) ainda mais significativa.

Nesse sentido, o presente capítulo, de caráter comparativo à luz da teoria, é dedicado à análise da formação das personagens principais de *Ciranda de Pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, e *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei. As características do *Bildungsroman* feminino, já apresentadas anteriormente, serão acentuadas no desenrolar deste capítulo e tanto as figuras protagonistas quanto alguns recortes de personagens coprotagonistas serão objeto de análise. Nesse sentido, o isolamento do sujeito, a rejeição, o afastamento social, os desvios femininos diante do *status quo* e suas consequências são alguns dos elementos investigados nas trajetórias femininas de ambos os romances.

3.1 A formação feminina e as histórias daquelas que “não nasceram importantes”

No marcante discurso “O direito à literatura”, o importante crítico Antonio Candido (1995, p. 246) indica que “[...] quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização [...]”. Ou seja, o texto literário impressiona e impacta muito por conta da

maneira com que o escritor decide construí-lo, pois “em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere [...]” (Candido, 1995, p. 246).

Nessa perspectiva, a construção da forma em conjunto com o conteúdo são peças analíticas importantes dos romances *Ciranda de Pedra* e *O peso do pássaro morto,* os quais nos propomos a investigar nesta pesquisa. Isso porque tanto Lygia Fagundes Telles quanto Aline Bei se utilizaram de recursos estéticos na forma para construir as camadas de significações emocionais de suas personagens.

Em *Ciranda de Pedra*, a história é contada por um narrador de terceira pessoa, que tem como característica sua focalização sendo onisciente seletiva (Friedman, 2002), de modo que os pensamentos de Virgínia compõem significantemente a malha narrativa do romance. Vale destacar que a forma que Lygia Fagundes Telles optou segue a versão clássica do *Bildungsroman* tradicional, em que temos um narrador em terceira pessoa, tal como em *Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister* (1795-1796), de Goethe. Podemos compreender que essas escolhas de narrador e foco narrativo não são sem motivo, pois, ao acompanhar a consciência da personagem, é possível ter uma visão direta e profunda de suas percepções aos fatores externos.

Sendo assim, a estrutura de *Ciranda de Pedra* é predominantemente alienar, psicológica, mas possui algumas marcas temporais na diegese. Como sua formação se dá gradualmente por meio dos acontecimentos na narrativa, a análise da fase infantil do romance lygiano se estrutura por meio das concepções que Virgínia tem de si própria, e da sua relação com Otávia, Bruna, Conrado, Afonso, Letícia e com os adultos Laura, Natércio e Daniel.

“Descrição de uma família’, Virgínia escreveu no alto da página. Grifou o título e deteve a ponta do lápis na palavra família. Arqueou pensativamente as sobrancelhas. ‘A gente fala *familha* mas escreve família’ [...]” (Telles, 2009, p. 30)[55]. Partindo desse trecho, a estreia romanesca de Lygia Fagundes Telles, *Ciranda de Pedra* (1954), traz para o cenário literário brasileiro uma vivência familiar antagônica

[55] A obra foi publicada originalmente em 1954, porém, para o desenvolvimento desta pesquisa, utilizamos a edição da Companhia das Letras, publicada em 2009.

em vista da moral vigente da década de 1950 no país. Segundo Pinsky (2014, p. 211), o modelo predominante de família dos Anos Dourados[56] era o nuclear:

> [...] aquele de família composta por casal com filhos vivendo sob o mesmo teto. Na classe média dessa época, as famílias são, de fato, tipicamente nucleares e o número de filhos em cada uma é reduzido em comparação com os padrões do passado. A preocupação com o nível educacional dos filhos, a procriação limitada e a privacidade são valores importantes nesse grupo social.

Isto posto, em *Ciranda de Pedra,* temos um retrato notável de uma desestruturação familiar completa. O romance é composto por duas grandes partes, que abarcam a formação infantil e a fase adulta da figura principal da trama, Virgínia. Filha de pais separados, ela convive na infância dividida entre dois espaços familiares divergentes: a casa simples em que reside com a mãe Laura – que apresenta distúrbios psicológicos –, com a empregada Luciana e com Daniel que, embora chame de tio, é, na verdade, seu pai biológico; e o casarão suntuoso e financeiramente abastado que visita semanalmente em que residem Natércio, o qual a protagonista acredita que é seu pai até o final da primeira parte, suas irmãs Bruna e Otávia e a governanta Frau Herta, pertences a uma classe média alta paulistana.

No que tange às características das personagens do romance de formação, no artigo "Lygia Fagundes Telles e o *Bildungsroman* no Brasil", o autor Pedro Dolabela Chagas (2018, p. 04) comenta que "[...] o protagonista do *Bildungsroman*, por seu turno, estará claramente *desviante* em relação aos modos regulares do mundo - ele vive sob tensão". Esse "viver sob tensão" explicitado por Chagas (2018) é perceptível e experienciado pela protagonista de *Ciranda de Pedra* desde o início da narrativa. Por meio do recurso estrutural *in media res*, Virgínia aparece na primeira cena correndo pela casa da mãe e se fechando em seu quarto, por não querer passar o dia no casarão de Natércio:

> [...] — Abre, menina — ordenou Luciana do lado de fora.
> Virgínia encostou-se à parede e pôs-se a roer as unhas, seguindo com o olhar uma formiguinha que subia pelo batente da porta. "Se entrar aí nessa fresta,

[56] De acordo com a obra *Mulheres dos Anos Dourados*, de Pinsky (2014, p. 16), no Brasil, "[...] com o final da guerra, ideias democráticas ganharam força, provocando o fim da ditadura Vargas. Os anos que vão de 1946 a 1964 costumam ser vistos como um período democrático. [...] Do ponto de vista econômico, [...] nos anos 1950, o Brasil ingressa numa fase de desenvolvimento mais acelerado. A urbanização e a industrialização avançam com vigor. [...] A economia e a sociedade brasileira tornam-se mais complexas. Ampliam-se e sofisticam-se as relações capitalistas". Para além disso, a autora destaca que "[...] a nostalgia de uma época que teria sido 'dourada' também se alimenta de lembranças [...] de romantismos perdidos, de relacionamentos estáveis e de papéis sociais definidos e seguros" (Pinsky, 2014, p. 15).

> você morre!", sussurrou soprando-a para o chão. "Eu te salvo, bobinha, não tenha medo", disse em voz alta. E afastou-a com o indicador. Nesse instante fixou o olhar na unha roída até a carne. Pensou nas unhas de Otávia. E esmagou a formiga (Telles, 2009, p. 15).

De seu comportamento, como exposto no trecho supracitado, é notável a prática de roer as unhas da protagonista – que, em meio às suas inquietações durante a narrativa, pode ser considerada uma metonímia da sua condição como sujeito. Mesmo sendo muito nova, por volta de seus 10 anos de idade, sua vivência já é cercada de cautelas em relação aos próprios comportamentos, especialmente pela ambientação reflexa[57](Franco Junior, 2009), que evidencia a tensão existente nos espaços que frequenta e nos relacionamentos com as pessoas ao seu redor.

A casa em que Virgínia mora, por exemplo, é revestida de uma atmosfera de apreensão por conta da mãe mentalmente instável: "[...] Virgínia levantou-se, tomada de súbito pavor. Falara alto demais. Teria a mãe ouvido? Pôs-se a enrolar no dedo uma ponta da franja. 'Não, não ouviu e se ouviu não entendeu' [...]" (Telles, 2009, p. 16). Também é importante notar que, junto de suas tentativas de autorregulação, existe uma forte rispidez e raiva em suas ações. Além de ter seu quarto mobiliado com os móveis usados das irmãs, ela se sente inferiorizada por não conseguir se integrar aos demais, tanto esteticamente quanto socialmente. Ao se olhar no espelho, "[...] tinha vontade de esmurrar aquela figura espichada, de cabelos pretos e escorridos, iguais aos da bruxa de pano que Margarida [sua vizinha] comprara na feira [...]" (Telles, 2009, p. 18).

Isso se intensifica, principalmente, à medida em que se compara com sua irmã Otávia: '[...] Virgínia imobilizou-se. Ser cobra machucava os cotovelos, melhor ser borboleta. Mas quem ia ser borboleta decerto era Otávia, que era linda. 'Eu sou feia e ruim, ruim, ruim!', exclamou dando murros no chão [...]" (Telles, 2009, p. 16). Essa comparação se torna uma linha de tensão narrativa durante toda a infância de Virgínia. A aparência de Bruna, que era "[...] morena e grandalhona como o pai" (Telles, 2009, p. 18), era até suportável para a protagonista. Já Otávia, que lembra a mãe, "[...] com aqueles cachos quase louros caindo até os ombros e com aquelas mãos brancas, tão brancas..." (Telles, 2009, p. 18), a irrita profundamente.

---

[57] Para melhor entendimento, segundo Franco Junior (2009, p. 46), a ambientação reflexa é "[...] produzida ou composta por meio da focalização de personagem (ns) que, a partir de sua percepção ou ponto de vista, constrói (em) o ambiente onde de desenvolve a ação. O termo 'ambientação reflexa' já denota essa ideia de que a ambientação é um reflexo do universo de uma ou mais personagens".

Em complemento, como a estrutura do romance mescla o narrador com os pensamentos de Virgínia, é possível saber que a garota se sente depreciada até pela governanta do casarão onde moram suas irmãs e Natércio, durante suas visitas semanais. O modo como Frau Herta a analisa faz com que a protagonista se sinta deslocada de seus próximos:

> — Não fique assim espetada, pode encostar — observou Frau Herta batendo de leve nas costas de Virgínia. Na sua voz tinha indulgência e ao mesmo tempo irritação. — E tire a mão da boca.
> [...] Por que Frau Herta lhe falava sempre naquele tom? Não era assim nem com Bruna nem com Otávia. “Mas nenhuma delas se senta como eu”, pensou num desconsolo. Puxou o vestido sobre os joelhos. Elas eram tão naturais, sem inibições, com um ar assim de donas do automóvel, donas de tudo mas sem constranger as pessoas. Jamais Frau Herta lhes precisaria dizer: “Estejam à vontade” (Telles, 2009, p. 40).

Isso ocorre porque, conforme Lygia Fagundes Telles afirma em uma entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998, p. 36), “[...] A personagem central [Virgínia] é uma rejeitada”. Essa rejeição é fortemente experienciada, além de ser a filha mais nova, também é a única integrante desse círculo de personagens que convive dividida entre dois núcleos. Diante disso, é possível delimitar grandes vertentes de sua formação infantil, como a sua não-integração com seus familiares, o seu isolamento social e uma visão deprimida de si, que se exterioriza por vários sentimentos e mecanismos psicológicos diferentes (raiva, devaneios etc.).

No que se refere ao isolamento durante a infância de Virgínia, fazendo alusão ao título do romance, é importante destacar que, na vizinhança do casarão em que Bruna e Otávia moram, residem três amigos: Conrado, paixão de Virgínia, que demonstra preferência por Otávia; Letícia, que é irmã de Conrado e Afonso que mora com os avós em uma chácara e se intitula poeta. Juntos, compõem a ciranda de amizades. Trata-se de “[...]um grupo fechado, rígido, em que [Virgínia] não é bem-vinda, o que só faz aumentar sua posição marginal” (Ferreira Pinto, 1990, p. 133).

O principal espaço que essas personagens se encontram é no suntuoso casarão de Natércio, com cômodos espaçosos e um grande quintal. A descrição do imóvel se destaca por conta da rigidez estética que reflete as características do dono da casa, Natércio. As cores brandas e o cuidado austero do jardim são apontados até mesmo por Virgínia:

> O casarão cinzento e largo ficava no fundo de um espaçoso gramado em declive, sinuosamente cortado por estreitas alamedas de pedregulhos. Quatro ciprestes inflexíveis pareciam montar guarda à casa. Além desses

> ciprestes, nenhum arbusto, nenhuma flor na grama que tinha o aspecto de ter sido recentemente podada, 'Podada demais', pensava Virgínia a olhar pesarosa as folhinhas tenras, ceifadas ferozmente. No extremo esquerdo do gramado, em meio da roda de anões de pedra, jorrava uma fonte. Um pouco adiante, já quase encostado à cerca de fícus, erguia-se o caramanchão, ninho fresco e verdejante de avencas, a planta bem-amada de Frau Herta (Telles, 2009, p. 41).

O encantamento da protagonista pelo casarão é muito nítido. Ao descrevê-lo para a mãe, ela destaca: "[...] tem um caramanchão cheio de plantas e perto do caramanchão uma fonte no meio de uma roda de cinco anõezinhos de mãos dadas! É bom beber aquela água, tão geladinha! [...]" (Telles, 2009, p. 25). Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 49), "[...] os anões [...] estão ligados às grutas, às cavernas nos flancos das montanhas [...]. Por sua liberdade de linguagem e gestos, junto aos reis, damas [...], personificam as manifestações incontroladas do *inconsciente*".

Nesse sentido, podemos considerar que essa roda de anões feitos de pedra simboliza a impenetrável integração da protagonista com o grupo de crianças ao seu redor. Coadunando com essa perspectiva, Chagas (2018, p. 8) salienta um aspecto recorrente na ficção lygiana: "o isolamento é, sim, imposto a uma personagem que, no entanto, vai senti-lo como condição a ser superada". Por isso, Virgínia tem um desejo e uma esperança veemente de integrar-se, sendo incentivada pela mãe: "Laura teve um sorriso cujo sentido a menina não pôde alcançar. Fechou no peito a gola do roupão. — Um dia você também se vestirá como uma princesa e brincará de roda com os anõezinhos [...]" (Telles, 2009, p. 25).

Para além do que já mencionamos, a representação da ciranda também remonta à forma que Lygia Fagundes Telles escolheu para implementar descrições e ações das personagens Otávia, Bruna, Conrado, Letícia e Afonso. Isso porque, na primeira parte do romance, existe uma circularidade no discurso, por vezes, sobre a condição de Laura ou sobre a relação de Virgínia com as cinco crianças no cotidiano:

> [...] Olhou pensativamente a unha do polegar roída até à carne. A verdade é que Bruna e Otávia estavam muito bem sem ela. 'E nem pedem pra ver a mãe, faz mais de um mês que não aparecem. E a mãe está pior. Bruna diz que é castigo. Conrado diz que é mesmo doença, mas Otávia não diz nada [...] (Telles, 2009, p. 27).

> Ah! Aquela tarde...Otávia fechada no quarto, sem querer ver ninguém. Bruna e Letícia completamente reconciliadas. Conrado ausente. E Afonso com aquele risinho detestável, "Ih, sua mão vai ficar toda melada!" (Telles, 2009, p. 67).

As características desses seis personagens tão interessantes para Virgínia são captadas através de suas observações. Por isso, de acordo com seu foco narrativo, Conrado "[...] atravessava a cerca de fícus e vinha brincar também. Ou melhor, brincar, não, que ele era sério demais para brincadeiras [...]" (Telles, 2009, p. 28). Já Otávia, sempre muito vaidosa e talentosa para a arte, "[...] não gostava de correr para não desmanchar os cachos" (Telles, 2009, p. 28). Assim, sucessivamente, a protagonista descreve cada um dos integrantes do grupo enquanto devaneia na sua solitude sobre o que eles estariam fazendo certa hora do dia no quintal, debaixo do caramanchão:

> [...] Otávia trazia a caixa de aquarela e ficava pintando, sempre com aquele arzinho de quem não está realmente levando a sério nem ela própria nem os outros. Conrado — que todos os anos recebia medalha por ser o primeiro da classe — não perdia tempo em conversa, vinha com um caderno ou um livro debaixo do braço e lá ficava a estudar, belo como um deus no verde do gramado. Bruna lia a vida dos santos ou então cosia roupinhas para as crianças da creche [...] (Telles, 2009, p. 28-29).

Nota-se que a protagonista, em um esforço psicológico de escapar de sua realidade menosprezada, tem devaneios frequentes na narrativa e constrói cenários imaginativos, sobretudo, com situações em que geralmente ganha muita atenção de Conrado, com a reconciliação de Laura e Natércio e com a sua integração àquele núcleo de personagens:

> Deixou-se vestir passivamente. [...] Cravou em Luciana o olhar aflito. A fisionomia da moça continuava impassível. "Ela finge que não se importa mas está com vontade de me esganar" Quando sentiu no pescoço seus dedos frios abotoando-lhe a gola, teve um arrepio misturado a uma estranha sensação de gozo. Viu-se morta com a grinalda da sua primeira comunhão. Trazidas por Frau Herta, vestidas de preto, chegavam Bruna e Otávia debulhadas em pranto. "Nós te desprezamos tanto e agora você está morta!". Aos pés do caixão, quase desfalecido de tanto chorar, o pai lamentava-se: "Era a minha filhinha predileta, a caçula, a mais linda das três!". Muito pálido dentro da roupa escura, Conrado apareceu com um ramo de lírios. "Ia me casar com ela quando crescesse" [...] (Telles, 2009, p. 17-18).

> [...] Virgínia decepou a cabeça de Otávia e colocou a sua no lugar. Acendeu-se o sol. Passeando pelo jardim, a flutuar como uma fada, veio vindo a mãe de mãos dadas com o pai. Tinha o rosto corado como "como uma romã", decidiu. Era vermelho demais, sim, mas se usava nos livros dizer que as pessoas saudáveis eram assim como as romãs, [...]. Conrado [...] tinha aquela expressão de deslumbramento. "Virgínia, como seus cabelos são lindos! Quando eu crescer, vamos nos casar" (Telles, 2009, p. 29).

Podemos constatar, por meio dessas construções idealizadas, uma personagem infantil de caráter profundo e complexo (Candido, 1998). Nesses recursos imaginativos, encontra-se estruturalmente uma ambientação obscura e multifacetada, com uma mistura de elementos do conto de fadas, sobretudo, ao se ver

como um próprio ser mágico em meio a um espaço harmonioso, um “jardim encantado” e de aspectos mórbidos, em que vislumbra seu próprio enterro.

Cabe mencionar que, algumas vezes, Virgínia alcança o sentimento de pertencimento no casarão, nos momentos em que escuta os diálogos entre as irmãs mais velhas e presencia algum conflito entre elas: “[...] era maravilhoso quando as duas rompiam. Sentia-se então mais forte, quase integrada no grupo” (Telles, 2009, p. 49). Todavia, ela entende que não possui um lugar fixo dentro daquela irmandade: “[...] E como se obedecessem ao mesmo sinal, desataram a rir. Virgínia esboçou um sorriso. A verdade é que quando as duas se uniam, ela teria mesmo que ficar de fora” (Telles, 2009, p. 52).

Aliás, nessa cena, estabelecem-se mais algumas características construtivas dessas personagens e dos outros integrantes da ciranda. Otávia comenta que Letícia sairá do colégio semi-interno e residirá junto ao irmão Conrado, na casa ao lado do casarão. A personagem, por ser vaidosa e valorizar a estética física, questiona como Letícia pode ser irmã do garoto, já que além de não manter as notas altas como ele, “[...] — Conrado está cada vez mais bonito e ela cada vez mais feia...E acrescentou com uma vozinha polida: [...] cada dia que passa ela vai ficando mais magra, parece sabonete” (Telles, 2009, p. 50). Bruna, em contrapartida, diz que Letícia não piorou tanto, apenas “[...] emagreceu e está alta demais, parece um rapazinho” (Telles, 2009, p. 50).

Otávia, sem paciência, complementa destacando que Letícia era muito desengonçada e que apenas tinha os cabelos bonitos e jogava bem tênis. Inesperadamente, Bruna diz que Afonso não gostaria de ouvir aquilo de Otávia, que instintivamente rebate a irmã: “— Afonso? Por que Afonso não gostaria? — repetiu Otávia candidamente. — Mas se ele foge o tempo todo dela!...Eu sei *em quem ele está interessado*, eu sei” (Telles, 2009, p. 50). Após esse comentário, se expõe na narrativa a desordem das relações sentimentais que existem dentro daquela ciranda de amigos.

> [...] Furtivamente, Virgínia lançou um olhar a Bruna que agora tricotava com mais rispidez. Então não havia mesmo dúvida: ela gostava de Afonso e tinha ciúme de Letícia. Mas como era possível gostar de Afonso — estranhou abotoando o vestido da boneca. Era desengonçado, burro, vivia chateando todo mundo com aquele queixo pontudo sempre erguido. E o sorriso detestável. Morava com os avós numa chácara e dizia-se poeta. “Eu sou Afonso”, foi logo dizendo na primeira vez em que a encontrara. “Já ouviu falar

> muito em mim, não? Se ainda não ouviu, ainda ouvirá, minha menina. Ainda ouvirá" (Telles, 2009, p. 50-51).

É explícito que os passeios entre os cinco personagens eram exclusivos e que Virgínia nunca era convidada para participar, o que sempre a incomodava: "Por que Afonso nunca se lembrara de convidá-la? Por quê? Fechou nas mãos os cachos louros da boneca [...]" (Telles, 2009, p. 51). A reflexão é finalizada por um sentimento de descaso com ela, pois, mais uma vez, "[...] sentiu-se abandonada, largada lá atrás" (Telles, 2009, p. 51).

Não obstante, em uma possibilidade inesperada de ir até a casa de Conrado junto com o grupo para um lanche da tarde, Virgínia se entusiasma rapidamente: "[...] arrumou depressa as meias. O lanche na casa de Conrado? Ah, que maravilhoso rever a mãe deles, aquela mulherzinha afável que a tratava com a mesma doçura dispensada a Bruna e Otávia [...]" (Telles, 2009, p. 70). Todavia, Bruna impede a protagonista de acompanhá-las, alegando que Frau Herta iria trazer o lanche que havia preparado e ficaria chateada se não encontrasse ninguém ali.

Além da violenta quebra de expectativa e da ausência dos outros integrantes do grupo defendendo sua presença na atividade, a protagonista ainda tem sua aparência questionada por Letícia: "[...] 'Enfim, vocês é que sabem'. Observou-a com afetuoso interesse: 'Ela continua não se parecendo nada com Otávia nem com você'. Bruna teve um sorriso. 'Virgínia não se parece com ninguém' [...]" (Telles, 2009, p. 70). Tal afirmação inesperada gera um desconforto à Virgínia, que já apresenta grandes problemas com sua autoimagem.

Em reação, "[...] piscando num esforço desesperado para conter as lágrimas, Virgínia correu em direção à fonte: 'Vou lavar às mãos', avisou sem se voltar. Transpôs a ciranda de anões, sentou-se numa pedra e mergulhou os dedos no fio de água [...]" (Telles, 2009, p. 70). A protagonista entende que sua rejeição por parte do grupo de amigos não é acidental, por isso, "quando Frau Herta chegou com o lanche e perguntou pelos outros, apontou-lhe então a casa vizinha. 'Por que não foi com eles?', estranhou. 'Porque eles não me quiseram', disse simplesmente" (Telles, 2009, p. 71).

Já no que diz respeito às suas relações com os adultos, um dos elementos formadores da protagonista feminina é a culpa que sente pela separação de Laura e Natércio. Devido às vagas as informações que possui desse contraditório acontecimento familiar, o sentimento de culpa e confusão a atravessam. Dessa forma, a incompreensão da não adequação da mãe em seu casamento, a figura afastada de

Natércio e a paradoxal convivência com o “tio” Daniel constituem boa parte de sua formação subjetiva.

De acordo com Pinsky (2014, p. 347), “o debate em torno da questão do divórcio nunca saiu da pauta no Brasil e, nos Anos Dourados, ganha força a partir do final dos anos 1950. Contudo, o divórcio no século XX só viria como lei em 1977”. Sendo assim, até a referida data, “[...] o casamento civil no Brasil é monogâmico e indissolúvel. O desquite, a forma legal de separação dos casais, não dissolve os laços conjugais; mesmo com a separação não pode haver um casamento posterior” (Pinsky, 2014, p. 347).

Tal conjuntura histórica sobre a separação conjugal se reflete na trama de *Ciranda de Pedra*. A estrutura escolhida por Lygia Fagundes Telles possibilita que as informações externas, no que tange à separação de Laura e Natércio e ao papel do suposto tio Daniel, se construam de forma fragmentada, por meio do que eles contam para Virgínia e de sua percepção sobre as situações:

> — Bruna disse que se minha mãe não tivesse se separado do meu pai não estava agora doente. Ela acha que é castigo de Deus.
> — Ora, você sabe muito bem que isso começou quando ela ainda morava com seu pai. E então? Se é que existe castigo, eu sei quem é que está sendo castigado. [...]
> — É, mas se não fosse ele, a estas horas minha mãe ainda estaria com meu pai e minhas irmãs, nós todos juntos.
> — Fique quieta que você não sabe de nada.
> —Sei, sei — murmurou sem nenhuma convicção. Encolheu os ombros. Por que não lhe contavam direito as coisas? [...] (Telles, 2009, p. 20-21).

Destacamos, aqui, que diferentes formações femininas são retratadas através de personagens femininas coprotagonistas, que possuem influência na trajetória de Virgínia. Nesse caso, achamos pertinente evidenciar Laura, personagem complexa e notável na infância da protagonista. Conforme Pinsky (2014, p. 15), “[...] os anos de 1945 a 1964 significam muito para a história do Brasil em geral e para a das relações de gênero em particular”. Isto posto, fatos pertinentes da construção de Laura podem exemplificar uma outra categoria de condição feminina e suas consequências: sua condição mental, a separação e o ressentimento das filhas Bruna e Otávia e, principalmente, sua conduta vista como desviante do viés religioso e moral vigorosamente pregado na década em que o romance lygiano é ambientado.

Primeiramente, as causas de sua doença psicológica não são explicitamente detalhadas. Todavia, a consequência dela já está ali, pertinentemente rondando a vivência da protagonista na casa simples em que mora: “[...] ao passar pela porta do

quarto azul, susteve a respiração. ‘A mãe dormiu’. Era tão bom quando ela dormia! Os loucos deviam dormir o tempo todo, de dia e de noite, como as bonecas que só abrem os olhos quando tiradas da caixa” (Telles, 2009, p. 20). Durante um diálogo com Otávia, Virgínia encontra um postal antigo no casarão de Natércio, e descobre através do diálogo com a irmã que Laura chegou a ser internada:

> [...] “Pois foi nesse sanatório que mamãe esteve [...]”, dissera Otávia no seu tom indiferente. “Se quiser para você, pode levar”. Guardara o postal dentro do bolso e assim que chegou em casa, mostrou-o à mãe. ‘Onde era a janelinha do seu quarto?’ A enferma apontou uma janela no segundo andar. As grades de ferro eram fios de linha preta sobre a vidraça batida de sol. “Aqui. Era horrível”, gemeu ela. Mas logo sorriu com astúcia, “Um dia o besouro caiu de costas. E besouro que cai de costas não levanta nunca mais” (Telles, 2009, p. 22).

A ambientação escura e de isolamento acompanham as poucas descrições que existem do quarto azul em que Laura vive praticamente vinte e quatro horas por dia. De forma predominante, essas observações sobre o estado da doente, sendo ele físico e psicológicos, são do foco narrativo de Virgínia:

> O quarto estava na penumbra, impregnado de um perfume adocicado e morno. A doente estava deitada no divã. O roupão azul, frouxamente entreaberto no busto. Deixava entrever o colo magro, da brancura seca do gesso. O rosto parecia tranquilo em meio à cabeceira em desordem, de um louro sem brilho (Telles, 2009, p. 22).

> [...] uma vez surpreendeu uma mariposa presa numa teia. ‘Fuja, depressa, fuja!’, desejara sem coragem de intervir. Mas a mariposa se deixava envolver sem nenhuma resistência no viscoso tecido cinzento que a aranha ia acumulando em torno de suas asas. Assim via a mãe, enleada em fios que lhe tapavam os ouvidos, os olhos, a boca. Não adiantava dizer-lhe nada. Nem mostrar-lhe nada. Falas e pessoas batiam naquele invólucro macio e ao mesmo tempo resistente como uma carapaça, batiam e voltavam e batiam novamente num vaivém inútil. Apenas uma pessoa conseguia penetrar no emaranhado: Daniel (Telles, 2009, p. 23).

Nas poucas vezes em que consegue conversar com a mãe, que já está em um estado quase catatônico, Virgínia tenta fazer com que ela se lembre de Natércio e das meninas. Ao ativar a memória dela, a protagonista se concentra em destacar a ótima condição financeira do pai: “[...] vou à casa do meu pai, *meu pai*. Lembra-se dele?’ [...] Na semana passada ele trocou o automóvel por um novo, todo preto, com almofada vermelha, uma beleza de automóvel. Bruna e Otávia parecem duas princesas [...]” (Telles, 2009, p. 24).

Laura não aparenta ter esquecido de seu ex-marido, o que causa em Virgínia uma emoção esperançosa de tentar reconciliar os dois. Assim, a criança exalta a

suposta saudade de Natércio pela ex-esposa, baseada em diálogos incertos que escuta dentro do casarão:

> "— Todas as terças-feiras, você sabe, passo a tarde lá e ele não deixa de perguntar por você, sempre tão triste, quase não fala...Frau Herta disse uma vez que nunca mais ele vai gostar de outra porque ainda não se esqueceu de você. Frau Herta disse isso pra copeira, mas eu ouvi, juro que ouvi! [...]" (Telles, 2009, p. 25).

Entretanto, Laura sempre acaba desviando do assunto e frustrando a menina. Essas tentativas constantes de ativar as memórias familiares da mãe, tanto em relação ao antigo casamento quanto às lembranças das outras duas filhas, podem ser caracterizadas como uma investida consciente de integração da própria Virgínia. De acordo com Chagas (2018), o presente momento dessa personagem em formação é "insatisfatório" e "insuficiente". Assim, ela se prende "[...] a um passado saudoso ou imaginado, quando a vida poderia ter seguido outra direção" (Chagas, 2018, p. 08-09).

Para além disso, a saúde de Laura ainda perpassa duas percepções: a indiferença de Otávia e a culpabilização de Bruna. No decorrer da narrativa, fica evidente que Otávia ainda era muito pequena quando a mãe decidiu ir embora do casarão e se afastar de Natércio. Por isso, e até mesmo pelo que se constrói de sua personalidade no texto literário, é compreensível uma certa apatia com a situação. É perceptível, inclusive, um tom provocativo em perguntar sobre Daniel e exaltar sua aparência física, deixando Bruna muito irritada:

> [...] — Não pede notícias da mamãe?
> Otávia pousou o copo e limpou cuidadosamente os cantos da boca com a ponta do guardanapo. Voltou para Virgínia o olhar sereno.
> — Eu bem que gostaria de visita-la, você sabe, mas papai não tem deixado, achei melhor não insistir...Como vai ela?
> Virgínia baixou a cabeça. Pensou no pobre rosto com aquele sinistro colorido de máscara. Pensou no corpo sumido sob as roupas. E tentou engolir o pedaço de bolo que se esfarinhava na boca.
> — Melhorou — disse num fio de voz. — Emagreceu um pouco, mas está tão bonita. [...]
> — E como vai Daniel? — quis saber Otávia fechando a revista. Acariciou a gata. — Ele é bonito, não? Tem umas mãos...
> — Otávia! — atalhou-a Bruna. A boca em triângulo crispava-se feroz. — Papai não quer que se fala nesse nome, sabe disso.
> Ela voltou para a irmã a face inocente.
> — Mas papai não está aqui agora. [...] (Telles, 2009, p. 47-48).

Em contraponto, Bruna, que é a irmã mais velha, veementemente culpabiliza Laura, pois é a única que acompanhou o desenrolar do adultério da mãe e o declínio

moral de Natércio. Ao receber notícias de que a mãe estaria piorando, ela apenas diz: “[...] — Então está pior — disse num tom em que não havia nem surpresa nem consternação. Apenas verificava um fato. — Eu já sabia” (Telles, 2009, p. 43). Da construção dessa personagem e de seu desenvolvimento no enredo, é interessante pontuar o seu apego às doutrinas religiosas e como isso afeta a sua percepção do que pode ter resultado a doença de Laura.

Nos anos 50, segundo Pinsky (2014, p. 18), “a Igreja Católica continua poderosa como orientadora de conduta [...]. De modo geral, essa instituição permanece apegada a concepções conservadoras: prega a submissão da esposa ao marido, [...] [e] proíbe a dissolução do casamento [...]”. Tendo isso como base, Bruna sempre reforça a ideia de que a doença da mãe é uma consequência direta do grande pecado que cometeu traindo Natércio: “— [...] você se esquece, Otávia, que nossa mãe perdeu o céu por causa dele” (Telles, 2009, p. 48). Sua reação se torna ainda mais enfática quando Virgínia transparece o seu incômodo e incompreensão com o fato de que somente Laura sofreu tal punição divina, visto que apenas ela adoeceu:

> [...] — Não podia deixar de acontecer isso, Virgínia. Nossa mãe está pagando um erro terrível, será que você não percebe? Abandonou o marido, as filhas, abandonou tudo e foi viver com outro homem. Esqueceu-se dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal!
> Virgínia quis saber o que era *enxovalhar*. Conteve-se. [...] Puxou um fiapo de linha solto na almofada e pôs-se a enrolá-la no dedo. Mas por que a mãe tinha que pagar? Por que só ela? [...] (Telles, 2009, p. 43).

A partir desse trecho, podemos recuperar a pesquisa de Pinsky (2014, p. 308), que evidencia que “a honra de um homem depende, entre outras coisas, da conduta de sua esposa, que deve lhe proporcionar exclusividade sexual. A honra de uma mulher depende de seu próprio comportamento, ou melhor, do que dizem sobre ele”. Por isso, Bruna se pauta nos escritos bíblicos como reforço de que a doença da mãe é um efeito direto do seu caminho desviante do casamento, sendo este sagrado e indissolúvel:

> [...] Leu em tom solene:
> *Se um homem dormir com a mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel.*
> Fechou o livro com um baque seco e recolocou-o na estante. Virgínia concentrou-se. E de repente empalideceu. Agarrou o pulso da irmã.
> — Mas a mãe, não! Só ele, não é? Só ele!
> Com um gesto brusco, Bruna desprendeu-se e recomeçou a limpar os livros. Parecia perturbada.
> — O castigo já caiu sobre ela — disse num tom vacilante. Franziu a boca em forma de pirâmide. — Mas ele não escapa. Ah, Virgínia, só eu sei o que o

> nosso pai tem sofrido! Você é a caçula, ficou lá com os dois, não compreende certas coisas. Otávia, a bela Otávia, só pensa nos seus cachos, nos seus desenhos [...]. Só comigo que meu pai conta. Como posso ter pena deles? E do pai? Quem tem pena do pai? (Telles, 2009, p. 45-46).

É possível notar, no texto literário, o esforço de Bruna em convencer Virgínia a ter pena de Natércio, que sofreu com a vergonha social da separação, com a mancha em sua honra como homem naquela sociedade, e não de Laura, que foi a grande causadora daquele mal-estar familiar. Como já comentamos, o divórcio na década de 1950 não era possível pela lei, e as mulheres que passavam por essa situação eram más vistas (Pinsky, 2004). Vale destacar que, "[...] na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem contestação" (Pinsky, 2004, p. 609). De forma agravante, fica explícito que Laura ainda era uma mulher casada quando praticou o adultério, se apaixonando por Daniel e abandonando Natércio, as filhas e o casarão em que morava.

