



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

CECÍLIA SCHMIDT DA CRUZ

**ESCRITAS DE SI E AUTORIA FEMININA:
REFLEXÕES ACERCA DAS OBRAS DE
LOUISA MAY ALCOTT, HELENA MORLEY E ELENA FERRANTE**

FLORIANÓPOLIS
2024

Cecília Schmidt da Cruz

**ESCRITAS DE SI E AUTORIA FEMININA:
REFLEXÕES ACERCA DAS OBRAS DE
LOUISA MAY ALCOTT, HELENA MORLEY E ELENA FERRANTE**

Texto submetido ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a aprovação no Exame de Defesa do Curso de Mestrado em Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Tânia Regina de Oliveira Ramos

FLORIANÓPOLIS
2024

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Schmidt da Cruz, Cecília

Escritas de si e autoria feminina : Reflexões acerca das obras de Louisa May Alcott, Helena Morley e Elena Ferrante / Cecília Schmidt da Cruz ; orientadora, Tânia Regina Oliveira Ramos, 2024.

80 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Letras, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Letras. 2. autoria feminina. 3. escritas de si. 4. memória. 5. crítica feminista. I. Oliveira Ramos, Tânia Regina . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Cecília Schmidt da Cruz

Escritas de si e autoria feminina:

Reflexões acerca das obras de Louisa May Alcott, Helena Morley e Elena Ferrante

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 13 de maio de 2024,
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Dr.^a Lourdes Martínez-Echazábal
University of California Santa Cruz

Prof.^a Dr.^a Rosana Cássia dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de Mestra em Literatura pelo Programa de Pós-
Graduação.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.^a Dr.^a Tânia Regina Oliveira Ramos
Orientadora

Florianópolis
2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, por ter me dado uma educação profundamente feminista e ser ao mesmo tempo âncora e bússola.

Ao meu pai, por me entender como a escritora que sou.

À minha irmã, pelo carinho e apoio, e por me aplaudir desde os primeiros passos.

Ao meu amor, Nicholas, por toda ajuda, paciência e cuidado, e por não soltar minha mão nos dias mais sombrios.

À minha orientadora, Tânia, pela paciência e confiança, e por me apoiar em todas minhas empreitadas, dentro e fora da academia.

Às professoras Lourdes e Rosana, pelas maravilhosas aulas e pelos conselhos enquanto banca.

Aos meus amigos, por tudo.

À minha gata, Ofélia, a quem, apesar de ainda não saber ler, sou muito grata pelo calor e pela companhia ao longo da pesquisa.

O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras

Gloria Anzaldúa¹

*Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se
acrescenta*

Conceição Evaristo²

¹ Do ensaio “Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras ao redor do mundo”, disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/anzaldua.pdf>. Acesso em 14 de Setembro de 2023.

² EVARISTO, Conceição. Insubmissas lágrimas de mulheres. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

RESUMO

A presente pesquisa se propõe a analisar como as *escritas de si* aparecem nas obras *Mulherzinhas*, de Louisa May Alcott, *Minha vida de Menina*, de Helena Morley, e *A amiga genial*, de Elena Ferrante. A partir de um arcabouço teórico composto por textos acerca da literatura de autoria feminina e das escritas de caráter autobiográfico, sempre sob a perspectiva da crítica feminista, abordo a maneira como a escrita é usada, tanto pelas personagens quanto por suas autoras, como ferramenta de autoafirmação e construção subjetiva em seus anos de formação.

Palavras-chave: escritas de si; memória e autoria feminina; *Mulherzinhas*; *Minha vida de menina*; *A amiga genial*.

ABSTRACT

This research aims to analyze how self-writing appears in the works *Little Women*, by Louisa May Alcott, *The Diary of "Helena Morley"*, by Helena Morley, and *My Brilliant Friend*, by Elena Ferrante. Provided with a theoretical framework composed of texts on female-authored literature and autobiographical writings, always from the perspective of feminist criticism, I approach the way in which writing is used, both by the characters and their authors, as a tool for feminist critique, self-affirmation and subjective construction in their formative years.

Keywords: self-writing; female memory and authorship; *Little Women*; *The Diary of "Helena Morley"*; *My Brilliant Friend*.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 8 |
| 1. OBRAS E AUTORAS..... | 14 |
| 1.1 As mulherzinhas de Louisa May Alcott..... | 14 |
| 1.2 Saindo da gaveta: os diários de Helena Morley..... | 23 |
| 1.3 As amigas geniais de Elena Ferrante..... | 30 |
| 2. A MULHER QUE ESCREVE..... | 44 |
| 3. AS ESCRITAS DE SI NAS TRÊS OBRAS..... | 65 |
| 4. CONCLUSÃO..... | 73 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 76 |

INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasceu da tentativa de abordar um tema que se estende para muito além do campo da literatura e alcança, sem muito esforço, discussões dos campos da linguística, filosofia, história, sociologia e psicologia. Não se trata de uma temática nova ou pouco estudada, pelo contrário. A crítica literária feminista há décadas traz à luz debates e questões que aqui serão apresentados e discutidos, como o lugar que a escrita feita por mulheres ocupa na história da literatura, quais dificuldades mulheres escritoras enfrentam que diferem daquelas presentes na experiência de escrita dos homens, ou mesmo como a língua influencia o que uma mulher pode ou não dizer. Essas indagações vêm rendendo uma série de discussões que nos obrigam a repensar não apenas a história literária, mas a História como um todo.

Encarada tradicionalmente como um processo linear, a chamada História, com *h* maiúsculo, pressupõe uma única verdade, uma única narrativa, que quanto mais de perto olhamos, mais vemos ser escrita por homens e sobre homens. Com a difusão do conhecimento e o avanço das ferramentas de pesquisa, não é preciso muito esforço para averiguarmos que a escrita dessa História se deu a partir de um processo de apagamento não apenas dos feitos, mas também da resistência de mulheres, como de tantas outras minorias políticas, em uma cultura global na qual o masculino virtualmente assume a constante tarefa de supressão e exclusão de vozes que venham a contestar sua autoproclamada superioridade. Esse movimento de repressão ao feminino é apontado com precisão por Virgínia Woolf (2004) em seu famoso ensaio *Um teto todo seu*: “A história da oposição dos homens à emancipação das mulheres é talvez mais interessante do que a própria história da emancipação” (WOOLF, 2004, p.42). Ao analisarmos as entrelinhas da História, salta aos olhos a necessidade que tivemos, enquanto sociedade, de ativamente buscar calar essas vozes, o que indica que elas nunca cessaram seus esforços de se fazerem ouvir.

Buscando estabelecer uma abordagem mais aprofundada, abrirei espaço nesta introdução para mapear a situação em que as autoras das obras a serem discutidas a seguir se encontravam em seus respectivos momentos de escrita e publicação. De igual forma, para adentrarmos no conceito de memória e subjetividade, é preciso

regressar ao que hoje entendemos como os primórdios do eu, ou seja, o processo histórico que culminaria na construção moderna de um sujeito-indivíduo, simultaneamente independente e refém de seu meio. A ideia de uma individualidade subjetiva que se desenvolveu na cultura ocidental, contudo, restringia-se ao sujeito-homem, e partia da anulação e exploração de outras individualidades.

Ao longo dos séculos XIX e XX, com a expansão da consciência da marginalização histórica de mulheres e sua enfática exclusão de diversos setores da sociedade, uma série de questionamentos quanto ao lugar que lhes foi atribuído dentro da esfera capitalista encontrou terreno fértil para florescer. Com a ascensão da classe burguesa ao fim do século XVIII na Europa, estabeleceu-se uma cisão entre as esferas do público e do privado, engrenagens fundamentais para o funcionamento do que hoje entendemos como modernidade. É importante salientar que as bases e relações de produção não apenas moldam e operam a divisão do trabalho, mas também possuem uma relação material direta com a esfera privada. No núcleo familiar burguês, o sujeito masculino habitaria a esfera pública, exercendo seus direitos e sua cidadania e participando ativamente da sociedade, sendo sua função social vender sua força de trabalho dentro da lógica capitalista, que crescia e se alastrava pelos continentes. Já às mulheres caberia habitar a esfera privada, na (suposta) segurança do lar, longe dos olhos do mundo; sua função social seria a criação e manutenção da mão de obra, isto é, gerar filhos e gerir o lar.

Essas mudanças na dinâmica do tecido social podem ser lidas como consequência de diversos processos históricos, tais como reformas religiosas, que descentralizaram o poder exercido pela Igreja Católica na Europa, a expansão marítima, que acarretou um maior contato entre as culturas, o movimento iluminista, que dava ênfase à ciência e ao pensamento crítico, entre outros tantos fatores. Como resultado de séculos de turbulência cultural e expansão econômica de países europeus, destaco dois eventos históricos cujas repercussões ecoam até a atualidade. Falo aqui da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, ambas ocorridas na segunda metade do século XVIII, quando diversas nações europeias colhiam os frutos dos processos coloniais e das práticas mercantilistas com as colônias e outras nações. Uma nova ordem mundial se estabelecia, e junto a ela novas maneiras de enxergar o mundo. Na França, os revolucionários guilhotinaram seus antigos líderes em meio a multidões inflamadas, teoricamente clamando por liberdade, igualdade e fraternidade.

A ideia de uma nação regida por uma classe nobre, que pouco contato tinha com a realidade industrial e mercadológica que ascendia na Europa, torna-se obsoleta. A classe burguesa, então, passa a agir em prol de sua própria lógica e agenda, e a revolução ocorrida na França foi o estopim para o início de um novo processo de luta de classes. Essa divisão dava-se a partir da acumulação de capital obtido por meio da exploração da força de trabalho da classe trabalhadora. Assim, o controle dos meios de produção assumia, para a burguesia, o lugar até então ocupado pela hereditariedade sanguínea, para a nobreza, garantindo-lhe poder sobre populações famintas que migravam em massa do campo para as cidades, trabalhando em fábricas, sem qualquer saneamento ou direito trabalhista.

Sob o pretexto de busca pela igualdade, foram cortadas as cabeças dos que se opunham ou questionavam o novo regime em ascensão, o que serve de gancho para trazer-nos de volta à temática deste trabalho; proponho que observemos mais de perto uma dessas cabeças, que pertenceu a Olympe de Gouges. Influente escritora e ativista pelos direitos das mulheres, em 1793 foi executada pelos jacobinos por questionar os valores de uma revolução que acusava não endereçar questões como a desigualdade de direitos entre homens e mulheres. Sua execução, portanto, serve como prelúdio do que viria a ficar mais evidente à medida que a burguesia se estabelecia como classe dominante: a bandeira erguida pelos revolucionários, pregando liberdade, igualdade e fraternidade, se aplicava apenas a uma determinada parcela da população³.

Ao analisar os episódios revolucionários ocorridos na França no desfecho do século XVIII como consequência direta do movimento iluminista, Andrea Nye (1995) enxerga, nesse processo, os contornos iniciais do que viria a ser o pensamento moderno: “Humanidade, para Rousseau⁴, pode em essência implicar liberdade, mas independentemente do preceito metafísico, as mulheres estão ainda acorrentadas,

³ BBC News Brasil. “Olympe de Gouges, a revolucionária francesa morta na guilhotina por defender direitos de todos”. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62210363>. Acesso em 22 de Janeiro de 2024.

⁴ A obra de Rousseau *Emílio, ou Da Educação*, se configura historicamente como uma crítica e uma resistência ao liberalismo individualista que entendia o ser humano como uma tábula rasa que seria quase exclusivamente moldada pelo meio. Embora possam ser observados na estrutura do argumento de Rousseau os avanços significativos que o autor fez no que tange ao entendimento dos seres humanos como criaturas inerentemente atravessadas pelas estruturas de poder da sociedade, também é perceptível em sua obra as limitações que uma educação focada no desenvolvimento natural das capacidades humanas pode acarretar. Isso fica explícito na parte em que o autor introduz a personagem de Sofia, uma figura idealizada da feminilidade, que ele considera que deve necessariamente ser diferente da dos homens, focada no papel de esposa e mãe, ou seja, focada no que o autor entende como “as capacidades naturais” das mulheres (Rousseau, 1999).

aprisionadas na esfera privada que o contrato social entre os homens jamais pretendeu invadir” (NYE, 1995, p.33). A autora também aponta que a discussão sobre os limites do liberalismo não é algo visível apenas a partir de certo distanciamento histórico, pois no século XIX pensadores socialistas já colocavam em pauta as contradições e falhas desse sistema e “acusavam o capitalismo de nada ter feito para mudar a degradação econômica e social das mulheres, e a família burguesa, que oferecia apenas servidão doméstica” (NYE, 1995, p. 13).

Um sólido exemplo de tais críticas ao liberalismo pode ser encontrado em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, de Friedrich Engels (2019), publicação em que o autor analisa o modo como as três instituições citadas no título da obra não apenas são conectadas, mas interdependentes para o funcionamento do sistema capitalista. A ordem social conferida às mulheres e sua opressão sistemática, portanto, figuram para Engels como condição *sine qua non* para o desenvolvimento e expansão da lógica capitalista. A partir disso, o autor atenta para a função e a estrutura da entidade que se entende por família, suas diferentes configurações ao longo da História, as atividades atribuídas a seus membros e suas relações interpessoais dentro da dinâmica familiar. Por meio de observações acerca das mudanças que ocorreram nessa estrutura, culminando na família nuclear burguesa, ele aponta: “[...] a família individual moderna foi fundada sobre a escravização doméstica aberta ou dissimulada da mulher, e a sociedade moderna é uma massa cujas moléculas são as famílias individuais. (ENGELS, 2019, p. 94).

Mantendo a exposição anterior como pano de fundo sempre presente, passemos enfim aos objetos da minha leitura, três obras que sou incapaz de dizer se foram escolhidas por mim, ou se fui escolhida por elas. Por se tratar de uma pesquisa desenvolvida em torno da memória e das chamadas *escritas de si*, tomarei a liberdade de relatar a sucessão de acontecimentos pessoais que me levou a eleger tais textos e tais autoras.

Este trabalho teve início, conscientemente ou não, em março de 2017, quando voltava para Florianópolis após um funeral em Porto Alegre. Procurava algo para ler no voo, não queria pensar na minha vida, nem na minha avó. “Falam bem deste”, diz meu pai, apontando um grosso livro de capa feia. Sim, julguei-o pela capa. Parece bobo, pensei comigo. “Está vendendo como água”, garante a vendedora. Não custava tentar. Comecei a ler na sala de embarque, e fui então engolfada por uma narrativa íntima e elaborada. A obra em questão era *A amiga genial*, da italiana

Elena Ferrante, que começava a fazer sucesso no Brasil devido à chegada de sua tradução para o português, pelo selo da Biblioteca Azul, em 2015. Logo descobri se tratar do primeiro volume de uma série de quatro livros intitulada *Tetralogia Napolitana*, que narra a história da amizade entre duas meninas crescendo na zona operária de Nápoles, em meados do século XX.

Avancemos três anos em minha própria história e lá estou eu, de volta a Porto Alegre, em meio à pandemia, lendo pela primeira vez *Mulherzinhas*, da autora americana Louisa May Alcott, umas dessas histórias que marcaram a meninice de minha mãe e tantas outras garotas. Lia uma edição que meu pai me dera quando terminei a escola; disse que um dia eu também ia ler e gostar. Dito e feito. Quando me propus a escrever um projeto de pesquisa para a seleção do Mestrado, havia terminado a leitura há poucos dias, e escolher qualquer outro objeto parecia desonesto comigo mesma. Com *Mulherzinhas* debaixo de um braço, e *A amiga genial* do outro, senti que ainda faltava um tempero nacional à minha pesquisa. Foi então que lembrei de um livro presente em minha própria infância, achado nos confins da biblioteca da escola, em que meu coração de menina sentiu a presença de uma semelhante dentro naquelas páginas escritas mais de um século antes. Assim, *Minha vida de menina*, de Helena Morley, entrou na soma, e formou-se a minha santíssima trindade literária, que aqui pretendo apresentar e analisar a partir da perspectiva da memória e das *escritas de si*.

Todas as obras escolhidas abordam o período de transição entre a infância e a maioridade de suas protagonistas, em diferentes épocas e contextos. O que as une, entre outros fatores que serão aqui debatidos, é acima de tudo o espírito questionador e o senso crítico aguçado de meninas que se veem inseridas em um mundo pequeno demais para suas ambições. Minha intenção é tecer considerações acerca de um possível diálogo entre as três narrativas, amparada por um arcabouço teórico e fortuna crítica com ênfase no que vem sendo debatido dentro da crítica literária feminista a respeito de textos escritos por mulheres tanto no passado quanto no presente. Abordarei também a escrita de caráter autobiográfico e/ou autoficcional, operando a partir da perspectiva do que Ana Cláudia Viega (2007) chama *o retorno do autor*⁵. O objetivo ao trazer a questão da autoria consiste em apontar como, ao longo da história, mulheres viam sua produção categorizada como

⁵ “Assistimos hoje a um retorno do autor, não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático” [VIEGAS, 2007, p.15]

literatura menor (e muitas vezes elas próprias a enxergavam assim), apesar de, como mostrarei ao longo deste trabalho, terem escrito profusamente nos últimos séculos. Portanto, a autoria e autoridade de uma escritora sobre seu texto é, a meu ver, tão importante quanto o texto em si.