É por meio do recurso da analepse que Laura rememora, em breves momentos lúcidos nas conversas com Virgínia, como ocorreu o seu caso extraconjugal, reflexo do seu descontentamento com o casamento. É de se destacar que, o que vai fazer com que Laura se lembre do momento de cisão de seu casamento em certa cena, é um colar de pérolas que usava quando conheceu Daniel. Ao apanhar a joia, Virgínia tem pensamentos que reforçam a sua incompreensão com a separação da mãe, já que o pai lhe proporcionava todo o acesso material que uma esposa poderia querer:

> Virgínia afundou o rosto nos vestidos pendurados. Havia neles o resquício melancólico de um perfume doce. Apanhou a caixinha. Era prateada e trazia na tampa uma inscrição, *À Laura, oferece Natércio*. Eis aí. Tudo de melhor que ainda restava tinha vindo dele. Mas se o pai lhe dera tudo, por que, meu Deus, por que então ela o deixara? Lançou em torno um olhar desolado, nunca o quarto azul lhe parecera tão miserável. [...] Enrodilhado na almofada de veludo, o colar de pérolas (Telles, 2009, p. 34-35).

Laura descreve que estava se arrumando para uma típica noite de festa, na qual decidiu utilizar um vestido preto, de "[...] cinturinha fina assim e aquela saia rodada, enorme! — repetiu fazendo um movimento brusco. [...] — Fiz um penteado alto e a única joia que resolvi pôr foi este colar... [...], ah, eu me senti tão feliz quando me olhei no espelho! Tão feliz..." (Telles, 2009, p. 36). É interessante notar que, antes de utilizar as reticências na forma, existe uma excitação no momento físico passado por parte da personagem pela sua vestimenta, por estar se sentindo bonita e feliz. Em complemento, "[...] quando já ia saindo, no último instante, vi na caixa o cravo vermelho e não sei porque tive vontade de levá-lo também [...]" (Telles, 2009, p. 36).

Por meio de uma figura sinestésica, Laura descreveu-o como sendo “um cravo de um tom violento, profundo [...]” (Telles, 2009, p. 36).

Todavia, a excitação é quebrada devido ao julgamento de Natércio em reação à atitude inesperada de Laura, rispidez presente na comparação grosseira feita com a imagem da esposa: “[...] então Natércio me olhou demoradamente, um olhar que fez murchar meu vestido, meus cabelos, minha flor... Por que essa flor?, perguntou ele. Qualquer prima-dona de subúrbio gostaria de usar uma flor assim [...]” (Telles, 2009, p. 36). Esse diálogo exprime o tom da relação conjugal e desencadeia para Laura uma revelação sobre àquele com quem estava casada, além de um sentimento completamente oposto do afeto que deveria sentir por seu marido: “[...] — Seu olhar era mais frio ainda do que suas palavras. Descobri então que ele estava morto, era um morto que me dizia aquelas coisas, que me olhava daquele jeito... [...]” (Telles, 2009, p. 36-37).

Por consequência, podemos argumentar que esse momento de revelação dos sentimentos de Laura em relação à Natércio se classificaria como epifânico, uma vez que a epifania “[...] significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação” (Sant’ana, 1973, p.187).

Segundo os jornais que circulavam na década de 1950, “[...] as qualidades da mulher ideal se resumiam na submissão ao homem, o ‘chefe da casa’ e detentor de poder na relação. A mulher, a casa e os filhos giravam entorno deste provedor concebido e aceito socialmente” (Lima, 2018, p. 22). Em vista disso, na sequência, em oposição a essa moral vigente da ambientação da época, Laura enfatiza que após a crítica de Natércio e o entendimento de que aquela relação já não a agradava, “[...] pela primeira vez não tive mais medo. Enfrentei-o. [...]” (Telles, 2009, p. 36). A reação de Natércio, por sua vez, é descrita com um tom fúnebre, ao mesmo tempo em que se expande para a insatisfação de Laura com a sua realidade de pertencente à classe média alta, em que até sua rotina social se evidencia como mórbida e sem graça:

> [...] Se quiser, vá sozinha, ele disse com um sorriso que era de morto também. Vamos, ponha essa flor no peito e vá sozinha! repetiu apontando a porta. Então saí correndo, chego a pensar que fugi correndo, antes que ele me segurasse... Fazia anos que eu não ia nenhuma festa, a parte alguma, ele detestava sair comigo, nosso passeio era visitar a família, ficar horas e horas na saleta dourada, cheia de mortos e de retratos de mortos [...] (Telles, 2009, p. 36-37).

Por outro lado, a descrição feita por Laura durante a conversa com Virgínia sobre seu encontro com Daniel é carregada de sentimentos intensos, assim como foi descrita a cor do cravo que usava naquele dia. Além da apreensão e do desconforto de Virgínia em ouvir mais uma vez aquele relato apaixonado de Laura, nota-se presente no discurso a figura dos espelhos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 393), dentre os vários significados existentes, o espelho reflete "[...] a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência [...]". Ou seja, o brilho que reflete no ambiente e que abarca o Laura e Daniel, bem como o encantamento de Laura se constroem verdadeiramente e em contraponto ao seu relacionamento com Natércio:

> [...] Virgínia apertou-lhe o braço. "Não, aquele pedaço não!" [...]
> Laura falava agora num tom velado. Ardente.
> — Ele me olhou. Então vi minha beleza refletida nos olhos dele. Havia na festa tanta gente, tanto espelho, tanto lustre! Mas só nós dois vivos, tudo o mais era tão falso, tão vazio, sem sentido como papelão pintado... Só nós dois vivendo. Nos espelhos, nos lustres, em toda parte eu via o reflexo dos meus cabelos brilhando, como eles estavam brilhantes... Não nos separamos mais. Amanhecia quando ele apertou minha mão e antes mesmo de ouvir sua voz já sabia o que ele ia dizer: Laura, eu te amo. Às vezes penso que ele nem me disse nada, Laura, eu te amo, eu te amo, eu te amo...
> Calou-se a olhar para o espelho como se ali ainda estivesse a imagem da antiga face. Riscos de lágrimas foram manchando docemente o colorido de máscara. Respirava com dificuldade (Telles, 2009, p. 37).

Os detalhes do desenvolver dessa relação extraconjugal são, na verdade, relatados por Bruna durante uma conversa com Virgínia. Muito irritada com a atitude da irmã mais nova em tentar defender a mãe e indicar que ela pode até ter se arrependido, a irmã mais velha rispidamente responde, relatando como Laura conheceu Daniel e como a doença começou. Isso, claro, através da visão que se tem no casarão:

> [...]— Já está em tempo de você ficar sabendo certas coisas, não tem cabimento falar a vida inteira como uma criança, presta atenção: nosso pai adorava a mamãe, sempre lhe deu tudo, ela vivia como uma rainha, sim senhora, como uma rainha! Depois que Otávia nasceu, recomendado por não sei quem, entrou em casa um novo médico, um moço bonito, de boas maneiras... — Fez uma pausa. Um sorriso entreabriu-lhe os lábios polpudos. — Era o doutor Daniel. Nosso pai descobriu logo quem ele era e expulsou-o de casa como se expulsa um demônio. Durante algum tempo andou sumido, parece que viajando. Quando voltou você tinha acabado de nascer e mamãe já estava meio esquisita, com umas manias, papai teve que interná-la no sanatório. Então ele também foi para o sanatório e ficou tratando dela, chegou a alugar um chalé ali perto e todos os dias ia visita-la no quarto. Você está entendendo, não? Quando ela melhorou, está claro que nosso pai não dia mais aceitá-la, imagine um escândalo desses (Telles, 2009, p. 43-44).

Com isso, é possível compreender que, na construção de Laura, também existe uma maternidade distanciada das filhas Bruna e Otávia. Como já abordamos, ambas se referem à doença da mãe com indiferença e, através dos relatos de Laura sobre o seu passado com Natércio, percebemos que essa relação conturbada já vem de anos antes. Vale ressaltar, tendo em vista o contexto histórico, a maternidade tida como modelo na época da ambientação de *Ciranda de Pedra*, possuía um alto valor social na vida das mulheres e por isso, além de qualquer outra atribuição que elas possam ter, "[...] ser mãe só se iguala em importância a ser esposa, sendo que, frequentemente, ambas se confundem ou se complementam. Mais que um direito ou alegria, dedicar-se aos filhos é um dever" (Pinsky, 2014, p. 291).

Essa ideia rígida de maternidade entra em conflito com a experiência de Laura que, em certo momento – antes de sair de casa e adoecer –, é cobrada por Natércio acerca da criação da prole. No entanto, a coprotagonista demonstra dificuldade em se conectar profundamente com as filhas e tece certas críticas sobre o comportamento delas:

> [...] Você tem suas filhas!, ele costumava me dizer. Minhas filhas... Eram minhas? Bruna, que parecia uma inimiga, pronta sempre para me julgar. Tão dura. E Otávia sempre tão distante, lá longe com seus cachos... Era graciosa a minha Otávia com aqueles seus cachos, abracei-a tanto, fica comigo, só tenho você! Então ela choramingava, não, mamã, num quelo, cê dismancha meu tachinho... [...] (Telles, 2009, p. 37).

Consequentemente, Virgínia se sente culpada por ter sido a única filha a ir embora com a mãe, e o sentimento de não adequação nesse núcleo familiar tão conturbado e complexo se intensifica. Em uma tentativa de compreender se havia arrependimento em Laura, Virgínia questionou Bruna, pois a irmã presenciou a saída da mãe do casarão e recebe uma resposta negativa. Na verdade, a irmã da protagonista exalta quão bonita e radiante estava Laura em sua despedida, e ainda demonstra toda sua consternação por ela ter desonrado o seu compromisso como esposa:

> [...] — Seu vestido era de lã verde e o chapeuzinho era preto com um véu. [...] Vou viajar, disse. E lá se foi levando você pela mão. A tarde toda a sala ainda ficou com o perfume dela...
> Virgínia comoveu-se, Bruna não confessava, mas bem que sentia saudade da mãe. [...]
> — Decerto ela já estava arrependida, não?
> —Arrependida por quê? Pois não era isso que ela queria? Por acaso o outro já não estava na esquina, à espera? Um segundo ao menos ela pensou em mim, em Otávia, em você? Pensou no pai?

> Baixando o olhar, Virgínia tateou à procura de um caminho diferente. Sentia-se terrivelmente culpada (Telles, 2009, p. 44-45).

Em relação ao contexto literário, na pesquisa sobre as revistas da década de 1950, realizada por Carla Bassanezi Pinsky (2014), evidencia-se que a quantidade de escritos literários que envolvem mulheres adúlteras nas publicações da época é ínfima. A pesquisadora destaca que "[...] a possibilidade de a mulher apaixonar-se por outro homem, que não seu esposo, aparece apenas em alguns contos. E em quase todos eles o adultério não se concretiza [...]" (Pinsky, 2014, p. 337). Ela ainda complementa que, "nos pouquíssimos contos em que o adultério feminino se concretiza, o final é trágico com uma ou várias mortes entre os personagens" (Pinsky, 2014, p. 337).

Esse último trecho da pesquisa de Pinsky (2014) nos chama a atenção, já que corresponde às várias formações de mulheres advindas do *Bildungsroman* feminino. A mulher desviante da conduta moral vigente, àquela que não segue os comportamentos adequados esperados socialmente e caem na loucura; uma loucura não necessariamente explicada, mas que existe como uma punição para a mulher que ousou se subverter:

> A loucura, desse modo, resulta de um certo fracasso na rejeição dos modelos sociais de comportamento. Entretanto, a loucura é também um rótulo imposto pela sociedade à mulher que se atreve a se desviar ou a tentar escapar dos padrões estabelecidos, rótulo que aprisiona e oprime e é particularmente punitivo para quem tentou libertar-se da 'normalidade' [...] (Ferreira Pinto, 1990, p. 129).

Isto posto, podemos compreender que a construção da personagem Laura traz para *Ciranda de Pedra* e, até mesmo, para a trajetória de Virgínia, uma maior complexidade e profundidade em sua formação. Assim, o papel de maior vítima recai na figura do homem traído e abandonado Natércio, ao passo que a personagem feminina se torna a figura doente que está apenas pagando pelo terrível pecado que cometeu. No meio disso tudo, ficam as filhas, principalmente Virgínia, que se sente deslocada dessa convivência familiar:

> Um pardal pousou no pessegueiro, bicou uma folha e prosseguiu seu voo. Virgínia seguiu-o com o olhar. Devia ser bom, também, nascer passarinho. Passarinho não tem essa complicação de pai e mãe assim separados. E passarinho não fica louco nunca. Franziu a testa: ou fica? [...] (Telles, 2009, p. 22).

No que diz respeito às relações de Virgínia com as figuras masculinas, podemos notar o destoar na construção de Natércio e Daniel e a diferença do tratamento de ambos com a protagonista. Nas poucas aparições de Natércio na primeira parte de *Ciranda de Pedra,* é estabelecida uma distância, física e emocional, em sua convivência com a filha: "[...] ela resistiu, voltando-se para a porta do escritório. Estava fechada. — Queria antes ver o pai… — Agora ele está trabalhando e não gosta de ser interrompido, na saída você fala com ele" (Telles, 2009, p. 41).

O escritório de Natércio pode ser considerado um símbolo dentro da narrativa, que representa a barreira entre a personagem principal e o íntimo da personagem masculina. Quase sempre, a porta desse espaço encontra-se trancada, da mesma forma como ele é fechado sentimentalmente para Virgínia. Nas vezes em que a garota tenta uma aproximação, o pai sempre está ocupado demais ou trabalhando: "Virgínia seguiu Frau Herta em silêncio. Mas ao passar pela porta do escritório tocou-lhe no braço suplicante. — Posso? — Está bem, mas só um instante, seu pai está fazendo um trabalho importantíssimo, não deve ser incomodado" (Telles, 2009, p. 53).

Esse espaço particular do escritório no casarão é descrito como "[...] espaçoso mas sombrio, com estantes que forravam as paredes até o teto. As cortinas cor de vinho estavam descerradas. Contudo, embora o dia estivesse luminoso, a luz que chegava até a mesa era tímida e frouxa. [...]" (Telles, 2009, p. 53). O ambiente que expressa seriedade e se apresenta pouco acolhedor, é reflexo do próprio comportamento de Natércio que, em uma cena na qual Virgínia finalmente consegue adentrar o espaço, se incomoda com a sua presença:

> Virgínia aproximou-se na ponta dos pés, respirando compenetrada aquele cheiro morno de livros, fumo e couro [...]. Natércio pousou a caneta e ergueu a cabeça. Estendeu a mão morena e peluda.
> — Como vai, Virgínia? Deus te abençoe — acrescentou, recostando-se na cadeira. Acendeu o cachimbo e encarou-a com firmeza. Parecia procurar alguma coisa nela.
> Virgínia sentia as meias escorregando pelas pernas abaixo mas não teve coragem de puxá-las. "Que será que ele procura em mim?" (Telles, 2009, p. 53).

É interessante observar que, nos momentos de maior desespero, solidão e deslocamento de Virgínia diante dessa dinâmica familiar conturbada, ela tenta se agarrar ao afeto nutrido por Natércio, explicitamente unilateral na narrativa. É como se a distância entre os dois fosse preenchida por uma ideia afetiva da protagonista,

que enxerga o pai como o único que pode remendar a família ou, pelo menos, se importar de fato com ela:

> Virgínia tapou a boca com as mãos. Soluços fundos sacudiram-lhe os ombros. [...] — Ninguém gosta de mim, ninguém. Minhas irmãs não se importam comigo e minha mãe só gosta do tio Daniel…Meu pai é que gosta de mim, só ele me quer bem, ah, meu paizinho querido, me leva embora desta casa, eu quero ir com você! [...] (Telles, 2009, p. 20).

Apesar de Natércio ser muito rígido com Virgínia, por meio do ponto de vista da protagonista é possibilitado saber que o menor elogio positivo vindo dessa figura paterna acende na protagonista a esperança de uma correspondência afetiva: "[...] — Você é bem mais estudiosa que suas irmãs. Otávia, então, caiu muito. Virgínia abaixou os olhos brilhantes. "Ele me ama, sim, ele me ama!" (Telles, 2009, p. 54). Todavia, devido às inúmeras tentativas frustradas de justificar o comportamento distante de Natércio, é compreensível que Virgínia sinta-se desprezada e lamente por sua não integração com a figura paterna:

> Ela desviou para o chão o olhar magoado. 'Até o pai'. Afinal esperara tanto que ele viesse recebê-la no portão, tomando-a alegremente nos braços. [...] Era até um pouco…A palavra quase veio à tona, mas energicamente a empurrou para o fundo. Não, não que ele fosse *seco*, não era isso. Apenas seria muito melhor se ele a recebesse sem dizer nada. Foi saindo na ponta dos pés. Ainda voltou-se para vê-lo, mas ele parecia olhar através da janela. "Por que está sempre fugindo de mim?" (Telles, 2009, p. 78).

Por outro lado, em oposição à Natércio, existe a figura de Daniel. Como já pontuamos, ele é o verdadeiro pai de Virgínia, mas essa informação só é explicitada para a protagonista no final de sua infância. Ainda assim, mesmo antes dessa revelação, é nítido um comportamento afetivo genuíno de Daniel com a menina. Fora os momentos lúcidos de Laura, em que a mãe é atenciosa com a protagonista, ele é o único personagem que se preocupa genuinamente com o crescimento de Virgínia.

Além de se referir à Virgínia com o pronome de tratamento "meu bem", Daniel se interessa em dialogar sobre vários assuntos com ela e demonstra afeição através de seus gestos simpáticos: "[...] fechou o livro e teve um sorriso para o pequeno rosto interrogativo [...] — Esses versos, Virgínia, são de um poeta inglês, um dia você ainda vai conhecer tudo isso [...] — Fique desde já com ele, esse é um autor que você vai amar. [...]" (Telles, 2009, p. 64). A excitação de Virgínia com a atenção e o presente recebidos do homem é permeada por sentimentos ambíguos, pois "[...] recebeu o livro e apertou-o contra o peito. Bruna não a perdoaria nunca se a visse assim. Mas Bruna

estava longe. “Ninguém saberá”, Daniel parecia dizer com um olhar de conspiração. Sorriu para si mesma. [...]” (Telles, 2009, p. 64).

Assim como Natércio, Daniel possui um escritório na casa em que mora com Laura e Virgínia. Entretanto, diferentemente do casarão, a entrada da protagonista é sempre permitida. Do ponto de vista estrutural, assim como no casarão, a descrição do espaço condiz com a condição da personagem. Na cena em que o escritório é detalhado, Laura está piorando e Daniel se mantém o tempo todo ocupado com a enferma e, consequentemente, anda muito desgastado, o que se reflete no ambiente fechado:

> Percorreu com olhar atento o pequeno cômodo que era o escritório de Daniel. Tudo continuava exatamente igual ao dia em que entrara ali pela primeira vez. No entanto, nos móveis, no tapete puído, nos livros, parecia haver uma poeira muito fina, quase imperceptível de tão fina, mas suficiente para dar a tudo uma embaçada atmosfera de abandono. [...] Os discos que punha para tocar eram sempre os mesmos e tinham um som um pouco gasto, como se estivessem esgotados. Mas ele repetia dez, vinte vezes sem parar. [...] Desviou o olhar para o botão de rosa em cima da mesa. [...] Ao lado da pasta de couro, de um verde amadurecido, estava o porta-retrato também verde, com raminhos de trevo nas cantoneiras da moldura. [...] Na fotografia ensolarada, Laura sorria para o fotógrafo invisível. [...] Parecia despreocupada como uma menina de cabeleira solta e suéter [...] (Telles, 2009, p. 57-58).

É de destacar que, apesar do momento delicado por conta da saúde de Laura, existe uma rotina familiar e um ambiente de aconchego que atravessa a vivência de Virgínia. Ela consegue identificar os costumes de Daniel, assim como alguns gostos pessoais dele – diferentemente do que ocorre com Natércio: “[...] da cama, Virgínia habituara-se àquela música remota e contudo nítida. A princípio, achara-a sem sentido”. Entretanto, “[...] certa noite, na escuridão do quarto, ao ouvir os discos que já sabia fazerem parte do álbum de Beethoven, recebera-os com um obscuro sentimento de cumplicidade” (Telles, 2009, p. 57-58).

O comportamento mais próximo e carinhoso de Daniel conflui em hesitações de pensamentos e sentimentos por parte de Virgínia, sobretudo, ao compará-lo com Natércio. No casarão, é vigente a ideia de que Daniel também é responsável pela desestruturação da família. Logo, de tanto ouvir as irmãs afirmando essa ideia, até mesmo a aparência de Daniel se torna uma questão conflituosa para Virgínia:

> Nessa posição, com uma sombra de barba azulada no rosto fino e com aqueles cabelos crescidos, ele era igual ao cavaleiro da capa de um livro de histórias que ela ganhara na escola, um cavaleiro pálido e triste, seguindo com o olhar um cisne que nadava num lago. [...] Assim, mesmo malvestido e

> de barba por fazer, ele ainda era muito mais bonito que o pai. “O demônio toma várias formas”, avisara Bruna. Cravou os olhos nos pés de Daniel. E desapontou-se, enternecida com aqueles sapatos tão humanos, já deformados pelo uso (Telles, 2009, p. 31-32).

O conflito se solidifica, pois a personagem principal até reconhece que Daniel é um homem muito bonito em comparação à Natércio, o que podemos considerar um problema devido à traição ocorrida. Por isso, Bruna destaca que o demônio vem de várias formas e, no caso de Daniel, veio em uma estética que gerou desejo e culminou em “pecado” por parte de Laura.

Além disso, a convivência com Daniel faz com que Virgínia consiga expor sentimentos particulares unicamente para ele, que a escuta e oferece atenção, diferentemente das outras personagens que a rodeiam. No meio de uma conversa, quando a menina disse que entendia a frustração e a raiva que Beethoven sentia por ser muito feio, o rapaz ficou consternado:

> [...] — Mas, meu bem, por que você fala assim?
> — Eu sou feia.
> — Você, feia? Que ideia! Ouça, Virgínia, agora você é uma menininha ainda e nada disso tem a menor importância, as meninas precisam ser boas e saudáveis, só isso é importante. Mas quando você crescer, então, sim, então vai ficar bonita, tenho certeza que vai ficar uma moça tão bonita! Passou de leve a mão pela cabeça desalinhada. — Será morena e quieta como a tarde, de uma beleza quase velada. E terá olhos de espanto, lustroso, como os da gazela (Telles, 2009, p. 65).

A tensão psicológica se estabelece mediante os indefinidos sentimentos de Virgínia perante a figura de Daniel. Visto que a personagem se encontra dividida entre a tentativa de acatar as ideias da irmã Bruna sobre a culpa daquele homem em ocasionar a ruína de sua família e em admitir pra si os sentimentos genuinamente carinhosos e positivos que sente por ele. O comportamento hesitante da protagonista é notado pela personagem masculina que, em certa altura do romance, sinaliza: “[...] — Quero que saiba que fiz o que pude, Virgínia. E que lhe quero muito, ouviu? Não faz mal que não goste de mim, eu compreendo, não se preocupe com isso também” (Telles, 2009, p. 66).

Em reação, “[...] ela chegou a ficar na ponta dos pés para beijá-lo no rosto. ‘Mas eu gosto de você, tio Daniel! Não devo gostar, Bruna proibiu, mas apesar de tudo, eu gosto!’ [...]” (Telles, 2009, p. 66). Entretanto, rapidamente “[...] deixou cair os braços, confusa. Irritou-se consigo mesma. E odiando-o ao perceber que ele adivinhara o gesto, deu-lhe as costas e fugiu” (Telles, 2009, p. 66).

Em face do exposto, compreendemos que existe uma série de acontecimentos nos capítulos finais da primeira parte de *Ciranda de Pedra* que contribuem para grandes mudanças na formação psicológica de Virgínia. As revelações ocorrem em um intervalo de mais ou menos quatro dias e, por consequência, a sobrecarga psicológica que Virgínia acaba sofrendo justifica sua mudança comportamental em sua formação. Como analisaremos na sequência, a mudança de casa, a morte de Laura e o descobrimento de que Daniel é seu pai biológico marcam profundamente o psicológico da jovem protagonista.

Na cena em que Virgínia tenta realizar sua tarefa da escola sobre descrever a família, ela desce até o escritório de Daniel e aproveita para pedir sua ajuda, apesar de se mostrar descontente com a proposta dada pela professora: "— Não acho graça nessa descrição de uma família — murmurou ela num muxoxo. — Uma bobagem" (Telles, 2009, p. 32). No entanto, o rapaz a contesta e afirma ser uma boa tarefa. Em seu discurso, notam-se algumas colocações ambíguas que Virgínia não assimila, mas já marca no texto que existe algo escondido da protagonista:

> — Não, meu bem, o tema é bom. Cada menina pode descrever sua própria família, certo? Então você descreveria a nossa. — Fez uma pausa. Parecia falar consigo mesmo. — A minha família, Laura e Virgínia. Minha família — repetiu baixinho. E noutro tom: — Por que você não fala sobre a casa do seu pai sobre suas irmãs?
> — Boa ideia! E ponho minha mãe morando lá também, faz de conta que nada mudou, que é como antes.
> Daniel entrelaçou as mãos. Depois afrouxou-as. E ficou a olhá-las, abertas sobre os joelhos (Telles, 2009, p. 32).

Logo depois, ainda em sua casa, Virgínia percebe que a mãe vai piorando ao longo do tempo. Com isso, Daniel indica estar disposto a conversar com Natércio para acertar a ida definitiva da menina ao casarão. Essa possibilidade é tão boa naquele momento, que Virgínia parece nem mesmo acreditar: "[...] Virgínia aproximou-se mais. Ficou imóvel, perplexa, como se ele estivesse falado uma linguagem desconhecida. — Sim, meu bem, com seu pai. Lá você ficará melhor, a casa deve ser mais alegre do que esta, mais confortável [...]" (Telles, 2009, p. 32). Mais uma vez, é possível notar um comportamento atípico de Daniel, com um tom misterioso em suas palavras direcionadas à Virgínia:

> Ela ajoelhou-se diante da poltrona. Tomou ansiosamente as mãos de Daniel. Continha-se para não gritar:
> — Quando, tio? Quando?
> — Virgínia, Virgínia, quando você fica assim comigo, quando me olha como olhou há pouco, eu chego a pensar que... Enfim, que seria possível outro

> caminho. — Fez uma pausa. E contraiu dolorosamente a fisionomia. — Mas não, eu teria que ser muito egoísta, está compreendendo? Só pra você há esperança.
> — Que esperança?
> Ele soltou-lhe as mãos e acendeu um cigarro. Sacudiu a cabeça. [...] (Telles, 2009, p. 32-33).

Próximo do momento de mudar-se para o casarão, Virgínia descobre que a mãe está pior do que nunca. Com medo, ela questiona se haveria o risco de morte e Daniel chega a afirmar que o estado de Laura é muito grave e em uma tentativa de consolar a menina, afirma: "[...] triste é o que está acontecendo agora e não o que vem depois" (Telles, 2009, p. 63). Em complemento, Daniel faz uma analogia da saúde de Laura com um espelho, em que se destaca a beleza estética literária presente neste trecho do romance:

> [...] Sabe, Virgínia, vejo Laura como aquele espelho despedaçado: a gente pode ir lá no fundo e colar os cacos, mas tudo então que ele vier a refletir, o céu, as árvores, as pessoas, tudo, tudo estará como ele próprio, partido em mil pedaços. Veja bem, triste não é o que possa vir a acontecer... A morte, por exemplo. Triste é o que está acontecendo neste instante. Ela tem a cabeça doente, o coração doente. E não há remédio. Só o sopro lá dentro é que continua perfeito como o espelho antes de cair no chão (Telles, 2009, p. 63-64).

Diante das frequentes crises de Laura, Virgínia finalmente se muda para o casarão de Natércio. De maneira oposta à animação inicial da protagonista, "[...] já fazia mais de uma semana que se mudara. Uma semana. E a verdade é que as coisas se passavam de modo bem diferente do que imaginara [...]" (Telles, 2009, p. 77). De seu ponto de vista, em pouco tempo, a personagem principal já foi notando que sua presença era repelida por seus familiares: "[...] nos primeiros dias ela ainda falava, ria. Mas [ela] começou a notar que suas palavras e risos, na maioria, ficavam sem resposta. Aos poucos os assuntos foram definhando e agora já não sabia o que dizer" (Telles, 2009, p. 77).

A solidão, componente constante da formação infantil de Virgínia, vai se acentuando cada vez mais no espaço em que passa a habitar. Por conta do tamanho da nova casa, ela se sente mais sozinha do que quando morava com a mãe. Na verdade, essa sensação se mescla com um profundo isolamento psicológico e físico de ambos os núcleos familiares: "Há mais de uma semana que a outra casa desaparecera como se nunca tivesse existido. E ninguém lhe falava da mãe, nem em Daniel, nem em Luciana — sumiram todos como pombos que o mágico do circo tirava da cartola [...]" (Telles, 2009, p. 79).

Junto ao desamparo e ao isolamento, se intensifica a agressividade de Virgínia, principalmente com a figura de Natércio:

> — Coma, Virgínia. Seu almoço já deve estar frio.
> Ela estremeceu. Aquela voz era ainda mais fria do que a comida refugada no meio do prato.
> — Não, pai, já comi muito.
> — Você quer dizer que está satisfeita.
> O resto do sorriso que ainda conservava esquecida na boca desfez-se rápido (Telles, 2009, p. 76).

Por consequência, o comportamento cada vez mais distante da figura paterna se torna sufocante, gerando questionamentos incisivos e constantes: “O leve tilintar dos talheres se fragmentava em sons de uma pequena luta metálica, gelada. Por que aquele olhar a perturbava tanto? Que teria o pai a lhe dizer? E por que não dizia? [...] (Telles, 2009, p. 77).

É interessante pontuar que, embora a convivência de Virgínia com os demais habitantes do casarão seja péssima, em um breve ímpeto de satisfação, ela celebra o fato de que, agora, Conrado é seu vizinho: “[...] atirando a cabeça para trás, desandou a correr pelo gramado, dando voltas e mais voltas até cair atordoada. Riu tapando a boca. ‘Conrado agora é meu vizinho’, lembrou-se. ‘Meu vizinho!’, disse em voz alta” (Telles, 2009, p. 79). O que se sobressai nessa única cena contente da protagonista no casarão é a sua interação com a roda de anões no quintal.

Nota-se que o desejo que Virgínia tem de entrar naquela roda de pedra – que podemos considerar fortemente como um símbolo de sua socialização desejada – está ainda mais intransponível após sua mudança para o casarão e sua proximidade com as personagens dali:

> Rindo ainda, aproximou-se dos anõezinhos que dançavam numa roda tão natural e tão viva que pareciam ter sido petrificados em plena ciranda. No centro, o filete débil da fonte a deslizar por entre as pedras. “Quero entrar na roda também!”, exclamou ela apertando as mãos entrelaçadas dos anões mais próximos. Desapontou-se com a resistência dos dedos de pedra. “Não posso entrar? Não posso?”, repetiu mergulhando na fonte as mãos em concha [...] Pensou em Natércio. “Por que está sempre fugindo?”, insistiu, olhando fixamente a boca da fonte, como se a resposta pudesse vir dali (Telles, 2009, p. 79).

Isto posto, o primeiro trauma que Virgínia perpassa é a descoberta da morte de sua mãe, Laura. Em certo dia, a protagonista está se sentindo muito mal, visto que havia se comportado de forma vexatória diante da ciranda de amigos na noite anterior. Ao agir com violência por ter se sentindo excluída da socialização, sacudira o tabuleiro

de jogos, o que resultou em muitas risadas dos cinco personagens. Assim, para se distrair daquela memória, a menina resolve visitar o escritório de Natércio repentinamente, reafirmando que ele não iria negar sua presença, pois “[...] ele gosta de mim, tem que gostar, é meu pai. Meu pai!” (Telles, 2009, p. 81).

Ao chegar perto do escritório, “[...] alisou os cabelos com as mãos e já ia se precipitar pela porta adentro quando ouviu uma voz. Era o pai. — Será melhor elas irem amanhã, um pouco antes do enterro. [...]” (Telles, 2009, p. 81). Nesse momento, tomada de um medo desconhecido, Virgínia “[...] levou a mão à boca e pôs-se a procurar avidamente a unha na qual restasse ainda algo a roer. Agitava-a um vago desejo de fuga, mas ao mesmo tempo sentia-se presa ali [...]” (Telles, 2009, p. 81). Enquanto a mente da protagonista processa o diálogo e conecta-o à figura de Laura, ela se afasta silenciosamente, “[...] aconchegada à penumbra dos cantos. Lá dentro o diálogo prosseguia, mas as vozes foram ficando reduzidas, abafadas como se viessem de dentro de uma caixa [...]” (Telles, 2009, p. 82).

A concepção sobre a quem Natércio se referia ao falar sobre o enterro chegou em Virgínia de forma violenta: “a luz do sol atingiu-a de chofre. Institivamente quis recuar, mas era tarde. O enterro seria amanhã. ‘Não!’, sussurrou saindo em desabalada corrida pelo gramado afora. ‘Não sei de nada, não ouvi nada, não ouvi!’ [...]” (Telles, 2009, p. 82). Junto com a negação, surge um desejo imenso de fugir, de se esconder daquela notícia e, constantemente, a protagonista tenta escapar daquela realidade por meio do discurso, ao proferir que aquilo era mentira, que não havia acontecido nada e que ela deveria estar sonhando. Entretanto, a realidade inflexível vem à tona quando “[...] olhou em redor, desvairada, pensou em fugir. Mas estava presa no emaranhado das trepadeiras, só havia uma saída e por esta vinha a mulher, reta, implacável: — Virgínia, seu pai quer falar com você. [...] (Telles, 2009, p. 82-83).

Quando a compreensão da morte de Laura se revela implacável, a reação da personagem principal é comparada pelo narrador como a de um animal, visto que, de tão sozinha e desamparada, sofre com a dor da perda jogada ali mesmo no chão: “[...] desabou então de joelhos encolhida como um bicho. — Não! Não! — gritou tapando os ouvidos. E escondeu a face lívida nos pedregulhos do chão” (Telles, 2009, p. 83). Após o enterro, ocasião essa que fica subentendido que Virgínia não compareceu, a todo momento ela pergunta para Otávia como Laura estava. A irmã, por sua vez, responde: “[...] deitaram mamãe no divã, com um vestido comprido de um rosa meio

lilás, vestido ou camisola [...] mas estava bonito... — Fez uma pausa. [...] — Já repeti isso não sei quantas vezes, você já sabe tudo de cor, não respondo mais nada [...]" (Telles, 2009, p. 84).

Vale ressaltar que, nesse momento de luto, Virgínia se mostra muito reprimida e fica vagando pela casa melancólica e pensativa sobre o lugar em que a mãe estaria agora morta. Tal comportamento é muito diferente do que costumava se comportar: "[...] 'Enterrada', disse Virgínia recostando a fronte na vidraça. Mas embora os lábios se movessem, não saiu som algum. Vagou o olhar pela escuridão do céu. Lá no fundo da terra devia ser assim escuro e a mãe gostava de ficar no escuro [...]" (Telles, 2009, p. 83).

Para além da morte da mãe, consideramos que a descoberta da identidade do verdadeiro pai de Virgínia resulta na principal modificação de seu comportamento e simboliza o final da sua formação infantil. Enquanto atravessa o luto, a protagonista demonstra profunda hostilidade à figura de Natércio, chegando a ser controversa em suas ideias ao inferir que era até compreensível Laura ter largado o marido e ficado com Daniel. Até então, a protagonista não tinha essas ideias, porque era podada pela irmã mais velha. Mas, dessa vez, isso não ocorre:

> [...] Mas o que era verdade? E o que era mentira? E o pai? O que era o pai? Por que se fechava assim, sempre arredio, gelado, por que não dizia as coisas claramente, com naturalidade?! Seria mesmo *aquilo* que ela dizia, um homem que só pode inspirar medo? Nesse caso, não tivera culpa nenhuma em ir com Daniel que era delicado, bom. Pois não lhe fizera as vontades, sempre? "O sanatório não, Daniel, você prometeu". E Virgínia esfregou os olhos úmidos. Até o fim (Telles, 2009, p. 85).

Como último ato da infância de Virgínia, a empregada de sua antiga casa, Luciana, aparece para vê-la no casarão. Previamente, ela é advertida por Frau Herta para não demorar, uma vez que Natércio não queria contato com os membros da outra casa ali. Com uma descrição metafórica do olhar, é nítida uma tristeza contundente em Luciana: "[...] parecia mais magra, mais escura. [...] Sim, ali estava ela, os mesmos cabelos luzidios, o mesmo sorriso...Mas os olhos, sem dúvida, diferentes, fundos como dois buracos feitos pela brasa de um cigarro [...]" (Telles, 2009, p. 86).

Nesse ponto, vale ressaltar que Virgínia sempre desconfiou que Daniel tinha um caso extraconjugal com Luciana, e confabulava isso em sua imaginação. Consequentemente, a ideia de que agora os dois estariam livres de Laura a enfurece. Em um tom desafiador, a protagonista questiona se Luciana estaria feliz por sua mãe

estar morta. Todavia, a antiga empregada apenas nega e lhe entrega um presente de Daniel, que foi esquecido durante a mudança:

> [...] Foi presente dele, não foi? É bom guardar. Virgínia apanhou o livro. E atirou-o na poltrona. Crispou as mãos. [...] Ele agora podia voltar a trabalhar no consultório, podia voltar a cantar, a cantar até a *Balada das Duas Ninfas*, que a mãe gostava tanto de ouvir...[...] E os dois soltos para sempre. Livres. Sentiu-se miseravelmente traída (Telles, 2009, p. 87).

Essa suposta traição de Daniel e a resposta nada explícita de Luciana desencadeia um ataque de nervosismo em Virgínia, que furiosamente acusa o rapaz de infidelidade à recém sepultada Laura. Todavia, nesse momento de tensão da narrativa, Luciana rompe a atmosfera de fúria de Virgínia com movimentos faciais inesperados: "[...] descerrou a boca num sorriso lento. Apertou os olhos que se reduziram a dois pontinhos opacos. [...]" (Telles, 2009, p. 87). Então, no clímax do romance, Luciana diz calmamente:

> [...] — Não fale assim — pediu com doçura. — Não fale assim do seu pai, não se fala mal do próprio pai.
> — O quê?!
> — Daniel é *seu* pai. Ele é *seu* pai. — Fez uma pausa. Sorria ainda. — Uma vez você me perguntou por que doutor Natércio deixou você morando com os dois. Eu disse que era por ser a caçula, que foi por isso, mas não foi esse o motivo, minha queridinha. Você é filha dele, entendeu agora? Primeiro, eu só desconfiava. Agora tenho certeza. Daniel é *seu* pai (Telles, 2009, p. 87-88).

Podemos notar que, no discurso, há uma ênfase ao pronome possessivo *seu,* que é utilizado em repetição para destacar a posição que Daniel verdadeiramente ocupa na vida de Virgínia. A reação da personagem principal é instintivamente de raiva e negação. Novamente, o narrador compara-a com um animal: "— Mentira! Mentira! — rebateu Virgínia entre os dentes. Encolhia-se como um animalzinho prestes a atacar. — É mentira! [...]" (Telles, 2009, p. 88).

Em seguida, por meio do recurso de gradação, Luciana despeja inúmeras informações e impressões sobre como Virgínia era parecida com Daniel; sobre ele nunca ter contado nada, pois, além de a protagonista já ser registrada como filha de Natércio, ele achava que ela o odiava; sobre a doença de Laura, que foi uma grande complicação nessa relação. Luciana até admite sua paixão por Daniel, mas deixa claro que ele sempre a viu como uma boa amiga e empregada que ajudava com a saúde de Laura.

As únicas frases de Virgínia, que intercalam as várias falas de Luciana, são de súplicas para que aquilo fosse mentira. Notamos em suas ações muito sofrimento – até mesmo físico – por aquelas informações: “— É mentira — repetiu Virgínia num tom dilacerado. Cravou em Luciana o olhar suplicante: — É mentira, você é uma mentirosa! [...] Pode dizer o que quiser, eu não acredito, ouviu bem? — Tapou os ouvidos. — Mentira, mentira!” (Telles, 2009, p. 88).

Quando Luciana finalmente parou de falar, Virgínia “[...] imobilizou-se, os ombros curvos, os olhos pasmados fixos no chão. ‘Meu pai. Tio Daniel é meu pai...’ Cenas e frases, gestos e olhares — tudo, tudo foi se acumulando em seu redor como as peças de um jogo de *puzzle*. [...]” (Telles, 2009, p. 89). Ainda em um esforço de assimilação, sua mente “[...] foi pegando as peças, uma por uma. E instintivamente as colocava no lugar exato, sim, umas se ajustavam às outras, misteriosamente, como que se buscavam para formar o tom único e inevitável. O quadro perfeito” (Telles, 2009, p. 89). Por consequência, a personagem principal pede para ficar com Daniel. No entanto, Luciana conta o fim trágico que ele teve:

> — Mas se ele é mesmo meu... — Hesitou ao erguer o rosto pálido. Um tremor violento sacudiu-a. — Meu pai, então prefiro ficar com ele.
> Luciana sorriu com mansidão.
> — [...] Agora não adianta mais. [...] — Daniel se matou ontem com um tiro no ouvido. Ele está morto.
> [...] — Mas se ninguém me contou nada!
> — E nem é para contar mesmo. Se não fosse eu, você nunca saberia ou então só mais tarde... Doutor Natércio é de pouca fala, um homem corneado como ele foi não tem mesmo muito assunto. Mas achei que você tinha que saber tudo e vim depressa avisar. [...] (Telles, 2009, p. 90).

Antes de ir embora, em oposição à perturbação emocional da protagonista, Luciana ressalta com afeição a herança deixada por Daniel antes de seu suicídio: “[...] E deixou os livros para você, você herdou os livros. Encaixotou tudo antes, você precisa ver com que perfeição arrumou os caixotes” (Telles, 2009, p. 90).

Assim, destacamos que a mudança comportamental de Virgínia após as revelações supracitadas é acompanhada por elementos e mudanças no espaço, ou seja, uma grande tempestade e nas suas relações com seus familiares do casarão, demarcando a sua situação emocional e de consciência irreparável. Segundo a simbologia, a água remete “[...] a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 15). Nas últimas cenas da protagonista enquanto criança, esse elemento tem destaque.

Após esse confronto com Luciana, de acordo com o narrador, “Virgínia debruçou-se na janela. As primeiras gotas de chuva começaram a cair. Um relâmpago iluminou o jardim e pela última vez ela viu, sob a luz lívida do clarão, o vulto de Luciana batido pela ventania [...]” (Telles, 2009, p. 92). Ao passo que a tempestade se intensifica, a consciência de suas relações e de seu não-lugar naquele ambiente é impulsionada. Como exemplo, podemos destacar o momento em que ela lembra do trecho bíblico que Bruna se apoiava para dizer que a morte era o único destino para os adúlteros. Tal lembrança resulta em um ato de muita consternação da protagonista, fazendo com que ela atire a chuva a bíblia:

> Institivamente ela se voltou para a estante e procurou sôfrega o livro de capa preta. Achou-o logo com suas letras de um ouro já gasto: Bíblia Sagrada. Reviu aqueles lábios rígidos*. Se um homem dormir com a mulher de outro, ambos morrerão*... Apertou o livro tentando cravar as unhas na capa. Aproximou-se da janela. E atirou-o com força na tempestade (Telles, 2009, p. 92).

O ressentimento de Virgínia sobre a verdade familiar perpassa também a sua indignação com as figuras da ciranda, principalmente Otávia: “[...] uma risada cascateante cortou o silêncio. Virgínia estremeceu. Otávia! Nem três dias tinham se passado, nem três dias e ela conseguia rir e jogar damas [...]” (Telles, 2009, p. 92). Naquele momento de ruína psicológica, a rotina tranquila dos outros participantes da ciranda escancarava ainda mais a assimetria entre eles e ela: “[...] Bruna reiniciara o bordado no bastidor. E Letícia e Afonso discutiam qual era o mais hábil nas partidas de tênis. E Conrado sorria para Otávia [...] A chuva caía sobre os mortos mas ninguém pensava nos mortos [...]” (Telles, 2009, p. 92).

Sua aparência também reflete a sua condição psicológica após a conversa com Luciana. Segundo Natércio, a menina “[...] só quer ficar aí pelos cantos, roendo as unhas, despenteada feito bicho...” (Telles, 2009, p. 93). Ademais, além de compará-la com um animal, Natércio demonstra um grande descontentamento com a atitude desviante da protagonista, comparando-a à Laura: “[...] tenho tido paciência, Virgínia. Mas você não colabora. Infelizmente tem aqueles mesmos impulsos da sua mãe, misturados a outros defeitos que não vejo como corrigir. [...] (Telles, 2009, p. 93).

Em verdade, a concepção de que Natércio sabia que não era seu pai desestabiliza Virgínia: “[...] ‘não é meu pai’. E horrorizou-se. Veio-lhe de chofre a repulsa pela revelação. E com toda a energia que lhe restava, tentou ainda reagir, sufocar lá nas profundezas aquela ideia que a possuíra com tamanha naturalidade

[...]" (Telles, 2009, p. 94). Além disso, é enfatizado que: "[...] A certeza subiu à tona, poderosa, absoluta. 'E ele também sabe" (Telles, 2009, p. 94). Junto com o chacoalhar no tecido de sua realidade, pela primeira vez, há no texto literário a marca da mudança, que se alastra do sentimental para a ação: "[...] Virgínia quis então dizer-lhe que sabia da morte de Daniel, que sabia de tudo, 'Ele era meu pai'. Conteve-se. Pela primeira vez aprendia a se calar" (Telles, 2009, p. 94).

Na sequência, "o relâmpago a iluminara e a devolvera à escuridão, lá onde também estavam os outros [...]" (Telles, 2009, p. 94). O pedido para ser interna em um colégio católico, feito por Virgínia para Natércio, demarca a primeira fuga da personagem daquele núcleo familiar e de suas relações com os personagens do casarão. Com o recurso da prolepse, o texto narrativo adianta que "[...] um dia as freiras a prenderiam na torre do sino. Não se lembrariam depois de ir buscá-la e ela ficaria lá, completamente esquecida debaixo do vento e da chuva" (Telles, 2009, p. 95).

Diante do pedido inesperado da protagonista, Natércio fica hesitante. Porém, ele logo concorda, pontuando que talvez seria melhor assim. Ao ficar sozinha, a personagem volta à janela – dessa vez, se molhando na chuva torrencial que caia lá fora. Mais uma vez, ela pondera sobre sua situação, ao mesmo tempo em que o recurso da prolepse se faz presente no discurso:

> [...] ele sabia, Luciana sabia, decerto todos os outros também sabiam. As freiras não saberiam nunca. [...] Quando chegasse o dia do castigo da torre, não teria medo. Que importava a escuridão? E nem se abrigaria atrás dos anjos, atirara-os há pouco pela janela juntamente da Bíblia. [...] "Besouro que cai de costas não se levanta nunca mais. Besouro e anjo", acrescentou em voz alta. [...] Ficaria assim, sozinha debaixo da boca do sino (Telles, 2009, p. 95).

Ao afirmar que lá no colégio ela também seria esquecida, já se constata uma alteração em sua psique, visto que, nessa altura de sua formação, isso já não a incomoda mais. Por fim, também é de destaque a ampliação da frase metafórica que Laura utilizava sobre o besouro, mas agora Virgínia se referindo ao próprio comportamento inadequado e desviante de jogar a bíblia na tempestade.

3.2 A impossibilidade do voo: a formação, as perdas e o silenciamento feminino

Em uma entrevista concedida para o site *LOID - Livre Opinião* em 2017, Aline Bei contou que a ideia do romance *O peso do pássaro morto* (2017) surgiu após um acidente que ela sofreu na infância. Na época, a mãe dela possuía um canário e, na tentativa de segurá-lo para sua mãe pegar a tesoura e cortar as unhas do animal, "[...] o pássaro ficou tão/ assustado/ que morreu, preferiu assim do que seguir sentindo medo / do que viria. / foi muito impressionante. ele estava vivo, piando / pra morrer segundos depois na minha mão. o livro nasceu aí[58]" (Livre Opinião, 2017). Aliás, a dedicatória de *O peso do pássaro morto* faz referência a esse episódio: "ao canário que / Assustado em caber na palma, / morreu na minha mão" (Bei, 2017). Isso posto, é interessante pontuar a ideia de origem do romance, já que se evidencia, logo na recordação de Aline Bei, um esboço das temáticas pertencentes de *O peso do pássaro* morto, principalmente a morte.

Como já salientamos no início do capítulo, a análise constituída através da observação dos elementos da forma (Candido, 1995) são de extrema relevância nesta pesquisa. Em vista disso, convém destacar que, diferentemente de *Ciranda de Pedra* e da forma tradicional do romance de formação, a obra de Aline Bei tem uma narrativa em primeira pessoa, com uma narradora-protagonista (Friedman, 2002). Sendo assim, é de um centro fixo que temos acesso ao enredo, aos sentimentos e às concepções sobre os acontecimentos externos da protagonista e o quanto tais episódios influenciam seu comportamento ao longo da sua vida.

Vale explicitar em relação à forma do romance, a materialidade e o concretismo que carrega a obra de Bei, que por meio destas, se manifestam a qualidade estética de *O peso do pássaro morto*. É na disposição do texto literário, nos espaçamentos das páginas e nas quebras do texto que a história e os sentimentos dessa personagem vão se articulando. Segundo a publicação na coluna literária do site *A Escotilha*, um portal cultural criado em 2015, a professora Marília Kubota exalta que a estrutura formal do romance de Bei:

> [...] rompe com a norma, levando a pensar sobre a função dos vazios dentro da narrativa. O leitor não fica sabendo quase nada sobre os personagens, como são, onde vivem. [...] A estrutura que rompe com a paragrafação e

[58] A estética formal utilizada pela autora em seus romances é mantida nas respostas de algumas entrevistas dadas por Aline Bei, por isso optamos pela divisão em barras nas citações com menos de quatro linhas: por acreditarmos que assim estamos preservando a forma do texto não tradicional. Aliás, ao longo dessa parte da análise, será mantido esse critério, visto que, por se tratar de uma prosa poética, os espaçamentos também estarão representados por essa divisão.

> pontuação narrativa informa sobre o vazio, o silêncio, as rupturas de linguagem e a interdição de falas (Kubota, 2018, online).

Um dos aspectos significativos para a formação da personagem de *O peso do pássaro morto* se refere a sua relação com as perdas que carrega desde a infância e do seu contato com a morte. Podemos ampliar essa concepção na medida em que não ocorre apenas a experiência de perder pessoas importantes, mas um perder de si – de caráter psicológico –, além da solidão e do silenciamento como elementos formadores dessa personagem. Ademais, segundo Tofanelo e Zolin (2020, p. 66), a temática do silêncio, "[...] portanto, não está presente apenas no modo de configuração da protagonista, mas na própria estrutura da narrativa que reforça o silenciamento de alguns aspectos de sua trajetória em que o não dito lhe dá o tom [...]".

Nesse sentido, o conhecimento das personagens do *Bildungsroman* feminino, no geral, "[...] se dá de forma fragmentada e vertical, representando os desacertos e as frustrações como um caminho a ser percorrido em busca da construção de uma identidade com base em novas necessidades, novos sentimentos [...]" (Coqueiro; Zolin, 2014, p. 126). Esse aspecto já foi pontuado e apresentado na análise da protagonista Virgínia de *Ciranda de Pedra*, no entanto, por conta da escolha de um narrador-protagonista, essa característica do romance de formação feminino se intensifica em *O peso do pássaro morto*.

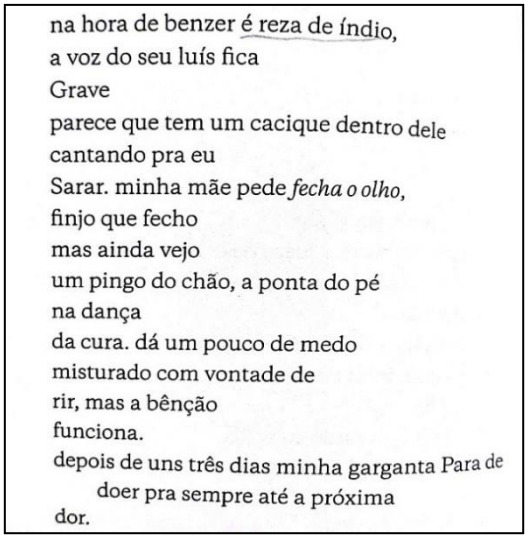
O romance de Aline Bei conta com uma divisão de formação muito parecida com o romance lygiano. Aqui também iremos acompanhar a infância da protagonista e uma parte de sua adolescência – antes da mudança para a vida adulta. O tempo da narrativa é psicológico, no qual há apenas algumas marcas de temporalidade durante o texto, mas que não indicam o tempo exato em que se passa a história. Todavia, deduzimos, por meio de alguns costumes das personagens e do ano da publicação do romance, que a fase infantil e a adolescência da protagonista sejam ambientadas por volta dos anos 1990 e 2000.

Na parte intitulada "Aos oito", que engloba a fase infantil do romance, existem dois personagens importantes e simbólicos para a formação da protagonista sem nome: Seu Luís e sua amiga Carla. Em relação à figura masculina, Luís é, de acordo com a narradora-protagonista, "[...] um velho sabido com cheiro de grama. / acho que o desodorante dele/ é verde/ e o corpo deve ter uns 100 anos de tanta ruga/ na pele toda, um homem / tartaruga. [...]" (Bei, 2017, p. 7).

A casa de Seu Luís é um dos poucos espaços descritos pelo narrador-personagem nesse romance: “[...] a casa que ele mora / parece uma toca / tem muita árvore antes de começar pela / Sala / de sofá / cinza e um eterno presépio / que fica o ano inteiro na mesa de centro / com o menino jesus fora / da manjedoura” (Bei, 2017, p. 07). A descrição priorizada se dá, provavelmente, por essa figura chamar a atenção por seus comportamentos singulares e de proximidade com a pequena: “[...] nem de noite ele tira os óculos / escuros, gosto quando ele me mede na parede / pra saber se eu cresci desde a última vez que nos vimos. [...]” (Bei, 2017, p. 9).

É através da visão da protagonista por meio da janela de seu quarto que detalhes do cotidiano do vizinho são construídos no romance: ele regava as plantas, jogava água na rua com a mangueira e depois Seu Luís “[...] sentava na cadeira de balanço / e fumava palha no meio da noite [...]” (Bei, 2017, p. 9). Além de Seu Luís reside na casa Dona Rosa, que está sempre de vestido e que segundo a protagonista “[...] faz o melhor pudim pra minha boca, a colher/ até bate no dente de tanto que eu chupo pra / roubar todo o gosto daquele doce [...]” (Bei, 2017, p. 08). Nota-se como a narradora destaca sensorialmente a agradabilidade do doce, remetendo a sua acolhida naquela casa.

Vale ressaltar que, além de ser o vizinho da protagonista, “seu Luís / é benze Dor” (Bei, 2017, p. 07). Segundo a personagem principal, toda vez que ela adoece, a mãe não a leva ao médico, mas sim ao Seu Luís. A criança ressalta a tensão que existe todas as vezes antes da benção, porque ela acha “[...] aquela casa com muito cheiro de / mato, a TV ligada num canal que / ninguém assiste” (Bei, 2017, p. 08). Ela complementa:



na hora de benzer é reza de índio,
a voz do seu luís fica
Grave
parece que tem um cacique dentro dele
cantando pra eu
Sarar. minha mãe pede *fecha o olho,*
finjo que fecho
mas ainda vejo
um pingo do chão, a ponta do pé
na dança
da cura. dá um pouco de medo
misturado com vontade de
rir, mas a bênção
funciona.
depois de uns três dias minha garganta Para de
doer pra sempre até a próxima
dor.

Fonte: Digitalização nossa da página 08, de *O peso do pássaro morto.*

Verifica-se que, na descrição da benção, existe o elemento de comparação da criança que associa essa ação com uma reza indígena por conta dos barulhos e dos movimentos do benzedor. Nesse contexto, nota-se uma percepção infantil de que apesar de causar medo, aquela situação é engraçada. Ao mesmo tempo, uma visão muito realista da personagem principal de que a cura é temporária e que ela funciona apenas até a próxima visita

Em relação aos pais da narradora-personagem, o que se sabe é muito pouco, apesar de aparentar ser uma relação muito tranquila, diferentemente da família desestruturada que vimos em *Ciranda de Pedra*. Vale ressaltar que os pais não possuem os nomes próprios revelados e são apenas tratados como “mãe” e “pai” ao longo do romance.

No que diz respeito a rotina da protagonista, pode-se notar que a relação da jovem com a escola não é das melhores, sendo pontuada como a pior parte do seu dia. O desconforto ao acordar e lembrar de que haveria prova logo no primeiro horário chateia a protagonista, que enfatiza:

> [...] eu sabia mais de sono do que de
> matemática, meu pai testou como eu estava
> me fazendo perguntas
> diretamente do livro, já um pouco estragado, de tanto
> ser aberto e
> fechado além de
> esquecido no chão também do banheiro (Bei 2017, p. 11).

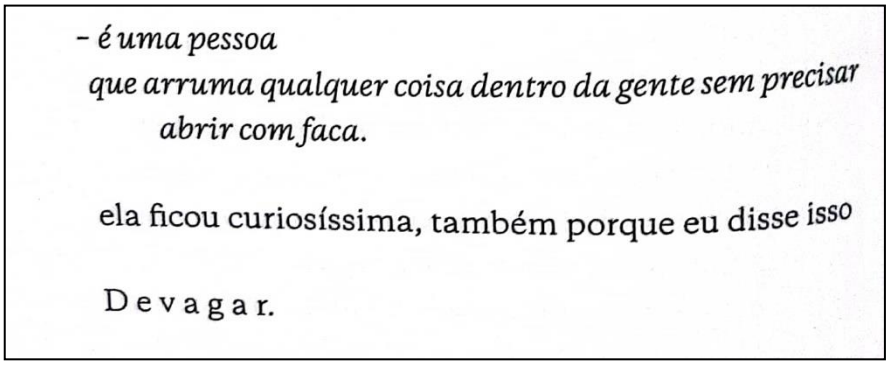
Em comparação com o vizinho, sua vontade era de “[...] comer sucrilhos eternamente e colocar óculos / escuros igual ao seu luís. cheguei a pedir / 1 óculos pra minha mãe que disse preferir olhar / nos meus olhos quando estávamos conversando” (Bei, 2017, p. 11).

Utilizando o recurso estilístico da analepse, junto ao símbolo dos parênteses, percebemos que os óculos são usados por Seu Luís devido à sua catarata, que tornava os olhos do homem “[...] pequenininho cor de / pedra / lá dentro da testa / com água de meleca nos cantos virando / o canto / mais Triste que já ouvi [...]” (Bei, 2017, p. 14). Intrigada, a menina questiona a mãe sobre os olhos do vizinho, que são fundos, e, para respondê-la, a mãe sopra eu seu ouvido e diz: “[...]: / *é catarata* / *a pessoa vai deixando de ver o mundo*” (Bei, 2017, p. 14). Em vista da sua capacidade curativa,

aquela explicação não faz sentido para a menina, mas é com uma perspectiva infantil e ainda inocente que conclui em seus pensamentos: “por que não benzer o olho morto pra voltar ao normal? / será que ele prefere não ver? / imaginar o mundo / deve ser mais bonito mesmo. [...])” (Bei, 2017, p. 14).

Na escola, não suficiente os problemas da protagonista com as matérias, a menina adverte que possui medo de borboletas e que, infelizmente, havia várias no colégio: “[...] minha escola cheia de / verde / era cheia de asa / também” (Bei, 2017, p. 11). Dito isso, é enfatizado metaforicamente no discurso dela como a escola possuía muito mato e muito inseto. Importa destacar que a única coisa que amenizava seu medo era a atitude de sua única amiga Carla, que imitava borboleta para a protagonista a fim de provar que o inseto não era tão ruim assim e que a narradora-personagem não precisava ter medo. A imitação era tão boa que a menina até sentia medo da amiga, mas depois passava.

Pode-se observar no texto a admiração que a personagem principal tem por Luís e, por essa razão, ela tenta fazer com que Carla o conheça. Nas palavras da narradora-personagem, o benzedeiro:



– é uma pessoa
que arruma qualquer coisa dentro da gente sem precisar
abrir com faca.

ela ficou curiosíssima, também porque eu disse isso

D e v a g a r.

Fonte: Digitalização nossa da página 12, de *O peso do pássaro morto.*

Existe no discurso da protagonista uma mescla de inocência infantil e de misticidade ao redor dessa figura masculina, além de um recurso estético ao usar a palavra “devagar”, em que há espaços em branco entre cada letra para dar um espaçamento, separando-a e dando a sensação de pausa que a protagonista usou para gerar a curiosidade na amiga. Em relação à Carla, personagem importante para formação na infância da narradora-protagonista, era uma menina muito inteligente, que a ajudava durante o intervalo a entender a divisão matemática que cairia na prova

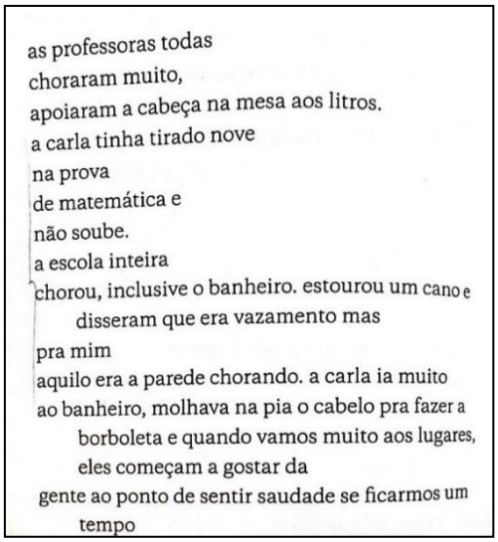
daquele dia, usando, por exemplo, sanduíches. Isso aumentava a confiança da protagonista por um momento, porém ela admite que: “[...] na hora que a Prova me olhava nos olhos, / minha barriga / virava gelo e a cabeça / um Choro [...]” (Bei, 2017, p. 13).

Identifica-se também no discurso que a amiga do colégio tinha uma saúde muito boa, o que atrapalhava os planos das duas de que Carla fosse no Seu Luís quando ficasse doente: “[...] carla tinha / uma saúde / de aço ou a mãe dela colocava um saco / invisível nela protetor de doença e machucado. / nunca ouvi a carla tossir. / ela nunca deu choro de ralar joelho, pelo menos um / roxo, Nada, Carla / a menina Intacta” (Bei, 2017, p. 12). Vale salientar que, por uma escolha estilística, os nomes próprios são redigidos, muitas vezes, em letra minúscula, e algumas classes de palavras, como adjetivos e substantivos, aparecem com a inicial maiúscula alegorizante, elemento predominante do poema e que se encontra nessa prosa poética.

É nesse dia da prova de matemática que a protagonista tem o seu primeiro contato com a morte. Na escola, havia muitos pinheiros e as meninas os utilizavam como marco do início da brincadeira. Nesse momento, a protagonista, mais uma vez, exalta o talento de Carla no jogo, já que “[...] se escondia tão Sumida que / às vezes / batia o sino fim de recreio comigo sem achar / a minha amiga, / eu procurava tão / atenta e a Carla em lugar / nenhum, de repente / ela Aparecia [...]” (Bei, 2017, p. 16).

Em meio a uma rodada do esconde-esconde, a narradora-personagem perde a amiga de vista. É no correr abrupto e seco da narrativa que se revela o paradeiro de Carla, “[...] de repente / ela Morreu, / o diretor vestindo preto / bateu na porta da minha / sala dizendo: / - *Carla* / *está morta*” (Bei, 2017, p. 17-18). Por ser um sentimento desconhecido pela narradora-personagem, sua descrição do luto quando o diretor contou foi: “sua voz um Piano caindo em mim” (Bei, 2017, p. 18). Esse acontecimento marca a vida da personagem sem nome e desencadeia uma série de comportamentos de confusão e, posteriormente, o isolamento da menina.

Cabe destacar que a revelação da morte de Carla traz na construção da cena reações diversas do ambiente escolar mesclados com a visão daquela criança em perder a sua única amiga. Segundo a narradora:

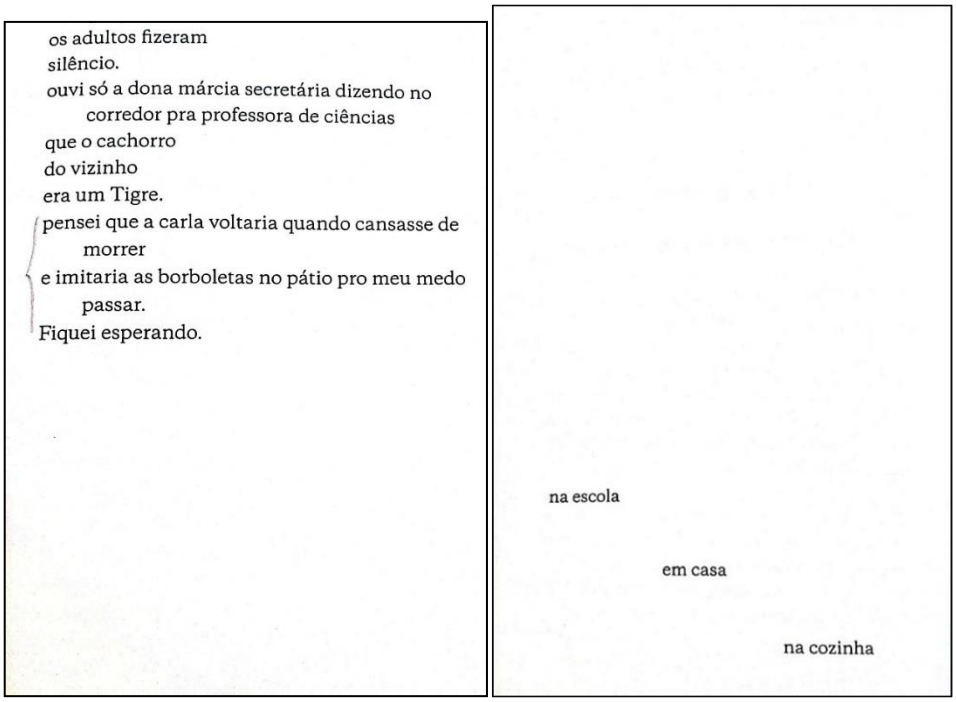


as professoras todas
choraram muito,
apoiaram a cabeça na mesa aos litros.
a carla tinha tirado nove
na prova
de matemática e
não soube.
a escola inteira
chorou, inclusive o banheiro. estourou um cano e
disseram que era vazamento mas
pra mim
aquilo era a parede chorando. a carla ia muito
ao banheiro, molhava na pia o cabelo pra fazer a
borboleta e quando vamos muito aos lugares,
eles começam a gostar da
gente ao ponto de sentir saudade se ficarmos um
tempo

Fonte: Digitalização nossa da página 18, de *O peso do pássaro morto.*

Nesse trecho, vale ressaltar o ato da protagonista de lembrar da nota que a amiga estudiosa tirou e lamentar, em meio àquela ambientação melancólica, demarcando a inocência pertencente da personagem. Tal como a associação presente no texto entre os canos estourados (espaço físico) e a personificação da estrutura do colégio que havia ficado triste pela perda de Carla, de acordo com a percepção da narradora-personagem.

A questão do luto torna-se incompreensível para a protagonista e, por ter apenas oito anos, nenhum adulto explicita para ela o conceito de morte: “[...] a carla morreu / e eu não sabia exatamente o que isso significava [...]” (Bei, 2017, p. 18-19). Ela complementa:



os adultos fizeram
silêncio.
ouvi só a dona márcia secretária dizendo no
corredor pra professora de ciências
que o cachorro
do vizinho
era um Tigre.
pensei que a carla voltaria quando cansasse de
morrer
e imitaria as borboletas no pátio pro meu medo
passar.
Fiquei esperando.

na escola

em casa

na cozinha

Fonte: Digitalização nossa das páginas 19 e 20, de *O peso do pássaro morto.*

Nessas páginas que englobam o final e o início do próximo capítulo, é possível perceber como os espaços vagos na estrutura condizem e auxiliam o texto a gerar significados para os sentimentos vividos pela personagem. Essa pausa representa tanto a espera de que algum adulto lhe explique o que significa a morte quanto o aguardo da volta de Carla, atravessando a forma do romance. O espaço em branco e os espaços entre “Fiquei esperando”, “na escola”, “em casa” e “na cozinha” refletem a demora de respostas, a passagem do tempo e o deslocamento do espaço. Isso porque há uma transição entre o âmbito escolar público para o espaço privado da cozinha de casa, que é onde a protagonista finalmente questiona a mãe enquanto ela frita bife para o almoço: “o que é morrer?” (Bei, 2017, p. 21).

A mãe da protagonista, condizente no comportamento que se reflete na construção subjetiva da filha, responde-a utilizando o bife como objeto metafórico: “-*o bife / é morrer, porque morrer é não poder mais escolher o que / farão com a sua carne. / quando estamos vivos, muitas vezes também não escolhemos. / mas tentamos*” (Bei, 2017, p. 21). Após um espaço na estrutura do texto, a protagonista pontua “almoçamos a morte e foi calado” (Bei, 2017, p. 21), demarcando a ambientação enlutada na casa.