Ao longo da pesquisa, explorei o papel de cada uma das autoras perante sua obra, e a opinião do público e da crítica no passado e no presente. Também busquei investigar o peso conferido aos livros escolhidos, de acordo com as discussões vigentes em cada época, e as mudanças nessas discussões ao longo do tempo, pois um mesmo texto pode ganhar novas camadas e significados a partir de leituras mais contemporâneas.

Assim, a ordem da discussão será, primeiramente, abordar as obras escolhidas e suas autoras, detendo-me nas narrativas, para posteriormente discutir a questão da autoria e da escrita como aspectos centrais de cada um dos textos estudados. Por fim, proponho-me a examinar algumas figurações da memória trabalhadas pelas autoras por meio da construção de diferentes *escritas de si*.

1. OBRAS E AUTORAS

Minha intenção ao projetar a espinha dorsal deste texto era primeiramente resgatar e sintetizar os estudos feitos por pesquisadoras na aurora da crítica literária feminista, nos anos 1960 e 1970, acerca da produção literária de mulheres até então. Essa síntese viria antes da apresentação dos objetos de estudo, como forma de preparar o terreno para os apontamentos e as observações. Contudo, ao longo da pesquisa optei por mudar a ordem das seções, pois muito do que encontrei nos textos teóricos estudados possui exemplos dentro das próprias obras selecionadas, o que requeriria um mínimo de contexto acerca das narrativas para a compreensão dos comentários.

Por fim, optei por iniciar apresentando as narrativas e suas autoras em ordem cronológica de publicação, como forma de tirar do caminho qualquer dúvida quanto a seus respectivos contextos, épocas e recepções. Tal decisão também foi influenciada pelo desejo de espelhar por meio da pesquisa minha própria experiência com os textos, cuja primeira leitura fiz em idades e circunstâncias diferentes, antes de ter contato com a bibliografia aqui estudada, que irei citar e comentar ao longo do trabalho.

Na primeira vez que li *Minha vida de menina*, eu mesma era uma menina, e me recordo do prazer de me sentir representada nas linhas de um livro tão antigo, achado ao acaso na biblioteca da minha escola. Já a leitura de *A amiga genial* foi feita na primeira metade da graduação, e a transição da infância para o início da vida adulta das personagens principais me soou familiar, como a descoberta de memórias que não sabia que tinha. A ironia na cronologia dessas leituras se faz presente no fato de que *Mulherzinhas* teria sido a primeira delas a ser feita, caso a tal biblioteca escolar tivesse uma edição em seu acervo (pois lembro muito bem de procurá-la após assistir à adaptação cinematográfica de 1994). No entanto, acredito que esse obstáculo para sua leitura acabou favorecendo-a, pois postergá-la me proporcionou um contato provido de bagagem cultural mais consistente e uma experiência de mundo mais ampla, o que me possibilitou reconhecer sutilezas da narrativa que, como mostrarei a seguir, acredito compõem o cerne da obra.

Finalizei a leitura de *Mulherzinhas* em plena pandemia e, antes de sequer considerar essas três obras como um potencial projeto de pesquisa, vi-me involuntariamente colocando-as lado a lado em minha mente, sentindo uma espécie de simetria entre as vozes presentes em todas elas, e uma inevitável identificação ao compará-las à minha própria experiência enquanto menina e enquanto escritora. Não posso afirmar que todas se parecem, há profundas diferenças presentes na voz narrativa, na nacionalidade de suas autoras e na época em que foram escritas (tanto na cronologia histórica, quanto no momento da vida de cada autora). Mas posso afirmar que, pelo menos aos meus olhos, as três narrativas *rimam*, e é sobre essas rimas, tecidas nas entrelinhas dos textos, que me propus investigar.

1.1 As mulherzinhas de Louisa May Alcott

Louisa May Alcott foi uma autora estadunidense do século XIX, consagrada por sua obra *Mulherzinhas* (*Little Women*), publicada em 1868, que explora as aventuras domésticas de quatro irmãs no período da Guerra de Secessão. O livro foi um sucesso imediato de público e crítica, garantindo estabilidade financeira para Alcott e sua família até o fim da vida. Lutou pela abolição da escravatura e pelo sufrágio universal, mas foi, acima de tudo, uma escritora profícua, com fortes opiniões e posições ideológicas.

Nascida em 1839, Louisa foi a segunda das quatro filhas da família Alcott, cujo pai, Amos Bronson, era um pedagogo integrante de um círculo intelectual da Nova Inglaterra que viria a formar o movimento filosófico e literário transcendentalista. Esse círculo, composto também por personalidades como Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e Nathaniel Hawthorne, tinha crenças bastante progressistas para a época, como a causa abolicionista e a aversão à punição física como ferramenta pedagógica. Apesar do prestígio intelectual, a família Alcott enfrentava grandes dificuldades financeiras, que perduraram até o sucesso literário de Louisa⁶. Foi nesse limite entre pobreza material e riqueza cultural que a autora se viu tanto motivada quanto impelida a perseguir uma carreira como escritora.

⁶ Devido a seus métodos pedagógicos que destoavam da norma, Amos se encontrava seguidamente desempregado, o que com o tempo levou a família a vender tudo o que tinha.

Desde muito jovem, Louisa buscava contribuir com a economia familiar, e seguidamente queixava-se sobre sua condição, pois as oportunidades de emprego disponíveis para mulheres na época eram escassas e mal pagas. Em um excerto de seu diário, escreve: “I will do something by and by. Don’t care what, teach, sew, act, write anything to help the family and I’ll be rich and famous and happy before I die, see if I won’t!”⁷⁸. Frente à situação econômica precária em que se encontrava, trabalhou como governanta, professora, empregada doméstica e costureira. Tendo sido educada em um ambiente que muito a incentivava a ler e a escrever, encontrou na escrita sua paixão e válvula de escape, que logo soube transformar em uma fonte de renda.

Crescendo em meados do século XIX, Louisa assistiu às profundas transformações que ocorriam no tecido socioeconômico de seu país, e quando contava 21 anos, as tensões políticas entre o Sul e o Norte dos Estados Unidos culminaram em uma guerra civil que se estendeu de 1861 a 1865. A experiência da guerra a tocou profundamente, tendo servido como enfermeira em Washington D.C., em 1862. Seus relatos sobre o período foram publicados em um compilado de histórias intitulado *Hospital Sketches*, primeiramente publicados no jornal antiescravista *Commonwealth*, e lançados em forma de livro em 1863. Sobre essa época, ela escreve em seu diário de abril de 1862:

Foi declarada guerra contra o Sul, e o grupo de Concord foi a Washington. Foi um período agitado para prepará-los e triste o dia em que os vimos partir, pois numa cidadezinha como esta e em tempos como estes parecemos todos uma única família. Na estação, a cena era muito dramática, já que os corajosos rapazes foram embora talvez para nunca mais voltar. Há muito tempo eu queria ver uma guerra, e agora realizaria meu desejo. Gostaria de ser homem; mas, como não posso lutar, vou me contentar em trabalhar por aqueles que podem⁹.

No período em que se estendeu a guerra, assim como nos anos seguintes, as dificuldades financeiras já enfrentadas pela família Alcott se intensificaram, levando Louisa a vender histórias de forte apelo popular para jornais. Com o tempo,

⁷ Tradução minha: “Farei um pouco de cada vez. Não importa o quê, ensinar, costurar, atuar, escrever qualquer coisa para ajudar a família e serei rica, famosa e feliz antes de morrer, esperem só!”

⁸ ALCOTT, Louisa May. *Louisa May Alcott Her Life, Letters, and Journals*. Cambridge: University Press: John Wilson and Son, 2011.

⁹ CHENEY, Ednah Dow. *Louisa May Alcott: vida, cartas e diários*. Tradução de Maíra Meyer Bregalda. São Paulo: Principis, 2021.

aprendeu a lidar com a demanda do mercado e passou a se dedicar a narrativas intensas, em sua maioria de mistério. Buscando não associar seu nome a essas histórias sangrentas e pouco politizadas, que escrevia visando alcançar um público maior, publicou-as sob o pseudônimo agênero A .M. Bernard.

Em 1867 a autora já havia estabelecido uma sólida reputação profissional como escritora quando foi abordada pelo editor Thomas Niles, da editora Roberts Brothers, para que escrevesse um romance direcionado a um novo público que a editora buscava atingir: meninas pré-adolescentes. A proposta era que Alcott criasse um romance para meninas jovens, que seguisse as máximas morais vigentes da época, ou seja, com uma protagonista que ao fim da história deveria estar casada ou morta.

O que era uma “história para meninas”? Essencialmente moralizador, o gênero havia sido pensado para criar uma ponte entre a sala de aula e a sala de estar e para recomendar docilidade, casamento e obediência em vez de autonomia e aventura. (SHOWALTER, 2000, p.26)

Ao receber uma negativa, Niles entrou em contato com Amos Alcott, pai de Louisa, prometendo também publicar um livro seu caso a filha escrevesse o tal romance para meninas. Por fim, ela aceitou, e nos três meses seguintes debruçou-se sobre seus diários e memórias de infância e juventude passadas ao lado de suas irmãs. O resultado é uma história semi-autobiográfica, extremamente intimista, com críticas sociais escondidas sob fábulas inocentes e moralistas. É importante apontar que a obra se passa durante a guerra que acabara de ocorrer. Alcott, então, traz sua infância para o presente, como que puxando seu público-alvo para mais perto para contar uma história. Em setembro de 1867, Alcott registra o pedido em seu diário: “Niles, partner of Roberts, asked me to write a girls' book. Said I'd try”¹⁰ (ALCOTT, 2011, p.152)

Três meses de trabalho intenso da autora resultaram em um romance íntimo sobre as aventuras domésticas de meninas comuns e o dia a dia de uma casa gerida e habitada por mulheres que se ajudam e se fortalecem em face às inúmeras dificuldades da pobreza, da guerra e de sua condição, em meados do século XIX.

¹⁰ Tradução minha: “Niles, sócio da Roberts, me pediu para escrever um livro para meninas. Disse que tentaria”.

Assim como a família da própria autora, a fictícia família March também conta com quatro filhas, que ao início da história têm idades entre 12 e 16 anos, e residem em Concord, Massachusetts, durante a Guerra Civil, cidade onde Louisa residia ao escrever a obra.

A narrativa levanta questões relevantes da época, como o destino matrimonial imposto sobre as mulheres dentro da lógica familiar burguesa, a fé e religiosidade, a pobreza, o patriotismo, o altruísmo e, principalmente, o que era esperado de uma *little woman* em formação. A história tem início logo após o pai das meninas, um pastor protestante que havia perdido sua fortuna ao emprestar dinheiro a um amigo, se voluntariar para prestar serviço na guerra, enquanto as filhas e a esposa lidam com a pobreza de um país em crise e suas próprias odisséias pessoais. Já na primeira página do romance somos jogados em uma sala de estar movimentada, onde as garotas realizam seus afazeres domésticos enquanto discutem a desventura de um Natal sem presentes e sem o pai, que luta pela abolição da escravidão ao lado do Norte¹¹.

– O Natal não vai ser Natal sem presentes – resmungou Jo, estirada no tapete.

– Como é horrível ser pobre! – suspirou Meg, olhando para o vestido velho.

– Não é justo que algumas garotas tenham um monte de coisas bonitas e outras, absolutamente nada – acrescentou a pequena Amy, fungando magoada.

– Mas temos o papai e a mamãe, e temos umas às outras, de qualquer forma

– disse Beth, satisfeita, do seu canto.

Os quatro jovens rostos sobre os quais reluzia o fogo iluminaram-se com as palavras alegres, mas logo voltaram a ficar soturnos quando Jo emendou, com tristeza:

– O papai não está com a gente, e vai ser assim por muito tempo.

Ela não disse “talvez para sempre”, mas foi o que cada uma delas silenciosamente acrescentou, pensando no pai tão distante, na guerra. (ALCOTT, p.20, 2019)

Por se tratar de um pedido da editora para consolar e instruir meninas de uma nação que se reerguia no pós-guerra, o livro é dividido em 47 capítulos, cada um funcionando como parábola para uma lição. Narrativa é permeada pela uma aura protestante vigente no país na época. As quatro personagens principais são

¹¹ Embora tenha se tratado de uma guerra de interesses entre o Norte industrializado e o Sul agrário e escravista, ao longo do romance a autora explora a moralidade implicada no fim da escravidão, sendo ela e seus pais abolicionistas.

inspiradas em Louisa e suas irmãs, e cada uma possui um arco dentro do qual buscam superar suas dificuldades e vícios de comportamento.

Narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente, a história acompanha a personagem Josephine (Jo), que constantemente dá voz à sua profunda insatisfação frente ao seu “azar” de ter nascido mulher (“[...] quem pode medir a fúria e a violência do coração de um poeta quando preso e emaranhado em um corpo de mulher?” [WOOLF, 2004, p. 58]), e, acima de tudo, sua aversão ao casamento, como maneira de preservar sua já limitada liberdade.

– Josephine, você está mais do que na idade de abandonar esses modos de menino e se comportar melhor. Quando você era garotinha, não tinha muita importância; mas agora que está grande, usando penteados, precisa se lembrar de que é uma jovem dama.

– Não sou! E se prender o cabelo faz de mim uma dama, vou usar duas marias-chiquinhas até fazer vinte anos! – exclamou Jo, arrancando a rede e sacudindo a juba castanha. (ALCOTT, p.24, 2019)

O sentimento de perda e frustração frente à necessidade de abdicar de certas liberdades ao tornar-se uma *mocinha* se faz muito presente na escrita de Alcott, algo que se mostra tanto na vida da própria autora quanto em suas personagens, quando estão frente às dificuldades enfrentadas por aquelas mulheres que destoavam do que era esperado delas. A destreza de Alcott está, contudo, na forma como mostra que esse sentimento de frustração não estava restrito apenas àquelas que não se encaixavam no estereótipo feminino, mas se estendia também às que nele se encaixavam. A personagem de Marmee, adorada mãe das irmãs March, é descrita como uma mulher abnegada, trabalhadora, humilde e sobretudo gentil, mesmo quando tem que ser firme. Assim como a mãe de Alcott¹², a Sra. March é dotada de senso comunitário, e trabalha incansavelmente para garantir comida e conforto àqueles afetados pela guerra e a imigrantes famintos. Seus esforços são acompanhados pelas boas intenções das filhas, que tentam seguir seu exemplo de moralidade e confiam-lhe seus pecados infantis.

Ao fim do capítulo oito da obra, Jo, a protagonista e a filha que mais sofre perante os padrões de gênero, busca consolo na mãe frente à sua dificuldade em controlar seu temperamento, que ela julga quase ter levado à morte da caçula Amy, pois,

¹² A mãe de Louisa, Abigail May, era de uma família de histórica influência política na região, e foi uma das primeiras assistentes sociais pagas no estado de Massachusetts.

devido a uma briga da véspera, não avisou à irmã que o gelo em que patinavam estava fino.

(...) Jo, querida, todos temos nossas tentações, alguns muito mais do que você, e muitas vezes levamos a vida inteira para dominá-las. Você acha que seu temperamento é o pior do mundo; mas o meu costumava ser igual.
 – O seu, mãe? Mas você nunca está com raiva! – e por um momento, Jo esqueceu-se do remorso na surpresa.
 – Há quarenta anos que tento corrigi-lo, e tudo que consegui foi controlá-lo. Sinto raiva quase todos os dias da minha vida, Jo, mas aprendi a não demonstrar, e ainda espero aprender a não sentir, embora possa levar outros quarenta anos para conseguir. (ALCOTT, p. 115)

Ao contrário de muitas narrativas atuais que consideram personagens femininas fortes apenas aquelas que abdicam da chamada feminilidade, a história não se limita a colocar Jo em um patamar de superioridade às demais irmãs, que se assemelham mais ao que era esperado delas, embora ela seja constantemente repreendida por não seguir as normas sociais vigentes. As personagens tanto das irmãs quanto da mãe são ricamente construídas, tendo suas falhas e virtudes exploradas, e o desejo de crescimento pessoal e aprimoramento de caráter funciona como o carro-chefe que guia a história.