Não satisfeita, a menina sai sorrateiramente de casa para ir até Seu Luís. Ela não pede autorização para a mãe, mas parece ciente de que ouviu a porta fechar: “[...]

minha mãe deixou eu ir, deve ser / porque morreu uma menina de oito anos e isso / transformou ter a minha idade em ser adulta ou / quase" (Bei, 2017, p. 21). Esse comentário da narradora, por exemplo, que demonstra o impacto do luto em sua formação, contrasta com a ação anterior de sinalizar que atravessara a rua olhando nos dois lados, como seu pai ensinou. Tal trecho simboliza uma mescla da imaturidade da idade, que é esperada, e da curiosidade pelo acontecimento fúnebre. Em um movimento de repetição no texto, a narradora-personagem enfatiza que o luto é latente e ainda muito presente, pois "[...] aquele Piano / saído da voz do diretor do colégio / ainda estava em cima de mim" (Bei, 2017, p. 22), ou seja, o peso do piano simboliza o peso do luto nas "costas" da criança.

Já na casa de Seu Luís, "sentei no sofá / pronta para perguntar mas / nem precisou. / - *eu soube que a menina que morreu era amiga sua*. / - *a carla* / - *e você está se sentindo como?* / - / *Sozinha*. / *quando ela volta, seu luís?* / [...] – *ela não volta*" (Bei, 2017, p. 22). Nessa cena, mudanças psicológicas ocorrem na personagem principal, pois, como exemplificado no trecho acima, o vizinho é o primeiro adulto a explicitar o que a morte significava: que Carla não voltaria e que "ela só volta dentro de nós toda vez que alguém pensar nela. / fora, nunca mais" (Bei, 2017, p. 23). É o Seu Luís, então, que quebra o ciclo de espera da protagonista.

Além disso, a criança pergunta se foi "o deusinho que morreu a carla", evidentemente uma referência religiosa. Porém, segundo Seu Luís, "*a carla morreu de / Cachorro / [...] ouvi dizer que era uma menina muito curiosa. / Subiu no muro pra ver / o bicho mais bruto do bairro / [...] ela queria entender a placa / CÃO BRAVO / foi quando o cachorro deu um salto e / puxou o pé [...]*" (Bei, 2017, p. 24). Ainda em uma tentativa de solução da morte, a narradora questiona se não seria possível montar as partes de Carla. Assim, Seu Luís a benzeria e ela estaria viva de novo. Entretanto, "(ele apagou o cigarro no cinzeiro. / virou o rosto / buscando a dona rosa que estava de costas / fazendo feijão) / - *é uma Pena, / mas eu não sei fazer a morte / parar*" (Bei, 2017, p. 24).

Nesse instante, "a sala ficou um Luto. [...] / olhei perdida pro seu luís, / ele não parecia mais tão sabido. / parecia um velho / Triste / esquecido de tudo. [...] / pensei que o seu luís consertava o Mundo, / mas era só gripe [...]" (Bei, 2017, p. 25). A realidade vívida da morte e do seu real significado com a quebra de expectativas sobre o poder místico que havia idealizado sobre o benzedor se estabelece de forma violenta

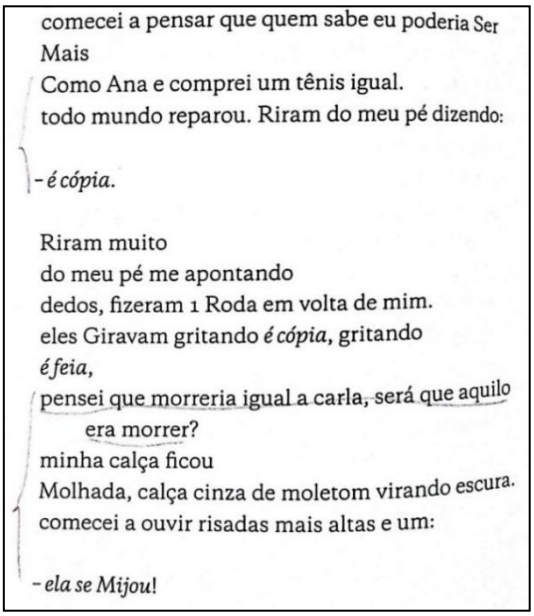
para a protagonista. Depois disso, a criança sai da casa do vizinho de forma silenciosa, atravessando a rua se esquecendo do cuidado em olhar o trânsito e, por consequência, um carro quase a atropela. No entanto, é no discurso que transparece uma primeira mudança psicológica da personagem, já que o carro não a assusta pois "eu estava adulta" (Bei, 2017, p. 26).

A personagem só desaba emocionalmente no espaço íntimo de sua casa. Nas palavras dela: "Chorei pensando que chorar assim deve / desmanchar o rosto da gente, [...] / pedi pro deusinho minha amiga de volta pelo / menos um pouco pela última vez. [...] volta a carla ao normal pra mim que sem ela eu / acho que / Não consigo" (Bei, 2017, p. 26). É possível depreender que o luto pela amiga, com base no estudo "Processo de Luto: o inevitável percurso face a inevitabilidade da morte", de Ana Rita Melo (2004), se estabelece devido à claridade dos fatos, assim, a protagonista perpassa, de forma consciente, por sentimentos múltiplos de uma só vez: tristeza, solidão e ansiedade. Vale ressaltar que, após esse episódio, partindo de um isolamento que se caracteriza das personagens do *Bildungsroman* feminino, há na narrativa um afastamento da figura de Seu Luís.

Na sequência, há um salto temporal e, no ano seguinte, em consequência da morte de Carla, os pais decidem mudá-la de escola, visando à melhora da filha. O problema era que "o colégio novo era / uma Selva" (Bei, 2017, p. 29) e, nesse novo ambiente, a solidão da narradora se torna cotidiana, assim como as violências verbais por parte dos novos colegas: "[...] me acostumei a ser a última escolhida pelos / times porque eu não era boa e achava justo. / começaram também a me dizer: / - *você / não é bonita.* / e pra Ana diziam: / - *você é bonita*" (Bei, 2017, p. 29).

Isso posto, no trabalho intitulado "(Trans)formação e representação da mulher no *Bildungsroman* feminino contemporâneo", que faz parte do projeto de tese da pesquisadora Maria Alessandra Galbiati (2011, p. 1720), é destacado que "[...] a personagem central demonstra baixa autoestima e ausência de amor-próprio, configurando um quadro problemático quanto à imagem de si mesmo, à identidade e ao conhecimento". Esse elemento apontado do *Bildungsroman* feminino por Galbiati (2011) é notável em ambos os romances presentes nesta pesquisa: nas comparações constantes que Virgínia faz da sua imagem, principalmente com a figura de sua irmã Otávia e aqui em *O peso do pássaro morto*, a progressão do *bullying* sofrido pela

protagonista e a inadequação de sua imagem e/ou comportamento que gera efeitos emocionais extremos:



comecei a pensar que quem sabe eu poderia Ser
Mais
Como Ana e comprei um tênis igual.
todo mundo reparou. Riram do meu pé dizendo:

- é cópia.

Riram muito
do meu pé me apontando
dedos, fizeram 1 Roda em volta de mim.
eles Giravam gritando *é cópia*, gritando
é feia,
pensei que morreria igual a carla, será que aquilo
era morrer?
minha calça ficou
Molhada, calça cinza de moletom virando escura.
comecei a ouvir risadas mais altas e um:

- ela se Mijou!

Fonte: Digitalização nossa da página 30, de *O peso do pássaro morto.*

Esse fragmento da narrativa exemplifica uma recorrência comportamental da protagonista que, após a descoberta do sentido da morte, se utiliza do verbo morrer como uma manifestação verbal de momentos e sentimentos controversos. Nesse caso, a vergonha diante da zoação dos colegas foi tão intensa que a garota chega a urinar nas calças. Salva pela professora, que a abraçou e trocou sua calça na vazia sala dos professores, a protagonista chorou de saudade de "[...] Carla minha menina / intacta que sempre soube fazer do medo / um pó / de risada nossa" (Bei, 2017, p. 31).

Apesar da sinalização de que suas notas só pioravam e de toda a situação social escolar fragilizada, as expectativas eram de um futuro cheio de aventuras e viagens: "[...] eu vi no mapa / os estados / unidos / Enorme cheio de / nomes, um dia eu quero ir pra lá e também na / África. conhecer a Rússia. / viajar o mundo / em busca da rua mais bonita que já nasceu" (Bei, 2017, p. 32). Ela ainda acrescenta: "existe Avião, meu pai disse que nele tem escada com / roda e os passageiros sobem pra entrar / [...] ele leva mais longe e mais rápido o maior número de / pessoas para os lugares que elas precisam ir. / - *então avião é deus?*" (Bei, 2017, p. 32).

Essa perspectiva tem como desfecho um horizonte até mesmo profissional: "quando eu tiver um / emprego, / vou trabalhar dentro de deus / e nunca mais nenhum

idiota do colégio vai mexer / comigo. / se tentarem / estarei nas nuvens, / não vou ouvir. / meu pai me contou que chama Aero Moça o que eu / quero ser" (Bei, 2017, p. 33). Percebe-se, portanto, que a imaginação distante do presente momento no colégio se exprime em uma vontade de fuga do *bullying*, ou seja, de estar protegida daquele cotidiano e de seu retraimento daquele espaço.

Vale ressaltar que, geralmente, personagens do *Bildungsroman* feminino encontram-se insatisfeitas (Galbiati, 2011) e tensas (Chagas, 2018) em seus presentes. Não obstante, constata-se que há ainda nas narrativas pequenas brechas desviantes desses sentimentos. Em *Ciranda de Pedra*, por exemplo, Virgínia tem como forma de escape de sua realidade os devaneios, já em *O peso do pássaro morto*, a protagonista consegue estruturar na infância seus sonhos profissionais e pessoais. De acordo com os aspectos teóricos, a trajetória futura da protagonista do *Bildungsroman* feminino resulta, necessariamente, em fracasso (Ferreira Pinto, 1990), tanto em níveis sociais quanto em seu processo de autoconhecimento.

Ainda nesse capítulo, ressurge o nome de Seu Luís. A mãe pergunta se a menina que ir acompanhá-la até a casa do vizinho e a protagonista é contundente: "-*não tenho tempo é muita prova,* eu disse séria [...] / mas não era / Tempo, / o problema foi a perda / da parte / de mim que / acreditava, vazou no banho um dia / pelo ralo, / escorreu e a água rápida mandou pro cano que levou / pro rio" (Bei, 2017, p. 33). Há no texto a confirmação de que a conexão com a personagem masculina se desfez, além de a protagonista observar que a mãe deixou de ir à casa de Seu Luís.

Diante dos fatos, a solidão na escola torna-se cada vez mais acentuada: "amigos na escola nova eu não tinha nenhum" (Bei, 2017, p. 35). Ao comentar sobre sua redação que foi acusada de estar mal escrita, cujo título era "A cura não existe", a menina comenta que se apaixonou por um garoto na escola, Caio. No entanto, assim como Virgínia observou que Conrado só tinha olhos para Otávia em *Ciranda de Pedra*, aqui o menino só tinha olhos para a Ana, "[...] então eu não disse nada e amassei o amor tentando esquecer" (Bei, 2017, p. 35).

Não obstante, cabe pontuar que existe uma abertura de parênteses para a entrada de uma analepse na narrativa. Em sua rememoração, há um reforço negativo da imagem da protagonista em sua única e última tentativa de aproximação do menino. Em um dia, ela chega a ter um plano: ouviu que o garoto gostava do chocolate

Tortuguita[59] e pediu à mãe para levar dois desses chocolates para o recreio. No receio de ficar esperando o melhor momento para sentar perto de Caio, a protagonista acabou sentando de qualquer jeito do lado dele em uma mesa de plástico. A protagonista relata que, de forma inesperada: “ele levantou rápido dizendo pro amigo: / - *que cheiro de mijo por aqui*. / me cheirei e não senti / nada. / pelo pescoço subiu um grosso de choro que eu não / deixei chegar no olho, / fiz força pra baixo, / pro estômago [...]” (Bei, 2017, p. 36).

O tom melancólico e o isolamento social da protagonista transpassam o horário do recreio e os muros da escola. Quando chega em casa, a garota pede à mãe algum perfume, porém a figura materna responde categoricamente que ela era apenas uma criança e que sabão já era o suficiente para sua higiene. Após o banho, a protagonista pegou “[...] da lancheira a tortuguita um pouco / mole que sobrou do / caio [...] / comi devagar como sempre / jurando pra mim mesma nunca mais / olhar na cara / daquele Idiota, eu / me sentindo uma, / mas não chorei)” (Bei, 2017, p. 37). O abatimento da personagem se mistura com a atitude citada anteriormente – de esquecê-lo – e, como recurso estilístico, há o fechamento do parêntese, símbolo do término da analepse.

No último capítulo da infância de *O peso do pássaro morto,* com a solidão consolidada e numa tentativa de enfrentar o luto, a protagonista relata que, desde a morte da amiga “pra ficar com menos / saudades de / carla eu escrevia / Cartas / pra ela Por horas, / querendo de caber tudo o que eu sentia sobre ela / ter me deixado tão sem aviso” (Bei, 2017, p. 38). A narradora-personagem admite que essa ideia se concretizou quando ainda era amiga do Luís, quando ele a contou que “[...] Carta era / um ótimo jeito de dizer que se amava alguém [...]” (Bei, 2017, p. 38). Observamos que se trata da primeira vez que ela admite que Seu Luís não é mais seu amigo. Apesar disso, a criança guarda boas lembranças do dia que o vizinho lhe mostrou as várias cartas de amor que ele tinha enviado à Dona Rosa, “quando ela / ainda era rosinha e morava com os pais numa / fazenda Longe” (Bei, 2017, p. 38).

Inspirada pela felicidade que as cartas trouxeram para Dona Rosa, a criança decide escrever para a amiga morta, já que “[...] agora, ela deve ter muito tempo para ler” (Bei, 2017, p. 40). O conteúdo é diverso, desde a indignação com a amiga por tê-

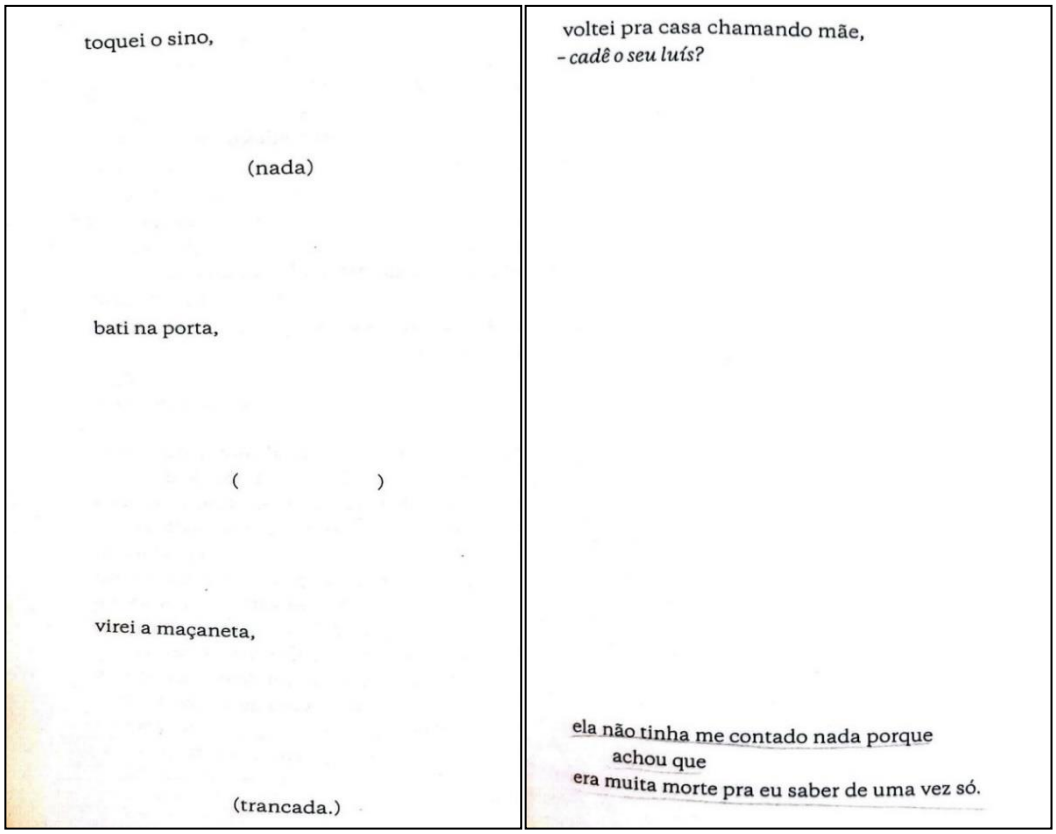
[59] Para complemento do contexto social, de acordo com o site da empresa, a linha Tortuguita, da marca de chocolate Arcor, foi lançada em 1995 e se tornou carro-chefe da empresa devido ao enorme sucesso entre as crianças e os adolescentes. Com os confetes e com o famoso chocolate em formato de tartaruga, a partir do final dos anos 90 e começo dos 2000, já era uma das linhas mais consolidadas no mercado brasileiro.

la deixado sem avisar até o questionamento sobre como é morrer, "[...] *queria saber como fica o corpo morando / assim, na nuvem*" (Bei, 2017, p. 41). Vale ressaltar que, em *Minha História das Mulheres* (2019), a francesa Michelle Perrot ressalta que já há muito tempo o gênero epistolar "[...] constitui uma forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada, e mesmo recomendada, ou tolerada [...]" (Perrot, 2019, p. 29)[60]. Na visão da autora, a personagem consegue organizar melhor suas emoções ao exprimir seus sentimentos através das palavras.

Chama a atenção a imaginação da criança em relação ao modo de envio dessa carta: "eu subia no telhado pela laje. / fazia um avião com a carta e mirava / o céu" (Bei, 2017, p. 41-42). Em uma tarde, a vizinha Dona Sônia foi à casa da protagonista com um saco de papel e o entregou ao pai da menina que, com um olhar cansado, questionou-a sobre estar jogando papel na residência ao lado. A respeito disso, a protagonista conclui que "avião de papel não viaja o céu inteiro" (Bei, 2017, p. 42).

Depois desse fato, a menina ainda tenta enviar a carta de várias formas, mas ela sabia que quem poderia ajudá-la seria seu vizinho e amigo: "não sou orgulhosa, o motivo / é nobre então Fui / até a casa / do / seu / luís. / pensando bem não deve ser fácil curar todos / os defeitos do mundo, se ele tinha dom / de curar alguns já era legal da parte / dele [...]" (Bei, 2017, p. 43). Ao atravessar a rua:

[60] Originalmente o livro foi publicado em 2006, porém a edição que utilizaremos para a referência é de 2019.



Fonte: Digitalização nossa das páginas 44 e 45, de *O peso do pássaro morto.*

As últimas páginas da infância da personagem principal demarcam, nas lacunas da estrutura, o encerramento dramático com as duas figuras principais de sua formação social nessa fase da vida. Além dos espaços vagos na estrutura, há o símbolo gráfico dos parênteses que aqui possuem uma função de alternar com as lacunas da estrutura: o silêncio de dentro da casa de Seu Luís. Entre as ações e os espaços de tocar o sino, bater na porta e virar a maçaneta do lado de fora se cria uma ambientação de tensão e angústia com a não resposta e o silenciamento de dentro dos parênteses. Ao não obter nenhum resultado e voltando para a casa da mãe, o espaço no discurso e na estrutura substitui o diálogo explícito sobre a morte do vizinho e, apenas no final da página, temos novamente a percepção da protagonista, dado que “era muita morte pra eu saber de uma vez só” (Bei, 2017, p. 45). Portanto, a morte de Seu Luís sela a última relação social que a protagonista havia construído nesse primeiro momento da infância.

Em continuidade, os capítulos “aos 17” e “aos 18” são partes essenciais na narrativa no que se refere ao término dessa primeira formação, englobando a fase infantil e adolescente. São nesses capítulos que, além da solidão e do isolamento

social infantil, outros dois acontecimentos marcam e alteram profundamente o desenvolvimento psicológico da protagonista: o estupro sofrido e a maternidade diretamente como consequência desse ato violento.

Após o salto temporal, a protagonista se encontra em seu primeiro show de rock de uma “[...] banda holandesa de nome impronunciável muito menos escrevível” (Bei, 2017, p. 47). O espaço aberto do show é alterado no capítulo com inserções de lembranças da narradora com aqueles que convive nessa nova fase da vida. É notável que sua adolescência é aparentemente normal, com a presença de amizades e romances, distante do isolamento vivido aos 8 anos na infância da protagonista.

Ela aceitou a ir ao show com sua amiga Paula, pois a moça sempre a ajudava – até mesmo na noite em que mentiu para a mãe sobre dormir em casa, quando na verdade foi se encontrar com seu interesse amoroso, Pedro, debaixo de uma árvore “beijando aquela boca macia / minha língua cansada sem querer parar / de lamber o menino / mais lindo que meus olhos já / viram [...]” (Bei, 2017, p. 48). Mesmo não sendo seu namorado, a protagonista enfatiza o quão frequente eram os encontros íntimos entre eles: “nos amassávamos regularmente / pelos cantos do colégio / nas escadas de incêndio, ao lado dos postes, apoiados / em carros [...]” (Bei, 2017, p. 48).

É nítido que existe uma expectativa sobre uma relação sexual efetiva entre os dois: “[...] teve um dia que foi na grama e / foi 1 / quase, / - *você de vestido é mais fácil*, ele sussurrou me / agarrando as coxas, eu disse: / - *calma*” (Bei, 2017, p. 48). De forma clara, Pedro é quem propõe mais ativamente a relação entre os dois, não obstante, “ele acalmou quando prometi / que em breve / faríamos sexo / e só de pensar no Pedro pelado, eu / já sentia espasmos / nas costelas de perna / bamba” (Bei, 2017, p. 48).

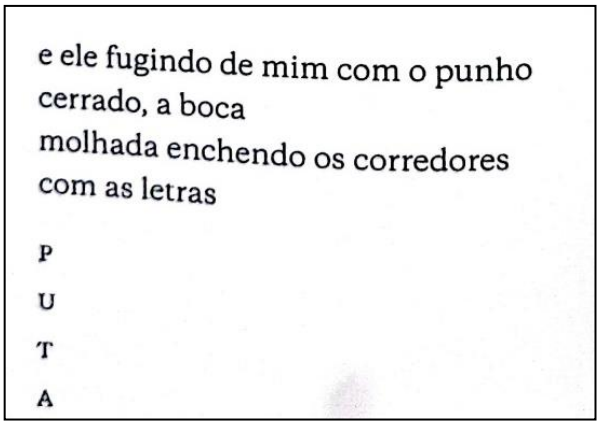
No presente da narrativa, a protagonista enfatiza que Pedro não pode ir ao evento musical porque a entrada era cara e a mãe dele estava sem dinheiro. No entanto, “o show / não era de todo mal, a Paula / estava se divertindo muito. / começou a dançar com um cabeludo / ótimo / dançarino de camisa xadrez e ele começou a / dançar comigo, também, / dançamos os 3 / em grude” (Bei, 2017, p. 49). Nesse momento, apesar do espaço aberto, Paula queria enxergar melhor o palco, por isso se aproximam mais dele e “um bolo / de gente / junta” (Bei, 2017, p. 49).

Na atmosfera intensa mesclando a vivacidade daqueles jovens com a música alta, o rapaz que estava perto das duas chega a comentar: “- *a batida dessa banda.*

É muito Boa. / e era, / deliciosa a música que tocava, sorri concordando. / acrescentei: / - *é viciante*" (Bei, 2017, p. 50). Até mesmo o elemento sinestésico se faz presente no discurso, "deliciosa música", e o clima entre os três jovens torna-se rapidamente íntima, "a Paulinha nem ouvia ela pulava como uma louca sem / sutiã / *que Bico*, / eu pensei olhando, o cabeludo flagrou meu olho, / salivamos. / estava quente no show ao ar / livre e / choveu" (Bei, 2017, p. 50). O pensamento sobre o corpo de Paula e o desejo carnal demarcam o ambiente de volúpia entre as personagens, e a chuva, com o clima quente, estabelece uma sensação física calorosa.

É nesse contexto de alguns goles de cerveja barata que eles ficam mais próximos fisicamente, e como resultado, a narradora-personagem acrescenta: "quando dei por mim / estávamos beijando / a boca um dos outros até virar um beijo de bocas e foi / desfrute. / a língua de Paula / era muito gostosa com aqueles / peitos, / a boca do cara tinha cheiro de menta com aquele / cabelo" (Bei, 2017, p. 51). A narradora ainda acrescenta: "ninguém perguntou de nomes, / fechei o olho / pra morrer a 3" (Bei, 2017, p. 51). Vale salientar que há nesse trecho duas coisas importantes sobre a narrativa: primeiro, no momento do beijo, a personagem principal não julga moralmente o ato em si em nenhum momento, apenas usufrui e ainda se atenta aos detalhes da língua de Paula e ao cheiro de menta que a boca do rapaz tinha. Nesse caso, é presente, como na infância, o uso da palavra "morrer" em um sentido até mesmo metafórico.

As coisas começam a ganhar uma dramaticidade para a protagonista quando alguém da escola que estava no show tirou uma foto do momento do beijo triplo e mostrou a Pedro. É evidente na narrativa que os dois jovens não namoravam, entretanto, a ira de Pedro se torna incontrolável: "[...] aos / gritos, socou o ar dizendo: / - *puta* / *eu gostava de você, sua* / *P u t a!* / - *eu ainda gosto, Pedro, Calma!*" (Bei, 2017, p. 52). Ainda na defensiva, a protagonista insiste: "*vamos conversar. foi uma / brincadeira, / a gente se deixou levar pela música, né, Paula. mas / juro acabou ali. /[...] aquela cerveja era muito / vagabunda, subiu tão / rápido/ eu ia te contar, / mas não assim*" (Bei, 2017, p. 52). Ainda nas palavras da personagem:


e ele fugindo de mim com o punho
cerrado, a boca
molhada enchendo os corredores
com as letras

P
U
T
A

Fonte: Digitalização nossa da página 52, de *O peso do pássaro morto.*

No trecho acima, a estrutura da palavra “puta” pode indicar a extrema raiva de Pedro que é potencializada pela divisão das letras e na disposição verticalizada na forma, de maneira que possibilita visualizar o insulto ecoando pelos corredores. Esse assunto tomou uma propagação tão grande que chegaram a colar fotos do jovem com chifres. Foi quando ele ganhou o apelido de rei do gado “*muuuuuuuuu quando ele passava*, / *muuuuuuuuu desenhado em bilhete*” (Bei, 2017, p. 53). A irritação também perpassa intensamente a protagonista que “em casa / na minha cama / percebi que / na verdade eu estava arrependida, me sentindo / Sozinha, querendo / morrer” (Bei, 2017, p. 53).

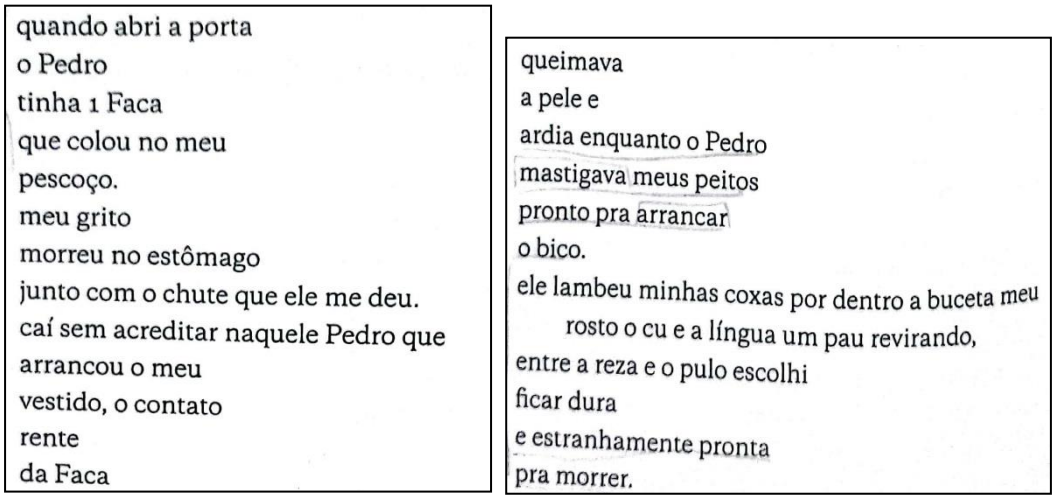
Por consequência, a violência na rotina escolar retorna na vida da narradora-personagem: “escreveram / Pedro Corno / ocupando toda a lousa [...], / o apagador sumido, / tentei com a manga da blusa enquanto o povo da / sala gritava: / - *Puta!* / um do canto foi mais longe: / - *vem cá / dar aquele beijinho no meu pau*” (Bei, 2017, p. 53-54). Essa situação desencadeia sentimentos nocivos que se expressam na companhia de Paula no banheiro: “que nojo me dava / do amor / virando posse, das / pessoas virando cruas, do Pedro não / entendendo nada com aqueles olhos / inchados e duros, / seu amor por mim / escorria / virando / Ódio, virando / ímpeto” (Bei, 2017, p. 54).

Em casa, onde precede a violência sexual, a personagem apresenta um comportamento depressivo, já que passava horas trancada no quarto depois do colégio e não queria comer. Nesse momento da narrativa, a culpa pelo beijo se instaura no psicológico da protagonista: “trezentos / quilos / de culpa” (Bei, 2017, p. 54) e ainda se sente isolada, haja vista que não pode contar para a mãe, pois “[...] ela

nunca ficaria do meu lado se soubesse assim e / naquele momento / eu precisava muito / de alguém do meu lado" (Bei, 2017, p. 55).

A violência sexual ocorre em uma sexta-feira à noite. Em contraste com a situação amorosa e emocional da protagonista, os pais "estavam / timidamente alegres no amor deles de anos, era / bonito ser sexta-feira e estar casado, espero que / um dia faça sexta / no meu amor. / então eu disse, um pouco cúmplice: / - *vão vocês*." (Bei, 2017, p. 56). Ficou sozinha e tentou assistir a um filme em fita que o pai havia indicado e estava prestes a ser devolvido à locadora. Ela chegou até a cochilar, "quando alguém tocou a campainha. / acordei. / olhei quem era / pela janela do quarto / e vi o / Pedro?, / lá embaixo que me viu também e disse: / - *eu quero conversa com você*" (Bei, 2017, p. 57). Constata-se que a ambientação tranquila é interrompida bruscamente pelo soar da campainha, geralmente estridente. A chegada inesperada do personagem e a dúvida na sua identificação é potencializada pela descrença refletida no ponto de interrogação.

No que se refere à estrutura narrativa, é acrescentado o recurso gradativo entre o caminhar até a porta e abri-la. A narradora-personagem vai cogitando as inúmeras possibilidades de explicar civilizadamente a Pedro o que havia acontecido: "ele estava calmo eu senti / alívio, pensei em argumentos como / fiquei bêbada, / ninguém trocou o telefone, / do cabeludo eu não sei / nem o nome e a paula / foi uma bobagem [...]" (Bei, 2017, p. 57-58). Correu as escadas, mas, ao abrir a porta, Pedro estava pronto para praticar a violência sexual contra a protagonista.



quando abri a porta
o Pedro
tinha 1 Faca
que colou no meu
pescoço.
meu grito
morreu no estômago
junto com o chute que ele me deu.
caí sem acreditar naquele Pedro que
arrancou o meu
vestido, o contato
rente
da Faca

queimava
a pele e
ardia enquanto o Pedro
mastigava meus peitos
pronto pra arrancar
o bico.
ele lambeu minhas coxas por dentro a buceta meu
rosto o cu e a língua um pau revirando,
entre a reza e o pulo escolhi
ficar dura
e estranhamente pronta
pra morrer.

Fonte: Digitalização nossa da página 58, de *O peso do pássaro morto.*

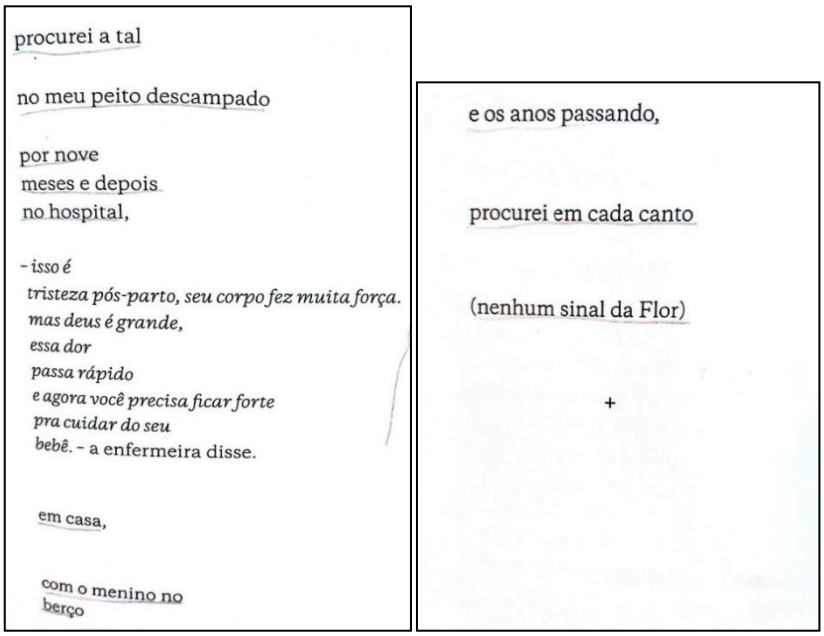
A brutalidade se estende e perpassa pela agressão forçada de um sexo oral “azedo”, que termina em vômito. Embora haja crueldade na situação vivida pela protagonista, o personagem masculino “ria, / disse que arrombadas como eu prestam só para dar / e olhe lá que tem muita putinha bem mais / delícia / do que eu em cada / esquina” (Bei, 2017, p. 59). Como se não fosse suficinte a violência física e sexual, a figura masculina reforça a posição de objeto e de marginalidade na qual a garota estava. Consumada a violência sexual, a narradora-personagem enfatiza: “a cara toda /cerrada /de gozo e nenhum ódio /o ódio agora / era meu. / Acabou / e eu / melada O chão /de ardósia O Pedro /subiu as calças /virou as costas / e saiu” (Bei, 2017, p. 59-60).

É no último capítulo da primeira fase formativa de vida, “aos 18”, que a narradora-protagonista relata a chegada de seu filho: “*é um menino.* – o médico disse” (Bei, 2017, p. 61). A criança é, desse modo, uma das consequências diretas da violência cometida contra a garota. Vale ressaltar que uma angústia se acentua na protagonista após o parto: “eu estava chorando / de cansaço, / olhei praquela criança / também chorosa, ela que / não fazia ideia / do que é no mundo nascer um menino, / alguém precisa contar” (Bei, 2017, p. 61).

Destacamos, nesse fragmento, o choro da protagonista violentada, manifestando sua preocupação para com o filho: ela queria que ele entendesse o que é ser homem na sociedade e de seu poder de gênero. Contudo, essas observações ficam apenas no fluxo de pensamentos da protagonista. Em seguida, com os sentimentos aflorados do parto e ainda confusos, a protagonista pontua sua inquietação sobre o futuro da criança. Ao seu redor, “todo mundo está sorrindo / e eu precisando contar / pro menino / tanta coisa, / a maioria / triste. [...] / quando um bebê nasce / é preciso contar devagar pra ele / sobre a terra, / o futuro / espera numa concha” (Bei, 2017, p. 62). Mas “também precisa saber das histórias bonitas, / [...] um bebê precisa saber / do pirulito que vem de brinde na revista, / que a biblioteca existe antes, / que antigamente telefone em casa era luxo” (Bei, 2017, p. 62-63).