Se hoje ainda não são abundantes as obras relatando o cotidiano de mulheres comuns, o fato de *Mulherzinhas* ser um fenômeno cultural até a atualidade mostra que Alcott soube dar voz a um aspecto da existência humana, especialmente da experiência de tornar-se mulher, que continua presente na atualidade. O romance que narra a vida cotidiana das irmãs March impactou um público majoritariamente feminino desde sua publicação, incluindo nomes como Simone de Beauvoir, Patti Smith e a própria Elena Ferrante, também aqui estudada. Em sua autobiografia *Memórias de uma moça bem-comportada*, lançado em 1958, Beauvoir recorda:

Mas houve um livro em que acreditei reconhecer minha imagem e meu destino: *Little Women*, de Louisa Alcott. (...) Ensinavam a elas, como a mim, que a cultura e a moralidade primam sobre a riqueza; seu lar modesto tinha, como o meu, algo excepcional. Identifiquei-me apaixonadamente com Jo, a intelectual. Brusca, angulosa, Jo subia à copa de uma árvore para ler; era mais masculina e mais ousada do que eu, mas eu compartilhava seu horror à costura, aos trabalhos caseiros e seu amor aos livros. Ela escrevia: para imitá-la, reatei com o passado e compus duas ou três novelas. (BEAUVOIR, 2009, p. 85)

Devido ao sucesso estrondoso de *Mulherzinhas*, o contrato editorial exigido por Alcott, em que não cedia os direitos autorais para a editora, garantiu que continuasse lucrando com as vendas da obra ao longo de toda a sua vida. Logo foi pedida uma continuação, e ao todo a história rendeu quatro livros: *Little Women* (1868), *Good Wives* (1869), *Little Men* (1871) e *Jo's Boys* (1886). Por tratarem da juventude e da vida adulta das irmãs March, e por terem sido escritas em um curto intervalo de tempo entre uma e outra, atualmente é comum que *Little Women* e *Good Wives* sejam trabalhadas como uma só obra, o que também ocorreu nas inúmeras adaptações audiovisuais da história produzidas até agora.

O livro, publicado com uma modesta tiragem de dois mil exemplares, foi um sucesso imediato de público e crítica, e é um bom exemplo de uma das primeiras aparições na literatura do perfil de mulher progressista da segunda metade do século XIX, a *new woman*, termo cunhado em 1894 pela escritora irlandesa Sarah Grand. A *new woman* era, em geral, financeira e educacionalmente privilegiada, o que lhe garantia certo controle sobre a própria vida, ou tanto controle quanto uma mulher poderia ter à época. A escritora portuguesa Ana Luísa Amaral reflete sobre *Mulherzinhas* dentro desse contexto oitocentista que abriu caminho para as lutas feministas que ganhariam força no século XX:

É a época das esferas separadas: o feminino ocupa o espaço doméstico, a mulher usa espartilho e deve ser recatada, enquanto o masculino ocupa o espaço público e político. Mas começa aí uma nova ideologia que defende uma mulher mais livre, aquilo a que se vai chamar *new woman*. Nesse sentido, o livro é causa e consequência da mudança¹³.

Para podermos analisar o que *Mulherzinhas* representou na época de sua publicação, e como diferentes gerações interpretaram a obra, é necessário levarmos em conta o panorama social em que a autora estava inserida, nos Estados Unidos que passava por um processo de industrialização desde o fim do século XVIII, e o lugar ocupado pelas mulheres nesse período de transição de colônia para república. Em seu texto "Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura", Norma

¹³ HORTA, Bruno. "'Mulherzinhas': O livro juvenil que deu poder às mulheres". Disponível em: <https://observador.pt/2016/07/28/mulherzinhas-o-livro-juvenil-que-deu-poder-as-mulheres/amp/>. Acesso em 28 de fevereiro de 2022.

Telles resgata o discurso de uma suposta natureza feminina, que toma forma no século XVIII, com a ascensão da classe burguesa na Europa, e com ela a ideia da família nuclear e as noções de público e privado, com uma esposa dedicada a cuidar do marido e dos filhos, a presente e futura mão de obra do capital. A mulher é considerada o *anjo do lar*, que vive pelo bem-estar dos futuros cidadãos. Contudo, caso ela ouse pisar fora do halo angelical da maternidade e dos deveres domésticos, isto é, caso aja em prol de si mesma ou se oponha à vontade do homem, torna-se um monstro, uma bruxa, ou pior, uma solteirona: “Anjo ou monstro, este discurso que naturaliza o feminino coloca-o além ou aquém, mas sempre fora da cultura”, escreve Telles¹⁴.

Um exemplo dessa discussão se faz presente com perfeição na escrita de Jane Austen, que ironiza aquilo que se esperava das mulheres, em *Orgulho e Preconceito*, obra lançada em 1813 que satiriza os vícios da burguesia inglesa e sua fixação pela essência feminina frágil e exclusivamente voltada para o ambiente doméstico:

— Nenhuma mulher pode ser realmente considerada completa se não se elevar muito acima da média. Uma mulher deve conhecer bem a música, deve saber cantar, desenhar, dançar e falar as línguas modernas a fim de merecer esse qualificativo, e além disso, para não o merecer senão pela metade, é preciso que possua um certo quê em sua maneira de andar, o tom da voz e no modo de exprimir-se. [...]

— Eu nunca vi uma tal mulher. Nunca vi tanta capacidade de aplicação, gosto e elegância reunidas numa só pessoa (AUSTEN, 2017, p.40)

Nos Estados Unidos, a Revolução Americana, iniciada em 1776, marcou o fim da colonização inglesa e da submissão à coroa britânica, instaurando uma república regida sob um sistema federativo, que garantia autonomia governamental aos estados. A experiência da revolução serviu como um aprendizado político para as mulheres do país, pois, frente à ausência dos homens, além de precisarem trabalhar para manter seus lares e filhos, muitas também testemunharam a causa de perto, atuando como enfermeiras. Mas, como é comum acontecer em épocas de crise que culminam em uma mudança da ordem social, essas mesmas mulheres viram-se

¹⁴ TELLES, Norma. “As mulheres loucas da literatura: sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura”. Disponível em: <https://www.normatelles.com.br/mulheresloucas>. Acesso em 12 de janeiro de 2024.

sem um espaço próprio no cenário político da nação que ajudaram a construir, pois, instaurada a república, foram impedidas de terem voz na criação da Constituição.

Considerando que mulheres não podiam ter propriedades sob seus nomes, algo que era pré-requisito para se poder votar, sua única contribuição política possível seria educar seus filhos sob os valores republicanos; essa ideologia ganhou o nome de Republican Motherhood, ou Maternidade Republicana, e frisava a importância da mulher como educadora de futuros cidadãos¹⁵. A ideia ganhou força no início do século XIX, e apesar de enxergar a mulher não como um sujeito em si, mas subjugada ao homem e ao matrimônio, serviu, ainda que de forma limitada, como um primeiro passo em direção a um maior espaço político dentro da sociedade estadunidense. Sob o pretexto de educar a próxima geração, mulheres puderam então ter mais acesso ao ensino básico, que até então era fornecido de maneira desigual entre os gêneros, mesmo nas classes mais abastadas.

A educação de Louisa May Alcott e suas irmãs, contudo, destoava da ideologia vigente da época, mesmo quando comparada àquela oferecida aos homens. Sendo um pedagogo adepto a estratégias não-ortodoxas de ensino, Amos Alcott testava suas teorias educacionais nas filhas, com métodos bastante modernos para a época. Assim, ensinava-lhes sobre literatura, escrita, gramática, geografia, filosofia e aritmética, além de estimular o exercício ao ar livre, por acreditar que a aprendizagem devia ser conciliada à atividade física. Também não acreditava em punição corporal, mas sim em recompensar o bom comportamento¹⁶. Havia, portanto, na própria família da autora, um ambiente progressista em relação ao ensino, o que certamente contribuiu para o cenário inovador que encontramos nas linhas ficcionais de *Mulherzinhas*.

¹⁵ A Revolução Industrial que teve início na Inglaterra no século XVIII impactou também as mulheres americanas, considerando que a produção migrou da manufatura (também feita pelas mulheres) para as fábricas.

¹⁶ Louisa expõe seu repúdio à punição corporal no capítulo sete do romance, quando a caçula Amy, a única irmã a frequentar a escola formal, é repreendida pelo professor com uma palmatória na mão por levar doces para a sala de aula. A família March fica indignada com tal punição e retira imediatamente Amy da escola, e a menina passa a ser educada em casa como suas irmãs.

1.2 Saindo da gaveta: os diários de Helena Morley

Helena Morley foi o pseudônimo sob o qual Alice Dayrell Caldeira Brant publicou seus diários de adolescência em livro, intitulado *Minha vida de menina*. Os registros, feitos em uma grande quantidade de cadernos e folhas avulsas, vão de janeiro de 1893 a dezembro de 1895 — quando a autora tinha entre 12 e 15 anos — e descrevem de forma bem-humorada seu cotidiano no interior de Minas Gerais, ao fim do século XIX, quando vivenciou sua juventude na pequena cidade de Diamantina. A autora conta que a ideia de publicar seus escritos partiu de um forte incentivo familiar, após ler para o marido e os filhos seus cadernos até então esquecidos (HOFF, 2016, p.6).

Publicado originalmente pela editora paulista José Olympio, em 1942, o livro foi bem recebido por grandes nomes da literatura, como o escritor Carlos Drummond de Andrade, conterrâneo da autora, que apontou o livro como “algo sem par na literatura brasileira”¹⁷. De fato, *Minha vida de menina* junta duas classes de vozes narrativas historicamente afastadas da literatura: mulheres e crianças. Em nota à primeira edição do livro, Alice conta que esses registros provinham do hábito de escrever que o pai lhe inculcava desde cedo, somado a um intenso exercício de escrita proposto pelo professor da escola que frequentava, que exigia uma redação descontraída, de temática livre, quase diariamente. Neste prefácio, a autora afirma não saber a quem poderia interessar o cotidiano de uma menina pobre daquela época, mas afirma ter reunido e editado os diários¹⁸ para poder mostrar aos leitores, e principalmente às suas netas, como era possível ser feliz tendo-se muito pouco.

Agora uma palavra às minhas netas. — Vocês que já nasceram na abundância e ficaram tão comovidas quando leram alguns episódios de minha infância, não precisam ter pena das meninas pobres, pelo fato de serem pobres. Nós éramos tão felizes! A felicidade não consiste em bens materiais mas na harmonia do lar, na afeição entre a família, na vida simples, sem ambições — coisas que a fortuna não traz, e muitas vezes leva. (MORLEY, 2016, p.13)

¹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond. “Helena e Alice num centenário”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 30 ago. 1980.

¹⁸ A autora afirma não ter alterado o texto original, a não ser por correções ortográficas e substituição de nomes.

A leitura de *Minha vida de menina* expõe temáticas complexas de maneira despretensiosa, por uma narradora que é simultaneamente atenta às contradições de seu meio e influenciada por ele. Com uma narrativa fluida, marcada pela coloquialidade e por regionalismos linguísticos, os relatos cotidianos formam uma espécie de parábola bem amarrada pela escrita de uma menina familiarizada à caneta. Ao refletir sobre a obra, Jean Pierre Chauvin (2017) propõe três perspectivas principais que permeiam os relatos: a primeira sendo a riqueza do imaginário da protagonista, rodeada por uma numerosa família anglo-brasileira; a segunda, o ambiente simples, religioso, comercial e minerador de Diamantina na época; e a terceira, a expressão estética particular da obra, que apresenta as características do gênero memorialístico, como a narração em primeira pessoa e o caráter confessional.

Por meio dos olhos de uma menina travessa, testemunhamos ao longo dos registros um Brasil no qual a República fora recém instaurada, quando o país crescia e se modernizava, às vésperas da virada do século XX. Os relatos evocam um mundo antigo, com valores sólidos que começavam a ser questionados pelo espírito moderno, espírito este muitas vezes presente nas contestações de Helena, que já não partilha de todas as certezas dos adultos ao seu redor. Embora dotada de um espírito progressista para o seu meio, as fronteiras de seu mundo são limitadas à pequena cidade e seus entornos, com paisagens povoadas por uma fauna humana heterogênea, composta por políticos e padres, soldados e ex-escravizados, estudantes e garimpeiros.

A narrativa se passa na pequena cidade de Diamantina, outrora o maior centro de extração de diamantes do mundo no século XVIII, mas que ao fim do século XIX, quando os relatos ocorrem, encontrava-se em decadência frente ao declínio do ciclo econômico extrativista mineiro e à ascensão da indústria cafeeira que crescia em São Paulo¹⁹. Acompanhamos os sintomas desse processo na família da própria Helena, que sofre com a instabilidade financeira, pois o pai ainda buscava fazer fortuna na exploração de lavras, à procura de diamantes que já tinham sido, em sua maior parte, extraídos ao longo dos últimos séculos. As empreitadas econômicas infrutíferas do pai são descritas e lamentadas por Helena em seus relatos:

¹⁹ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1647/#:~:text=Diamantina%20foi%20o%20maior%20centro,como%20era%20ent%C3%A3o%20regra%20geral>. Acesso em 18 de setembro de 2023.

Vovó sofre sabendo o que passamos, que nem a ela a gente conta, mas eu penso que ela adivinha. Os diamantinhos que meu pai tirou não deram para as despesas. E agora o que será? Tenho tanto medo de meu pai ser obrigado a vender a nossa casa, como ele já anda falando. (MORLEY, 2016, p.69)

A virada do século XIX para o XX foi um período de rápidas mudanças políticas, econômicas e sociais, tanto no cenário nacional quanto internacional. Um dos grandes méritos da obra consiste no resgate de uma época que estava prestes a ser deixada para trás, sobretudo com a chegada da Primeira Guerra Mundial, vinte anos mais tarde, que dissolveria a ordem do mundo até então, causando profundas e irreversíveis mudanças e inaugurando o século XX. A própria visão de mundo de Helena e seu caráter contestador parecem antever as mudanças que estavam por vir, e muitas das certezas do século XIX são trazidas ao ambiente doméstico e postas em debate.

Em seu texto introdutório a uma edição posterior da obra, escrito em 1959, Alexandre Eulálio afirma que *Minha vida de menina* trata-se de um livro que “amanheceu clássico”, não apenas por vir a ser um documento histórico, mas por apresentar-nos um mundo antigo, já inalcançável, evocado por uma voz despreziosa, cheia de humor e senso crítico:

Assim, sob o signo da província, e da infância que já adoesce, *Minha vida de menina* vale também, de um ponto de vista particular, como a evocação do pequeno mundo antigo, no momento em que a velha sociedade patriarcal ainda não se desintegrou e parece manter intactas todas as suas coordenadas. Essa saudosa dimensão do tempo perdido, de uma ordem de valores coerente, não obstante equívoca, que se expressava de maneira acorde, novamente reconstrói, fora da corrente do irrecuperável, o avoengo sentimento de solidez (EULÁLIO, 2016, p.11)

A tônica dos cadernos de Helena não está, portanto, em simples registros de sua vida para futuras recordações, mas em sua leitura crítica do mundo e na maneira como seus olhos o enxergam. Ao longo da obra, somos apresentados ao contexto familiar no qual a autora nasceu. Sua mãe, Dona Carolina, é a filha mais nova de uma numerosa família católica de ascendência portuguesa; o pai, Seu Alexandre, era descendente de ingleses protestantes. Esses dois mundos culturais representados pela família materna e paterna habitam o íntimo da narradora e

conferem riqueza a suas análises, pois Helena é capaz de amar e criticar ambos de maneira espirituosa e equilibrada, e eventualmente petulante, à luz das divergências de sua criação transatlântica. A narradora mostra-se, então, uma personagem híbrida, dotada de virtudes e preconceitos, revolta e resignação, egoísmo e abnegação. A perspicácia das descrições de seu cotidiano está justamente na coexistência desses dois mundos presentes em sua subjetividade.