É importante salientar que desde o início da maternidade já se estabelece um distanciamento da mãe com o recém-nascido. De forma metafórica, a narradora compara o amor de uma mãe a uma flor: “quando um bebê nasce / uma Flor brota / no peito e sai / pelo leite da mãe / é assim que os bebês crescem / se alimentando

dessa / flor invisível / algumas pessoas / chama ela de / amor” (Bei, 2017, p. 64-65). No entanto, na vivência dessa protagonista:



procurei a tal

no meu peito descampado

por nove
meses e depois
no hospital,

- *isso é*
tristeza pós-parto, seu corpo fez muita força.
mas deus é grande,
essa dor
passa rápido
e agora você precisa ficar forte
pra cuidar do seu
bebê. - a enfermeira disse.

em casa,

com o menino no
berço

e os anos passando,

procurei em cada canto

(nenhum sinal da Flor)

+

Fonte: Digitalização nossa das páginas 65 e 66, de *O peso do pássaro morto.*

Os espaços na construção do texto sinalizam, dentre várias possibilidades, a procura pelo amor e pelo afeto durante a passagem do tempo, que é indefinido na narrativa. Apesar do esforço, é enfatizadoevidencia-se, de uma maneira íntima, ou seja, na consciência silenciosa dessa personagem – simbolizada pelo acréscimo do parênteses – que não há nenhuma manifestação genuína de amor materno.

3.3 De quem foge e de quem voa: a fase adulta e os desfechos do romance de formação feminino

Tendo em vista os vários aspectos teóricos discorridos pelos estudiosos no capítulo “*Bildungsroman*: uma vertente romanesca”, várias das características do *Bildungsroman*, segundo Ferreira Pinto (1990, p. 123), estão presente em “[...] Ciranda *de Pedra* – a orfandade da protagonista, a mudança de ambiente, o internato, o isolamento e os conflitos com o mundo exterior”. Por isso, na segunda parte da análise das protagonistas do romance de formação feminino, em *Ciranda de Pedra*, iremos destacar o aprofundamento dos vínculos afetivos e sociais que permaneceram de sua infância e que são significativos na trajetória final de Virgínia.

Tais vínculos contrapõem ou intensificam os aspectos que foram observados na fase infantil da personagem e agora influenciam a fase adulta. Estamos falando de relações e podemos destacar algumas: a relação próxima de Virgínia em meio à ciranda de amigos, o afastamento da personagem feminina diante da figura de Natércio e, concomitantemente, a consolidação gradativa da individualidade de Virgínia.

A segunda parte de *Ciranda de Pedra* se inicia, após um salto temporal, quando a personagem está no espaço fechado do quarto, tal como o primórdio do romance lygiano. Mais velha, Virgínia aparece organizando suas coisas para ir embora do colégio interno e voltar ao casarão. Depreende-se, portanto, que ela ficou vários anos na instituição, finalizando os estudos e, agora, formada em línguas.

Ao abrir a mala para guardar suas roupas, Virgínia encontra um maço de cartas atadas com uma fita, mas pensa: “[...] — Nem sei mesmo por que guardei estas cartas” (Telles, 2009, p. 99). As correspondências são importantes dentro da estrutura narrativa, pois, além de simbolizarem o retorno de Virgínia em contato com a realidade familiar conturbada que havia abandonado, possibilitam que o leitor vislumbre os acontecimentos da vida dos personagens do casarão e da ciranda de amigos durante a ausência da protagonista.

Dito isso, na primeira carta do maço, a “letra era grossa e um pouco trêmula. Natércio” (Telles, 2009, p. 100). O narrador sinaliza as breves mensagens trocadas entre os dois e, mesmo quando a figura masculina convidou-a para uma viagem ao exterior junto com as irmãs, Virgínia “[...] respondera-lhe laconicamente: ‘não tenho nenhuma vontade de viajar, queria passar as férias aqui mesmo, com uma colega que não tem para onde ir [...]” (Telles, 2009, p. 100). Assim sendo, há uma inversão na negação do convívio físico entre eles e quem recusa a aproximação é Virgínia. Tal falto é corroborado no discurso, já que, ao citar a carta de Natércio, verifica-se que ela já não o trata da mesma maneira que na infância, referindo-se a ele apenas como “Natércio”, e não mais como pai.

Com relação às correspondências das irmãs, na primeira carta enviada por Bruna algumas informações sobre a ciranda de amigos são citadas, dentre elas: Afonso formou-se em engenharia e finalizou o livro de poesias que sempre comentava, porém “por puro capricho não nos deixa ler nenhum verso” (Telles, 2009, p. 101). Otávia estava focada nas pinturas, Conrado “anda mais sonhador do que de

costume [...] só a nossa pobre Letícia que parece que não se diverte muito, ninguém sabe o por quê...” (Telles, 2009, p. 101). Ao finalizar a carta, Bruna até lamenta por Virgínia não ter ido em uma visita, durante as férias, na chácara de Afonso Como reação, a protagonista rememora as várias recusas do grupo e até mesmo seu esquecimento por parte deles, e enfatiza “[...] por essa época, todos já estavam acostumados com a ideia de não vê-la aparecer nas férias” (Telles, 2009, p. 101).

Já na carta de envelope cinza-pérola, com letra “delicada mas infantil. Otávia escrevia do mesmo modo como falava, meio distraidamente, misturando os assuntos [...]” (Telles, 2009, p. 101). Na época, Conrado e Letícia haviam deixado de morar na casa ao lado do casarão. Afonso era o novo vizinho, o que fez Bruna muito feliz. Além disso, a mãe de Conrado e de Letícia havia falecido e Otávia entrou para um curso de pintura, tendo um trabalho em um ateliê.

Os últimos envelopes do maço continham “[...] um melancólico cartão de Frau Herta comunicando seu novo endereço. [...] Felicitações de aniversário. Cartões de Natal, um postal de Conrado, de Manilha, onde fora visitar o pai [...]” (Telles, 2009, p. 103). Por fim, havia um bilhete de Afonso anunciando a concretização de seu casamento com Bruna, informando que “[...] há dois dias, ao passarmos por uma igreja, entramos para conhecê-la e então nos ocorreu casar” (Telles, 2009, p. 103). Já Bruna não pôde escrever, pois havia torcido o pulso. No término da leitura, Virgínia amassou todos aqueles papéis e atirou-os no cesto. Desse modo, o retorno para o tempo presente da narrativa demonstra uma consternação e um sufocamento da protagonista por conta dos inúmeros acontecimentos significativos daqueles com quem conviveu. Por consequência, Virgínia reflete:

> [...] Meu Deus, que distante lhe pareceu aquele tempo. Aquela gente. Bruna casada com Afonso e com uma filha começando a fazer perguntas. Otávia prometendo para breve uma exposição de pintura. Natércio já aposentado, cada vez mais casmurro. Mais fechado. Letícia já famosa como tenista, morando sozinha num apartamento e levando uma vida muito misteriosa, segundo Bruna sugeriu. Conrado enfurnado na chácara, tocando piano e criando pombos. Na casa, em lugar de Frau Herta, ficara uma portuguesa chamada Inocência. Sim, tudo mudara e ficara longe. “Principalmente longe”, pensou Virgínia [...] (Telles, 2009, p.103-104).

Ao organizar os livros na mala, Virgínia se lembra de Daniel: “[...] bem pouco ficara dele: uma fisionomia muito doce, algumas palavras evasivas, alguns livros” (Telles, 2009, p. 104). A protagonista agora adulta demonstra consciência do possível caminho que tenha sido feito para a concretização do fim trágico dos pais Laura e

Daniel: “Agora já não tinha dúvida de que ele apressara a morte da enferma, amava-a demais para permitir que acabasse num hospício. [...] Em seguida, foi fácil segui-la, ‘a bala entrou por um ouvido e saiu pelo outro” (Telles, 2009, p. 104).

Debruçando-se na janela do quarto, as lembranças de sua estadia no colégio correm soltas pelas páginas do romance. No início, as queixas de se sentir sozinha e de um choro copioso se fizeram presentes e eram rebatidas pela Irmã Mônica, alegando que Virgínia era muito dramática. Tal situação era vista, segundo a freira, como culpa de sua imaginação, logo, a protagonista era instigada a rezar constantemente para que Deus perdoasse seus “maus” pensamentos. Observamos, nesse contexto, um grande rancor da personagem principal em relação ao que passou no colégio interno, pois, no dia anterior, uma das freiras comentou que sentiriam saudades dela, “apesar de tudo”. Pela onisciência seletiva, é possível enxergar o descontentamento e as dificuldades enfrentadas por Virgínia naquele local: “[...] que significaria [...] aquele ‘apesar de tudo?’ A perseguição de Irmã Flora? [...] Os longos castigos que suportara com o coração cheio de ódio? As sucessivas hóstias recebidas com o coração vazio de fé?” (Telles, 2009, p. 105).

De acordo com as irmãs do colégio, devido ao histórico familiar de Virgínia – a separação dos pais –, havia certas coisas diferentes na menina: “[...] parece tão dissimulada’, dizia Irmã Clara. ‘Tem olhos de quem já viu coisas terríveis!’, assombrava-se Irmã Flora. ‘E é filha de pais separados, houve muito escândalo’, pensavam todas” (Telles, 2009, p. 106). Muitas eram as especulações sobre a jovem e como os olhos da personagem eram destacados como uma metonímia de sua personalidade. A utilização da palavra dissimulada associada a essa parte do corpo de Virgínia, por exemplo, remete a uma possível intertextualidade entre a personagem de *Ciranda de Pedra* e Capitu e a personagem feminina do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, tão conhecida por seus olhos de “cigana oblíqua e dissimulada”.

Vale ressaltar que, no romance lygiano, as descrições dos olhos das personagens são muito utilizadas para dar respaldo aos sentimentos não ditos ou, até mesmo, na exposição de suas subjetividades que serão percebidas pela protagonista e/ou descritas pelo narrador. Com base no ensaio de Mário de Andrade (1974, p. 92), “[...] descrever os olhos e os olhares é preocupação universal. [...] Os olhos, só por si, por suas qualidades intrínsecas, não são objeto de excitação e nem mesmo objeto de

maneirismos sensuais [...]". Assim, coadunando com o caráter estrutural visto até aqui de *Ciranda de Pedra* e das características estilísticas de Lygia Fagundes Telles, esse elemento se faz presente, haja vista que "[...] a descrição dos olhos, do que fazem e do que dizem, é elemento especialmente de ordem psicológica" (Andrade, 1974, p. 92).

Em face da individualidade e da continuação da formação de Virgínia, a excitação da infância foi substituída por um sentimento de indiferença diante daquele espaço colegial. A protagonista afirma: "[...] no começo [...] odiei as professoras, a comida, as paredes, as imagens, o ar, até o ar eu odiei com aquele cheiro característico, mistura de flores murchas e incenso. Depois, fiquei indiferente. Assim apática. [...]" (Telles, 2009, p. 106). A raiva ainda é presente na continuação de sua formação, mas realocada para um estímulo de competitividade, pois "[...] se estudei tanto, não foi por virtude, mas por pura agressão: minhas irmãs eram alunas medíocres" (Telles, 2009, p. 106).

Convém salientar o estabelecimento de uma autoconfiança e de um vigente autoconhecimento de si no momento da narrativa em que se encontrava sozinha, longe de sua família. Ao não ter no colégio as constantes tentativas de se integrar no âmbito familiar que minavam sua subjetividade, conforme a protagonista, por meio do discurso indireto livre:

> [...] "nestes últimos dois anos me veio uma grande tranquilidade". Disse e sorriu sem precisar mentir. Por que tranquilidade ou indiferença, no fundo, não eram a mesma coisa? — barro de mau gosto patético — indiferença por aquela comida neutra, por aquelas hóstias neutras, por aquelas mulheres neutras, que pareciam antigas mortas esquecidas de partir (Telles, 2009, p. 107).

O interessante do discurso é a referência vazia que faz daquele ambiente, principalmente ao descrever as freiras como mortas. Coincidentemente, Laura, no referir de seu cansaço em frequentar o meio social que a incomodava, também se utiliza desse adjetivo. Além disso, a confiança conquistada longe do casarão de Natércio perpassa sua autoimagem. Na despedida, "Virgínia escovou os cabelos para trás e passou uma fita elástica em volta da cabeça. O rosto oval ficou completamente descoberto. 'Bonita?', perguntou a si mesma" (Telles, 2009, p. 107). A partir desse trecho, reconhecemos um comportamento reverso de sua infância. Antes, por se achar feia e com o cabelo escorrido demais, a protagonista detestava usar fitas para

ir ao casarão. Em contrapartida, na fase adulta, é com esse penteado que sai do colégio em direção a sua residência. Virgínia observa atentamente sua fisionomia:

> [...] os cabelos, de um tom castanho profundo, chegavam-lhe até os ombros. [...] fixou-se nos olhos, sombrios demais para a boca adolescente, de cantos ligeiramente erguidos. [...] O tempo incumbira-se de suavizar-lhe os traços e agora ali estava refletida no espelho a delicada imagem de uma moça sorrindo de si mesma na tentativa de reconstruir a antiga expressão de meninice. Onde se escondera o rostinho anguloso, agressivo?
> — Libertei-me.
> — Nem diga. Não vejo é a hora de chegar minha vez.
> — Eu não estava me referindo ao colégio — disse ela em meio do sorriso. [...] (Telles, 2009, p. 107-108).

Já no carro, o novo chofer da família Pedro, um jovem "louro e robusto, de olhar confiante como o de um menino" (Telles, 2009, p. 108), comenta que Virgínia não se parece com nenhuma das irmãs, como já mencionado em sua infância. Entretanto, aqui na segunda parte do romance, a resposta de que não se parece mesmo com ninguém é positiva. Na sequência: "— Também não se parece com o doutor — [...] — Sou muito parecida com um tio — disse ela baixinho. Ficou séria. — Você não conhece, ele morreu. 'Será de uma beleza meio velada', profetizara Daniel" (Telles, 2009, p. 112).

Essa confiança adquirida longe do ambiente familiar e dos personagens da ciranda se afeta no meio do caminho: "[...] sentiu as mãos geladas embora a tarde estivesse quente. 'É a volta', justificou para si mesma. 'Depois de tanto tempo, por maior que seja o desligamento, a gente sempre se impressiona um pouco', concedeu" (Telles, 2009, p. 110). Em complemento, Virginia admite que:

> [...] se julgara muito mais invulnerável àquela mistura de emoções que se davam obscuramente uma sensação de insegurança. Ainda há pouco considerara-se tão desligada daquela gente e daquela casa, chegara mesmo a se ver voltando como uma simples hóspede, a cumprimenta-los como se os visse pela primeira vez. Ou quase como se fosse pela primeira vez. E agora as mãos esfriavam inexplicavelmente já invadidas por um suor viscoso. Enxugou-as. [...] (Telles, 2009, p. 110-111).

Na infância, o casarão imponente propiciava encantamento na menina, mas, na sua chegada depois de adulta, verifica-se, através do seu olhar, a deterioração do espaço: "Ali estava o casarão cinzento, esparramado em meio ao gramado. Notou que os quatro ciprestes tinham desaparecido" (Telles, 2009, p. 112). Em conversa com Bruna, Virgínia chega a perguntar se a decisão sobre a poda das árvores havia sido de Natércio, mas a irmã nega e salienta: "– A ideia foi minha. Achei que a casa estava parecendo um túmulo, os ciprestes cresceram demais, ficaram sinistros" (Telles, 2009,

p. 126). Esses detalhes do espaço modificado transparecem tanto a passagem do tempo quanto a visão muito mais realista de Virgínia diante daquele lugar e daquelas pessoas.

Destarte, o casarão não é o único que se desgastou com o tempo. A visão negativa da personagem principal diante da figura de Natércio é potencializada pela velhice do homem, e principalmente pela desgastada admiração de Virgínia para com ele. Ao observá-lo, com os cabelos já brancos "[...] e os ombros, antes largos, tinham agora qualquer coisa de frágil, de tímido. Assim de costas, podia ter uma aparência afável. Mas de frente, ah, de frente topava-se com aqueles olhos duros, com aquela boca severa" (Telles, 2009, p. 127). Já sobre o comportamento de Natércio, "[...] 'Não se aproxime muito', parecia advertir-lhe com o orgulho de animal ferido. 'Não se aproxime tanto', pedia a ela, principalmente a ela" (Telles, 2009, p. 127). Depois da noite da tempestade, "[...] ele não pudera mais olhá-la de frente" (Telles, 2009, p. 127).

Nas poucas vezes em que Natércio aparece no enredo, suas perguntas direcionadas à protagonista são vagas e relacionadas estritamente à parte financeira: "Voltou-se para Virgínia, mas não a encarou. – Tudo em ordem, Virgínia? Otávia já lhe deu a mesada? – após a afirmativa, tocando no ombro de Bruna, à maneira de despedida" (Telles, 2009, p. 127). Como havíamos destacado, o olhar na fase adulta dos personagens de *Ciranda de Pedra* é importante na construção narrativa, por isso a esquiva de Natércio de encarar Virgínia traz ainda mais peso nessa relação complexa.

No que se refere aos aspectos de composição das obras de Lygia Fagundes Telles, "[...] a descentralização da figura do Pai revela-se especialmente através de uma abordagem narrativa que privilegia protagonista e co-protagonistas femininas" (Ferreira Pinto, 1990, p. 119). À vista disso, conforme a estudiosa:

> Em *Ciranda de Pedra*, [...] Natércio, que representa a autoridade paterna, vai perdendo sua força como personagem e diminuindo de importância no desenrolar dos acontecimentos, à medida que Virgínia, a protagonista, vai crescendo, tomando consciência da realidade à sua volta e adquirindo confiança em si. Ou seja, as dimensões da personagem Natércio são definidas, não pela narrativa em si, mas pela visão subjetiva da protagonista, pelo modo com esta se coloca frente à realidade (Ferreira Pinto, 1990, p. 120).

Visto que na formação adulta da protagonista passa por uma independência maior no que diz respeito à aprovação e ao afeto daquela figura masculina, a rejeição a Natércio se intensifica. Segundo Bruna, o pai estava muito fechado, distante e

apresentava sinais instáveis da sua saúde. Por meio da onisciência seletiva, é possível observar o repúdio sentido pela protagonista ao ouvir o pedido de ajuda da irmã:

> Virgínia contraiu as sobrancelhas. *Precisamos*? Lançou um rápido olhar para a porta diante da qual – quantas vezes, quantas! – detivera-se ansiosa, à espera de uma palavra, de um gesto. Ah! como era importante para ela o mais ligeiro sinal de afeição. Mas sempre encontrou a porta fechada. Não seria agora que ele iria lembrasse de abri-la. E mesmo que o fizesse, era tarde para entrar (Telles, 2009, p.127).

A porta do escritório sempre fechada e o símbolo fomentador da rejeição tão sentida por Virgínia em sua infância agora carrega uma nova percepção. Nesse ponto da narrativa, a protagonista não faz questão de tentar uma aproximação, tampouco de abrir para essa possibilidade; e simplesmente nega de forma contundente: “Eu não posso fazer nada” (Telles, 2009, p. 127). Esse comportamento já reflete a maturidade e o crescimento de sua personalidade em sua trajetória e estabelece a primeira negação de integração de Virgínia na sua fase adulta.

Vale frisar que os capítulos da segunda parte de *Ciranda de Pedra* são extensamente informativos, compostos por muitos diálogos e muitas interações entre os personagens[61]. Por esse motivo, temos a impressão, estruturalmente falando, de sufocamento, que reverbera até mesmo na protagonista. Ao contrário da infância, o espaço mais ocupado por esses personagens é o fechado. Como observa Pedro Dolabela Chagas (2018, p. 10-11), “[...] essa atmosfera reforça a força do grupo sobre as personagens principais, que se veem imersas em ambientes densos, claustrofóbicos, rodeadas pelos mesmos rostos e ideias com os quais não se comunicam muito bem”.

Quando Virgínia retorna ao casarão, a reflexão sobre como aquelas pessoas ficaram distantes, irreconhecíveis a atravessa: “[...] eis que tinham se rompido naturalmente todas as amarras que a ligavam a ele e aos outros, não restara quase nada. Apertou os olhos, agradavelmente surpreendida: mas se nem de suas feições conseguia se lembrar!” (Telles, 2009, p. 111). Adiante, os primeiros a esperarem são eles, os integrantes da ciranda: “a porta da sala estava fechada, mas podia ouvir as

[61] Na entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998, p. 35), Lygia Fagundes Telles confessa que *Ciranda de Pedra* “[...] tenha coisas demais. O livro é muito carregado [...]. Passados todos esses anos, eu vejo isso como resultado de uma certa aflição, de uma ansiedade que me faz lembrar a jovem que vai ao baile e começa a dançar sem parar porque não quer perder uma só música”.

vozes: Conrado, Afonso, Otávia... Esfregou as mãos. Estavam frias e contudo as faces ardiam. [...] E erguendo a cabeça, desafiante, entrou" (Telles, 2009, p. 113).

Não podemos deixar de mencionar que existem linhas narrativas importantes que atingem a protagonista e que vão seguir até o final de *Ciranda de Pedra*, dado que, na construção de sua individualidade, a admiração e a vontade de se integrar na ciranda de amigos vai diminuindo gradualmente de acordo com o aprofundamento de sua percepção sobre a realidade daquele grupo. Em conjunto, alguns marcos de sua infância permanecem, mas, ao mesmo tempo, certas perspectivas sobre suas relações ganham novo rumo nessa etapa de formação.

À vista disso, importa dizer que, assim como Laura teve destaque na primeira fase do romance, Otávia é uma coprotagonista importante na fase adulta de *Ciranda de Pedra.* Sempre muito assertiva nos diálogos que tem com Virgínia, Otávia esbanja sensualidade, uma vida artística ativa e casos amorosos diversos na trama.

No primeiro encontro com a protagonista, o narrador destaca que Otávia "[...] com um sorriso insondável a transparecer de leve nos grandes olhos claros. Às vezes, parecia disposta a dar algum bote certeiro. Pelos seus olhos chegava a passar um lampejo, mas a expressão maldosa logo se afrouxava" (Telles, 2009, p. 115). Os olhos com sua personalidade em destaque são complementados pela sinestesia, pois usava "[...] um perfume de rosas que harmonizava com seus cabelos alourados, com sua fronte pura. A voz era ainda a voz de sempre, polida mas um pouco fria" (Telles, 2009, p. 115).

Por conta da paixão ainda nutrida por Conrado, a sua comparação com Otávia também é um elemento remanescente de sua infância. A luta psicológica em lidar com esses sentimentos amorosos, "[...] ah! Era inútil, inútil, voltara tudo como se não tivesse havido todos aqueles anos de renúncia, amava-o! [...]. Sentindo-se observado [...]. Seus olhares então se encontraram. Mas tudo não durou mais que um brevíssimo segundo [...]" (Telles, 2009, p. 116). Ela é sempre rondada pela presença imponente da irmã: "Virgínia baixou o olhar turvo. Sentiu-se de repente opaca ao lado da irmã luminosa, os seios quase descobertos sob o tecido transparente, as pernas nuas. Não teria exagerado aparecendo assim no pesado uniforme do colégio? [...]" (Telles, 2009, p. 117).

Em dado momento, Otávia estende a mão à Virgínia e lhe questiona sobre o que ela teria achado de Pedro: "— É um péssimo chofer, mas que amante!". Por

consequência, Virgínia “[...] abriu uma revista. Teve consciência da sua expressão pasmada e tentou disfarçá-la, mas não conseguiu. Pedro era o amante de Otávia. Mas, e antes?” (Telles, 2009, p. 117). A partir disso, é desencadeada em Virgínia uma lembrança avassaladora de quando Conrado e Otávia ficavam sozinhos no quintal. Nesse ângulo, deduzimos que Conrado teria sido o primeiro homem da irmã, comprovando, assim, as ideias antigas de Frau Herta e de Luciana de que os dois nasceram um para o outro:

> [...] Cruzou os braços e crispou as mãos. “Que me importa tudo isso! Preciso me controlar, vamos, calma, eu sabia que ia encontrar tudo assim, já estava preparada, nem ódio nem amor...” Deixou pender os braços ao longo do corpo. “Nem ódio nem amor”, repetiu sorrindo de si mesma. Se estivesse só, cairia de bruços no chão e choraria como uma criança (Telles, 2009, p. 118).

A personagem que percebe a consternação de Virgínia é Letícia, que a convida a se retirar do ambiente e ir conversar no jardim: “— Mas não vá chorar agora, vamos, reaja! — ordenou-lhe [...]. — Não sei o que aconteceu, mas posso imaginar. A dureza da advertência a surpreendeu com a força de uma ducha. Estremeceu” (Telles, 2009, p. 120). Ao explicitar que desde sempre soube da paixão de Virgínia pelo irmão Conrado, a personagem até mesmo a aconselha: “[...] terá que esquecer, Virgínia. Amar a pessoa errada não é das melhores coisas que nos podem acontecer e acontece com tanta frequência. Dante se esqueceu desse círculo no seu inferno, o dos rejeitados” (Telles, 2009, p. 120).

Nota-se, na estrutura desse trecho, o recurso da intertextualidade com a obra *Divina Comédia* (1472), de Dante Alighieri, que potencializa o sofrimento vivido do amor não correspondido. Aqui, a intertextualidade se vale tanto para Virgínia quanto para o leitor sobre o próprio sofrimento de Letícia, visto que na adolescência gostava de Afonso, que se casou com Bruna. E então Letícia complementa: “[...] foi a última vez que chorei, mas então chorei mesmo, chorei definitivamente todas as lágrimas. Todas. Quando já não restava nenhuma, parti para uma competição de tênis, [...]. Fui e ganhei minha primeira taça” (Telles, 2009, p. 121).

Diante disso, “lentamente Virgínia voltou-se para o gramado. Agora a ciranda de anões mergulhava na escuridão. Ali estavam os cinco de mãos dadas, Conrado, Otávia, Bruna, Afonso e Letícia” (Telles, 2009, p. 121-122). Refletindo sobre essa não-integração, Letícia colocou a mão no pulso de Virgínia de forma inesperada e a acariciou. Em seguida, convidou-a para o seu apartamento e ainda lhe ofereceu uma

proposta de trabalho de tradução de dois livros, já que a protagonista saiu do colégio formada na área. “Embora sem conseguir vê-la, Virgínia sentia algo de pegajoso naquela boca que se movia mais lenta, mais úmida. Era desagradável também o contato daqueles dedos girando no seu braço” (Telles, 2009, p. 122). E, apesar do profundo desconforto naquele ambiente e diante das ações de Letícia, Virgínia aceita o emprego e ainda sinaliza que a garota “[...] fora a primeira a lhe oferecer um lugar na roda” (Telles, 2009, p. 122).

No que diz respeito ao desenvolvimento das relações amorosas no romance, de acordo com Pinsky (2014), o processo de urbanização que aconteceu nas décadas de 1950 e 1960 influenciaram a evolução da moral e a modificação nos arquétipos de conduta no Brasil. Por consequência, antiquados modelos de namoro, “[...] assim como velhas regras de decência e recato, são substituídas ao longo do tempo por outras, mais íntimas [...]. As manifestações afetivas e as trocas de carinho, [...] vão se tornando cada vez mais presentes no cenário das cidades” (Pinsky, 2014, p. 55). Nessa perspectiva, é na segunda parte de *Ciranda de Pedra* que tais relações são elementares na construção dos conflitos entre as personagens.

Visto que tais comportamentos não são necessariamente vistos de forma positiva no romance, principalmente por Bruna, em decorrência da experiência amorosa de Otávia. Ao confrontá-la do porquê Pedro havia se demitido, Otávia conta despretensiosamente que foi procurá-lo no quarto, pois “[...] separo bem a profissão dele de todo o resto. Então me disse um bando de coisas, me estapeou e foi-se embora. O cretino. Eu sabia que acabaria se apaixonando por mim” (Telles, 2009, p. 129).

Como de costume, Bruna fica espantada e continua: “[...] — Que baixeza! Chegar a um ponto desses! E você ainda conta com essa naturalidade... [...] — Por que esse espanto agora? Entre amantes há intimidade suficiente também para tapas, você sabe disso”. Já consternada, Bruna exprime sua preocupação e desgosto perante o comportamento da irmã e ainda sobre o que Natércio acharia se soubesse do que a filha estava fazendo. Na ocasião, Bruna recebe a resposta direta de Otávia: “— E daí? Será que perdi o céu? [...] um risinho brando sacudiu-lhe os ombros [...]” (Telles, 2009, p. 129). “Será que perdi o céu?”. Otávia utiliza então, de forma provocativa, a mesma frase que Bruna condena Laura na infância em virtude da traição ocorrida contra Natércio.

É importante salientar que, conforme Virgínia se aproxima daquela ciranda de personagens, existe uma grande disparidade entre o que ela deduzia da infância e a realidade posta na vida adulta. A sua antiga admiração e seu desejo de se integrar naquele grupo vai se esmorecendo ao passo que começa a enxergar suas falhas e a perceber que aquelas relações são de alguma forma superficiais.

No *Dicionário dos Símbolos*, um dos complementos de definição da figura dos anões se dá por destacar que "[...] vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas" (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 49). A "aparência monstruosa" dos cinco amigos é trabalhada no romance não pelo lado estético, mas pela corrupção moral e de suas vivências desviantes e complexas. De maneira complementar, Míriam Veronice Coelho (2014), em sua pesquisa sobre os simbolismos de *Ciranda de Pedra,* chama a atenção a esse movimento na narrativa, aludindo à imagem da ciranda de anões, uma vez que:

> [...] A água em volta destes pequenos seres, além de representar a fonte da vida a qual todos bebem, representa, também, as possibilidades, as promessas para suas vidas. Estão prometidos ao que condiciona a sociedade burguesa da qual se alimentam: bens materiais, casamento, filhos e posição social elevada, aparências, julgamentos, inibição da personalidade e punições (Coelho, 2014, p. 17).

Nesse contexto é que Virgínia descobre, em uma sequência de revelações que o casamento de Bruna com Afonso não é nada perfeito, já que Afonso já teve muitas amantes. Letícia torna-se distante do grupo, pois mantinha relacionamentos amorosos com outras garotas, tentando conquistar Virgínia. É quando a protagonista descobre que Conrado se isolou de todos e se manteve afastado, até mesmo de Otávia, por ser ainda virgem e impotente sexualmente. Tais revelações ocasionam não só a quebra de ilusão daquela ciranda, como também o estopim para que a individualidade e a escolha final da personagem tenham se enraizado, acentuado, principalmente devido às revelações referentes às suas irmãs: a sempre comportada e religiosa Bruna e a vida levada por Otávia.

Bruna, a irmã mais velha, era a que sempre culpava Laura pela destruição familiar, julgava a mãe por ter traído o pai Natércio e dizia que Laura foi punida pela doença mental por causa do pecado da traição. No entanto, ao crescer, Bruna também mantém uma relação extraconjugal, mas, diferente da mãe – que assumiu o seu caso

e foi embora –, ela o esconde para que o casamento com Afonso se mantenha como "fachada", o que acaba eclodindo a ira de Virgínia. De acordo com o narrador:

> A descoberta [de Virgínia] a transfigurou. Bruna tinha um amante. Um amante, Bruna, Bruna! A Bruna dos anjos, das bíblias, a Bruna que a açulara contra a mãe, a Bruna que lançara no seu coração a semente de ódio por Daniel. Tão inflexível! Tão pronta sempre para julgar. [...] *o adúltero e a adúltera morrerão e o mal será arrancado do seio de Israel*, não era assim que Bruna falava? E ei-la agora bebendo da mesma água (Telles, 2009, p. 156 – 157).

Em uma das poucas conversas com Otávia em seu estúdio de pintura, Virgínia pergunta para a irmã sobre os vários casos que a irmã tinha se envolvido: "- Quer conhecer meu passado negro para se consolar do seu mal passo de ontem, é isto? – Otávia ainda sorria, entre irônica e complacente" (Telles, 2009, p. 181). As revelações de fracassos e as traições fazem com que Virgínia se afaste da ciranda e não tenha mais o interesse em se integrar. A personagem já começa, nesse momento, a ter a personalidade e ideias voltadas para a integração do seu Eu (Ferreira Pinto, 1990), aspecto importante das personagens de *Bildungsroman* feminino.

Por outro lado, em *O peso do pássaro morto,* a vida adulta da personagem principal sem nome irá girar em torno de uma maternidade não florescida, de uma relação distante e conturbada com o filho Lucas e uma reclusa social que termina em grande isolamento psíquico e social da protagonista. Diferentemente de Virgínia em *Ciranda de Pedra* que, na escolha pela busca de si (Ferreira Pinto, 1990) vai embora daquela desestrutura familiar, no romance de Aline Bei, a trajetória de vida da protagonista se estende até alcançar os 52 anos de idade, embora possua um fim trágico.

À vista disso, podemos considerar que um dos significados do título do romance seja uma alusão a essa morte da protagonista que não é física, mas psicológica, metafísica e irrecuperável após a violência sexual. A vida adulta da protagonista gradualmente se transforma em um arrastar do peso do próprio corpo, do que sobrou de si, até a sua finitude determinada por conta própria.

Assim, em "aos 28", a protagonista apresenta, no início do capítulo, suas impressões e sua rotina adulta na sociedade. Referente ao trabalho, o emprego que possui é como secretária em um escritório de advocacia no centro da cidade de São Paulo. A espacialidade toma forma pela visão que a narradora-protagonista tem dos arredores daquele prédio imponente. Porém, vale ressalta que:

> De modo geral, percebe-se, nos escritores da geração mais recente, a intuição de uma impossibilidade, algo que estaria impedindo-os de intervir e recuperar a aliança com a atualidade e que coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria (Schøllhammer, 2009, p. 14).

Por isso, a desigualdade social daquele espaço é o que veementemente se destaca do espaço de onde trabalha através da focalização da protagonista: “[...] tanta pompa / e da janela se vê na rua / um bando de gente caída nos lixos que são / camas, eles comem / papel / pra ter o que mastigar além da fome e morrem / de medo e / abandono” (Bei, 2017, p. 67). Em contraste, “[...] dentro dos prédios não há / rastros de que essas pessoas existem, ninguém / comenta do lixo na porta e da gente doente / dentro dos prédios é outro mundo, tudo é limpo de mármore cheirando bem” (Bei, 2017, p. 67). Desse modo, mesmo que a tônica do romance seja a vida íntima da protagonista, no romance “[...] nenhuma obra se desliga totalmente de seu ambiente histórico. [...] não se espera de uma obra de ficção que espelhe fielmente o mundo, mas que, reorganizando-o, nos ensine a vê-lo de modo amplo e profundo” (Moisés, 2007, p. 35)

Coadunando com a afirmação de Moisés (2007), um recorte social sobre a condição da mulher no trabalho é exposto de forma paralela a linha narrativa principal do romance. Em decorrência das perspectivas da infância, “[...] nem de longe [aquele] era meu emprego dos sonhos / mas o chefe ia muito / com a minha cara, o que dava / algumas vantagens, como por exemplo / sair / mais cedo sem levar 1 pito” (Bei, 2017, p. 68). Além disso, a questão do corpo feminino como objeto social de desejo do homem é ironicamente manipulada pela personagem adulta que “[...] usava umas saias. / virava de costas / pra pegar os documentos, aí / ele deixava tudo, / o idiota, / me pagava em dia eu não tinha / do que reclamar” (Bei, 2017, p. 69).