Frente a esse cenário familiar divergente e por vezes conflituoso, a autora narra os embates ideológicos que se desenrolam na cidade, aos quais observa ora indiferente, ora exasperada. Em uma passagem datada de novembro de 1893, ela contesta os princípios católicos ao relembrar a morte de seu avô paterno, que fora um doutor muito estimado na cidade:

Meu avô não foi enterrado na igreja porque era protestante; foi na porta da Casa de Caridade e até hoje se fala nisso em Diamantina [...] O vigário não quis deixar dobrar os sinos, mas os homens principais de Diamantina foram às igrejas e fizeram dobrar todos os sinos da cidade o dia inteiro. Ele era muito caridoso e estimado. Quando o doente não podia, ele mandava os remédios, a galinha e ainda dinheiro. A cidade inteira acompanhou o enterro. Quando ele morreu eu era muito pequena e até hoje se fala em Diamantina na caridade do Doutor Inglês, como todos o chamavam. Um homem assim pode estar no inferno? (MORLEY, 2016, p.101)

A questão da fé se faz muito presente ao longo da narrativa, e serve tanto como consolo quanto bússola moral para as personagens, em especial às mulheres do lado católico da família, que parecem ver o ato de rezar como um fim em si. Embora Helena seja devota e participe dos rituais religiosos diariamente, sua visão difere daquela da mãe e da avó, pois lhe permite não apenas questionar as tradições e os postulados dos quais discorda, como por vezes faz uso da fé como justificativa para suas travessuras. Em determinado momento, frente às negativas da mãe sobre comprar-lhe um novo vestido para prestar os exames da escola, a menina confessa ao diário a ideia de surrupiar um broche de ouro, antiga herança familiar que lhe seria presenteada futuramente.

Já refleti muito desde ontem e vi que o único meio de ter vestido é vendendo o broche. Vou dormir ainda esta noite com isto na cabeça e vou conversar com Nossa Senhora tudo direitinho. Se ela não me tirar da cabeça a ideia, está certo que terei o vestido para o exame.

[...] Realizei afinal o tal projeto de tirar o broche e vender. Será isto que se chama furto? Penso que não, pois a ideia me foi dada por Nossa Senhora (MORLEY, 2016, p.199-200)

Além da forte presença católica, a questão racial também é latente na Diamantina descrita por Helena, onde coabitam tanto ex-escravizados agora em regime trabalhista quanto aqueles que ainda vivem num regime de servilismo, trabalhando em troca de moradia e sustento, sem uma remuneração monetária. Por meio da voz de uma menina inserida nesse contexto até então colonial, vemos uma descrição minuciosa de diversas facetas do racismo e de como ele operava nos mais diversos matizes nas relações de trabalho e de afeto. Helena se demonstra mais empática à situação dos negros ao seu redor do que os adultos de sua família; contudo apresenta comportamentos e opiniões que caem no que Leni Nobre de Oliveira (2017) chama *racismo cordial*, muito representado pela personagem da avó materna, que acolhe os ex-escravizados na casa grande, porém ainda enxergando-os como sujeitos inferiores, subordinados aos brancos, a quem devem demonstrar gratidão.

Na última década do século XIX, o Brasil transicionava de um regime escravocrata para um de trabalho assalariado, e junto a essa transição inúmeras modalidades informais de trabalho surgiam e se propagavam entre a população, principalmente a população negra, que se encontrava ao mesmo tempo livre e desamparada. A Lei Áurea, sancionada pela Princesa Isabel em 1888, devido à pressão dos movimentos abolicionistas, conferiu liberdade a mais de 700 mil escravizados sem dar-lhes qualquer tipo de assistência governamental, fazendo com que muitos continuassem a trabalhar para seus antigos senhores. O evento é registrado por Helena em seu diário, em dezembro de 1894:

Eu ainda me lembro de quando chegou a notícia da Lei de Treze de Maio. Os negros todos largaram o serviço e se ajuntaram no terreiro, dançando e cantando que estavam livres e não queriam mais trabalhar. Vovó, com raiva da gritaria, chegou à porta ameaçando com a bengala dizendo: “Pisem já de minha casa pra fora, seus tratantes! A liberdade veio não foi pra vocês não, foi pra mim! Saiam já!”. Os negros calaram o bico e foram para a senzala. Daí a pouco veio Joaquim Angola em nome dos outros pedir perdão e dizer que todos queriam ficar (MORLEY, 2016, p.204)

Quanto à questão estética da obra, desde sua publicação, e principalmente após as reedições do livro nos anos 1960 e 1970, foi posto em debate o nível de veracidade dos relatos, pois os textos originais nunca vieram a público. Frente a essas acusações, Alexandre Eulálio (2016) se permite conjecturar a possibilidade de *Minha vida de menina* se tratar não de relatos diretos da menina Helena, mas da Alice adulta, ficcionalizando suas memórias. O autor aponta que tal possibilidade revelaria o que chama de uma *impostura literária*, considerando que no prefácio da obra a autora nega qualquer alteração no texto original; contudo relembra uma conversa que teve com o escritor Guimarães Rosa, que defende o valor do livro de Morley ao afirmar que, mesmo se fosse o caso de uma escritora adulta colocando-se no lugar da menina que um dia fora, “estaríamos diante de um ‘caso’ ainda mais extraordinário, pois, que soubesse, não existia em nenhuma outra literatura mais pujante exemplo de tão literal *reconstrução* da infância” (EULÁLIO in MORLEY, 2016, p.8).

Sobre a importância da veracidade dos relatos, tomarei liberdade para trazer minha experiência pessoal como leitora frente à obra, com a qual tive um primeiro contato nos primórdios de minha adolescência, quando tinha a mesma idade da narradora. Meu encontro com Helena se deu pouco depois da leitura de outro diário, escrito por outra menina. É evidente que *O diário de Anne Frank* dispõe, sem dúvida, de muito mais fama mundial que *Minha vida de menina*. Acredito que a discrepância entre o alcance dos dois textos se deve mais ao contexto em que foram escritas do que à qualidade da escrita em si. Afinal, ambos os relatos se tratam dos registros juvenis de meninas espirituosas em processo de formação, porém em ambientes inteiramente diversos, confessando suas travessuras e aspirações ao papel²⁰. Lembro de me enxergar em ambas as obras, nas brigas infantis com as amigas, com os irmãos, no tédio, na revolta, no amor pela leitura, na teimosia, e ver meu próprio amadurecimento refletido na escrita daquelas vozes por trás das páginas. É com essa minha primeira experiência de leitura em mente que sinto como se grande parte das críticas feitas a *Minha vida de menina* andasse em círculos frente às especulações e discussões acerca da autenticidade da escrita. Ao

²⁰ Anne Frank, embora não tenha sobrevivido para ver a publicação e o sucesso de seus escritos, deixa registrada em seus cadernos sua intenção de publicar seus diários, que desde então organizava com esse objetivo (antes de ser capturada e levada para o campo de concentração alemão Bergen-Belsen, onde morreria meses depois), por entender que se tratava não apenas de suas divagações juvenis, mas de documentos históricos não só pertinentes, mas também preciosos.

questionarmos potenciais modificações e censuras, confirmadas pela própria autora, acredito que perdemos de vista um fato importante dentro do campo da escrita: o texto final, antes de ser impresso e apresentado ao público, pertence inteiramente a quem o escreveu. Não se julgaria, e de fato não se julga, um escritor de ficção caso decidisse reorganizar a ordem de seus capítulos, ou mesmo descartar trechos inteiros que julgou desnecessários ou inadequados ao que pretende transmitir com a obra. Por que, então, Alice Brant foi alvo de críticas tão mordazes por fazer o que qualquer escritor faz em todo e qualquer livro até hoje publicado? A própria autora diz que “o livro só tem bobagens, bobagens de menina. [...] Não sei como é que tanta tolice obtém essa repercussão” (BRANT *apud* MACHADO, 2000, p. 60).

De fato, o diário de uma menina adolescente, ou de qualquer pessoa, está fadado a tagarelices, neuroses, teimosias e as mais humanas emoções, que se derramam sobre a página, longe dos olhos do mundo. É provável que tal gênero textual, principalmente quando escrito por mãos jovens, se publicado em sua forma integral, resultaria em uma obra atulhada de repetições, maneirismos e erros ortográficos, além de uma infinidade de tópicos e divagações que não fariam sentido a ninguém mais senão àquele que escreve.

Frente a essas colocações, busco investigar o que está no cerne do ceticismo em relação à autenticidade dos relatos apresentados em *Minha vida de menina*. Afinal, que mal haveria numa edição e reorganização dos escritos confusos e numerosos de uma garota interiorana, que escreve como quem fala, na privacidade dos seus cadernos? Que mal há em decidir quais partes de si se deseja levar a público? Ou, ainda, quem se interessaria em ler o diário de uma menina, com seus problemas juvenis, sem qualquer filtro de ordem estética e/ou cronológica? Certamente ainda teria valor histórico, mas não julgo precipitado supor que, caso o texto original fosse publicado em sua totalidade, não teria alcançado tantos leitores fora da academia. Mais do que isso, arriscaria dizer que a suspeição com que a crítica tratou os procedimentos estéticos de Helena Morley em seu diário traz, no fundo, questões ligadas à não autorização das mulheres em relação à escrita, e mais ainda em se tratando da escrita de memórias de sua meninice. Em outras palavras, mulheres e crianças costumam ser dois grupos deslegitimados pela crítica, e esse processo por certo ocorre com a recepção de *Minha vida de menina*.

Feitas essas considerações, podemos entender o relato de Helena Morley como uma celebração da memória. O ato de escrever sua experiência de mundo em tão

tenra idade e decidir, depois de adulta, tornar esse relato público pode ser lido como uma expressão de resistência, de não se deixar apagar, e trazer à luz todo um coletivo de mulheres cujas vozes foram historicamente silenciadas.

1.3 As amigas geniais de Elena Ferrante

Passemos então ao meu terceiro objeto de estudo; Elena Ferrante vem ganhando espaço no cenário literário internacional desde o lançamento de seu primeiro livro, *L'amore Molesto (Um Amor Incômodo)*, no Brasil, em 1992. No entanto, seu sucesso foi consolidado com a publicação de sua *Tetralogia Napolitana*, lançada entre 2011 e 2014. Constituída por quatro livros, a história narra a vida de Elena (Lenù) e Rafaella (Lila), duas amigas crescendo na zona operária de Nápoles, enquanto a cidade passava por um intenso processo de reconstrução e modernização, em um momento em que o continente europeu se recuperava da Segunda Guerra Mundial. Proponho-me a analisar mais demoradamente o primeiro volume da tetralogia, *A amiga genial*, por ter como paisagem narrativa a infância e adolescência das protagonistas. Contudo, por se tratar de uma história que se estende por quatro livros e não é de todo linear, me darei a liberdade de fazer uso de algumas informações e passagens de outros livros da série para expressar um ou outro ponto, conforme considerar necessário.

Começemos por apontar que o nome Elena Ferrante trata-se de um pseudônimo, e a identidade por trás dele vem alimentando um verdadeiro enigma nos últimos anos, especialmente após a publicação do primeiro volume da tetralogia, em 2011. Fabiane Secches, em seu livro *Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência*, escreve: "(...) a ausência de uma figura que acompanhe o nome Elena Ferrante tem sido percebida como uma das presenças mais afirmativas do cenário literário contemporâneo" (SECCHES, p.19). As especulações acerca da autoria de suas tão aclamadas obras vêm acompanhadas de comparações entre a autora e a narradora da história, batizadas com o mesmo primeiro nome, Elena, mas com sobrenomes distintos. Somando-se esse fato a informações dispersas sobre a voz por trás de Ferrante, que possui ainda outros pontos em comum com a personagem de Lenù, formou-se uma verdadeira aura de mistérios, e sua popularidade em expansão

passou a ser nomeada *febre Ferrante*, termo que foi incorporado pelo meio publicitário para se referir ao verdadeiro frenesi em torno da misteriosa autora²¹.

A *Tetralogia* ganhou adaptação audiovisual em 2018 sob o selo da rede televisiva HBO. Embora intitulada *My Brilliant Friend*, título da obra na tradução para a língua inglesa, a produção foi a primeira do canal a não ser produzida em inglês, mas em língua italiana (e em diversas partes em dialeto napolitano). A produção, com roteiro assinado pela própria Ferrante, junto a Laura Paolucci, Francesco Piccolo e ao diretor Saverio Costanzo, traz um elenco e uma produção inteiramente italianos. A série, com três temporadas já lançadas e uma quarta ainda em produção, vem sendo um sucesso de crítica e público, assim como os livros.

Em 2016, o jornalista investigativo italiano Cláudio Gatti publicou um artigo no periódico *Il Sole 24 Ore*, em que dissecava os trâmites financeiros ocorridos na Edizioni E/O, editora romana responsável pela publicação da tetralogia na Itália, rastreando o crescimento em suas receitas entre 2013 e 2015, período em que os livros de Ferrante chegavam em peso ao mercado internacional, e até os pagamentos fornecidos a uma das tradutoras da editora, a suposta “verdadeira” Elena Ferrante. Frente a tal investigação, os proprietários da Edizioni E/O disseram que o artigo de Gatti se trata de “uma invasão de privacidade, nossa e de Ferrante”²². Questionado em relação à ética de se propor a arrancar do anonimato alguém que vinha publicando suas obras há quase trinta anos sob um pseudônimo, o jornalista apenas justifica, ao fim de seu artigo:

Em uma era em que fama e celebridade são desesperadamente procuradas, a pessoa por trás de Ferrante aparentemente não queria ser conhecida. Mas o sucesso sensacional de seus livros tornou a busca virtual por sua identidade inevitável. Também foram deixadas provas financeiras que falam por si mesmas²³.

Tal investigação pode ser, segundo a jornalista Maria Carolina Maia, “um grande feito jornalístico – ainda que se discuta a ética do repórter –, mas é um golpe na

²¹ Após o lançamento da *Tetralogia Napolitana*, que hoje já soma mais de 10 milhões de cópias vendidas.

²² Disponível em:

<https://blogfca.pucminas.br/colab/elena-ferrante-e-os-dilemas-eticos-da-exposicao-e-do-anonimato>. Acesso em 22 de Agosto de 2023.

²³ Disponível em:

<https://blogfca.pucminas.br/colab/elena-ferrante-e-os-dilemas-eticos-da-exposicao-e-do-anonimato>. Acesso em 22 de Agosto de 2023.

literatura”²⁴. Feitos esses comentários a título de apresentação de uma questão tão debatida acerca da identidade da autora, é importante frisar que a presente pesquisa não possui caráter investigativo nem o propósito de tecer comentários acerca das similaridades entre autora e narradora, pois qualquer consideração em torno de um pseudônimo não passaria de mera especulação. Contudo, é importante investigar o quanto uma memória social, e possivelmente subjetiva, contribui para a escrita da obra de Ferrante. Em seu *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*, Luiz Costa Lima reflete sobre o vínculo de um autor com seu texto e a relação intrínseca entre aquele que escreve e o que é escrito, pois toda leitura de mundo parte de um eu, mesmo quando não fala de si: “Entre o autor e a obra não há uma separação esquizofrênica, nem uma mera continuidade. A obra encena experiências imagináveis a partir do quadro de admissíveis, a partir dos valores de seu autor” (COSTA LIMA, 1984, p.68). Assim, cabe a nós investigar o quanto da marca Elena Ferrante pode estar impregnada da experiência subjetiva de uma outra Elena, protagonista-narradora de *A amiga genial*, e vice-versa.

Sabemos que mulheres escritoras, assim como qualquer uma que ouse pisar em “terreno masculino”, foram historicamente — e ainda são — alvo de críticas mordazes, e veem suas vidas pessoais mais prejudicadas pela opinião pública se comparadas a sua contraparte masculina. Esses são dois de diversos outros fatores a se levar em conta ao se propor comparar a produção literária feita por homens e a feita por mulheres.

Não é incomum, tanto no passado quanto no presente, escritoras publicarem seus textos sob um pseudônimo para evitar maiores inconveniências²⁵. Em seu aclamado ensaio *Um teto todo seu*, Virgínia Woolf reflete sobre a fala que ouviu de um certo homem, e como ele afirmava que nenhuma mulher poderia ter a genialidade de Shakespeare. Embora a autora afirme concordar com tal proposição, acrescenta uma ponderação mais materialista sobre a questão: aponta que por centenas de anos as mulheres, mesmo as das classes mais altas, eram impedidas de ter acesso

²⁴ Disponível em:

<https://veja.abril.com.br/coluna/meus-livros/devassa-na-vida-de-elena-ferrante-parece-literatura-ruim>. Acesso em 22 de Agosto de 2023.

²⁵ Como foi visto anteriormente, Louisa May Alcott começou sua carreira de escritora fazendo uso de pseudônimos por não querer associar seu nome às suas histórias comerciais escandalosas. Tal prática pode ser rastreada desde outras autoras clássicas, como George Sand, George Eliot e Jane Austen, até exemplos mais contemporâneos, como J.K. Rowling, autora da saga Harry Potter, aconselhada pela editora a se identificar apenas por suas iniciais, para alcançar um público maior, além da própria Ferrante.

à educação; e, nos séculos mais recentes, mesmo aquelas que receberam certo nível educacional ainda estavam longe de sentirem-se encorajadas a escrever, muito pelo contrário. Mulheres que escreviam não costumavam ser vistas com bons olhos pela sociedade; Woolf salienta, “arrisco-me a dizer que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher” (WOOLF, 2014, p. 59). Com isso, ela chega à conclusão de que, de fato, não seria possível, à época de Shakespeare, a existência de sua versão feminina, pois os obstáculos seriam altos demais.

Passemos então à ; *A amiga genial* se inicia com um prólogo intitulado “Apagar os vestígios”, em que somos informados por Lenù, já em idade avançada, que Lila, cuja presença sempre fora imperativa em sua vida (e na de todos ao seu redor), desaparecera sem deixar rastros. Levava consigo cada foto, roupa, carta e objeto que remetesse à sua memória. No entanto, o desejo de ausência manifestado por Lila encontrará na narrativa a resistência de Lenù, que se sente desafiada pela amiga, frente ao seu desaparecimento.

O prólogo então serve como explicação para o relato que irá se desenrolar ao longo da tetralogia, introduzida como uma tentativa raivosa da narradora de não deixar a amiga se apagar, a despeito de uma antiga promessa que lhe fizera de nunca escrever sobre ela.

Como sempre, Lila exagerou, pensei. Estava extrapolando o conceito de vestígio. Queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que deixara para trás. Fiquei muito irritada. Vamos ver quem ganha desta vez, disse a mim mesma. Liguei o computador e comecei a escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória (FERRANTE, 2015, p.17)

Tendo como palco da narrativa um bairro operário de Nápoles, a história conta a amizade entre Lenù e Lila, crescendo em meio à violência e à necessidade, e suas inúmeras tentativas de se desvencilhar das garras da desigualdade social na qual nasceram. A narrativa é feita pela voz de uma Lenù sexagenária, olhando para trás com olhos mais maduros que os da menina que acompanhamos ao longo da história, sempre focados em cada movimento de Lila, a amiga que tem em mais alta conta, e a quem ao mesmo tempo teme. Por meio da escrita de Ferrante, presenciamos o desabrochar de uma relação de natureza simbiótica entre as duas meninas, e ao longo da narrativa essa amizade atua tanto como uma força criativa

quanto uma força destrutiva para ambas. E há o constante medo que as duas sentem de serem deixadas para trás pela outra.

Ao longo dos quatro volumes da série, vemos o desenrolar dessa amizade conturbada que acompanha as duas protagonistas por seis décadas. No primeiro volume, que aqui leremos mais minuciosamente, são narradas a infância e a adolescência das personagens, bem como o desenvolvimento de sua relação em meio à pobreza e às restrições às quais são expostas. A situação de vulnerabilidade de suas vidas é agravada pela violência de gênero e classe em meio a um mundo que muda em ritmo acelerado, devido às consequências da Primeira e Segunda Guerra. Ao longo da narrativa, as personagens tentam encontrar seu espaço e construir suas identidades num país que diverge cada vez mais daquele em que nasceram.

Façamos um parênteses para apontar que muitos pesquisadores, como Eric Hobsbawm e Marshall Berman, consideram que a experiência das duas guerras pode ser lida como um só ciclo de transformações profundas e aprendizagens de violências inusitadas até então, que tomaram conta da primeira metade do século XX²⁶. As retaliações impostas sobre as nações perdedoras da Primeira Guerra teriam gerado um crescente sentimento de revanche nas nações perdedoras, que culminaria na expansão do nazi-fascismo pelo continente, acarretando a Segunda Guerra, com resultados ainda mais catastróficos que a Primeira.

A amiga genial se inicia, portanto, com o nascimento das duas protagonistas em meio à miséria de um país que se erguia pela segunda vez dos destroços de uma guerra ainda mais catastrófica que a primeira. A partir da leitura da narrativa, me proponho a observar a maneira como o processo de amadurecimento das duas protagonistas é retratado por meio das lembranças de uma delas. Com isso, trabalharei o projeto de escrita de Lenù como uma ode à memória e um ato de oposição ao esquecimento, investigando os aspectos da construção de identidade das protagonistas e como elas veem (ou não veem) a si mesmas enquanto sujeitos, dentro e fora de seu meio.

O palco dos desdobramentos da narrativa é um bairro operário não identificado da cidade de Nápoles, em meados do século XX, permeado por conflitos e violências, assolado pela miséria e regido pela máfia local. Dentro desse contexto,

²⁶ Tal discussão está presente nas obras *A era dos extremos*, de Hobsbawm, e *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Berman.

acompanhamos as lutas de Lila e Lenù, e daqueles ao seu redor, para tentar, de um modo ou de outro, superar sua condição socioeconômica, movimento ao qual elas constantemente se referem como *sair do bairro* e de toda sua política de violência. O choque entre o feminino e o masculino na divisão do trabalho e nas relações interpessoais das personagens da história é latente, em especial quando as protagonistas se deparam com os homens ao seu redor agindo de forma violenta para protegê-las ou atacá-las. Junto às outras meninas da vizinhança, ambas crescem em meio à agressividade de seus pais apenas para testemunharem seus irmãos e amigos de infância tornarem-se tão violentos quanto eles. Contudo, essa raiva imperativa, retratada de modo tão direto pelo olhar de uma Lenù já idosa, não se restringe apenas às figuras masculinas do bairro, mas às mulheres também, embora de maneiras sempre associadas direta ou indiretamente à disputa pela atenção e pelo cuidado dos homens.

Não tenho saudade de nossa infância cheia de violência. Acontecia-nos de tudo, dentro e fora de casa, todos os dias, mas não me lembro de jamais ter pensado que a vida que nos coubera fosse particularmente ruim. A vida era assim e ponto final, crescíamos com a obrigação de torná-la difícil aos outros antes que os outros a tornassem difícil para nós. Claro, eu teria gostado dos modos gentis que a professora e o pároco defendiam, mas sentia que aqueles modos não eram adequados a nosso bairro, mesmo para quem era do sexo feminino. As mulheres brigavam entre si mais do que os homens, se pegavam pelos cabelos, se machucavam. Fazer mal era uma doença. [...] Estavam mais contaminadas que os homens, porque estes ficavam furiosos continuamente, mas no fim se acalmavam, ao passo que as mulheres, que eram aparentemente silenciosas, conciliadoras, quando se enfureciam iam até o fundo de sua raiva, sem jamais parar (FERRANTE, 2015, p.19)

No bairro, as duas meninas são seguidamente tratadas como uma entidade só, e a amizade entre ambas, então, serve como uma ferramenta de afirmação subjetiva frente a um mundo hostil para mulheres, especialmente as pobres, que veem suas vidas roubadas pela desigualdade e seus corpos consumidos pelos homens de suas vidas. A questão de gênero é trabalhada interseccionalmente à de classe de maneira orgânica, e vemos Lenù sendo constantemente assombrada pelo fantasma do andar manco de sua mãe, assim como pelo estado físico e emocional das mulheres à sua volta.

Ao fim do primeiro livro da tetralogia, vemos Lila alcançando um estilo de vida confortável para si e para a família por meio do casamento com Stefano, herdeiro da

charcutaria local (e filho de um falecido mafioso do bairro)²⁷. Contudo, logo no início de *A História do Novo Sobrenome*, segundo livro da tetralogia, testemunhamos a súbita transformação de uma união outrora serena e promissora para um casamento infeliz e violento, quando Lila contesta a relação do marido com os Solara, família de agiotas influentes da região.

Fiquei ouvindo, entendendo e não entendendo. Tempos atrás ela havia ameaçado Marcello com o trinchete só porque ele ousara agarrar meu pulso, quebrando o bracelete. A partir daquele episódio, tinha me convencido de que, se Marcello a tivesse apenas tocado, ela teria acabado com ele. Mas agora, com Stefano, não manifestava nenhuma agressividade explícita. Claro, a explicação era simples: tínhamos visto nossos pais baterem em nossas mães desde a infância. Tínhamos crescido pensando que um estranho não podia sequer nos tocar, mas que o pai, o noivo e o marido podiam nos encher de tapas quando quisessem, por amor, para nos educar, para nos reeducar. Consequentemente, como Stefano não era o odioso Marcello, mas o jovem a quem ela dissera amar muitíssimo, aquele com quem tinha se casado e com o qual decidira viver para sempre, eis que se submetia até o fundo à responsabilidade da própria escolha. Mas nem tudo se encaixava. Aos meus olhos Lila era Lila, e não qualquer mulher do bairro. Nossas mães, depois de um tabefe do marido, não assumiam aquela expressão de calmo desprezo. Se desesperavam, choravam, enfrentavam seus homens de cara fechada, os criticavam pelas costas e, no entanto, umas mais, outras menos, continuavam a ter estima por eles (FERRANTE, 2016, p.48-49)

Preocupada ao saber da violência doméstica sofrida pela amiga, Lenù caminha pelo bairro observando suas vizinhas, e reflete sobre a condição das mulheres do bairro:

Arrastavam-se magérrimas, com as faces e os olhos encavados, ou com traseiros largos, tornozelos inchados, as sacolas de compra, os meninos pequenos que se agarravam às suas saias ou que queriam ser levados no colo. E, meu Deus, tinham dez, no máximo vinte anos a mais do que eu. No entanto pareciam ter perdido os atributos femininos aos quais nós, jovens, dávamos tanta importância e que púnhamos em evidência com as roupas, com a maquiagem. Tinham sido consumidas pelo corpo dos maridos, dos pais, dos irmãos, aos quais acabavam sempre se assemelhando, ou pelo cansaço ou pela chegada da velhice, pela doença. Quando essa transformação começava? Com o trabalho doméstico? Com as gestações? Com os espancamentos? (FERRANTE, 2016, p.99)

Enquanto Lenù parece se ver mais perturbada pelo aspecto físico dessas mulheres, desde a infância Lila se mostra mais profundamente tocada pelo estado emocional

²⁷ O pai, Dom Achille, fora assassinado anos antes, e o mistério acerca da identidade do assassino muito perturba as pequenas Lila e Lenù à época.

apresentado por elas. Um caso que assombra o espírito de Lila é o de Melina, a louca do bairro, terrivelmente fragilizada pelo abandono do amante, Donato Sarratore, que se muda do bairro, junto com a esposa e os três filhos.

Havia uma grande curiosidade. Parece que Donato tinha recebido uma casa nova diretamente das Ferrovias do Estado, situada nos arredores de uma praça que se chamava Piazza Nazionale. Ou então – disse minha mãe – a mulher o obrigara a se mudar para escapar às perseguições de Melina, que queria roubar-lhe o marido. É provável. Minha mãe sempre via o mal ali onde, para minha irritação, cedo ou tarde se descobria que o mal de fato estava, e seu olho estrábico parecia feito precisamente para identificar os movimentos secretos do bairro.

[...] De repente, ouviu-se um barulho de coisas quebradas no terceiro andar. Quase no mesmo instante Melina começou a gritar. Eram gritos de tanto desespero que eu vi Lila tapando os ouvidos. Ouviu-se também a voz muito sofrida de Ada, a segunda filha de Melina, que gritava: mamãe, não, mamãe! Após um lapso de incerteza, eu também tapei os ouvidos. Mas nesse meio tempo começaram a voar objetos da janela, e minha curiosidade foi tanta que destapei os tímpanos, como se precisasse de sons nítidos para compreender. (FERRANTE, 2015, p.29)

A narrativa é marcada pelo afeto e simultâneo antagonismo das duas personagens principais. Ao mesmo tempo em que competem (por boas notas, pelo mesmo garoto), são a única fonte de incentivo uma da outra em meio a um ambiente inóspito para meninas ambiciosas. No capítulo 15 de *A Amiga Genial*, temos uma evidente intertextualidade entre as obras aqui estudadas, pois vemos as pequenas Lila e Lenù lendo conjuntamente o romance *Mulherzinhas*, pelo qual nutrem enorme afeição:

Durante meses o lemos, e tantas vezes que o livro ficou sujo, desconjuntado, perdeu a lombada, começou a desfiar, a desfazer-se em cadernos. Mas era o nosso livro, e o amamos muito. Eu era sua guardiã, mantinha-o em casa entre os livros da escola, porque Lila não se sentia segura de guardá-lo na casa dela. Nos últimos tempos, o pai se enfurecia só de flagrá-la na leitura. (FERRANTE, 2015, p.46)

Assim como em *Mulherzinhas* a personagem Jo é uma ávida leitora e hábil escritora, Lila e Lenù, desde muito cedo, a despeito da falta de incentivo ou até da aversão de suas famílias às suas ambições, devoram os livros da única biblioteca do bairro e são diligentes em seus processos de escrita e aperfeiçoamento, tanto de

seus textos pessoais quanto escolares. Lila, mesmo depois de se ver obrigada a largar os estudos para trabalhar na sapataria do pai, segue lendo e escrevendo às escondidas, sem contar sequer à Lenù, que muito se perturba ao descobrir o segredo da amiga e o enxerga como uma tentativa de ultrapassá-la nos estudos, mesmo não frequentando as aulas. Ao ler uma carta de Lila quando ambas já contam dezesseis anos, Lenù se sente intimidada por sua destreza com as palavras, apesar de há anos não frequentar a escola:

Lila sabia falar por meio da escrita; diferentemente de mim quando escrevia, diferentemente de Sarratore em seus artigos e poesias, diferentemente até de muitos escritores que eu tinha lido e lia, ela se expressava com frases de um extremo apuro, sem nenhum erro, mesmo sem ter continuado os estudos, mas – além disso – não deixava nenhum vestígio de inaturalidade, não se sentia o artifício da palavra escrita. Eu lia e, ao mesmo tempo, podia vê-la, escutá-la. Sua voz era um fluxo que me arrebatava e me transportava como quando discutíamos entre nós, e no entanto era inteiramente depurada das escórias de quando se fala, da confusão oral; tinha a ordem viva que eu imaginava devesse caber ao discurso dos que tivessem a sorte de nascer da cabeça de Zeus, e não dos Greco, dos Cerullo. Me envergonhei das páginas infantis que lhe escrevera, dos tons excessivos, das frivolidades, da falsa alegria, da dor fingida. Quem sabe o que Lila tinha pensado de mim. Senti desprezo e rancor pelo professor Gerace, que me iludira ao me dar nove em italiano. Aquela carta teve como primeiro efeito me fazer sentir, aos quinze anos, no dia do meu aniversário, uma impostora. A escola se enganara a meu respeito, e a prova estava ali, na carta de Lila. (FERRANTE, 2015, p.222)

É a partir da leitura do romance de Alcott que as personagens passam a alimentar um desejo de se tornarem escritoras. A ideia surge quando Lila descobre que a autora, devido a um ótimo contrato editorial, conseguiu garantir sustento para si e para a família. Assim, as duas meninas passam a associar a escrita e publicação de livros à riqueza e ao conforto financeiro.

“Lembra que em vez das bonecas Dom Achille nos deu dinheiro?”, me perguntou.

“Lembro.”

“Não devíamos ter aceitado.”

“Compramos *Mulherzinhas*.”

“Fizemos mal: a partir daquele momento, sempre errei em tudo.”