As comparações entre a sua vida e a dos outros funcionários também são presentes, posto que no escritório havia vários deles que estavam terminando o mestrado, o doutorado, os que iam se casar, trocar de carro, fazer viagens etc. Ao encontrar a mãe de Paula na farmácia, por exemplo, a protagonista soube que a antiga amiga era Engenheira Civil na China. Lamentando por não ter mantido contato com Paula, a narradora admite que “não tinha peito” para telefonar, “não depois / de tanto tempo, senti medo de ver distância nos nossos rostos, não contei pra ela / sobre / a

noite / em que o Pedro foi na / minha casa, / eu / não consegui contar/ (pra ninguém.)" (Bei, 2017, p. 70).

Dessa forma, por conta do presente da personagem do *Bildungsroman* feminino ser insatisfatório (Chagas, 2018), a protagonista se questiona sobre as possibilidades que foram perdidas durante seu crescimento: "[...] lembro quando olho no espelho/ e vejo / entre as sobrancelhas / 1 ruga que / parece um rio. / o que eu estaria fazendo se eu pudesse ter escolhido fazer alguma coisa? / pensando agora / eu ainda gostaria de ser / Aeromoça, [...]" (Bei, 2017, p. 71).

Nesse ângulo, o ato de se comparar evidencia uma frustração profissional, uma vez que, após a maternidade não planejada, seus planos tiveram de ser recalculados e o isolamento social, remanescente da infância, potencializa-se juntamente de sua desvalorização como indivíduo. No caso específico feminino, a mulher se fragmenta entre a "[...] vocação [de ser humano] e o seu 'destino de mulher'. Tal destino, no entender de Beauvoir (1980), não está ligado apenas à questão da maternidade; a sexualidade feminina também concorre para a perda de sua subjetividade" (Zolin, 2005, p. 188).

Na dissertação denominada "Como o estupro é silenciado: a culpabilização da mulher vítima nos delitos de estupro" (2018), do campo do Direito, a autora sinaliza que a vítima, inserida nessa sociedade patriarcal e misógina, por frequentemente entender "[...] que possui responsabilidade sobre o acontecimento, acaba incorporando a culpabilização promovida pela sociedade como um todo e pelas instâncias de poder, se responsabilizando pelo fato, e desistindo da [...] assistência [...]" (Alcântara, 2018, p. 74). A vergonha que existe no fato que ocorreu faz com que a protagonista se afaste até mesmo de seus pais, com quem fala cada vez menos e que aparecem na narrativa raras vezes na fase adulta.

No que concerne à rotina familiar, a protagonista destaca que tem a ajuda de Bete, uma vizinha que ela conheceu ao se mudar para um bairro localizado em São Paulo e que ofereceu ajuda "[...] em troca do almoço pro lucas, / também roupas usadas pra ela / levar na igreja e / uma amizade discreta entre nós" (Bei, 2017, p. 72). A partir disso, sua relação distanciada com o filho piora, já que, com o tempo, Bete acabou ficando o dia todo com ele enquanto a mãe saía para trabalhar. Assim, segundo a protagonista, o filho "Cresceu / menos no meu / braço e mais no dela. / as

despesas da casa, contas de telefone, de / água e de / luz me davam oi antes do meu filho me dar. / - não vai me cumprimentar, lucas?" (Bei, 2017, p. 73).

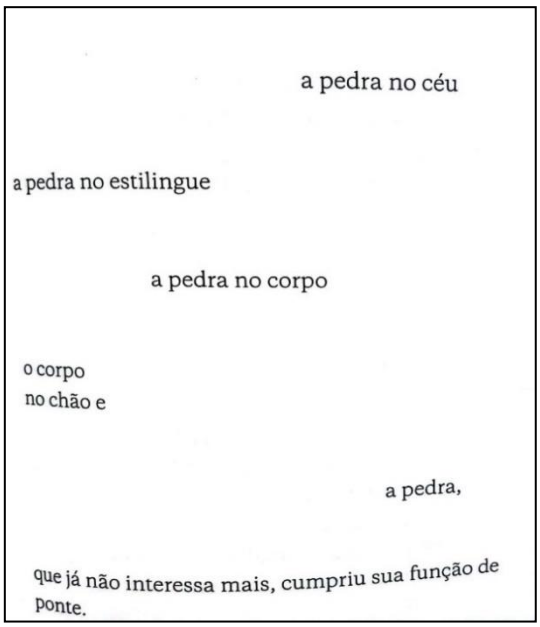
A relação de Lucas e a protagonista é desconectada. A narradora-personagem expõe que o filho da porta do quarto: "[...] disse que estava com: / - *fome.* / mas da porta ele nunca me disse: / - *conta mais de você, mãe*. / ou / - *eu te amo* / ou / - *mãe*," (Bei, 2017, p. 74). O crescimento rápido da criança assusta a personagem que cada vez mais perde espaço no referencial materno de Lucas que Bete parece ocupar: "[...] as garfadas grossas no bolo já quase / acabando, / eu disse: / - *chega.* / mas os dois / riam alto, / tão alto que ninguém me escutou" (Bei, 2017, p. 75).

Sozinha em casa, tomando café e com o filho na escola, a protagonista chora assistindo a um programa na TV em que uma moça expõe, provavelmente, suas dificuldades, comovendo a protagonista, pois queria ela ter a capacidade de contar sobre o que aconteceu. Esse estímulo desencadeia na narrativa inúmeros questionamentos existenciais que acompanham o isolamento da personagem: "[...] daqui um tempo / olharei pra ela e / ficarei triste / por eu ser eu mesma / e não haver outra saída possível pra deixar de ser eu e / ainda assim seguir vivendo" (Bei, 2017, p. 76). Tendências suicidas já se mostram aos 28 anos ao refletir sobre a "rotina" de um morto: "aconteça o que acontecer um morto está / morto. / não há urgência que o faça levantar ou / ser triste / tampouco alegre, / é o nada absoluto que / me soa como belo, e se eu / me matasse?" (Bei, 2017, p. 77).

Nos finais de semana, quando Bete não está na casa, "os cômodos [...] / ficam ainda mais / Vazios. / ela enche porque é gorda também por dentro, / a Bete é algo tão importante / entre eu e o lucas / quanto uma ponte / para o viajante que quer chegar" (Bei, 2017, p. 81). Por conta da rotina doméstica, do arruma (protagonista) e do desarruma (Lucas), e sem qualquer intervenção materna, o tédio e a solidão presentes no ambiente e entre os dois adquirem um extenuante vazio no espaço fechado da casa. Nesse ínterim, a narradora pontua: "[...] nunca imaginei que meus / sábados fossem se transformar em dias / solitários mais que segundas, dias longuíssimos, / intermináveis" (Bei, 2017, p. 81).

A partir do exposto, verifica-se que o final do capítulo "Aos 28" fica estabelecido um marco nessa relação conturbada e distante entre mãe e filho. A narradora-protagonista indica que, apesar de alguns comportamentos arredios de Lucas, como não prestar muita atenção no que ela diz ou nem olhar na sua cara quando está

jogando videogame, ela nunca fala nada, “nada de bronca / falar / cansa, / ouvir então / nem me fale” (Bei, 2017, p. 82). Porém, um dia ela descobre que Lucas arrumou um estilingue e da janela de seu quarto, junto com os amigos, ele começou a matar passarinhos: “eles gostam de ver / brutalmente interrompido / algo delicado que estava em / Movimento,” (Bei, 2017, p. 83). E complementa:



Fonte: Digitalização nossa da página 83, de *O peso do pássaro morto.*

Nesse trecho, é possível enxergar, na construção da estrutura do romance, o movimento da ação por meio dos espaços e do deslocamento das sentenças. A disposição das palavras transfere à forma uma mobilidade de câmera ao possibilitar a visão do estilingue, a pedra solta no ar, o acertar no pássaro indefeso, o corpo de um lado e a pedra longe, dando ênfase à atitude grotesca do filho da protagonista.

Bete estava ocupada com o almoço e pensava “[...] *que bom o lucas fora do quarto pelo menos um pouco*” (Bei, 2017, p. 84). Escondidos dela, eles praticavam o ritual de sepultamento dos pássaros mortos: “colocavam os pássaros em caixas de bis, / completavam os espaços com flores, / convidavam pessoas, / não me convidaram” (Bei, 2017, p. 84). A protagonista apenas toma conhecimento do comportamento do filho porque uma vizinha questionou se ela era a mãe de Lucas e ao confirmar, a narradora-personagem relata: “ela me contou da matança em tom de ah esses / meninos e a mão / na cintura. / fiquei em silêncio / olhando sem forças pra notícia saída da boca / daquela / mulher” (Bei, 2017, p. 85).

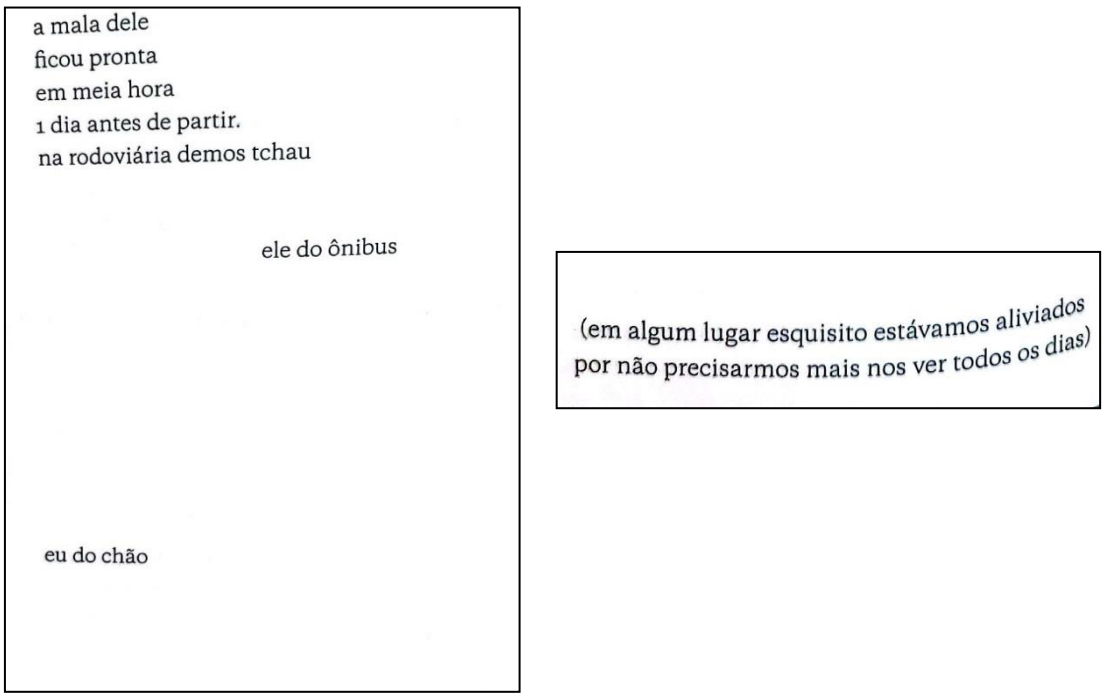
O silenciamento diante daquela informação precede uma atitude extrema da protagonista. Desestabilizada com a notícia, o ato violento do filho de matar o animal inocente acarreta imediatamente a lembrança da brutalidade sofrida contra ela por Pedro e da perda de sua própria inocência e pontua aflita: “tudo o que destrói a possibilidade de um mundo / um pouco menos cruel / com os mais fortes abusando dos / mais fracos e o pai do lucas / dentro dele / e o pai / do lucas / dentro de / mim” (Bei, 2017, p. 85). Em um acesso de raiva, a protagonista vai à sala, arranca o fone do menino – considerado a barreira entre ele e a mãe – e sem emitir nenhuma palavra deu-lhe um tapa na cara, porém: “[...] mais duro do que eu esperava / na cara / do menino que não voltou a me olhar nos / olhos, / a bete / de mão na boca” (Bei, 2017, p. 86). Após a atitude abrupta da narradora-personagem, sem nenhum acréscimo, a cena se finda e o capítulo se encerra. Dessa forma, é possível dizer que o corte na narrativa marca um grande episódio de distanciamento irrecuperável entre essa mãe e filho.

Quase dez anos depois, em um novo salto temporal, o capítulo “aos 37” se inicia em *in media res* no qual a narradora-protagonista está viajando de carro de São Paulo à cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais. É durante o trajeto que narrativa se abre para uma sucessão de analepses dos anos de adolescência de Lucas e sobre a convivência dos dois, o que possibilita descobrir o que se passou na vida das personagens durante esses anos. Primeiro, a protagonista considera que morar com o próprio filho era como viver com estranho, “[...] em nossos papos de café da / manhã que quando muito / duravam minutos, [...] / fechava a porta de casa, eu com o pingado na mão / imaginando quem era o lucas depois da porta” (Bei, 2017, p. 88).

Em segundo, a protagonista se lembra de Bete. Em algum momento da adolescência do filho, a vizinha e amiga dela havia morrido de parada cardíaca dentro de casa e foi encontrada por Lucas. Tal fato, segundo a narradora, fez com que o menino ficasse ainda mais isolado, principalmente dela. O sofrimento por ter perdido Bete se agrava, visto que na morte partiu também o elo que existia entre ela e o filho: “o lucas chorou pelas duas coisas. Aliás três, / por amor também. / a criança que ele foi tinha vida nos olhos dela / não nos meus. / a bete sempre ria das invenções dele, eu nem / imaginava que o lucas era / criativo” (Bei, 2017, p. 88-89).

Depois, o estranhamento e a fragilidade da relação entre mãe e filho se potencializam na decisão de Lucas sobre qual faculdade cursar, “ele fez questão de

prestar fora de São Paulo, disse que / aqui na cidade andava tudo muito caído, / mas eu sabia, não era por isso que ele queria partir" (Bei, 2017, p. 89). Na despedida:



Fonte: Digitalização nossa da página 90, de *O peso do pássaro morto.*

"Ele do ônibus", "eu do chão", a distância entre mãe e filho na despedida é formalizada pelo espaço vazio entre as frases e a disposição das mesmas na página do romance. Podemos considerar que a distância não é apenas espacial – ele no ônibus e ela no chão – mas, sobretudo, reforça o afastamento entre eles que é reiterado ao longo do romance, por meio do recurso anafórico na forma. A ênfase representada pelo discurso dentro do parênteses sinaliza o alívio interno de ambas as personagens pela distância física materializada, que não é verbalizada porque não é necessário.

Apesar disso, a narradora-protagonista destaca que, mesmo com a desviante situação familiar, os dois tentavam manter contato. Nas primeiras ligações, Lucas contou do trote universitário, de algumas amizades e de Ouro Preto, que "parece uma cidade de praia sem mar" (Bei, 2017, p. 92). Após quase um ano sem contato com a mãe, Lucas liga se desculpando e a convida inesperadamente para visitá-lo. Existe um estranhamento e um recuo da personagem que se questiona: "como será que ele é depois desse tempo morando sem mim?" (Bei, 2017, p. 93). Confortável em sua

rotina, a personagem comia muito menos e assistia muito mais a TV e, na ausência de Bete, não gostava de cozinhar só pra si, por isso às vezes ia na casa dos pais.

Aliás, “na casa dos meus pais [...] me diziam: / - *como você tá magra, filha.* / - *você precisa arrumar um marido.* / - *mulher que não se cuida é pior que homem*” (Bei, 2017, p. 94). Vale salientar que esse comportamento dos pais para com a filha consiste em um traço muito significativo dos esteriótipos estéticos e de gênero na nossa sociedade. À vista disso, no que diz respeito a condição da mulher esperada pela tradição social, Elódia Xavier (1998, p. 09) comenta que “[...] mais do que condição, o feminino é só natureza que melhor manifesta no cuidar: do homem, dos filhos, da casa. A dedicação aos outros é a grande felicidade que espera a mulher na vida”.

Já a pressão estética é existente desde épocas longínquas como integrante da condição feminina. Se a mulher não se cuida, nenhum homem vai olhá-la; se a mulher não se cuida, o homem vai procurar outra por culpa dela mesma. De forma comparativa, para percebermos que esse discurso não é novidade, no contexto social da década de 1950, na que está inserido a *Ciranda de Pedra*, existia o agravante da mulher “solteirona”. De acordo com a pesquisa de Pinsky (2014), já poderia receber esse rótulo a mulher que passasse dos 25 anos sem ter se casado. Logo:

> [...] esse estigma reflete uma situação socialmente indesejável – uma mulher ‘incompleta’ [...]. Segundo a mentalidade da época, acaba ‘solteirona’ a mulher que perdeu as oportunidades de casamento em razão de ter ‘passado da idade’, não ser mais virgem, ter má reputação ou relacionar-se com um homem inadequado (Pinsky, 2014, p. 112).

O problema é acentuado pelas falas proferidas pelos próprios pais, que acabam gerando incômodo nas filhas. Essa situação faz com que a protagonista se isole ainda mais daquele que é um dos poucos núcleos sociais que frequenta. Além disso, “isso / foi me fazendo / preferir dormir / ao invés de comer / lá ou qualquer outro lugar” (Bei, 2017, p. 94). Alguns sintomas aparecem em decorrência dessa rotina, como depressão, desânimo que se instaura com as pequenas atividades do seu dia a dia e mais.

Após resistir à decisão de visitar o filho, a narradora-protagonista decide ir de surpresa. A ideia era ficar hospedada em algum hostel da cidade – sendo esta a viagem que está em andamento e que acompanhamos no início do capítulo. A decisão foi estebelecida depois de confessar que, embora exista silêncio habitual entre os

dois, o que a incomodou foi “[...] com essa coisa / brotando no peito parecida com / saudade só que menos, / era o feto / da saudade, / muito magro ainda, mas / com vida / e sem saber pra onde ir” (Bei, 2017, p. 95).

Assim como a orfandade no colégio interno foi importante para Virgínia, conforme pontuou Ferreira Pinto (1990), essa viagem de carro entre São Paulo e Minas Gerais em *O peso do pássaro morto* ganha o mesmo peso na individualidade e na reflexão da formação feminina dessa personagem. É na solitude do carro, enquanto a estrada a “[...] engolia, / a cada curva um órgão a menos, chegando em / Ouro Preto / eu-pó [...]” (Bei, 2017, p. 96), que a protagonista rememora o tapa dado em Lucas na infância e reforça que ali foi um grande marco para estabelecer a distância entre os dois: “[...] às vezes / eu penso que o lucas nunca esqueceu / [...] / ficou a marca no rosto dele / por dias e o que já era / longe em nós ficou ainda mais / inalcançável” (Bei, 2017, p. 96).

De forma similar, lembrar dessa violência contra Lucas é lembrar da violência sofrida por Pedro, “às vezes / penso que só lembrarei dessas 2 coisas pro resto da / vida, a minha mão na cara do lucas, a mão do / Pedro na minha cara, / a cara do lucas e a cara do / Pedro, acima de qualquer memória” (Bei, 2017, p. 97). É nesse contexto, que a protagonista conta, pela primeira vez no romance, sobre quando Lucas perguntou sobre o pai: “[...] fiquei pálida. / durante a sua infância eu contei exatamente a / mesma história: / *você nasceu de uma noite de verão.* / [...] então eu cantava pra ele” (Bei, 2017, p. 98-99).

Na medida em que ele foi crescendo, a canção foi ficando insuficiente “pra acalmar seu coração sem pai, ele / queria mais, / ficava me perguntando nas horas que eu estava / muito desprevinida batendo um ovo, / tomando banho. a pena de crescer é querer entender tanto” (Bei, 2017, p. 99). É, também, a primeira vez que a narradora expõe os fatos de violência por meio de sua visão. Não poderia contar a verdade para o filho, visto que a realidade é que Pedro foi um “[...] *namoradinho meu que eu / traí e que ficou tão puto com seu ego de macho que me / arrombou as pregas com faca no meu pescoço, / o covarde, / me deu um chute / na barriga que ficou a marca e você nasceu, / 9 / meses / depois*” (Bei, 2017, p. 99-100). A confissão vai além, quando a protagonista revela que pensou em interromper a gravidez:

> *[...] foi minha primeira vez, pensei seriamente em*

aborto.

mas não tive Coragem
pra dizer

Estupro.

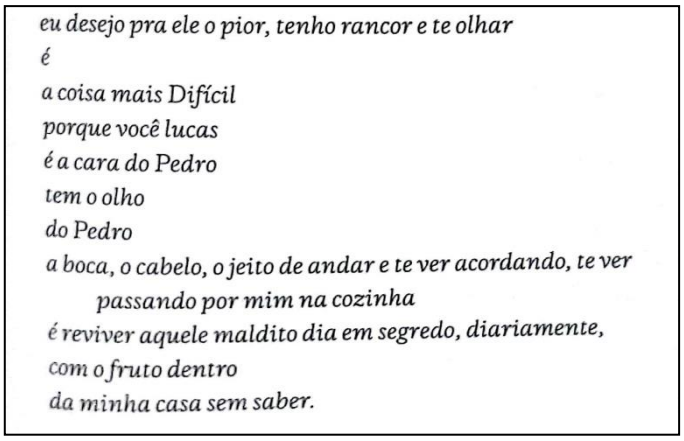
então eu disse:

fiz sexo.

e a minha família falou:

- se foi mulher pra fazer vai ser mulher pra criar
(Bei, 2017, p. 100).

Pedro sumiu do mapa. O ódio da vítima se escancara ao desejar que ele tivesse morto naquele momento; não necessariamente fisicamente, mas de forma metafísica, psicologicamente. Mais uma vez, a comparação do dia a dia de Lucas com Pedro é o que mais machuca a personagem:



eu desejo pra ele o pior, tenho rancor e te olhar
é
a coisa mais Difícil
porque você lucas
é a cara do Pedro
tem o olho
do Pedro
a boca, o cabelo, o jeito de andar e te ver acordando, te ver
passando por mim na cozinha
é reviver aquele maldito dia em segredo, diariamente,
com o fruto dentro
da minha casa sem saber.

Fonte: Digitalização nossa da página 101, de *O peso do pássaro morto.*

Ela diz: “eu não conseguia contar isso pro lucas, / não saía o som quando eu abria a boca [...] / a verdade / estava morta / de tão trancada que ficou por esses anos” (Bei, 2017, p. 101). Na verdade, a única vez que ela contou sobre o fato foi em uma carta, na qual decidiu jogá-la em uma casa velha, no caminho do trabalho que tinha uma placa de aluga-se, na Rua Matos dos Santos. Jogou por debaixo do portão e o envelope ficou no jardim, “se alguém encontrar / saberá minha história / sem saber quem eu sou” (Bei, 2017, p. 102).

Para o menino, ela inventou toda uma longa história para não ter que dizer a verdade sobre o estupro e o paradeiro desconhecido de Pedro. Para Lucas contou

que ambos eram jovens e o pai não sabia que ela estava grávida. Separaram-se, ambos seguiram a vida, mas ela nunca conseguiu contar sobre a criança. Na história inventada, Pedro havia se casado depois do envolvimento deles e que antes da protagonista criar coragem para contá-lo sobre o filho, Pedro havia falecido em um acidente de carro, na estrada de Sorocaba. Por um momento, a narradora-personagem se lembra da categórica pergunta de Lucas sobre o pai: *"- como ele se chamava, mãe? / - pedro* " (Bei, 2017, p. 103) e, na sequência, parou o carro para abastecer.

Quando parou no posto de gasolina, perto da loja de conveniência, ela avistou um enorme cão preto, "[...] ele tinha nos olhos / as chegas do abandono, além dos rombos / por todo o corpo, uns mais frescos / que outros" (Bei, 2017, p. 104). No longo contato visual com o cão, ela percebeu que, apesar do tamanho e da agressividade implícita que ele incitava, nada da personagem "[...] parecia o assustar, / nem nele. / nem os machucados, a careca, o tamanho de / urso, [...]" (Bei, 2017, p. 104).

Ela ofereceu um lanche para o animal e foi rapidamente alertada pelo frentista sobre o perigo, visto que "bicho é bicho". Nisso, a protagonista relembra Carla, sua amiga da escola: "como será morrer pela boca de um cachorro? / será rápido/ será / denso? / existe vida durante a mutilação ou já se morre de / pronto só por saber que seu corpo ficará em / pedaços?" (Bei, 2017, p. 105). Com as imagens grotescas das possibilidades de uma morte física tão violenta, ela expõe na narrativa que, naquele momento, o flerte com a morte era latente e acrescenta: "[...] se aquele bicho quisesse acabar comigo eu / estava pronta" (Bei, 2017, p. 105).

Na contramão de suas expectativas, o cão docilmente se contenta com o alimento oferecido. A reação da personagem foi sentar-se no chão do posto vazio encostada no pneu do carro. De forma surpreendente, o cachorro deitou-se esparramado ao seu lado da protagonista "com cara de quem sabia alguma coisa importante / mas / não conseguia contar porque / a coisa / não era do tipo que cabem palavras" (Bei, 2017, p. 106). A protagonista, então, abriu a porta do carro e deixou o animal entrar no banco traseiro: *"- seu nome vai ser Vento.* [...] paguei a gasolina sorrindo. / - *vai levar o bicho Mesmo, dona? –* o frentista / perguntou. / fiz que sim com a cabeça" (Bei, 2017, p. 107).

Na estrada, a narradora-personagem lida de forma muito afetuosa com o novo animal. Após vomitar no banco de trás, provavelmente por conta do movimento do

automóvel, ela o consola: “- calma menino, / é assim mesmo. / isso é falta de costume. vem aqui, Vento, / encosta aqui. / ele ficou criança do meu lado na beira da estrada” (Bei, 2017, p. 109). É no meio dessa confusão que a personagem desiste de ir ao encontro do filho, pois ninguém além dela estava aguardando sua visita: “[...] tanto tempo / sem ver o lucas e ninguém morreu” (Bei, 2017, p. 109). Assim, sem pensar duas vezes, ao ler a placa indicando retorno, a protagonista decide voltar.

Em síntese, o final do capítulo mostra o cuidado que ela tem com o Vento ao chegar em São Paulo – vacina, banho, médico veterinário – e, mesmo sendo avisada pelo especialista que o cachorro já possuía uma idade avançada, isso não intimida a personagem que, conscientemente, expõe: “[...] o tempo / sempre leva / as nossas coisas preferidas no mundo / e nos esquece aqui / olhando pra vida / sem elas” (Bei, 2017, p. 111). Terminada essa agitação e em casa, observando a comodidade de Vento em seu sofá, a protagonista começa a cantar uma canção infantil até o cachorro dormir. Sozinha, deitada no quarto escuro, enfatiza que o descanso a reconfortava, embora o buraco no peito que sentia, ao olhar o telefone lembrando do filho Lucas.

Sobre os desfechos da fase adulta das protagonistas dos romances de formação, é necessário reafirmar alguns comportamentos que foram construídos ao longo das narrativas e que vão resultar em caminhos divergentes em *Ciranda de Pedra* e *O peso do pássaro morto.* À vista disso, uma contribuição teórica fundamental e que auxilia na visão analítica dos fechamentos dos enredos é a elucidação de Ferreira Pinto (1990, p. 16), que afirma: “[...] [a] integração pessoal e integração social são incompatíveis para a protagonista [..]” do *Bildungsroman* feminino.

Em *Ciranda de Pedra*, o desnudamento do caráter e das relações da ciranda de personagens provoca uma extrema desestabilização na *Bildung* da protagonista do romance lygiano. Com isso, é desencadeado, no psicológico de Virgínia, um intenso desejo de fuga daquele meio social, mas ainda sem saber concretamente qual caminho tomar. Por isso, a personagem cogita o suicídio e até mesmo pondera sobre deixar um bilhete para que Rogério, personagem secundário e que serve como um escape amoroso para Virgínia, não achasse que a culpa da morte seria dele. Entretanto, “[...] o que lhe poderia dizer? [...] Releu a frase: ‘Não posso te esperar porque vou me matar’. Mas seria de mau gosto deixar uma confissão dessas num quarto cheio de flâmulas [...]” (Telles, 2009, p. 171-172).

Vale ressaltar que a ideia do suicídio desperta lembranças sobre sua vivência passada com a notícia da morte de seu verdadeiro pai. Virgínia até questiona se Daniel teria pensado em lhe escrever momentos antes de sua trágica decisão: “[...] lançou um olhar ao espelho como se a resposta só pudesse vir dali. Não, decerto não. Ele não imaginava que ela pudesse vir a saber a verdade. Afinal, era tio Daniel quem morria e tio Daniel era intruso” (Telles, 2009, p. 172). De imediato, “ela cruzou os braços em cima da mesa e neles apoiou a cabeça. ‘Que ingênuo’ pensou com doçura. Fechou os olhos. O escuro a familiarizava com a morte, seria simples” (Telles, 2009, p. 172). Assim, a ideia de se matar foi se apagando da cabeça da protagonista, porque, ao nosso ver, o conforto da ideia partia de um conforto com a própria morte; esta já experienciada por aqueles que tanto amava, seus pais.

Quando se lembra das conversas com sua irmã Otávia, quem admitia carregar várias facetas de si mesma, Virgínia vislumbra a verdade de que, possivelmente, a ânsia da morte seria na verdade um desejo veemente de desaparecer com uma parte desenvolvida de si que cresceu se moldando naquele contexto familiar conturbado. Sendo assim:

> Chegara a pensar que Otávia estava certa, devia ser fácil desfazer-se também das sucessivas Virgínias nas quais se desdobrara desde a infância, desfazer-se da menininha, principalmente da menininha de unhas roídas, andando na ponta dos pés. Agarrar-se só ao presente, nua de lembranças como se acabasse de nascer. [...] Mil vezes já tentara romper o fio, mas embora os elos fossem diferentes havia neles uma relação indestrutível. “Não pense mais nesta noite”, prosseguiu ela escrevendo. E não completou a frase (Telles, 2009, p. 172-173).

Em relação ao fracasso em se integrar à ciranda, Virgínia admite que essa “[...] dança era antiga e exaustiva justamente porque ficara de fora, desejando participar e sendo rejeitada. E rejeitando-a para logo em seguida esforçar-se por entrar. Admitiram-na, finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo” (Telles, 2009, p. 173). Posterior a isso, o alívio em encarar uma outra possibilidade para além de uma morte física faz com que a personagem sinta um êxtase momentâneo: “[...] ‘é a última vez que escrevo’. Tudo era a *última vez* e este pensamento a fez estremecer. Abraçou-se a si mesma com força. ‘Estou viva, ainda há esperança!’. O calafrio foi passando. Relaxou os músculos. ‘Mas não vê que é tudo um nojo?” (Telles, 2009, p. 173).

Pensando que se tratava de um dos últimos encontros com Letícia, a personagem perpassa por uma ânsia em se expor sentimentalmente, sendo

principalmente em relação às suas formadoras vivências do passado: “[...] sentia agora necessidade de se humilhar, mas se humilhar ao extremo, contar com minúcias toda a sua miséria que nem do orgulho nascera – pois o orgulho era profundo – mas sim da vaidade, que era superficial” (Telles, 2009, p. 174). Agora adulta e em profundo processo de desvinculação com crenças do passado, Virgínia desabafa:

> — Abandonei minha mãe no momento em que ela mais precisava de mim. Era demente mas muitas vezes me reconhecia e no fim eu sei que quis me ver, eu sei. Mas lá tudo era feio, pobre e eu queria o conforto da casa do meu pai. [...] — Você também deve saber que tio Daniel é que era meu pai verdadeiro. Muitas vezes vejo agora que ele tentou me confessar isso, mas eu o detestava tanto que ele achou melhor calar. [...] Não pude fazer nada por ele. [...] Então levei a inquietação para a casa onde pensei ser bem recebida, lá fui atormentar Natércio com minha presença. Ele queria esquecer e eu não deixava, eu com os olhos do outro, com o andar do outro, lembrando a traição, ressuscitando tudo. [...] — Quis me agarrar a vocês, mas vocês me recusaram... [...] — Então pensei que pudesse arrasá-los. E só arrasei a mim mesma [...]” (Telles, 2009, p. 176).

Os dois últimos capítulos de *Ciranda de Pedra* são compostos, majoritariamente, de despedidas. Podemos considerar que os símbolos mais importantes dessa etapa final são as conversas com Natércio, que indica sua ruptura com a instituição familiar e com Conrado. Este é o homem pelo qual Virgínia nutre um amor genuíno até o final do romance, mas a sua escolha em deixá-lo e, consequentemente, abdicar da integração do meio que sempre desejou fazer parte para obter o crescimento individual, enquadra-se em clara afinidade com as características do *Bildungsroman* feminino (Ferreira Pinto, 1990).

Em uma cena no casarão, em oposição à sua infância, a jovem entra e ocupa, por um determinado tempo, o espaço do escritório de Natércio. Antes de contá-lo sobre seu plano de ir embora do casarão, Virgínia observa os detalhes daquele ambiente tão cobiçado de pertencimento quando mais nova:

> [...] ao lado da mesa, estava o globo sobre um pilar de madeira. [...] Virgínia girou o globo vagarosamente. E assim que o hemisfério ocidental ficou para trás, ela o deteve entre as mãos. Ali estava o Oriente. Deslizou o indicador sobre cinco letras negras que se destacavam no colorido acinzentado: Índia. Conheceria o Ganges, sujo e misterioso como o mundo. Depois, talvez o Egito. Como e sentiria em Tebas?
> Pousou as mãos abertas sobre a esfera. Entre intimidade e surpreendida, contornou-lhe a superfície morna, como se pela primeira vez lhe tivesse sido revelado o tamanho do mundo. “Pra isso Ele nos deu pernas” (Telles, 2009, p. 186-187).

A decisão de viajar para longe, ainda sem um rumo específico, aparece sendo questionada em seus pensamentos de que a fuga poderia parecer um pouco

desesperada, no entanto, “[...] mesmo que seja uma fuga’, admitiu com humildade. Podia ser a mais frágil das soluções, mas não lhe daria, pelo menos por ora, nenhum sofrimento. [...] A viagem marcaria a primeira etapa” (Telles, 2009, p. 187). Depois disso, ao apagar a luz interna do globo da mesa de Natércio, Virgínia repara que “[...] assim apagado, sem alma, ele combinava bem com a mesa [...] que, à força de recebê-lo todos os dias, acabara adquirindo-lhe a feição: pesada, austera, sem nenhum objeto mais pessoal. Jamais devia ter tido a presença de um retrato. De uma flor” (Telles, 2009, p. 187).

No tocante à forma, o espaço fechado do escritório potencializa as lembranças de sua infância e, consequentemente, o elemento comparativo se faz presente. Virgínia se lembra da antiga casa da mãe e do escritório vívido de Daniel: “[...] que fim teria levado aquela casa? [...] Tudo tão misterioso, tão vago... A realidade é que o pai, a mãe, Luciana, os móveis, as roupas – tudo aquilo desaparecera como se fizesse parte de um delírio” (Telles, 2009, p. 187). Seu momento nostálgico é interrompido pela chegada de Natércio ao ambiente.