Não estava agitada, estava triste. Recolocou os óculos, reajustou a echarpe. Senti prazer com aquele *nós* (*nós* não devíamos ter aceitado, *nós* fizemos mal), mas a brusca passagem ao eu me irritou: eu sempre errei em tudo. *Nós*, me veio o desejo de corrigi-la, *sempre nós*, mas não o fiz. (FERRANTE, 2016, p.42)

Ao longo da tetralogia, Lenù busca a redenção de sua pobreza por meio dos estudos, apenas para perceber que sempre estaria em posição subalterna, ora por conta de seu gênero, ora por sua origem. Mesmo quando tem suas primeiras obras publicadas, e ganha dinheiro e prestígio no meio literário, é devido à influência da família de seu marido. Percebemos o choque de classes sentido por Lenù ao conhecer a irmã e os pais de seu noivo, Pietro, membros de uma família intelectual abastada do Norte da Itália. No bairro onde nascera, Lenù é admirada por desviar do destino de quase todos ao seu redor, e seguir estudando para além do ensino básico, para longe das fábricas e ferrovias. No entanto, ao observar Mariarosa debater calorosamente política com o pai, Lenù sente o peso da desigualdade que as separa:

Olhei para ela admirada. Dirigia o carro, vivia em Milão, ensinava na universidade, dava testa ao pai sem irritação. E eu? Estava assustada com a ideia de abrir a boca e, ao mesmo tempo, humilhada pelo meu silêncio [...] Eu tinha assimilado a obstinação metódica da pesquisadora que submete à verificação até as vírgulas, isso sim, e dava demonstração disso nos exames, ou na tese que estava escrevendo. Mas de fato eu continuava sendo uma despreparada sem cultura, não possuía a couraça para avançar com passo tranquilo como eles faziam. O professor Airola era um deus imortal que dera a seus filhos armas encantadas antes da batalha. Mariarosa era invencível. Pietro, perfeito em sua plenitude supercultura. E eu? Eu só podia ficar ao lado deles, brilhar graças a sua luz. (FERRANTE, 2016, p.323)

É com essa constante sensação de não pertencimento que ela retorna ao bairro em que nasceu após se formar na universidade em Pisa, após anos afastada de Nápoles. Ao retornar, Lenù vai atrás de Lila, que largara o marido e se mudara com o filho para longe do bairro. Na busca pelo novo endereço da amiga, a narradora relata o choque que sente ao voltar à sua cidade de origem:

Aquele pequeno deslocamento por Nápoles me esgotou. De que serviam os anos de ginásio, de liceu, de Normal dentro daquela cidade? Para chegar a San Giovanni tive necessariamente que regredir, quase como se Lila tivesse ido morar não em uma rua, em uma praça, mas num riacho do tempo passado, antes que fôssemos para a escola, um tempo negro, sem norma e sem respeito. Recorri ao dialeto mais violento do bairro, insultei, fui insultada, ameacei, fui sacaneada, respondi por minha vez sacaneando, uma arte torpe na qual eu era adestrada. Nápoles me servira muito em Pisa, mas Pisa não servia em Nápoles, era um estorvo. As boas maneiras, a voz e o aspecto cuidadosos, o monte de coisas na cabeça e na língua que eu tinha aprendido

nos livros eram sinais imediatos de fraqueza que me transformavam numa presa segura, daquelas que não se debatem (FERRANTE, 2016, p.357)

Lila, apesar de ser descrita pela amiga como tendo sido uma criança espantosamente inteligente e sagaz, é privada de continuar os estudos ao finalizar o ensino elementar, pois, além de vir de uma família com uma condição econômica ligeiramente mais baixa que a de Lenù²⁸, também se vê rodeada de homens mais violentos a quem irrita com seus questionamentos e atitudes rebeldes. Ao ser impedida de fazer o exame de admissão no liceu para seguir com os estudos como outros colegas do bairro, Lila confronta o pai, e Lenù, ouvindo a discussão próxima à janela, descreve:

[...] Fernando urrava, quebrava coisas, e a raiva se autoalimentava, ele não conseguia parar, muito ao contrário, as tentativas que a mulher fazia para contê-lo deixavam-no ainda mais possesso e, ainda que sua fúria não fosse contra ela, terminava por surrá-la. Então insisti em chamar Lila, até para tirá-la daquela tempestade de gritos, de obscenidades, dos barulhos da devastação. Gritava: “Li, Li, Li”, mas ela – pude ouvi-la – não parava de insultar o pai. [...] De repente os gritos cessaram e, instantes depois, minha amiga voou pela janela, passou por cima de minha cabeça e tombou no asfalto às minhas costas. Fiquei de boca aberta. Fernando apareceu e continuou gritando ameaças horríveis contra a filha. Ele a arremessara da janela como se fosse uma coisa. (FERRANTE, 2015, p.45)

Por alguns anos, mesmo após sofrer ataques tão agressivos do próprio pai, Lila continua lendo, estudando, e frequentando assiduamente a biblioteca local. Contudo, após o casamento financeiramente vantajoso aos dezesseis anos, acaba por rejeitar tudo relacionado ao intelecto, dizendo que lhe faz mal. Apesar disso, ajuda Lenù a estudar, compra seus materiais escolares e a faz jurar que seguirá estudando: “Você é minha amiga genial, precisa se tornar a melhor de todos, homens e mulheres” (FERRANTE, 2015, p.312).

Por estarmos presos à perspectiva de Lenù, ficamos restritos à maneira como ela própria se enxerga e a todas as inseguranças de uma menina adolescente. Dessa forma, não é possível termos certeza do quanto a personalidade de Lila não se trata, em grande parte, de uma idealização da melhor amiga, que a admira e inveja

²⁸ O pai de Lenù trabalha como contínuo na prefeitura, de modo a ter mais estabilidade financeira que muitas famílias do bairro com seus próprios negócios, e portanto mais sujeitos à instabilidade econômica.

na mesma proporção. Não sabemos, portanto, se a visão de Lenù condiz com a visão que outros personagens têm de Lila, ou como ela própria se enxerga. É evidente, pelo que Lenù traz de suas conversas com outras personagens do bairro, que Lila é muito admirada por sua inteligência, mas também é verdade que há uma admiração em relação a Lenù, uma das poucas pessoas daquele meio que conseguiram terminar os estudos e sair do bairro. No entanto, tais elogios feitos à narradora aparecem como que *en passant*, pois ela própria não dá peso a tais comentários, sempre se comparando à genialidade que confere à amiga.

É inevitável questionar o que Lila, descrita como dona de uma personalidade tão forte e imponente, veria em uma garota tão tradicional e submissa quanto Lenù se julga ser, dando-lhe acesso exclusivo às suas ideias e sentimentos mais íntimos. Os poucos momentos em que a narradora revela alguma afetação ou brilhantismo, acredita ter sido por influência de Lila, que de algum modo teria entrado em sua cabeça, levando-a a cometer atos que julga não serem de seu feitio.

Nosso único vislumbre de um caminho contrário ao longo da narrativa é quando vemos a influência de Lenù sobre a amiga, por meio da importância e do peso que ela lhe confere ao pedir conselhos sobre sua vida pessoal ou quando a inclui em seus projetos e aventuras. O título do livro é, portanto, ambíguo, pois embora Lila chame Lenù de “sua amiga genial”, a voz da narradora nos leva a crer o contrário, que o gênio espirituoso da dupla é Lila, e Lenù, sua devota seguidora.

O princípio dessa (in)tensa amizade é descrito logo nas primeiras páginas da obra, que como tudo no bairro também é marcado por uma cena de violência. Apesar de estudarem na mesma classe e conviverem no mesmo ambiente, as duas meninas só vão ter seu primeiro contato em uma tarde de brincadeiras no pátio do conjunto de prédios em que moravam:

A gente passou a se encontrar no pátio com frequência cada vez maior. Mostrávamos nossas bonecas, mas sem dar na vista, uma perto da outra, como se estivéssemos sós. A certo ponto experimentamos colocá-las em contato, para ver se se davam bem. E assim veio o dia em que estávamos próximas da abertura do porão com a grade descolada e fizemos uma troca, ela ficou um pouco com minha boneca e eu com a dela, e Lila de repente fez Tina passar pela abertura na grade e a deixou cair.
[...] Não disse nada, fiz apenas um gesto sem despeito, como se fosse natural, embora natural não fosse e eu soubesse que estava me arriscando muito. Limitei-me a jogar no porão sua Nu, a boneca que ela acabara de me dar. Lila me olhou incrédula.

“O que você fizer, eu também faço”, declarei logo em voz alta, assustadíssima. (FERRANTE, 2015, p.47-48)

A partir dessa passagem, inicia-se entre as duas personagens um jogo que culminará no desafio final imposto, conscientemente ou não, a Lenù pela amiga que se faz ausente, sem meios de ser encontrada. A cena das bonecas, portanto, inaugura esse jogo de identidades num efeito de espelhamento entre as duas que se desdobrará ao longo dos quatro volumes da história. Vemos, pelos olhos de Lenù, a simbiose por vezes perturbadora entre as duas personagens, que estrategicamente agarram-se uma à outra para sobreviverem ao ambiente ao qual estão submetidas, numa relação dialética de companheirismo e competição que as conforta e inquieta na mesma medida.

Ao fim da tetralogia, acompanhamos o movimento de volta ao bairro que Lenù faz ao perceber, após anos tentando se encaixar em outra realidade que não a de sua origem, que a violência está em todo lugar, apenas mais ou menos mascarada. Lila, que nunca fez questão de sair de Nápoles, no entanto, desaparece sem deixar vestígios. Esse movimento contrário das duas leva Lenù à decisão de registrar sua história, pode ser lido como o lance final do jogo entre elas. Ao mesmo tempo que Lenù encara a ausência da amiga como um desafio para a própria narrativa, seu relato é também paradoxalmente uma celebração da memória, um jeito de não deixar a amiga e sua história em comum morrerem. É possível ler o ato de escrever a experiência de mundo das duas como uma expressão de resistência de Lenù a deixar-se apagar, e junto a ela toda uma classe cujas vozes foram historicamente caladas, e que, com a experiência do pós-guerra, desejam falar.

Se pensarmos pela perspectiva da autoria, podemos dizer que esse jogo de identidades que une as protagonistas extrapola a própria narrativa, produzindo um efeito de *mise-en-abyme* que chega até a autora: uma escritora que narra a história de uma escritora que narra a história de duas meninas que se desafiam mutuamente vida afora.

2. A MULHER QUE ESCREVE

Minha intenção até aqui consistiu em (1) expor um breve panorama histórico das situações às quais gerações de mulheres vêm sendo subjugadas nos últimos dois séculos, uma retrospectiva que julgo necessária ao embasamento das considerações a serem desenvolvidas a seguir, e (2) contextualizar as três obras e suas autoras. A partir desses objetos e da elucidação da posição de subalternidade à qual as mulheres foram e são submetidas, podemos pavimentar a temática proposta: investigar a produção literária feita por mulheres como forma de compreender o papel que a escrita assume nas três obras escolhidas, e como o ato de escrever implica, tanto para as personagens quanto para as autoras, um movimento de resistência e autoafirmação em meio às intempéries de uma sociedade patriarcal.

Como ponto de partida, trago o texto *Repensando a História Literária*, de Ria Lemaire (1994), que interpreto como um verdadeiro diagnóstico cultural; nele, a autora aponta como a historiografia literária se dá a partir da negação do impacto de estruturas materiais que sistematicamente silenciaram mulheres, resultando na ausência fabricada de uma cultura literária feminina. Lemaire aponta a criação de uma paternidade cultural, cunhada a partir do apagamento de culturas inteiras frente ao *scriptocentrismo* europeu, considerado mais desenvolvido que tradições orais por uma elite masculina que escreve sobre si e para si.

Até poucas décadas atrás, a prática acadêmica das ciências humanas ainda endossava o mito de uma história única, escrita por mãos masculinas, com seu cânone monolítico que apagava o violento processo de exclusão de outros grupos em prol da construção dessa cultura patrilinear tão engessada no Ocidente.

Nas comunidades tradicionais europeias, havia duas culturas diferenciadas, que tinham por base a divisão econômica de trabalho entre os sexos: a cultura dos homens e a cultura das mulheres. Os universos culturais dos homens e das mulheres desenvolveram-se num patamar de igualdade, mas em duas linhas diversas, cada sexo possuindo seu próprio tipo de saber tradicional, suas próprias formas de lidar com o amor, a vida, a morte, a natureza e a religião, suas próprias canções e gêneros literários, seus próprios instrumentos musicais e até suas próprias formas de cantar e dançar.

[...] Esses fatos provam que mudanças estranhas e radicais devem ter ocorrido na sociedade ocidentais nas quais os gêneros femininos não existem mais (excetuando-se, talvez, as cantigas de ninar) e nas quais oficialmente temos apenas uma cultura, monopolizada pelos homens e apresentada como a única e exclusiva tradição do mundo ocidental. (LEMAIRE, 1994, p.63-64)

Podemos constatar, a partir das colocações postas até aqui, que falar sobre uma literatura feita por mulheres implica questionar as próprias instituições e bases sobre as quais o mundo moderno foi construído. A partir da segunda metade do século XX, a crítica literária feminista (inicialmente com maior ênfase nos Estados Unidos e na França) vem se empenhando exaustivamente na busca por respostas a questões que permeiam a produção literária feita por mulheres, e como suas obras são recebidas em um cenário predominantemente masculino. Duas dessas questões são centrais nessa busca; a primeira seria perceber que a tradição literária, assim como a cultura, é de fato masculina; a segunda seria, a partir disso, entender que a literatura masculina constrói um ideal de mulher que prescindiu da opinião que mulheres reais têm de tais representações; e, no caso de elas próprias virem a escrever, é a partir desse lugar de opressão no qual vêm sendo representadas e instruídas.

Partindo dessas duas premissas, ramificam-se diversas outras, como: o que significa se expressar por meio de uma língua e dentro de uma lógica cultural que reduz as mulheres a um eterno papel de alteridade, em que sua experiência humana é restrita à experiência de ser mulher? Afinal, se escrevo *eu*, elas lerão *eu*, já eles, lerão *ela*. Em seu poema “My Heart Leaps Up”, o poeta inglês William Wordsworth escreve “The Child is the Father of the Man” (“O Menino é o pai do Homem”, tradução livre). A frase foi lida pelas gerações seguintes como o menino (a criança) sendo o germen do futuro adulto, pois todo pai já foi criança. Encontramos no verso uma barreira linguística que acaba por excluir as mulheres dessa equação tão universal que é crescer, embora a frase “The Child is the mother of the Woman” (“A criança é mãe da Mulher”) pudesse abordar a mesma temática.

Em seu romance *Longe Deste Insensato Mundo* (1874), o escritor inglês Thomas Hardy reflete sobre como a língua pode ser uma prisão para as mulheres: “É difícil para uma mulher definir seus sentimentos na linguagem que é, principalmente, feita para os homens se expressarem” (HARDY, 2016, p.519). Sendo o pensamento verbal algo não natural, mas socialmente construído, é inevitável abordarmos

também a língua sob o prisma do materialismo histórico, pois ela pode excluir o feminino de expressões ditas universais e, em determinado momento, *homem* passa a ser sinônimo de *humanidade*. Em consonância com a concepção bakhtiniana²⁹ de sujeito - que pressupõe que a alteridade é necessária para a formação da subjetividade, pois a noção de constitutividade está imbricada à interação social - em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir afirma que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, de maneira a apontar a maleabilidade do sujeito a partir do que lhe é encorajado desde o berço.

Frente a essas observações, o próximo passo é questionar o que implica ser escritora, sendo a escrita uma atividade tão íntima à língua e à subjetividade, dentro de um sistema que em grande parte ainda lê as mulheres em relação de subalternidade aos homens e ao masculino. Isto é, o que significa ser escritora no meio patriarcal? Tais questões já foram longamente debatidas e comentadas nas últimas décadas, e a esse debate vem somando-se ao estudo do papel fundamental da escrita de autoria feminina na reescrita de uma narrativa histórica marcada por processos coloniais, regimes ditatoriais, conflitos étnico-raciais, exploração capitalista e relações de gênero hierárquicas e dicotômicas. Nesse contexto, a escrita feita por mulheres surge como um projeto crítico que implica todo um questionamento acerca dos ditames sociais estabelecidos e se aquilo em que se baseiam é sequer válido, e para quem.

Durante o século XX, e ainda hoje no XXI, há um intenso trabalho dentro do campo literário, de desconstrução e ampliação do cânone, e de uma ressignificação do que entendemos por literatura. Seu conceito canônico vem sendo ultrapassado por discussões como os Estudos Culturais, os pós-coloniais e os decoloniais; atualmente, existe uma compreensão mais ampliada do que é o literário e daquilo que se convencionou chamar de literário, abrindo espaço para gêneros textuais (e não textuais) que abrangem todo um modo de comunicação e expressão para além dos gabinetes e universidades até então frequentados quase exclusivamente por homens.

As ideias de Lemaire (1994) podem ser avaliadas como fruto das ponderações de Virgínia Woolf, que ao longo de sua obra ensaística dedicou-se a investigar e

²⁹ VOLOCHÍNOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*/Valentin Volochínov; tradução, notas e glossário de Sheia Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

entender as dificuldades encontradas pelas mulheres ao tentarem escrever. Woolf (2004) salienta o fato de terem sido historicamente afastadas do campo literário devido a inúmeros obstáculos, como a não-alfabetização, o desencorajamento social, a dependência econômica, as tarefas domésticas, as dificuldades para publicação, entre outros. Frente a isso, aponta a necessidade de uma mínima independência econômica (ou de *um teto todo seu*) e de uma tradição literária dentro da qual as mulheres se representem e se vejam representadas para se sentirem minimamente estimuladas a compartilhar sua experiência de mundo, em nada menos rica e valiosa que a dos homens, embora tudo ao redor indique o contrário.

O conceito de ficção feminina, ou uma literatura escrita por mulheres, encontra questões fundamentais já em sua nomenclatura, ao questionarmos como ponto de partida o que é ser mulher, em busca de uma definição para além de uma simples performance de feminilidade. Em sua determinante obra *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir se estabeleceu como precursora de discussões e ponderações que serviram de base para o que viriam a ser os estudos de gênero. A mulher, segundo Beauvoir, é socialmente vista, sob lentes masculinas, como o *outro*, que se estabelece como ferramenta de manutenção de poder dentro do patriarcado:

A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo [...] A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, p.15)

Em seu texto “Dançando no campo minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista”, de 1980, Annette Kolodny aponta que os questionamentos levantados pela onda feminista dos anos 1960 e 1970 acerca do espaço conferido às mulheres tanto na literatura quanto na sociedade eram de uma urgência que superava as dificuldades de se definir a crítica literária feminista enquanto campo, com um sistema e uma metodologia coerentes e unificados. Entre os primeiros passos dados em direção à construção de uma crítica feminista, Kolodny (2017) escreve: “Talvez o sucesso mais evidente desse novo

campo de pesquisa tenha sido o retorno à circulação de obras escritas por mulheres, que haviam sido perdidas ou ignoradas” (2017, p.218).

O esforço de recuperar textos de gerações de escritoras apagadas e esquecidas é algo em que pesquisadoras feministas vêm se empenhando desde os anos 1960. A retomada dessas obras faz parte de um empreendimento interdisciplinar de revelar a participação das mulheres na História e reescrevê-la para além da experiência masculina. Estudiosas e pesquisadoras feministas de diversas áreas têm se empenhado para abolir a ideia de que mulheres não escreviam e que por isso hoje conhecemos tão poucas escritoras antes do século XX. Graças ao seu esforço, atualmente se entende que tal ausência foi produzida tanto pelas dificuldades impostas às mulheres para escreverem (baixo nível educacional, dificuldade de publicação, estigmas sociais etc.) quanto pelo apagamento sistemático das que vieram a escrever e ser publicadas³⁰.

Nos Estados Unidos, esse processo de recuperação se deu em grande parte devido à Feminist Press, editora nova-iorquina fundada em 1970 sem fins lucrativos, com o objetivo de resgatar obras literárias escritas por mulheres. Iniciou-se então um esforço editorial com reedições dessas obras, colocando-as de volta em circulação, e inserindo-as no mapa dos estudos literários por meio de novas leituras. Como exemplo podemos citar *The yellow wallpaper* e *Life in the iron mills*, das americanas Charlotte Perkins Gilman e Rebecca Harding Davis, respectivamente, ambas até então esquecidas, mas que, contudo, hoje são amplamente lidas e estudadas. Sobre esse movimento de resgate editorial, Kolodny aponta:

Especialmente para nós da área da literatura norte-americana, o fenômeno prometia uma reformulação radical de nossos conceitos de história literária e, no mínimo, um novo capítulo na compreensão do desenvolvimento das tradições literárias das mulheres (2017, p.218).

Já no Brasil, o exemplo máximo desse extenso empreendimento de recuperação de autoras renegadas da historiografia literária, que abriu caminho para o desenvolvimento de uma crítica literária feminista nacional, consta no memorável trabalho da professora e pesquisadora Zahidé Muzar, publicado pela Editora Mulheres.

³⁰ Duas coisas que nem sempre andavam juntas, vide o caso de Emily Dickinson, que apesar de ter escrito uma extensa obra poética, só veio a ser publicada postumamente (WIECHMAN, 2012).

No início de minha pesquisa, era voz corrente que aquelas mulheres do século XIX nada tinham escrito e, por conseguinte, menos ainda publicado enquanto viveram. No entanto, logo ficou claro que, na verdade, não só escreveram e publicaram uma grande quantidade de textos, mas, bem mais que isso, que esses textos constituíam um legado de boa qualidade literária e de valor histórico inquestionável. Tudo ficou ainda mais evidente quando descobrimos que de nada adiantaria apenas revelar os nomes dessas escritoras, os pormenores de suas vidas, relacionar o que escreveram. Era fundamental republicá-las hoje. (MUZART, 2014, p. 431)

A pesquisa de Zahidé, juntamente a tantas outras empreendidas a nível mundial que buscavam revelar as mulheres presentes atrás das cortinas da História, trouxe à tona uma série de escritoras que não só eram publicadas e lidas enquanto vivas, como também muitas vezes gozavam de prestígio literário. A partir desse resgate, a Editora Mulheres lançou uma antologia de três volumes expondo inúmeras autoras do século XIX, em sua maior parte esquecidas ou pouco comentadas³¹.

Com maior disponibilidade e circulação dessas obras escritas por mulheres, diversos questionamentos acerca de possíveis similaridades entre elas foram sendo levantados por estudiosas feministas, que passaram a investigar a existência desses elementos comuns que poderiam configurar uma tradição literária feminina construída na contramão da masculina. Tal perspectiva era naturalmente intrigante para mulheres literatas cuja formação havia se dado quase exclusivamente a partir de modelos masculinos.

Sobre esse movimento de conscientização em relação às semelhanças presentes em obras escritas por mulheres, Wiechmann (2012) escreve:

[...] a partir das décadas de 1950 e 1960 a crítica literária feminista se desenvolve com o objetivo de demonstrar o alto grau de consciência que as escritoras tem de sua condição histórica como mulheres e autoras e, nesse sentido, essa nova vertente crítica vai apontar a questão da autoria como central para os estudos de literatura produzida por mulheres (WIECHMANN, 2012, p. 18)

³¹ Entre essas autoras encontramos Helena Morley, presente no segundo volume da antologia *Escritoras brasileiras do século XIX*.

A questão da autoria aparece como um tema recorrente na história da crítica literária, buscando explorar não apenas a biografia do autor, mas seu papel e influência tanto no processo de criação de um texto quanto em sua recepção. Tendo em vista que a literatura está inserida em uma cultura patriarcal, como aponta Lemaire (1994), a produção literária é tida como uma atividade masculina, na qual o autor seria o pai-criador de sua obra, herdeiro e integrante de uma extensa cadeia patrilinear em que, segundo Wiechmann (2012), “não há lugar para a autoria feminina na tradição literária, pois ela não pertence a essa linhagem patriarcal” (p.18). Assim, do que consistiria uma tradição literária feita por mulheres? Embora pessimista, há um fundo de verdade na colocação de Mill sobre a dificuldade de emancipação da escrita feminina em relação à masculina, considerando a massiva influência e opressão impostas sobre as mulheres ao longo dos séculos. Seria sequer possível dissociar a literatura, uma arte que se dá por meio de uma língua que já marca a prevalência de um gênero sobre o outro, das condições materiais (e emocionais) em que ela é produzida?

Tais questionamentos são tão vastos que se estendem para além da literatura e desembocam em uma espécie de labirinto de natureza transdisciplinar. Portanto, frente à impossibilidade de uma escrita produzida por mulheres completamente autônoma da tradição literária masculina, os estudos em torno da autoria feminina não pretendem estabelecer uma falsa simetria, colocando a escrita feminina em oposição à masculina; pelo contrário, almeja abarcar essa influência como parte integrante da experiência de mundo de ser mulher.

Acredito ser essencial nos atermos por um momento à questão da autoria e como ela tem se apresentado dentro do campo da literatura na história recente. A função do autor vem mudando em seu sentido e sua importância, especialmente a partir da segunda metade do século XX, com a publicação de textos como *A morte do autor*, de Roland Barthes, que fomentou um debate de grande relevância na teoria e crítica literária ao reavaliar o papel do autor frente ao leitor e ao próprio texto. Até então, como vimos anteriormente nas observações de Bloom (2002), o autor era visto como uma potência criadora subordinada à paternidade literária presente no cânone, formado por uma linhagem de escritores numa eterna busca por superar as gerações anteriores, seus predecessores e *pais literários*. A respeito desse pedestal ocupado pela figura do autor, dono absoluto de seu texto, Barthes observa:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à "pessoa" do autor. O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra. (BARTHES, 2012, p.54)

Em texto produzido para a antologia *Palavras da crítica*, intitulado "Autor+a", Norma Telles (1992) lança mão de conceitos da crítica feminista para analisar a escrita feita por mulheres de diferentes épocas e países como forma de abordar a temática da autoria feminina e como ela vem se desdobrando ao longo dos séculos. Telles aponta a disparidade de uma literatura feita por mulheres em relação àquela feita por homens. O próprio título do texto alude à falsa simetria estabelecida pela língua (e, portanto, pela cultura) entre palavras expressas no gênero masculino e feminino: "[...] autora não é o feminino de autor nem linguística, nem literária, nem culturalmente" (TELLES, 1992, p.45). Para Telles, a categoria *autora* está longe de ser tão bem estabelecida (e respeitada) como *autor*, pois, como visto anteriormente, a literatura feita por mulheres é permeada de censuras e silêncios, e cada geração de escritoras se vê desprovida de orientação ou da existência de um caminho já traçado por um sólido número de antecessoras, portanto "cada nova geração precisa refazer os passos e retomar os caminhos" (TELLES, 1992, p.50).

Não é surpresa um escritor homem, mesmo de classe baixa, tender a expressar opiniões mais afinadas com a ideologia dominante, por ser parcialmente contemplado por ela. Isto é, um escritor homem no século XIX pouco teria a denunciar sobre a condição da mulher na sociedade e, portanto, dificilmente suas obras seriam censuradas nesse sentido. Esse mesmo tipo de demanda tende a se impor sobre a escrita de qualquer minoria que venha a expor suas dificuldades enquanto tal, vide o exemplo de Lima Barreto, que por muito tempo foi solenemente desprezado pela crítica literária quando vivo, em grande parte por falar abertamente sobre a questão racial no Brasil em suas narrativas³², ou Cassandra Rios, cujo crime

³² SANTOS, Nádia. "Lima Barreto muito além dos cânones". Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/8422?lang=pt>. Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

consistiu em escrever sobre sexualidade feminina e relacionamentos homoafetivos³³.

O conceito da *morte do autor*, trazida por Barthes nos anos 1960, foi certamente importante para a desconstrução da ideia do gênio criador, tão cultivada no cânone ocidental, e para a elevação do papel do leitor no jogo literário. Contudo, cumprida essa função, a ideia de descartarmos completamente a voz que narra, especialmente se tal voz pertence a uma minoria política, também contém uma carga problemática. Muitas vezes, ignorar a pessoa por trás da obra acaba por restringir leituras que poderiam ser enriquecidas se lidas à luz do contexto em que foram produzidas e considerando-se a voz por trás das palavras, como acredito ser o caso, por exemplo, de Louisa May Alcott.

Em *Mulherzinhas*, tanto a personagem de Jo March como sua autora se veem subjugadas às demandas do mercado para terem suas obras publicadas, mutilando e modificando sua escrita para caber nas expectativas de um público vitoriano. É importante perceber que a questão econômica soma-se à de gênero, pois Alcott, assim como muitas escritoras e escritores, tinha na escrita seu ganha-pão, portanto não poderia se dar ao luxo de deixar seus ideais sociais ou artísticos prevalecerem sobre a necessidade de ser publicada. Com essa informação a respeito da autora, podemos ler sua frustração nas entrelinhas de *Mulherzinhas* quando Jo se vê na mesma situação que sua criadora:

Depois de copiar seu romance pela quarta vez, lê-lo a todos os amigos confidentes e submetê-lo com medo e tremor a três editores, ela finalmente optou por transformá-lo, sob a condição de abreviá-lo em um terço e omitir todas as partes de que particularmente gostava.

– Ou empacoto o romance e o devolvo ao meu assador de metal³⁴ para mofar, ou pago eu mesma para publicá-lo, ou desmembro-o para atender aos compradores e conseguir o que puder por ele. A fama é uma coisa muito boa de se ter em casa, mas dinheiro é mais conveniente; por isso gostaria de chegar a um bom termo comum sobre esse assunto importante – disse Jo, convocando um conselho de família.

– Não estrague seu livro, minha filha, pois há mais nisso do que você sabe, e a ideia está bem elaborada. Espere e permita que amadureça – foi o conselho de seu pai [...]

– Faça o que ele diz. Ele sabe o que vai vender, nós não. Faça um livro bom e popular e ganhe tanto dinheiro quanto puder. Cedo ou tarde, quando tiver

³³ ALMEIDA, Sherry. "De Cassandra Rios ou da censura pelo cânone brasileiro". Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/65132>. Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

³⁴ A personagem escreve suas histórias usando um velho assador de metal como escrivaninha: "A escrivaninha de Jo no sótão era uma velha tampa abaulada de um assador de metal, que ficava pendurada na parede. (ALCOTT, 2019, p.260)

um nome, você poderá se permitir divagar e ter personagens filosóficas e metafísicas em seus romances – falou Amy, que tinha uma visão estritamente pragmática do assunto. (ALCOTT, 2019, p.337)

Com a criação de uma crítica literária feminista nas últimas décadas, passou a se entender a autoria feminina como a produção literária feita por mulheres que apresenta algum grau de consciência das restrições e dos valores patriarcais aos quais as autoras estavam submetidas, assim como o desejo simultâneo de satisfazê-los e superá-los, de serem enaltecidas por sua obediência e admiradas por sua rebelião.

Em sua obra de 1976, *Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England*, Patricia Meyer Spacks argumenta que a literatura torna o privado, público, o que ameaça diretamente a delicada estrutura ideológica capitalista cuja base, como visto anteriormente, depende da separação dessas duas esferas, mantendo as mulheres confinadas ao papel de procriação, antes de qualquer potência criadora. Para uma mulher, o ato de escrever é, portanto, uma rebelião em si.

Outro grande nome dessa primeira geração de críticas literárias feministas é a americana Elaine Showalter, que em sua aclamada obra *A literature of their own* investiga a forma como essa tradição literária feminina se desenvolveu às margens do cânone como um subgênero literário. A autora nos traz diversas tentativas de definir o que estaria no cerne dessa tradição, e a dificuldade de executar tal tarefa sem cair em estereótipos do *feminino*, como bem aponta ao trazer as definições dadas por diferentes autores dos séculos XIX e XX, como Stuart Mill, que ao abordar a criatividade feminina em sua obra *A sujeição da mulher*³⁵, de 1869, afirma que há um longo caminho a ser trilhado até a literatura feminina poder se constituir de forma independente da influência e dos modelos impostos por uma cultura patriarcal. É importante frisar que Showalter alerta que a crítica literária feminista não deve cair no erro de revisar, corrigir ou atacar a teoria crítica masculina hegemônica até então. Pelo contrário, é necessário, segundo a autora, estabelecer novos parâmetros, com sistemas e teorias próprios, para enfim abrir espaço para todas as vozes que sempre estiveram ali, se contando e se criando, se afirmando frente ao adverso. Vozes que foram sacrificadas pelas nossas, que hoje ecoam a

³⁵ MILL, Stuart; HARRIET, Taylor. *A sujeição das mulheres*. Tradução por Leide Daiane de Almeida Oliveira e Naylane Araújo Matos. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2021.

cada *basta*, a cada *não*, e a cada *sim*.

Apesar de apontar a existência de temáticas continuamente presentes em obras literárias escritas por mulheres em variadas épocas e contextos, Showalter não enxerga nessas similaridades um movimento literário próprio. Dado o estigma social e as inúmeras dificuldades enfrentadas por aquelas que ousassem empunhar a caneta, por séculos escritoras tiveram de se achar sozinhas dentro de uma cultura literária massivamente masculina, carente de figuras em quem pudessem se reconhecer ou aspirar a ser.

Thus each generation of women writers has found itself, in a sense, without a history, forced to rediscover the past anew, forging again and again the consciousness of their sex. Given this perpetual disruption, and also the self hatred that has alienated women writers from a sense of collective identity, it does not seem possible to speak of a 'movement'³⁶ (SHOWALTER, 2009, p.10)

Por muito tempo a crítica literária ocidental enxergou o século XIX como um período dourado da produção literária feminina, por gerar grandes nomes da prosa narrativa de língua inglesa, como Jane Austen, as irmãs Brontë e George Eliot. Tais autoras conseguiram, apesar das dificuldades, alcançar um lugar de prestígio no cânone, ao lado de autores homens. Para Showalter, essa restrita lista de autoras que conseguiram de certa forma romper a barreira de gênero da alta literatura contribuiu para que a discussão acerca da autoria feminina tenha sido por muito tempo tão parcial quanto imprecisa. Reduzir um extraordinário número de escritoras a apenas meia dúzia de nomes, elevados ao patamar de genialidade, acaba por apagar todas aquelas que não foram tidas como geniais, mas que, contudo, eram os elos que uniam uma longa cadeia geracional de mulheres que escreveram em diferentes contextos e épocas, cujas obras nos mostram, geração a geração, as mudanças no papel que as mulheres exerciam na sociedade. Em seu ensaio *Mulheres e ficção*, Virginia Woolf aponta a importância da mulher comum, ou seja, aquela a quem não coube nada de extraordinário, não apenas em sua produção literária, mas em sua vida pessoal:

³⁶ Tradução minha: “Assim, cada geração de escritoras viu-se, num certo sentido, sem história, forçada a redescobrir o passado de novo, forjando continuamente a consciência do seu sexo. Dada essa perturbação perpétua, e também o auto-ódio que alienou as escritoras de um sentido de identidade coletiva, não parece possível falar de um ‘movimento’”.