Como resultado, Virgínia revela de imediato o plano de sua longa viagem, “[...] sem passagem de volta, pelo menos por enquanto”. Vale ressaltar, como já destacamos, que os olhos das personagens são de suma importância para a composição do romance (Andrade, 1974), por isso quando os olhares se encontram após a revelação da despedida de Virgínia, é demarcada, na estrutura narrativa, a potência simbólica e de significados para os dois personagens diante daquela decisão:

> Pela primeira vez depois de tantos anos, seus olhares se encontraram. Repetia-se o silêncio com que se defrontaram naquela noite de tempestade, quando lhe pedira para ser internada. Renovava-se nele a antiga expressão desesperançada de quem procura e ao mesmo tempo renuncia.
> — Ouça, filha, eu gostaria que você soubesse...
> Fez uma pausa. Mas Virgínia não permitiu que terminasse a frase. Sentiu que ele ia dizer o que ela já sabia: “Fiz tudo para te amar e não consegui”.
> — Sim, pai, eu sei, não se preocupe mais com isso. Está tudo bem, nós não podíamos mesmo ser diferentes (Telles, 2009, p. 188).

Em complemento à análise desta pesquisa, a teórica Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 123) destaca que umas das maneiras de uma escritora se apoderar do “[...] discurso ‘masculino’ é subverter o enredo romântico tradicional que coloca a personagem feminina em função da masculina, abrir para a protagonista possibilidades de atuação fora do casamento ou da união com um homem”. Tendo

como objeto de estudo o *Ciranda de Pedra*, Lygia Fagundes Telles que há “[...] um enfoque narrativo mais tradicional, alcança esse modo de subversão [...] onde a protagonista opta afinal por caminhos desvinculados de um marido, de um homem, do Pai” (Ferreira Pinto, 1990, p. 123).

Nesse contexto, cumpre debatermos sobre as várias transformações psicológicas na fase adulta da personagem. A forma como Virgínia passa a enxergar as coisas, não apenas as pessoas, mas também o ambiente, modifica-se. Visto que, após a conversa definitiva com Natércio, ao ir ao quintal do casarão e se aproximando do caramanchão tão singular e encantador da infância, a personagem percebe que o objeto “[...] nunca lhe parecera tão agreste como naquele instante [...]. Há muito tempo ninguém mais entrava ali. A mesa apresentava sinais de apodrecimento e os tufos de avencas estavam definitivamente secos” (Telles, 2009, p. 192). A deterioração daquele lugar pode ser compreendida como um símbolo do crescimento daquelas pessoas. Na fase adulta do romance há a perda da idealização dos integrantes da ciranda: Otávia, Bruna, Conrado, Letícia e Afonso e a perda do encantamento com o casarão, principalmente, por parte de Virgínia.

Nesse sentido, ao caminhar no quintal e olhar novamente os anões de jardim, Virgínia salienta: “[...] Ali estavam os cinco anões de mãos dadas cercando obstinados a fonte extinta” (Telles, 2009, p. 194). Igualmente à natureza morta do caramanchão, a fonte de água dos anões se encontrava abandonada e seca. Além disso, ao observar de perto os anões nesse momento da narrativa, Virgínia os considera mais reais e humanos: “[...] em meio da névoa da manhã que lhes emprestava uma atmosfera de sonho. Em cada um deles como que havia um segredo, um mistério. ‘Que sabe você de nós?, Otávia perguntara. Virgínia acariciou a carapuça de uma das cabeças: ‘Nada” (Telles, 2009, p. 194).

A última cena do romance lygiano se destaca porque se passa em um espaço aberto – em um bosque localizado perto de um rio – onde o acesso se dava por meio de um estreito e fechado caminho de árvores. Esse rio se localizava na chácara de Afonso, e “[...] por ali os outros tinham passado a galope no passeio que se tornara uma das maiores obsessões da sua meninice” (Telles, 2009, p. 194). Na excitação da protagonista em estar no local tão idealizado na sua infância que Virgínia alcança a árvore que talvez fosse a maior e mais antiga e “era sob aquela sombra que as crianças faziam seus piqueniques. Era ali – e Virgínia baixou o olhar até o chão – que

a Fraulein desdobrava a toalha enquanto os cinco chapinhavam nas margens [...]" (Telles, 2009, p. 195).

O elemento simbólico da água (Chevalier; Gheerbrant, 2001) presente na primeira grande modificação de comportamento e símbolo final da formação infantil de Virgínia novamente aparece no desfecho da narrativa. É sentada na beira do rio, com os dedos mergulhados na água, que a protagonista vai alimentando seus anseios com as lembranças de sua vida e os possíveis fatos que acabaram afetando sua formação: [...] o mal maior foi não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe viraram histórias de semideuses e não de seres humanos inseguros, medrosos. Teria visto tudo com simplicidade, sem sofrimento" (Telles, 2009, p. 195).

Considerando essa clarividência de personagens, podemos estabelecer um paralelo literário desse momento de reflexão e de intimismo de Virgínia com a personagem Ana, do conto "Amor" (1960), de Clarice Lispector, visto que a epifania e o descobrimento de si da personagem clariciana ocorre em meio à natureza do Jardim Botânico no Rio de Janeiro. Aqui, em *Ciranda de Pedra*, ambientado em São Paulo, é também na área arborizada do bosque que Virgínia se inunda de suas memórias amalgamadas com sua tentativa de emancipar de quem já foi e se distanciar da influência presente daqueles adultos que se transformaram.

Como comentamos, a personagem Otávia é a principal coprotagonista na segunda parte do romance, tanto pela aparência, desde a sua semelhança com Laura, quanto por seu comportamento subversivo e audacioso. Nessa parte final da narrativa, a liberdade de sua memória se torna fundamental para o partir de Virgínia, que ainda é perseguida mentalmente pela figura da irmã:

> O grito sonoro do pássaro desconhecido voltou a rasgar o céu. Virgínia estremeceu. Aquele grito lembrava a risada de Otávia. Inclinou-se sobre o rio. E pareceu-lhe ver emergindo do fundo das águas um rosto de olhos a se diluírem como duas gotas de tinta. [...] "Otávia!" Mas a face se desfez e desapareceu na superfície (Telles, 2009, p. 196).

Sendo assim, "retirando a mão da água, mergulhou-a na relva. Não, não, tudo aquilo era memória, chegara a hora de dizer-lhe adeus. O fluxo da vida que corria como aquele rio era tão belo, tão forte! O sonho era o futuro. Tinha apenas que libertar-se e viver" (Telles, 2009, p. 196). Na harmonia do ambiente, "[...] os passarinhos conversavam em segredo enquanto se aninhavam em meio do arvoredo" (Telles,

2009, p. 196) e de súbito compreendera que “[...] tranquilidade era aquilo, aquela quietude sob a qual a vida palpitava” (Telles, 2009, p. 196).

As ponderações de Virgínia são interrompidas por Conrado, que a observava com “[...] tamanha tristeza estampada em seu rosto que não se conteve e correu a abraçá-lo” (Telles, 2009, p. 197). Mesmo na sua volta ao casarão, Conrado se consolidou como o grande amor de Virgínia. Em muitos momentos, o avassalador sentimento contido pela personagem principal, menos em seu íntimo: “[...] apertou os lábios como que para conter a torrente de palavras há anos sufocadas. Contudo, se as libertasse talvez se transformassem [...] nestas: ‘Eu te amo, eu te amo, eu te amo...’. Por tantas vezes represadas, teria que repeti-las infinitamente” (Telles, 2009, p. 130). Contudo, sempre existiu um impedimento para aquele relacionamento acontecer, justificado teoricamente pela impossibilidade de integração e pelo fracasso final que a protagonista do *Bildungsroman* feminino está fadada.

Portanto, apesar da emoção sentida por Virgínia pela declaração e insistência de Conrado para que os dois fiquem juntos, a protagonista entendia que o convívio com as irmãs e os amigos, já não era suficiente. Enquanto caminham de mãos enlaçadas, a protagonista comunica ao amado que irá viajar para fora do país: “— o navio que escolhi parte dentro de quatro dias. Chama-se *Lucena.* Natércio está providenciando tudo – acrescentou. E voltou-se para Conrado, surpreendida pela primeira vez dizia *Natércio* e não *meu pai*. Sorriu” (Telles, 2009, p. 199). A excitação com a viagem se mistura com a preocupação por parte de Conrado, que recebe uma esperançosa expectativa de Virgínia: “[...] eu, que sempre fui medrosa, não sinto mais medo e isso pra mim é tão extraordinário que tenho vontade de gritar de alegria. Libertei-me” (Telles, 2009, p. 199).

Virgínia também menciona que os livros que ela ganhou – e que foram deixados de herança por Daniel – serão agora de Conrado e lamenta de não ter tempo de mostrar os seus preferidos, “[...] mas não há mais tempo – murmurou, fixando-se no perfil grave e fino, com qualquer coisa de vacilante. ‘Meu príncipe’. Daniel era da mesma família de delicados” (Telles, 2009, p. 199). Em seguida, já longe do rio e subindo a caminho de volta ao casarão, Virgínia, de forma contundente, avisa que a despedida deveria ocorrer ali, pois já era tarde e queria ir embora antes que a noite caísse.

Portanto, “conversaram meio fragmentadamente sobre lembranças comuns, mas tudo em meio de longas pausas. Tinham atingido um ponto em que as palavras eram desnecessárias” (Telles, 2009, p. 200). Ainda relutante àquela situação, Conrado pergunta pela última vez se Virgínia queria mesmo ir e, sem a menor dúvida, ela apenas disse que era preciso. Ao perceber que ele iria acompanha-la até o final, Virgínia pede para que Conrado fiquei ali, no meio do caminho, afirmando: “[...] me voltarei para vê-lo assim, debaixo deste resto de sol. Quero levar isto comigo, entende? E assim saberei que ainda é dia” (Telles, 2009, p. 200).

Como um ato simbólico em que resolva buscar a si mesma, os sentimentos ainda vívidos por Conrado são suprimidos e existe a concretização de sua partida do convívio com aquela estrutura familiar desordenada: “[...] quando julgou ter atingido a metade, voltou-se. Lá estava Conrado, na mesma posição em que o deixara, de pé na clareira. Mas os frouxos raios de sol que o iluminavam já tinham desaparecido. ‘Apagou-se’, pensou ela acenando-lhe pela última vez” (Telles, 2009, p. 200). Para finalizar, essa parte de sua *Bildung* se apresenta rompida finalmente até mesmo da figura simbólica de Otávia, já que, ao ouvir novamente o grito do pássaro “[...] não o achou mais parecido com a risada de Otávia. Era apenas um som anônimo, perdido na tarde” (Telles, 2009, p. 200).

Com relação aos acontecimentos finais de *O peso do pássaro morto* e o desfecho da *Bildung* da personagem principal, destaca-se uma sequência de situações que irá concluir relações conturbadas desenvolvidas ao longo do romance. Ademais, irá demonstrar um aprofundamento de sua formação, até então desconhecida da personagem, sendo esta anterior ao seu trágico final que, apesar de mórbido, se faz coerente com a trajetória formativa da protagonista e com os aspectos do *Bildungsroman* feminino.

Nesse contexto, o capítulo “aos 48” marca, na narrativa, a ruptura definitiva na relação do filho e da protagonista. A personagem é convidada para jantar com Lucas e Joana – noiva do filho, mas que a protagonista nem mesmo conhecia. Além disso, é de forma direta que a narradora complementa: “[...] a joana estava grávida de 6 meses, deu no exame / que era / menino. / ser avó / me deixava com uma sensação ainda maior / ainda pior / de que a morte / estava / cada vez mais / perto [...]” (Bei, 2017, p. 117).

No restaurante sofisticado, a ambientação é marcada pelo desconforto da protagonista diante do filho e da nora. O vazio da relação entre mãe e filho agora se estende à da relação entre sogra e nora. Na verdade, “eu sabia que estava ali por praxe. de vez em / quando é preciso levar a velha mãe para jantar / ou algo assim” (Bei, 2017, p. 119). É apenas ao sair do carro que a narradora-protagonista consegue vislumbrar a mulher de forma apropriada: “lá eu pude ver joana em pé / linda / dando risada de / tudo, não era uma mulher de verdade. / é claro que o lucas caía, com aquele par de / seios, aquela juventude, ele não conseguia / enxergar as manchas [...]” (Bei, 2017, p. 119).

A gravidez, a situação do noivado e o olhar apaixonado de Lucas despertam na protagonista vários sentimentos, dentre eles ciúmes. Podemos considerar que isso se desencadeie, por uma perspectiva de estar sendo substituída definitivamente na vida do filho, uma vez que que agora ele havia construído uma família separada dela. São nos breves diálogos existentes, os quais intercalam vários pensamentos da narradora, que é possível perceber um vasto incômodo da protagonista diante da nova figura feminina: *“- antes queremos ver a carinha / dele para dar o nome, né lu?* / lu, / meu filho. eu dei o nome de / lucas / pra virar lu / na boca / da mulher que carregava dentro meu / neto / ainda sem nome” (Bei, 2017, p. 120).

Vale destacar que até mesmo as notícias sobre o nascimento próximo do filho de Lucas se tornam desconfortáveis e distantes. Em oposição à uma reação convidativa, o filho apenas informa à mãe que o casal havia escolhido ter o parto na Itália, já que os pais da mulher moravam no país e dariam toda a assistência necessária. A narradora aponta, com desdém, que o casal estava animado, pois o filho nasceria italiano e isso aumentaria suas possibilidades profissionais futuras. Nesse sentido, a protagonista enfatiza criticamente: “[...] o moleque não era nem nascido e já tinha gente / pensando / na sua / profissão” (Bei, 2017, p. 120). Além disso, o casamento do filho também seria na Itália. Ao comentar com a mãe, Lucas menciona brevemente que seria algo pequeno e já adianta que não saberia se ela conseguiria ir, posto que precisaria de uma licença do trabalho; tudo isso sem persistir na possibilidade real da mãe comparecer ao evento. Em resposta, a narradora-protagonista apenas destaca que nunca havia andado de avião; assunto que não é mais discutido entre eles.

Em seguida, por conta da focalização em primeira pessoa, a cena restringe-se ao íntimo da personagem e ao sentimento avassalador de abandono que a atinge enquanto, à sua volta, trivialmente seu filho e nora esperam seus pratos. Ao ponderar sobre seu desconforto diante daquela situação, a protagonista destaca que preferiria ficar com seu cachorro Vento no sofá de casa do que com o filho e sua nora: “e a culpa / era especialmente da nova mulher. ao contrário de / bete, o elo, / ela era joana / o abismo” (Bei, 2017, p. 121).

Apesar do silêncio da mesa, o ambiente era preenchido pelo *jazz* tocado numa saleta do restaurante e, de forma inesperada, a protagonista convida Lucas para dançar. Primeiro ele recusou, mas depois por insistência de Joana, Lucas acabou aceitando. O desconforto entre mãe e filho se acentua pela rispidez do corpo masculino a cada vez que pisava nos pés da mãe no meio da dança. Esse vazio na relação dos dois é traduzido sentimentalmente pela personagem como sendo “[...] um tiro ter meu filho nos braços / e senti-lo em outro país de mim também / emocionalmente / - *não queria te perder*” (Bei, 2017, p. 122).

Em contrapartida, Lucas, irritado, afirma que a ida deles para a Europa seria, a princípio, para que os pais de Joana pudessem conhecer o bebê. Ele demonstra sua dificuldade de compreender a consternação da mãe e ainda dá ênfase: *“[...] a gente já tá bastante / acostumado a ficar longe um do outro. / por que esse apego agora?”* (Bei, 2017, p. 122). A protagonista admite que errou em não ter se aproximado do filho quando ele era jovem, no período em que estava mais aberto a essa possibilidade, entretanto, existe uma sensação de tempo esgotado para a relação dos dois. Por esse motivo, quando Lucas irritado a deixa no meio da dança e volta para a mesa, a personagem principal enfatiza: “[...] senti que o chão / abria / caí / sem pausa / nem grito. / Chega de tentar, / foi o que eu senti com aquela dança” (Bei, 2017, p. 122-123).

O arrependimento de uma maternidade não desenvolvida e de uma relação agora, visivelmente, irrecuperável faz com que a narradora-protagonista perceba a trajetória falha na escolha pela criação do filho, dado o seu desamparo no meio do restaurante. Segundo a protagonista, a escolha de ter tido o filho deveria ter sido acompanhada por um esforço materno que não houve, pois “[...] nada / justifica a minha ausência, se decidi ter o filho, / então / eu devia ter vivido a minha decisão plenamente ao / invés de ficar procurando os restos / do Pedro / nos olhos do lucas [...]” (Bei, 2017, p. 123).

É nesse momento que se estabelece um certo arrependimento pessoal em relação ao abandono de suas individualidades e perspectivas, haja vista que com base em Ferreira Pinto (1990), a integração com o Eu também fracassa. Isso acontece porque a protagonista se queixa de ter se ausentado no que diz respeito aos "[...] restos do sonho de ser aeromoça / puxar malas / pelos aeroportos / e servir café pra quem voa comigo, servir um / lanche, / viajar o mundo, conhecer hotéis, / fazer uma lista das ruas mais bonitas e / depois / mudar [...]" (Bei, 2017, p. 123).

Contrário ao que havia idealizado em até certa altura na infância, a protagonista alega que, em sua trajetória, "[...] não deu / pra ser / nada / além de uma secretária mediana, também não fui / mãe. / a Bete foi, por / anos. depois a Vida. [...] e acho também / que o lucas não precisa mais de mãe / nenhuma [...]" (Bei, 2017, p. 124). Exposta a questão da violência sexual e o silenciamento da vítima, a protagonista do romance acrescenta sua visão turbulenta durante a gestação do filho, que esbarrou na ideia de aborto. Entretanto, pelo constrangimento de relatar o estupro e possivelmente um medo moral, religioso e social, a protagonista decidiu prosseguir com a gravidez e agora, aos 48 anos, sua percepção é a de que Lucas não precisava mais da mãe, "nem eu do filho que / não matei. / pensei por nove meses vou matar / mas / não matei" (Bei, 2017, p. 124).

Quando voltaram à mesa, o silêncio se fez presente entre as três personagens, principalmente a protagonista: "[...] só / balancei a cabeça que sim quando convinha e / que não / quando necessário" (Bei, 2017, p. 125). Depois do jantar, quando Lucas e Joana deixam a narradora-personagem em seu apartamento, o casal não pediu para subir, nem a personagem convidou – na realidade, sua verdadeira alegria era Vento, o cachorro que era sua grande companhia. Era do animal de estimação que se viabilizava um vínculo sentimental real: "[...] desde que estamos juntos, parece que alguém / acelerou os relógios do mundo, penso que isso / é Amor" (Bei, 2017, p. 126).

A compreensão de que sua relação com Lucas havia chegado a um ponto irreversível aconteceu quando a protagonista se lembrou do parto difícil do filho, que nasceu pesando quase cinco quilos; da primeira amamentação, no qual "eu tinha leite em mim / e um filho no peito a cara / do homem que me fez / um filho pra nunca mais, jorrou / Leite / também dos meus / olhos" (Bei, 2017, p. 127) e que resulta em uma emocionada despedida psicológica, pois "hoje à noite / só água, / já que eu não era mais mãe e estava / decidido" (Bei, 2017, p. 127).

Cabe afirmar como o espaço na narrativa é observado, e não é considerado suficiente. Ao olhar aquele apartamento, “me subiu uma angústia que saltou do taco, achei / que era / mofo, / mas era a morte, antes, da mãe que nunca fui” (Bei, 2017, p. 128) e ficou claro o quanto ela detestava morar ali: “por isso me sentia um fantasma. / por isso que eu nunca estava, mesmo quando eu estava, a TV ligada / disfarçando / o tamanho do abismo entre / os cômodos” (Bei, 2017, p. 128). E assim como o filho desconhecido, a protagonista enfatiza “aqui nada é meu, / igual a todos os outros lugares. / a rua era minha só na criança que fui, / de resto que mundo / estrangeiro” (Bei, 2017, p. 128). Desse modo, concretiza-se na narrativa a marginalização daquele ambiente e ela, então, decide se mudar.

O capítulo se encerra com a última interação entre mãe e filho. O neto chamado Carlos Eduardo nasceu na Itália e a protagonista comenta que não havia gostado do nome, já que era “muito longo pra ser de / criança” (Bei, 2017, p. 129). Ao questionar Lucas se ele havia pensado nisso, ainda acrescentou: “[...] que nome / mais burocrático, / vai acabar virado cadu. / ninguém aguenta dizer tanto / pra chamar uma pessoa” (Bei, 2017, p. 129). O que ela não sabia é que a ligação estava no viva-voz e Joana não gostou nada do que ouviu. Em razão disso, eles ficaram um mês sem se falar, no qual a protagonista pontuou: “um mês / que virou meses / que virou / ano que virou / anos sem / ninguém ligar” (Bei, 2017, p. 129-130). A justificativa para aquela ausência foi explicada pela narradora-personagem: o nome era em homenagem ao pai de Joana. Não obstante, a culpa daquilo era outra, mais profunda, “o problema mesmo foi a falta / também de amor” (Bei, 2017, p. 130).

Em comparação com *Ciranda de Pedra*, a acentuação de uma mudança psicológica drástica da protagonista Virgínia ocorre no período de transição entre o término da juventude e o começo efetivo da sua vida adulta, momento que se aproxima de seu íntimo e de seu eu. Já em *O peso do pássaro morto*, a personagem principal vai experienciar em uma idade adulta mais avançada, representado pelos capítulos “aos 49” e “aos 50”, o aprofundamento de sua individualidade e um desenvolvimento psicológico voltado para a integração do Eu (Ferreira Pinto, 1990), característica importante das personagens do romance de formação. Podemos considerar simbólico que esse florescer interno ocorra na narrativa apenas na meia-idade da personagem, após “abandonar” seus vínculos e sua posição de mãe.

Essa mudança de ambiente do apartamento para o casarão antigo também influencia em um elemento na estrutura do romance importante na narrativa: a abertura para o detalhamento dos espaços. Pode-se levar em consideração que esse aspecto na narrativa serve como um amplificador das mudanças internas que ocorrem com a personagem em ambos os capítulos mencionados. Além do mais, ele indica ao leitor que a casa nova atravessa uma vivência inédita experenciada pela protagonista de *O peso do pássaro morto*.

Na ação parecida com Virgínia – que se depara, voltando de viagem, com as cartas e com seu passado –, foi preciso organizar seus pertences para a grande mudança que a narradora-protagonista encontra “enquanto eu empacotava, desempacotava em mim / Memórias [...]” (Bei, 2017, p. 132) alguns objetos simbólicos de sua infância: [...] quando abri 1 caixa que estava / abandonada por pelo menos / 20 anos no armário [...] eu dei de cara / com o deusinho / sem manjedoura, a dona rosa tinha me dado / depois da morte do seu luís” (Bei, 2017, p. 132). Por consequência, as memórias da infância preenchem a narrativa com um tom nostálgico e comparativo de uma realidade adulta sem tanta leveza: “lembrei dos meus pais / numa época boa em que os dias eram mais / longos porque dava tempo de brincar de tudo e os / dias / eram curtos, já que um verão / passava mais rápido do que / 8 horas na mesa de trabalho” (Bei, 2017, p. 132).

As lembranças da infância remetem à imagem de seus pais, o que estrutura uma abertura no texto literário e a personagem menciona como ocorreu seu distanciamento com seus pais. Segundo a protagonista, a distância entre eles se concretizou “quando a gente mudou tanto o jeito de ver o mundo / que não cabíamos mais 1 no outro até o ponto de / não cabermos mais na mesma casa, na mesma / sala / no mesmo telefonema de sábado à tarde” (Bei, 2017, p. 133).

Logo na sequência, é relatado que, no presente momento da narrativa, os dois já haviam falecido: “primeiro / morreu meu pai. / [...] dormindo / meu pai não acordou. / minha mãe sim e logo que abriu o olho sentiu o gelo / de defunto na cama, chamou a ambulância, / chamou a mim, chamou deus / mas meu pai não voltou” (Bei, 2017, p. 133). Infelizmente, depois de 4 meses da morte do pai, a mãe também se foi e “[...] os médicos disseram / que foi do coração e / foi mesmo / muita tristeza / ficar tão sozinha. / - casais juntos há muitos anos não conseguem seguir / vivendo quando a morte os separa, - o padre disse [...]” (Bei, 2017, p. 133-134). Por fim, indicando o

desfecho daquelas lembranças da infância e da família, “embrulhei o Deusinho em papel bolha e coloquei / na bolsa de mão. / [...] ele virou o barco de me levar até o melhor que eu / sentia sobre meus pais e que também ficava / guardado numa palavra chamada saudade” (Bei, 2017, p. 135).

A protagonista também encontra, nessa caixa antiga, a redação que havia escrito quando criança intitulada “A cura não existe”. Ao reler aquelas palavras tão distantes do presente vivido, ela acaba no final amassando a folha, quase como um símbolo de estar decididamente deixando o que foi para trás. Tal comportamento dá lugar para futuras perspectivas, ou seja, para uma possível mudança na rotina e novos horizontes – de expectativas positivas para uma nova fase na sua vida. Sendo assim, a protagonista confabula durante o trajeto do caminhão de mudanças até o novo lugar “[...] as coisas que eu / viveria lá desde acordar cedo e passar o café, / até quem sabe / novos amigos entrando, / por que não mais 1 cachorro e também / a morte já que eu morreria sem ranço na casa nova / de tanto que eu gostei / dela” (Bei, 2017, p. 138).

Ainda sobre essa questão, vale a pena mencionar a nova residência da personagem, que já apareceu no romance: trata-se daquela casa velha da rua Matos dos Santos onde a protagonista havia jogado a carta com a confissão sobre a violência sexual sofrida. A protagonista decidiu ligar para o número da placa de aluga-se, descobriu que o valor não era alto e a corretora ainda informou que ninguém queria uma casa velha como aquela, então, ela não hesitou. Ao chegar no local, a protagonista descreve detalhes interessantes sobre o imóvel: “[...] o quintal era / só grama mas meu plano era ter uma horta / quem sabe uma roseira. / (minha carta estava intacta no meio do jardim) / a sala / ampla ainda pelada, o eco dos passos subiu / as escadas, / 3 quartos gigantes com ar / de séculos” (Bei, 2017, p. 139).

Sobre a composição da personagem, aparecem nesses capítulos uma inédita percepção de si enquanto mulher e suas possibilidades reais de interações de caráter amoroso. Para exemplificar, a protagonista expõe, com certa surpresa, a forma como o motorista do caminhão da mudança aparentemente se interessou por ela: “o motorista apertou minha mão dizendo um: / - até breve. / tão sincero. / engraçado ainda existir a possibilidade de alguém / querendo me levar ao cinema” (Bei, 2017, p. 140). Isso significa uma demonstração, pela primeira vez desde a adolescência, de vulnerabilidade afetiva.

Além disso, é relevante ressaltar que, ao longo da transformação do espaço da casa nova, potencializa-se uma organização interna na personagem – um autoconhecimento sobre novos gostos mesclados com características já consolidadas de sua pessoa: “a casa / eu pintei de azul tranquilo. / dava pra ouvir os pássaros, beija-/flores voavam na minha janela daquele jeito / pousando e eu me assustava um pouco porque / me lembravam borboletas, / conservo meu medo / [...] pra carla não morrer em mim” (Bei, 2017, p. 142). Também “[...] fui na loja de jardim e comprei mudas / de rosas que plantei no quintal de mato alto / o cheiro me lembrava tanto / a casa do seu luís” (Bei, 2017, p. 145) e de tanta tranquilidade, “[...] era bonita à beça, a casa nova, / de uma beleza suficiente pra me fazer respirar de / novo não pela boca” (Bei, 2017, p. 142).

Diferentemente das queixas sobre os finais de semana no apartamento sozinha com seu filho Lucas, agora, sozinha, “os finais de semana eu passava cuidando / das plantas, do Vento, / varrendo o quintal, / a casa e / demorava, pelo tamanho dos cômodos” (Bei, 2017, p. 145). A tranquilidade encontrada na mudança de espaço é tão favorável a protagonista que, até mesmo, a sua sexualidade é retomada depois de tantos anos: “dançava com a vassoura e uma vez o cabo / me lembrou um encaixe que / eu gostei. / encostei num canto. / rocei de baixo / pra cima / até sentir as pernas / bambas, no peito / um vulcão. / (meu deus) / eu estava viva, ainda” (Bei, 2017, p. 145-146).

Ainda que seu aparente estado psicológico esteja positivo, o isolamento da personagem é cada vez mais acentuado. Não existe um fluxo de pessoas na sua rotina e suas únicas companhias registradas são Vento, seu fiel animal de estimação, as decorações da casa e seu cotidiano solitário: “troquei a televisão por uma vitrola. / vendi e comprei, além de discos e uma caixa de / som tão antiga, o moço da loja me disse: / - acho que não funciona. / e foi ligar na tomada que o som encheu a casa / até o / quintal” (Bei, 2017, p.146). Podemos considerar que toda aquela solidão contribuía para que uma insanidade espreitasse seu psicológico, visto que a narradora admite que, enquanto “a música / escorria pelas paredes, / eu jurava que via a música escorrer / mas pensei que estava ficando / sozinha demais e começava a inventar distrações / mentais parecidas com loucura” (Bei, 2017, p. 146).

Em uma cena de seu cotidiano solitário, o silêncio do ambiente se fez presente no fim da música de um de seus discos, um lado era em inglês, e o outro, em espanhol:

“só com o chiado / da agulha e eu / imersa tomando vinho de mercado mesmo, gelado de / geladeira completamente fora da temperatura / ideal [...] / e era / domingo, as paredes azuis e o céu também” (Bei, 2017, p. 147). De repente, o disco voltou a tocar, porém em espanhol. A protagonista surpresa e sem entender o que acabara de ocorrer concluiu que a vitrola não viraria o disco sozinha, por isso “corri até a sala pra ver se descobria e tudo normal / inclusive a atmosfera de domingo / à tarde. / *humn*. – pensei. / a casa nova era / esquisita, / [...] eu já / tinha reparado, o deusinho parece que tinha engordado, / [...] o quintal ventava só pro mesmo lado [...]” (Bei, 2017, p. 148). Independentemente dos eventos incomuns da casa, a protagonista reconhece não sentir medo nenhum.

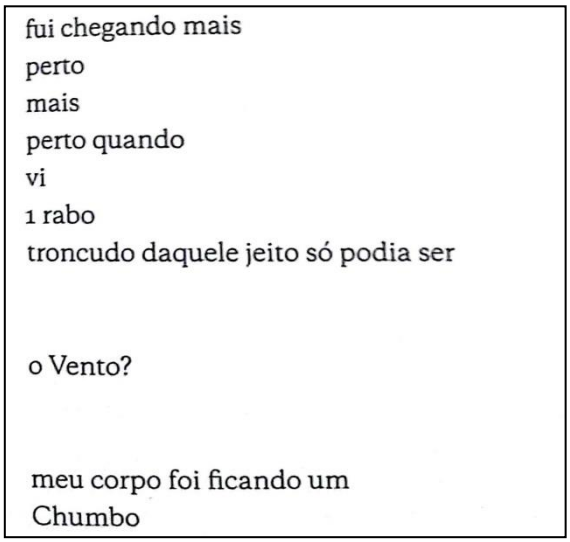
Para além, é em um corriqueiro sábado de manhã que a vida da protagonista sofre a sua última grande perda, no capítulo “aos 52”. Havia uma feira no quarteirão da rua que acontecia de 15 em 15 dias e a personagem geralmente ia, principalmente por esse evento popular propiciar lembranças felizes de sua infância de quando ia à CEAGESP[62] com seu pai. A despeito da estrutura, o recurso da sinestesia potencializa os detalhes de sua experiência vívida no ambiente, já que agora adulta gostava de apalpar as frutas, “[...] cada uma tinha um peso, um / cheiro, quando deixavam eu mordia a manga suja / mesmo, / as cores amarelas do abacaxi e da / banana eram amarelas tão outras, o vermelho / da maçã, o vermelho / do tomate me / assustava cada vez / menos [...]” (Bei, 2017, p. 151).

A experiência popular de comer um pastel na feira tomando um caldo de cana também é seguido pela protagonista, que gostava dos sabores queijo ou carne, e “[...] não variava mais do que isso e quando chegava / em casa / não sentia fome” (Bei, 2017, p. 152). Na barraca do pastel, ela até se encontra com uma velha amiga, a Marta, que, com 78 anos, comentou que nunca deixou de fazer feira, o que a deixou inspirada: “[...] queria ser assim, também. / achei a marta uma coragem / e voltei pra casa pensando em ruga, o carrinho / cheio, o sol / na nuca” (Bei, 2017, p. 153).

De repente, atravessando a tranquilidade do dia e, na verdade, rompendo a integração consigo dos últimos dois anos de vida da personagem, ela notou uma

[62] CEAGESP “[...] é a sigla para Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo, criada em maio de 1969, pela fusão de 2 empresas mantidas pelo Governo do Estado de São Paulo: o Centro Estadual de Abastecimento (CEASA) e a Companhia de Armazéns Gerais do Estado de São Paulo (CAGESP). A função do CEAGESP é facilitar a comercialização, distribuição e armazenamento de produtos hortifrutigranjeiros” (Online, 2023).

bagunça de gente e de moto na frente de sua casa, na frente do portão que estava aberto:


fui chegando mais
perto
mais
perto quando
vi
1 rabo
troncudo daquele jeito só podia ser

o Vento?

meu corpo foi ficando um
Chumbo

Fonte: Digitalização nossa da página 153, de *O peso do pássaro morto.*

A disposição das palavras indica a proximidade e a visão da protagonista se ampliando a cada passo. Ao compreender a morte do cachorro de estimação tão amado e que agora estava “[...] grudado / no asfalto / feito borracha de pneu” (Bei, 2017, p. 154), a protagonista desaba: “soltei o meu / pior / grito / que não saiu / pela boca / saiu pelo cu / e o rabo do Vento / parou” (Bei, 2017, p. 154). O sofrimento profundo é traduzido pelo uso de detalhes devastadores, como: “chorei aberta / pra sair a / dor, / sorriso eu não sabia mais em que lugar que ele / ficava no corpo” (Bei, 2017, p. 155). E juntamente da dor da morte, a culpa novamente a assombra. Naquela manhã, não havia dado um beijo em Vento antes de sair, “eu não / disse nada de / tchau, ele estava dormindo tão / doce / não quis acordar e o tempo / não volta” (Bei, 2017, p. 155).

À luz dos aspectos da teoria do *Bildungsroman* feminino citados no capítulo teórico, sobretudo, do que destacamos sobre os “*Bildungsroman* truncado” teorizado por Labovitz (1986), essa interrupção abrupta da vida da personagem pode indicar uma impossibilidade de escape formativo para uma mulher com a trajetória da protagonista de *O peso do pássaro morto*. Assim sendo, aspectos como “[...] o suicídio, a loucura, a alienação imposta ou voluntária, são elementos constantes na experiência feminina, tanto em sua literatura como na vida real” (Ferreira Pinto, 1990, p. 18).

Logo:

> [...] 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 (Ferreira Pinto, 1990, p. 18).

É crucial entender que a protagonista de *O peso do pássaro morto* é acometida por uma inviabilidade de reintegração plena de si e social para uma mulher com uma trajetória de silenciamentos e violência. A quebra repentina do inédito momento da narrativa na fase adulta, em que existiam indícios de uma tentativa de integração consigo, ainda que marcada por isolamento, insanidade e episódios e sentimentos depressivos, é completamente culminada após a sua última grande perda. Destarte, a mulher, que nem mesmo nome recebeu na narrativa, se entrega ao vazio existencial, à morte. É válido considerarmos, dada a forma do romance e a trajetória da personagem que se constitui de muitas perdas, que a morte da protagonista tenha sido por suicídio. Entretanto, pelo caráter inconclusivo e aberto da forma, é possível aventar outras hipóteses.

À vista disso, a degradação desse indivíduo perpassa por uma composição estética muito gráfica, característica de uma "[...] brutalidade do realismo marginal" (Schøllhammer, 2009, p. 15) presente em narrativas da contemporaneidade: "fiquei sem comer. / o telefone / eu cortei da tomada, a vitrola / nunca mais deu um pio. / deixei de tomar banho / a casa / cheirava merda que eu não ia ao banheiro / cagava / ali / mesmo / ao lado do / sofá que virou minha casa inteira [...]" (Bei, 2017, p. 155). A ambientação de angústia também se vincula com a sujeira que vai se impregnando no ambiente: "o passar das horas / se tornou / insuportável. / [...] a casa / em Silêncio profundo. / fiquei vivendo de ar / vomitando de / fome. / as baratas / ao lado do sofá / pareciam querer / saber / o que tinha acontecido com o amigo" (Bei, 2017, p. 155-156).

Da mesma forma, a raiva voltada para a figura imaculada do "Deusinho" se materializa, por isso a personagem confirma que "o jesus eu taquei da janela / quebrou no quintal como se fosse / escultura [...]" (Bei, 2017, p. 156). A perda do simbolismo é estimulada pela incompreensão do salvamento do afetuoso companheiro Vento e a revolta envolve os dias finais da personagem: "agora deus e todos os deuses /

assistem / o Vento / morrer sem / corpo, não teve enterro porque / não tinha corpo, / - *só rabo* – o veterinário me disse / com calma, / logo o Vento daquele tamanho / morrer virando / adubo de asfalto / que F rio" (Bei, 2017, p. 157).

Nas páginas finais, a morte da protagonista é relatada por um narrador de terceira pessoa que é introduzido na estrutura do romance. De acordo com esse narrador, "ela caiu no sono. / vomitou dormindo. / e não acordou" (Bei, 2017, p. 158) e, através de sua onisciência, a narrativa remonta os últimos momentos de consciência da personagem. Esta, que sonha com Vento, pode dizer que "[...] dessa vez ele não estava morto / [...] o Vento estava em casa esperando e isso a deixou tão / feliz que ela não acordou, não pôde, / nem o gorfo conseguiu e então / nunca mais" (Bei, 2017, p. 158). Aliás, segundo o texto, a morte por engasgo foi muito feia, "[...] o corpo todo / estava no sonho mas / 1 parte do peito / estava no lucas e no carlos / Eduardo" (Bei, 2017, p. 158).

Por conta de seu isolamento social, o corpo da personagem principal só foi encontrado tempos depois, quando os vizinhos reclamaram para a polícia sobre um cheiro forte que vinha da casa antiga. O narrador salienta que, "quando recebeu a notícia da morte no escritório, o / Chefe / ficou visivelmente abalado / [...] não tinha passado pela cabeça dele / que chorou / compulsivamente, as pessoas no escritório / acharam um / *exagero*" (Bei, 2017, p. 159). Todavia, "de resto / a cidade seguiu seu curso, / nem parecia / que alguém tinha morrido / até porque todos os dias alguém morrer sem / ninguém saber" (Bei, 2017, p. 159).

Em relação à casa, todas as decorações e os resquícios de vida deixados pela protagonista foram se esvaindo: "as plantas do quintal / morreram também, demoraram mais porque / aquele era um mês de chuva. / quando o clima secou elas / cederam, foi bom, / vivas elas se sentiam muito sós" (Bei, 2017, p. 159-160). Já dentro da casa, "os móveis morreram de / cupim. as baratas / fizeram uma longa viagem pra: / - *Praga.* / algumas / morreram no caminho. / os tapetes / endureceram, a vitrola e os discos / perderam a boca" (Bei, 2017, p. 160). O curioso é que o narrador relata que a casa se manteve em pé, no entanto, nunca mais conseguiram alugá-la e, misteriosamente, "a casa ficou tão lápide / que mesmo depois de 50 anos / quando tentaram demoli-la pra construir um / prédio importante / não conseguiram. / [...] as pessoas sentiram Medo e / deixaram a casa em paz" (Bei, 2017, p. 160).

Por último, no pequeno capítulo intitulado “póstumo”, discute-se que Lucas foi eventualmente avisado da morte da mãe por meio de uma ligação internacional. A reação escassa de tristeza esperada pela notícia da morte de uma figura materna é comparada pelo narrador de uma forma muito irônica, visto que “se o lucas / chorou não foi perto de Carlos Eduardo com quase / 6 anos louco pra aprender a ler, / nem tampouco perto do sogro que confiava tanto / nele” (Bei, 2017, p. 164). Na circunstância, “a Joana / colocou a mão nas costas do marido quando / percebeu que o telefonema era definitivo e / depois / um abraço, esse foi o máximo que os dois / conversaram sobre a morte” (Bei, 2017, p. 164). Enfim, um ano depois da morte da protagonista, por ter de vir para São Paulo resolver alguns problemas da empresa do sogro, Lucas “aproveitou e foi ao cemitério ver a mãe que não / estava lá, era pedra com data / de nascimento e morte, além da frase *a cura / não existe* / escrita como epitáfio que / cobria o buraco / guardador de / caixão” (Bei, 2017, p. 164).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como mostramos ao longo deste trabalho, o romance ainda se mantém como um dos principais e mais expressivos gêneros literários. Logo no primeiro capítulo, como resultado do estudo das recepções de *Ciranda de pedra* (1954) e *O peso do pássaro morto* (2017), constatamos a importância e o valor literário do referido gênero, tanto no campo das publicações quanto da crítica especializada. Fica evidente a relevância e a notoriedade que Lygia Fagundes Telles recebeu após a publicação de seu primeiro romance, em contraste com os contos anteriormente publicados. De maneira semelhante, Aline Bei conseguiu se lançar no mercado literário brasileiro após a publicação do seu primeiro romance, alcançando tanto um público cativo quanto pesquisas acadêmicas. No caso de Bei, o sucesso literário proporcionou que seu segundo romance fosse publicado pela Companhia das Letras, uma das maiores editoras do Brasil, como também uma indicação ao Prêmio Jabuti.

Para além disso, foi possível constatar algumas características romanescas distintas e semelhantes por meio das análises dos romances em questão. De início, a maior discrepância entre eles está relacionada às suas construções, conforme o segundo capítulo da pesquisa evidenciou um panorama da construção do gênero romanesco (Bakhtin, 2019) e suas diversas possibilidades através da forma, que é impactada pelo contexto histórico do escritor (Fuks, 2021) e seu estilo.

Já a estrutura de *Ciranda de Pedra* (1954) conserva em sua malha narrativa a tradição da forma romanesca, com a composição estética que preenche as subjetividades das personagens e os espaços do texto literário e, ainda, possui a influência e escolha de um narrador em terceira pessoa – que é encontrado, por exemplo, no canônico *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Johann Wolfgang von Goethe. Por outro lado, no contemporâneo *O peso do pássaro morto* (2017), há um rompimento com um certo padrão tradicional em relação à forma, tendo em sua estrutura uma disposição diferente de palavras, e espaços em branco destacados na análise, que servem também como um narrador silencioso. Tais elementos foram, evidentemente, escolhidos pela autora para a composição da obra.

É válido salientar que, no romance de Lygia Fagundes Telles, as personagens possuem delimitações explícitas nas construções de suas personalidades e características intrínsecas dadas pela escolha narrativa do romance. Já na obra

literária de Bei as personagens apresentam, em geral, características internas conferidas pelo narrador em primeira pessoa. As emoções e os sentimentos das personagens secundárias e/ou coprotagonistas não são aprofundados na narrativa, e a protagonista sequer tem nome próprio, representando uma anulação do eu, extremo elemento de subjetividade presente na obra literária contemporânea.

Também vale ressaltar que essas mudanças na estrutura do gênero romance acabam modificando o papel do leitor. Na leitura da obra de Lygia Fagundes Telles, o leitor não se depara com lacunas na composição textual dado que o texto lygiano se articula em uma fatura literária característica das estruturas do gênero romanesco clássico. Já no texto de Bei, o leitor assume um papel mais ativo ao preencher as lacunas da forma e dos aspectos subjetivos da personagem principal. Nesse caso, ele é parte integrante da narrativa, povoando os espaços em branco com as suas recriações. Além disso, fora as diferenças da forma romance e do foco narrativo, também observamos discrepâncias no que diz respeito aos diferentes contextos históricos e às idades das personagens.

Apesar das diferenças entre as duas obras em questão, percebemos um ponto em comum: o papel conferido à formação da mulher na literatura brasileira, aspecto que analisamos a partir do conceito de *Bildungsroman* feminino. Cabe destacar que o trabalho implicou em construir uma análise comparativa, mas não pelo viés da literatura comparada, dado que a leitura e a análise de um romance possibilitam que se leia o outro. Dessa forma, compreendemos que este trabalho possibilitou uma aproximação que viabiliza aspectos do *Bildungsroman* feminino em serem estabelecidos tanto na obra lygiana quanto lidos na obra de Bei. Das características do *Bildungsroman* feminino compartilhadas pelos dois romances, as experiências vividas pelas personagens femininas coincidem, tais como o isolamento, a baixa estima e a solidão social.

É interessante destacar como as representações em relação ao núcleo familiar se sobressaem como um elemento importante de ser observado nas construções de cada romance, pois remetem a realidades brasileiras distintas. Em *Ciranda de Pedra*, os problemas de Virgínia remetem à desestruturação familiar e à falência da família (Ferreira Pinto,1990), que era fundamental na época em que o romance foi lançado (Pinsky, 2014). Lygia Fagundes Telles mostra, através de seu texto, as consequências

da desarmonia familiar em uma época na qual a estrutura social era fundamental para o futuro dos seus componentes.

Enquanto o cenário social do romance *Ciranda de Pedra* retrata uma família de classe média paulistana, *O peso do pássaro morto* apresenta a trajetória de formação da protagonista com um núcleo familiar inexistente. A contemporaneidade do romance é marcada pela falência dessa estrutura social, visto que a construção e a consolidação do âmbito familiar não são mais importantes para a formação interna das personagens. Além disso, apesar de o espaço geográfico ser São Paulo – igual ao romance de Lygia Fagundes Telles –, a vida adulta da protagonista junto de seu filho é "engolida" pela dinâmica do centro urbano. Daí, decorre o fato de a solidão e o afastamento social serem aspectos predominantes da relação entre as personagens.

Com base nas análises aqui realizadas, vale destacar outro aspecto importante na composição das personagens femininas que protagonizam os romances em questão: a violência. De um ponto de vista histórico, o gênero feminino abarca um conjunto de estereótipos que desaguam em um lugar de vivências no qual a violência, tanto interna quanto externa, se faz presente. Virgínia, por exemplo, sofre uma grande violência psicológica na infância, quando descobre todos os segredos de sua família e de sua própria origem. Nesse sentido, a raiva que ela sente contra a sua própria imagem é um reflexo do ambiente conturbado em que cresce e das violências que sofre. Já a personagem sem nome criada por Aline Bei sofre violências extremas, dentre elas, a violência sexual, o *bullying* na escola e o isolamento severo, que desenvolvem traços depressivos e culminam em sua morte.

Por fim, concluímos que as trajetórias das personagens dos romances de formação aqui analisados representam uma subversão em relação ao *status quo*, característica própria do gênero literário *Bildungsroman* Feminino (Ferreira Pinto, 1990), ao fazerem escolhas que vão na contramão de certos estereótipos relativamente pertinentes ao universo feminino dentro da sociedade brasileira e arcando com as (drásticas) consequências. Por consequência, os representantes deste gênero carregam em si uma resistência dentro da historiografia literária e contribui com a representação feminina, ainda hoje.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Andreza Andrade. **Como o estupro é silenciado**: a culpabilização da mulher vítima nos delitos de estupro. 2018. 114 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade Federal da Bahia. Bahia, p. 115. 2018.

ALFELD, Elisabete. Poética da rememoração: o processo criativo de O peso do pássaro morto. **Manuscrítica**, n. 4, p.54-72, 2021. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/184112/174329. Acesso em: 24 out. 2023.

ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia – Inferno. ed. bilíngue. 5. ed. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019.

ALINE Bei lança o romance 'O peso do pássaro morto' em São Paulo; leia um trecho da obra e entrevista com a autora. **LOID** – Livre Opinião, [*s. l.*], 12 set. 2017. Disponível em: https://www.livreopiniao.com/2017/09/12/aline-bei-lanca-o-romance-o-peso-do-passaro-morto-em-sao-paulo/. Acesso em: 07 jun. 2022.

ALVES, Licilange Gomes. **A (des)ordem familiar da "Ciranda de pedra":** uma leitura da construção identitária dos personagens do romance lygiano. 2017. 95 p. Monografia (Graduação) - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN, Mestrado Acadêmico em Letras/PPGL, 2017. Disponível em: https://www.uern.br/controledepaginas/defesas2017ppgl/arquivos/4249licilange_gomes_alves.pdf. Acesso em: 24 out. 2023.

AMAZON. Livro Aline Bei – O peso do pássaro morto. **Amazon**, [*s. l.*], c2023a. Disponível em: https://m.media-amazon.com/images/P/B08QBP9FGT.01._SCLZZZZZZZ_SX500_.jpg. Acesso em: 25 jan. 2023.

AMAZON. Livro Aline Bei – Pequena coreografia do adeus. **Amazon**, [*s. l.*], c2023b. **Amazon.** Disponível em: https://m.media-amazon.com/images/P/B0921MLYWP.01._SCLZZZZZZZ_SX500_.jpg. Acesso em: 25 jan. 2023.

AMAZON. Livro Lygia Fagundes Telles – As Meninas. **Amazon**, [*s. l.*], c2023c. Disponível em: https://m.media-amazon.com/images/P/B009WW4X6O.01._SCLZZZZZZZ_SX500_.jpg. Acesso em: 25 jan. 2023.

AMAZON. Livro Lygia Fagundes Telles – Ciranda de Pedra. **Amazon**, [*s. l.*], c2023d. Disponível em: https://m.media-amazon.com/images/P/B009WW4Y9K.01._SCLZZZZZZZ_SX500_.jpg. Acesso em: 25 jan. 2023.

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis. *In*: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira.** São Paulo: Martins, 1974. p. 89-108.

AQUINO, Midiã Ellen White de. **Relações familiares e formação individual:** dilemas e aprendizagens das heroínas de *Ciranda de Pedra* e *Verão no Aquário*. 2015. 96f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Natal, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/22383/1/MidiaEllenWhiteAquino_DISSERT.pdf. Acesso em: 24 out. 2023.

ARCÁDIA: Revista de Literatura e Crítica Literária. **IEL** – Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2023. Disponível em: https://www.iel.unicamp.br/br/content/arc%C3%A1dia-revista-de-literatura-e-cr%C3%ADtica-liter%C3%A1ria-0. Acesso em: 30 out. 2022.

ARIEVILO, Ana Luíza. O peso do pássaro morto: quantas perdas cabem na vida de uma mulher?. **Valkirias**, [*s. l.*], 09 nov. 2018. Disponível em: https://valkirias.com.br/o-peso-do-passaro-morto/. Acesso em: 06 jun. 2022.

ARQUIVOS edições 2018. [Edições Anteriores]. **Prêmio São Paulo de Literatura**, São Paulo, 2018. Disponível em: https://premiosaopaulodeliteratura.org.br/. Acesso em: 06 jun. 2022.

ARRUDA, Renata. Aline Bei conta a história de muitas mulheres em O Peso do Pássaro Morto. **Revista O Grito!**, Recife, 04 set. 2018. Disponível em: https://www.revistaogrito.com/o-peso-do-passaro-morto-aline-bei-entrevista/. Acesso em: 06 jun. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. O romance como gênero literário. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III**: o romance como gênero literário. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019a. p. 65-111.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARUCH, Elaine Hoffman. The Feminine “Bildungsroman”: Education through Marriage. **The Massachuset.ts Review**, Massachuset.ts, v. 22, n. 2, p. 335-357, Summer 1981. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/25089147. Acesso em: 16 set. 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEI, Aline. **Imagens**. São Paulo, 2018. Facebook: Aline Bei @aline.vianna.14. Disponível em: https://www.facebook.com/aline.vianna.14/photos. Acesso em: 06 jun. 2022.

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Nós, Edith, 2017.

BEI, Aline. **Pequena Coreografia do Adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CAMPELLO, Eliane T. A. *Künstlerroman*: a mulher artista e a escrita do ser. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 437-45, 2005. Disponível em:

https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020021/7847. Acesso em: 15 set. 2022.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Lygia Fagundes Telles e o Bildungsroman no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 56, p. 1-12, 2019. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22668. Acesso em: 21 jan. 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, gestos, formas, figuras, cores, números. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, Míriam Veronice da Costa. **O simbolismo dos contos de fadas em *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles**. 2014. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. **Língua e Literatura,** São Paulo, v. 16, n. 19, p. 91-101, 1991.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COMPANHIA DAS LETRAS. **Carola Saavedra.** 2023a. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/02423/carola-saavedra. Acesso em: 03 ago. 2023.

COMPANHIA DAS LETRAS**. João Anzanello Carrascoza.** 2023b. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/05150/joao-anzanello-carrascoza. Acesso em: 03 ago. 2023.

COQUEIRO, Wilma dos Santos; ZOLIN, Lúcia Osana. Tradição e Ruptura no Bildungsroman de Autoria Feminina Contemporâneo. *In*: FERNANDES, Mônica Luiza Fernandes *et al*. (org.). **Diálogos Literários**. Campo Mourão: Editora da FECILCAM, 2014.

COSTA, Edson Tavares. **A construção e a permanência do nome do autor**: o caso José Condé. 2013. 294 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6240/1/arquivototal.pdf. Acesso em: 22 set. 2022.

COSTA, Marta Moraes da. Temístocles Linhares (1905-1993). **Letras**, Curitiba, n. 43, p. 131-132, 1994. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19103/12404. Acesso em: 27 set. 2022.

DANTAS, Carolina Vianna. Dicionário da Política Republicana Fluminense (1889-2009). Verbetes. **FGV**, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CIGARRA,%20A.pdf. Acesso em: 22 set. 2022.

DIRETÓRIO BRASIL DE ARQUIVOS (Dibrarq). Arquivo Nacional. Registro de autoridade. Correio da Manhã (jornal: Rio de Janeiro). **Dibrarq**, [*s. l.*], c2022. Disponível em: https://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/correio-da-manha-jornal-rio-de-janeiro-1901-1974. Acesso em: 26 set. 2022.

DOMINGOS, Mariane. [Resenha] O Peso do Pássaro Morto. **Blog Achado e Lidos**, [*s. l.*], 31 jan. 2018. Resenha. Disponível em: http://www.achadoselidos.com.br/2018/01/31/resenha-o-peso-do-passaro-morto/. Acesso em: 06 jun. 2022.

DUARTE, Constância Lima. Introdução - A história possível: imprensa e emancipação da mulher no Brasil do século XIX. *In*: DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil**: Século XIX: dicionário ilustrado. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 13-28.

ESTEVES, Natacha dos Santos; COQUEIRO, Wilma dos Santos. “A cura não existe”: depressão, melancolia e suicídio no romance *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. **Revista Humanidades e Inovação**, Palmas, v.7, n.17, 2020, p.107-116. Disponível em: file:///D:/Documentos/downloads/3829-Texto%20do%20artigo-13338-1-10-20201124.pdf. Acesso em: 24 out. 2023.

FARIAS, Ariane Avila Neto de. **"Nada é natural na natureza":** a construção narrativa do sujeito-mãe na Literatura Brasileira Contemporânea escrita por mulheres. 2021. 233 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2021. Disponível em: https://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/10400/31698a2858702ffc2417419fc4a80def.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 24 out. 2023.

FLORES, Júlia. Aline Bei, autora de "O peso do pássaro morto": "Dor da mulher é maior". **Universa Uol**, [*s. l.*], 16 fev. 2021. Disponível em: https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/02/16/aline-bei-autora-de-o-peso-do-passaro-morto-dor-da-mulher-e-maior.htm. Acesso em: 06 jun. 2022.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. *In:* BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária**. Maringá: EdUEM, 2009. p. 33-58.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

FUKS, Julián. **Romance:** história de uma ideia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GABRIEL, Ruan de Sousa; GIANINNI, Alessandro. Romance de estreia de Aline Bei conquista fãs com ritmo poético. **O Globo**, São Paulo, 15 out. 2018. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/livros/romance-de-estreia-de-aline-bei-conquista-fas-com-ritmo-poetico-23155573. Acesso em: 06 jun. 2022.

GALBIATI, Maria Alessandra. (Trans)formação e representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 1716-1728, set./dez. 2011. Disponível em: https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1292/838. Acesso em: 21 jan. 2023.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOOGLE. Termo de pesquisa “O peso do pássaro”. **Google Trends**, [*s. l.*], 2022. Disponível em: https://trends.google.com.br/trends/explore?cat=22&date=2019-01-01%202022-12-29&geo=BR&gprop=youtube&q=o%20peso%20do%20p. Acesso em: 29 dez. 2022.

HARDIN, James. Introduction. *In*: HARDIN, James (ed.). **Reflection and Action:** Essays on Bildungsroman. Columbia: The University of South California Press, 1991.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. *In*: JAUSS, Hans Robert *et al.* **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 67-84.

KUBOTA, Marília. ‘O peso do pássaro morto’, de Aline Bei, é um grito pelas mulheres invisíveis. **A Escotilha**, [*s. l.*], 18 set. 2018. Disponível em: https://escotilha.com.br/literatura/livro-o-peso-do-passaro-morto-aline-bei-editora-nos-resenha-critica/. Acesso em: 17 abr. 2023.

LAGO, Izabela Baptista do. **Do Künstlerroman às narrativas de artista:** um estudo conceitual. 2017. 193 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AVQH58/1/disserta__o__izabela_baptista_do_lago.pdf. Acesso em: 25 ago. 2022.

LETRA VIVA LEILÕES. Lote 348. Livro “TELLES, Lygia Fagundes. CIRANDA DE PEDRA. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1955. 1ª EDIÇÃO. Livro em estado regular de conservação; capa e bordas amareladas e com pontos de oxidação em função do tempo; apresenta desgastes e rasgos nas extremidades. 212 pp.”. **Letra Viva Leilões**, Rio de Janeiro, 31 out 2020. Disponível em: https://www.letravivaleiloes.com.br/peca.asp?ID=7759930. Acesso em: 10 jan. 2023.

LIMA, Flávia Santos. **Anos Dourados**: a representação da mulher no *Jornal Das Moças* na década de 1950. 2018. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

LISPECTOR, Clarice. “Amor”. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.**: romance. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopéia burguesa. **Ensaios Ad hominem**: Revista de Filosofia, Política, Ciência da História, São Paulo, n. 1, t. 2, p. 87-117, 1999.

LUKÁCS, Georg. Posfácio. *In*: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 581-601.

MAAS, Wilma Patricia Mazardi Dinardo. **O cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MARKS, Maria Cecília. Nota Editorial. *In*: MAZARRI, Marcus Vinícius; MARKS, Maria Cecília (org.). **Romance de formação**: Caminhos e Descaminhos do Herói. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020. p. 11-12.

MAZARRI, Marcus Vinícius; MARKS, Maria Cecília (org.). **Romance de formação**: Caminhos e Descaminhos do Herói. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

MAZZARI, Marcus Vinícius. Apresentação. *In*: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 07-23.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Labirintos da aprendizagem**: Pacto Fáustico, Romance de Formação e Outros Temas de Literatura Comparada. São Paulo: Editora 34, 2010.

MAZZARI, Marcus Vinícius. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: “um magnífico arco-íris” na história do romance. *In*: MAZARRI, Marcus Vinícius; MARKS, Maria Cecília (org.). **Romance de formação**: Caminhos e Descaminhos do Herói. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020. p. 21-42.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de formação em perspectiva histórica:** O Tambor de Lata de G. Grass. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

MELO, Ana Rita de Paulo Proença. **Processo de Luto:** O inevitável percurso face a inevitabilidade da morte. **Integra Psicoterapia**, Lisboa, 2004. Disponível em: http://www.integra.pt/textos/luto.pdf. Acesso em: 27 abr. 2023.

MENEZES, Milena Azevedo de. Entre o Medo e o Fascínio: “Imaginação Televisual” e Modernização da Imprensa. *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 13., 2020, Pernambuco. **Anais** [...]. Pernambuco: UFPE, 2020. p. 1-17. Disponível em: https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1594320908_ARQUIVO_0f24fbd961c836d3e9cd6b2f5422f2f9.pdf. Acesso em: 25 set. 2022.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 16. reimp. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORETTI, Franco. **Romance de Formação**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2020.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 225-233, 2003.

NEXO. Lygia Fagundes Telles morreu aos 103 anos, não aos 98. **Nexo Jornal**, [*s. l.*], 08 abr. 2022. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/extra/2022/04/08/Lygia-Fagundes-Telles-morreu-aos-103-anos-n%C3%A3o-aos-98. Acesso em: 25 jan. 2023.

O GLOBO. Memória. O Globo na rede. **O Globo**, [Rio de Janeiro], c2013. Disponível em: http://memoria.oglobo.globo.com/linha-do-tempo/o-globo-na-rede-9200005. Acesso em: 27 set. 2022.

O QUE é CEAGESP? **AGRIC**, São Paulo, c2020. Disponível em: https://www.agric.com.br/comercializacao/o_que_e_ceagesp.html. Acesso em: 14 jun. 2023.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença**: o feminino emergente. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PAIVA. R. M. de O. **A personagem Virgínia e a representação do feminino em "Ciranda de Pedra".** 2019. 45f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2019. Disponível em:https://dspace.bc.uepb.edu.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/21669/PDF%20-%20Roseane%20Maria%20de%20Oliveira%20Paiva.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 24 out. 2023.

PAVLOVSKÁ, Michaela. *Ciranda de Pedra*, *Bildungsroman* de Lygia Fagundes Telles. **Romanica Olomucensia**, República Tcheca, n. 23.2, p. 165-172, 2011. Disponível em: https://romanica.upol.cz/pdfs/rom/2011/02/07.pdf. Acesso em: 24 out. 2023.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea. 2. ed. 6. reimp. São Paulo: Contexto, 2019.

PINSKY, Carla Bassanezi**. Mulheres dos anos dourados.** São Paulo: Contexto, 2014.

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

RIBEIRO, Lucilene Canilha. **A formação intimista feminina em *Verão no Aquário*, de Lygia Fagundes Telles**. 2012. 103 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2012. Disponível em: https://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/6130/lucileneribeiro.pdf?sequence=1. Acesso em: 20 out. 2022.

RIO DE JANEIRO (Cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. Caderno de Comunicação – Série Memória. **Diário de Notícias**: a luta por um país soberano. Rio de Janeiro: A Secretaria, 2006. 106 p. Disponível em:

http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/cadernos_comunicacao/memoria/memoria15.pdf . Acesso em: 23 set. 2022.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973. p. 187.

SANTOS, João Pedro Rodrigues. **Travessias da Memória no romance Ciranda de pedra, de Lygia Fagundes Telles**. 2022. 216 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande, 2022a. Disponível em: https://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/10494/TESE%20JO%c3%83O%20PEDRO.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 24 out. 2023.

SANTOS, Jocelaine Oliveira dos. MORTE, VIOLÊNCIA E DEVASTAÇÃO EM O PESO DO PÁSSARO MORTO, DE ALINE BEI. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, v. 36, n. 1, p. 53–67, 2021b. DOI: 10.47250/intrell.v36i1.p53-67. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/16768. Acesso em: 24 out. 2023.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 30, p. 53-62, 2007.

SILVA, Luiza Batista Melo da. O peso do silêncio. **Arcádia** – Revista de Literatura e Crítica Literária, Campinas, v. 1, n. 6, p. 206-210, set. 2020. Disponível em: https://issuu.com/arcadia_iel_unicamp/docs/n._6__2020__arc_dia_-_revista_de_literatura_e_cr_t. Acesso em: 31 out. 2022.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Os conceitos de literatura e literariedade. *In*: SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2007. p. 11-12.

SILVEIRA, Fabrício José Nascimento; MOURA, Maria Aparecida**.** A estética da recepção e as práticas de leitura do bibliotecário-indexador. **Revista Perspectivas em Ciência da Informação**, Minas Gerais, v. 12, n. 1, p. 123-135, jan./abr. 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pci/a/8BbT68VyqHvbP53K5sbbPQS/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 28 set. 2022.

STEFANI, Mônica; SOUZA, Naíla Cordeiro Evangelista de. A recepção brasileira ao romance 'O peso do pássaro morto' (2017), de Aline Bei: uma breve análise. **AFLUENTE**: Revista de Letras e Linguística, Maranhão, v. 6, n. 17, p. 314-332, 2021. Disponível em: https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/15640/8727. Acesso em: 22 set. 2022.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. Posfácio Cristovão Tezza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

TELLES, Lygia Fagundes. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Histórias de porões e sobrados. n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. Posfácio Silviano Santiago. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

TOFANELO, Gabriela Fonseca; ZOLIN, Lúcia Osana. Do peso à libertação: duas visões da violência sexual na literatura contemporânea escrita por mulheres. **Travessias**, Cascavel, v. 14, n. 3, p. 64-76, set./dez. 2020. Disponível em: file:///D:/Documentos/downloads/admin,+Gerente+da+revista,+6+-+64-76.pdf. Acesso em: 24 out. 2023.

ÚLTIMA hora. *In*: CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Disponível em: https://www18.fgv.br//cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/ultima-hora. Acesso em: 22 set. 2022.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. História. **USP**, São Paulo, 2022. Disponível em: https://direito.usp.br/historia. Acesso em: 22 out. 2022.

URSINI, Leslye Bombonatto. **A revista O Cruzeiro na virada da década de 1930**. 2000. 127 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1588546. Acesso em: 25 set. 2022.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. *In*: WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 11-33.

WHIRTMANN, Renata. O livro “O Peso do Pássaro Morto”, de Aline Bei, e a devastação feminina. **Jornal Opção**, Goiânia, 29 set. 2020. Disponível em: https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/o-livro-o-peso-do-passaro-morto-de-aline-bei-e-a-devastacao-feminina-286262/. Acesso em: 06 jun. 2022.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998.

ZILBERMAN, Regina *et al.* Fontes - Porque primárias. *In*: ZILBERMAN, Regina *et al.* **As pedras e o arco**: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 11-16.

ZILBERMAN, Regina. Fim do percurso? Encruzilhadas. *In*: ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e História da Literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 99-111.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: Ed. UEM, 2005. p. 181-203.

ZOLIN, Lúcia Osana. Pós-colonialismo, feminismo e construção de identidades na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Salvador, n. 21, p. 51-70, 2012.

REFERÊNCIAS DOS PERIÓDICOS

COLEÇÃO contemporânea: autores brasileiros selecionados. **A Cigarra**, São Paulo, n. 10, p. 32, out. 1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&pesq=Lygia%20Fagundes%20Telles%20Ciranda%20de%20Pedra&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=57205. Acesso em: 07 jun. 2022.

CONDÉ, José. Pequenas Notícias. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 19446, 18 ago. 1956. Escritores e Livros, p. 12. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&Pesq=Lygia%20Fagundes%20Telles%20Ciranda%20de%20Pedra&pagfis=65530. Acesso em: 08 jun. 2022.

CONDÉ, José. Periscópio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 19049, 04 maio 1955. Escritores e Livros, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&Pesq=Lygia%20Fagundes%20Telles%20Ciranda%20de%20Pedra&pagfis=47752. Acesso em: 08 jun. 2022.

FREITAS, Bezerra de. Virgínia Woolf e a Crítica. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 8465, 28 maio 1950. Letras e Artes, p. 33. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&Pesq=Katherine%20Mansfield&pagfis=2855. Acesso em: 30 out. 2022.

FREITAS, Geraldo de. Edições “O Cruzeiro”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 21, 05 mar. 1955a. No mundo dos livros, p. 60. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20195&pesq=%22Lygia%20Fagundes%20Telles%22%20%20%22Ciranda%20de%20Pedra%22%20%22edi%C3%A7%C3%B5es%22&pagfis=96818. Acesso em: 08 jun. 2022.

FREITAS, Geraldo de. Espelho e Imagem. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 20, fev. 1955b. No mundo dos livros, p. 74. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20195&pesq=%22Lygia%20Fagundes%20Telles%22%20%20%22Ciranda%20de%20Pedra%22%20%22edi%C3%A7%C3%B5es%22&pagfis=96716. Acesso em: 08 jun. 2022.

LINHARES, Temístocles. Uma revelação de Romancista. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 9957, 24 abr. 1955. Letras e Artes, p. 59. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=Lygia%20Fagundes%20Telles%20Ciranda%20de%20Pedra&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=40370. Acesso em: 04 jun. 2022.

MEIRA, Mauritonio. Notícia de Lygia Fagundes Telles. **Última Hora,** Rio de Janeiro, n. 1311, 29 set. 1955. Plantão Literário, p. 17. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&Pesq=Lygia%20Fagundes%20Telles&pagfis=0. Acesso em: 25 out. 2022.

MESA redonda sobre “Ciranda de Pedra”. **Correio Paulistano**: Pensamento e Arte, São Paulo, n. 155, p. 03, 05 jun. 1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=764302&Pesq=Lygia%20Fagundes%20Telles%20Ciranda%20de%20Pedra&pagfis=2467. Acesso em: 06 jun. 2022.

PEREZ, Renard. Literatura Lygia Fagundes Telles. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 193, p. 08, fev. 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&Pesq=Lygia%20Fagundes%20Telles%20Ciranda%20de%20Pedra&pagfis=58800. Acesso em: 08 jun. 2022.

PERSONALIDADE do ano. **Revista Rio**, Rio de Janeiro, n. 199, p. 42-43, jan. 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=146854&Pesq=Lygia%20Fagundes%20Telles%20Ciranda%20de%20Pedra&pagfis=13499. Acesso em: 25 out. 2022.

SILVA, Alberto da Costa e. Lygia Fagundes Telles fala sôbre seu romance “Ciranda de Pedra”. **A Cigarra**, São Paulo, n. 10, out. 1955. Literatura, p. 34-35. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&pesq=Lygia%20Fagundes%20Telles%20Ciranda%20de%20Pedra&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=57207. Acesso em: 07 jun. 2022.