É da mulher comum que a incomum depende. Apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum — o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar a família, se tinha empregadas, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela —, apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora. (WOOLF, 2019, p.9)

Não é de se surpreender que foi necessário o movimento feminista ganhar força nos anos 1960 para que a literatura feita por mulheres fosse mais atentamente estudada, pois como aponta Showalter, era difícil para uma crítica literária, composta majoritariamente por homens, discutir teoricamente a produção literária feminina sem projetar suas próprias ideologias e ideias de feminilidade, sendo que, ao escrever, as autoras já pisavam para fora da esfera do que se considerava feminino. Frente a essa dificuldade de se estudar textos de autoria feminina, críticos formalistas-estruturalistas fizeram um movimento de dessexualização do texto, considerando fatores externos (origem, classe, gênero, raça etc.) a ele como subjetivos e irrelevantes. É fácil seguir essa linha de raciocínio quando pensamos que, para o crítico homem, a experiência masculina é tida como universal, tendo em vista que suas inquietações e pensamentos se encontram razoavelmente alinhados com seus predecessores e contemporâneos. Quando esse é o cenário em que o escritor se vê ao escrever suas obras, é compreensível que se atenha tão ferrenhamente à *forma* com que se diz, acima de *quem* diz.

Como visto anteriormente, por muito tempo a literatura seguiu um curso patrilinear, gerando uma *paternidade literária*. O termo é apresentado por Harold Bloom, conhecido por aplicar análises psicanalíticas a genealogias literárias, buscando explorar a psicologia das tradições literárias e como elas influenciam novas gerações de escritores. Em sua obra *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, Bloom aponta a relação entre o poeta e seu predecessor como similar àquela entre pai e filho, em que o segundo, ao escrever, passa por um processo psicológico e criativo marcado por conflitos e tensões, no qual deve superar seu pai-poético para então se estabelecer como um *poeta forte*.

Seguindo a lógica de Bloom, o desafio do homem ao escrever é permeado de um desejo de superação, de caráter competitivo frente a tudo que havia sido escrito até

então, uma tentativa de superar sua própria humanidade. A escrita feita por mulheres, ao contrário, é marcada por uma ânsia coletiva, uma necessidade de se compreender enquanto pessoa - quem está por trás do pesado manto do gênero?

Sandra Gilbert e Susan Gubar, ambas precursoras da crítica literária feminista ao lado de Showalter e outras autoras já citadas, apontam que o conceito trabalhado por Bloom do poeta assombrado pelo fantasma de um pai a quem deve simbolicamente matar não se aplica ao processo de escrita experienciado por escritoras. Não negam, contudo, o valor da análise trazida por Bloom; pelo contrário, usam-na em favor de um diagnóstico acerca de uma literatura massivamente masculina desenvolvida ao longo de séculos. Para as autoras, as ideias de Bloom funcionam como “uma análise da poética patriarcal (e de ansiedades concomitantes) que subjaz aos principais movimentos literários de nossa cultura” (2017, p.191). A mulher escritora, portanto, não seria afetada por essa ansiedade de influência, dada a falta de predecessoras para superar. Seus modelos são predominantemente masculinos, diferentes dela e, portanto, impossíveis de serem superados, por encarnarem a autoridade patriarcal. Somada a essa autoridade, a mulher escritora ainda se vê cercada por inúmeras definições e juízos de valor por parte desses predecessores acerca de sua natureza e de suas aptidões, reduzindo-a a uma rasa dicotomia anjo/monstro, definições que entram em conflito com sua própria subjetividade e autoimagem. Desta forma, a mulher que escreve se vê desprovida de referências nas quais possa se espelhar, restando-lhe modelos masculinos que nada sabem sobre ela, nem almejam saber.

É a partir das constatações dessa espécie de orfandade literária experienciada por gerações de escritoras que Gilbert e Gubar cunham a noção de *ansiedade de autoria*, que diferente da angústia da influência proposta por Bloom, consiste no medo que as mulheres sentem de não poder criar, de nunca virem a ser predecessoras para futuras gerações. Para as mulheres, o ato de escrever é, portanto, solitário. A escritora enfrenta o que as autoras chamam de uma batalha por autocriação; enquanto o poeta confronta a leitura de mundo de seus predecessores, a mulher luta contra a imagem que se faz dela.

Em seu artigo “Mulheres e ficção”, Virginia Woolf (2019) esclarece que a ambiguidade do título de seu texto é intencional, podendo ser lido como a ficção

produzida por mulheres ou aquela produzida sobre elas, pois no caso da escrita de autoria feminina, essas duas leituras se confundem. A autora reflete sobre como por muito tempo a figura da mulher ocupou um papel *místico* na literatura, como o de uma musa, um anjo ou um demônio, tolhendo sua humanidade com ideais românticos de feminilidade e negando-lhe agência sobre sua própria representação. Tal colocação é endossada por Telles (1992), que afirma que o lugar ocupado pela mulher na literatura, até muito recentemente, era de “musa ou criatura, nunca criadora” (p.51).

Em sua aclamada obra *The Feminine Mystique*, Betty Friedman endereça essa aura mística que engloba e acorrenta mulheres ao papel dicotômico da mulher-monstro. O texto de Friedman foi um dos pontapés iniciais para a construção da crítica literária feminista norte-americana, abrindo caminho para o surgimento de um campo voltado especificamente à escrita e autoria de mulheres. Ao longo do texto, a autora discorre sobre a imagem à qual a mulher estadunidense foi sendo restringida no período que sucedeu à Grande Depressão: a perfeita dona de casa, exclusivamente encerrada no papel de esposa e mãe solícita.

This image, created by the women's magazines, by advertisements, television, movies, novels, columns and books by experts on marriage and the family, child psychology, sexual adjustment and by the popularizers of sociology and psychoanalysis-shapes women's lives today and mirrors their dreams³⁷. (FRIEDMAN, 1979, p. 29)

Esse modelo feminino pode ser lido como produto direto dos avanços da industrialização, em especial na Inglaterra e nos Estados Unidos. A figura do *anjo do lar*, que encarna as características e a postura que o ideal oitocentista prezava em uma mulher, nada mais era senão fruto da ideologia dominante, que apontava a esfera doméstica como a mais apropriada para a mulher de classe média (hoje em dia temos outros termos, como “mulher de respeito” ou “bela, recatada e do lar”).

No que tange à literatura, como visto anteriormente, dentro da ideologia patriarcal o homem é o sujeito-criador, enquanto a mulher é o objeto a ser admirado e conquistado. Aquela que busca se expressar por meio da escrita se aproxima

³⁷ Tradução minha: “Esta imagem - criada pelas revistas femininas, pelos anúncios, pela televisão, pelos filmes, pelos romances, pelas colunas e pelos livros de especialistas em casamento e família, psicologia infantil, ajustamento sexual e pelos divulgadores da sociologia e da psicanálise - molda a vida das mulheres hoje e reflete em seus sonhos”.

perigosamente do arquétipo do *monstro*, ou da *bruxa* — uma força maligna incontrolável. A *mulher-monstro* seria, portanto, o oposto do *anjo do lar*, uma criatura que transgride os limites impostos a seu gênero.

Em sua obra *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, Silvia Federici coloca no centro de sua análise acerca do processo histórico de acumulação primitiva a perseguição às mulheres, principalmente nos séculos XVI e XVII. Em países da Europa e das Américas, sob pretexto religioso (pois no quesito misoginia, tanto catolicismo quanto protestantismo concordam plenamente), qualquer ato de desobediência feminina era passível de ser taxado como bruxaria, uma empreitada ideológica que Federici julga tão importante quanto a colonização e a expropriação do campesinato europeu de suas terras para a construção do mundo moderno. Apesar dessas fogueiras terem se apagado, elas permanecem acesas simbolicamente em nossa cultura, e a figura da bruxa segue viva em nosso imaginário coletivo, seguidamente associada à imagem de uma mulher velha e sozinha, ou seja, sem *utilidade* dentro de um sistema patriarcal capitalista.

Em introdução a *Mulherzinhas*, Showalter (2020) aponta a maneira como Alcott associava seu frenético processo de escrita à feitiçaria, descrevendo sua imaginação como “o caldeirão no qual cada lembrança e experiência era jogada” (p.20). Essa associação entre bruxaria e criatividade feminina está presente em sua obra, quando as irmãs March encenam para as crianças na vizinhança uma peça escrita por Jo, intitulada “A maldição da bruxa, uma tragédia operística”.

Em *A literature of their own*, Showalter (1977) nos mostra que, apesar de mulheres terem participado ativamente da produção literária no século XIX, especialmente no que tange à ficção, o termo *lady novelist* surge como um estereótipo pejorativo de uma mulher solitária, neurótica, com cabelos desalinhados e dedos sujos de tinta (SHOWALTER, 1977). Em *Mulherzinhas*, a personagem Jo é construída de forma a encarnar esse estereótipo de maneira bem-humorada, e pode ser lida como um *alterego* da própria autora, que se inspirou em suas próprias memórias de infância e juventude ao lado das irmãs para narrar as aventuras da família March: “We really lived most of it, and if it succeeds, that will be the reason of it.”³⁸ (ALCOTT, 2011, p.155).

³⁸ Tradução minha: “Nós realmente vivemos a maior parte disso e, se der certo, essa será a razão”.

Descrita como desengonçada, explosiva e extremamente criativa, Jo foge dos principais estereótipos associados à ideia vitoriana de feminilidade, sobretudo por sua paixão irrefreável pela literatura e pela escrita. Ao narrar o processo criativo da personagem, Alcott lhe transfere seus próprios hábitos ao escrever suas histórias, mostrando o caos prolífico que engolfa a jovem escritora, que se tranca no sótão e entra em um intenso frenesi de escrita, estado que aflige a senhora March quando “o gênio estava em chamas” (p.457), algo do qual só sai quando o texto está pronto. Se considerarmos o fato de que Alcott era uma ávida leitora de Charlotte Brontë, não podemos deixar de encarar a imagem de uma mulher trancada no sótão em franca execução de atividades socialmente estigmatizadas (como escrever ou exercer bruxaria) como um possível aceno à Bertha, de *Jane Eyre*; esposa do par romântico da protagonista, Jane, ela é mantida no sótão pelo marido, de onde ecoam seus gritos. Se por séculos a caça às bruxas instaurou pânico frente à desobediência feminina, “gradativamente a bruxaria saiu de moda e a loucura tomou seu lugar”, escreve Nara Vidal em artigo à revista *Quatro cinco um*³⁹. A loucura, segundo aponta Showalter (1977), aparece repetidamente na produção literária feita por mulheres.

A obra *The madwoman in the attic*, de Gilbert e Gubar (2020), recebe esse título a partir da personagem de Brontë, ao redor da qual suas reflexões acerca da literatura feita por mulheres são construídas. A imagem da *louca no sótão* representa o duplo do *anjo do lar*, a mulher que *faz o que deve*, sorri obediente na sala de visitas. Sobre essa figura, Telles (1992) escreve; “A metáfora implica que a arte das mulheres contém um traço oculto e persistente de incontrolável loucura, fruto da ansiedade de autoria, da desobediência às regras e da dúvida quanto à possibilidade de se tornar criadora” (TELLES, 2012, p.56)”.

A figura da *louca no sótão* aparece na narrativa de Ferrante por meio de Melina, uma personagem secundária porém sempre presente, como um fantasma que assombra tanto Lila quanto Lenù.

O que falta a Melina sobra em Elena Greco. Elena sente incômodo com o seu lugar de origem. Melina, ao contrário, está em casa [...] As armadilhas sociais e de gênero encontram terreno fértil para propagação sob o aval religioso presente e predominante na cultura italiana, particularmente do sul.

³⁹ VIDAL, Nara. "Medo de mulher". Disponível em: <https://quatrocinco.com.br/artigos/literatura/medo-de-mulher/>. Acesso em 28 de fevereiro de 2024.

Elena encontra à sua volta um frequente aviso de que permanecer e enlouquecer é possível. (VIDAL, 2021)

Sobre o movimento inicial da crítica literária feminista ao resgatar e reler obras até então excluídas do mapa dos estudos literários, Kolodny (2017) aponta: “Mais importante ainda do que as novas interpretações de texto individuais foram as investigações sobre as consequências (para as mulheres) das convenções contidas nesses textos” (p.220). Após um primeiro momento de arqueologia literária que levantou um considerável corpo de escritoras dos séculos XIX e XX, Elaine Showalter observa o que chama de as três principais fases por meio das quais essas mulheres se estabelecem enquanto escritoras. Essas categorias, como bem ressalta a autora, não são rígidas ou exclusivas, podendo haver elementos de mais de uma ou de todas na escrita de uma mesma autora, mas nos ajudam a enxergar o movimento de conscientização dessas mulheres acerca de suas condições, tanto pessoais quanto profissionais.

A primeira fase, Showalter intitula *Feminine*, quando as escritoras buscam imitar o modelo dominante da tradição literária na qual estão inseridas e buscam ser aceitas, cuja escrita é permeada pelas normas e critérios sociais vigentes. Para Showalter, tal período estaria compreendido entre a década de 1840, com o surgimento dos pseudônimos masculinos, até a morte de George Eliot, em 1880. O segundo momento da produção literária feminina consistiria numa fase de protesto, pois com o avanço da industrialização e expansão da educação em massa, as mulheres⁴⁰ passaram a se movimentar e sentir as correntes que as prendiam⁴¹. Essa segunda fase a autora chama de *Feminist*, em que escritoras passam a contestar os valores dominantes e lutar por igualdade de acesso a direitos. Tal período se estenderia por outros quarenta anos, indo de 1880 até a conquista do voto feminino nos EUA, em 1920. A terceira e última fase apontada por Showalter é a da *Female*, que consiste em um *olhar para dentro*, uma busca da escritora por sua identidade, livre da

⁴⁰ Aqui me refiro em particular às mulheres dos Estados Unidos e da Europa, que são o principal foco de Showalter em *A Literature of their own*.

⁴¹ Aqui me permiti adaptar a célebre frase atribuída a Rosa Luxemburgo “Quem não se movimenta, não sente as correntes que o prende”. Disponível em: <https://www.furg.br/es/noticias/noticias-institucional/programacao-da-agenda-social-inclui-acoes-institucionais-para-todo-o-ano-de-2024>. Acesso 25 de fevereiro de 2024.

necessidade de oposição ao masculino que a mantém dependente dele. Esse período de autoanálise tem início nos anos 1920 e se estende “até os dias atuais”⁴². Ao observar essa segmentação do desenvolvimento da literatura de autoria feminina proposta pela autora, acredito ser possível defini-las em três colocações acerca do desejo por trás da escrita de cada período apontado.

O primeiro, *Feminine*, consistiria em *quem* a mulher que escreve almeja ser. É importante frisar que não se trata necessariamente de um desejo de ser como o homem que escreve, mas de ter o prestígio ou respeito que a ele são tão naturais e, a ela, tão negados. Ela quer ser reconhecida pelo que escreve, portanto imita seus modelos literários majoritariamente (ou exclusivamente?) masculinos. Daí também o costume tão difundido de publicar sob nomes masculinos para que suas obras não fossem imediatamente jogadas na pilha da *literatura de mulher* e, conseqüentemente, desprovidas de qualquer valor literário para além do sucesso de mercado.

A fase *Feminist* expressaria quem a escritora *não é*, buscando se distanciar dos valores patriarcais dominantes como forma de autoafirmação. Contudo, a construção de uma identidade embasada primariamente na negação de outra está fadada a andar em círculos.

Acredito que a escolha do termo *Female* por Showalter para denominar esta última etapa do desenvolvimento da tradição literária feminina foi muito acertada. Enquanto *Feminine* evoca a ideia de feminilidade e todo seu inventário do que é ou não apropriado a uma mulher, o nome *Feminist*, embora certamente mais progressista, aqui pode vir a ser um atraso na construção dessa tradição, por seu lugar primário de oposição. Já o termo *Female* carrega nada mais que a denominação sexual de quem escreve (o ser humano fêmea)⁴³, uma descrição a princípio desprovida de valor ou pauta. Trata-se simplesmente do *quem sou* da mulher que escreve, em

⁴² É importante ressaltar que a obra em que Showalter propõe essas observações foi primeiramente publicada em 1977, portanto é necessário apontar que tanto a crítica literária feminista quanto os estudos culturais se expandiram desde então, assim como o espaço ocupado por mulheres na literatura e dentro da academia.

⁴³ Evidentemente, desde a publicação da obra de Showalter aqui referida, em que ela discorre sobre essas três fases, tanto os debates sociais quanto o campo da literatura vêm se expandindo, de maneira que na época em que foi escrita, certamente a autora se referia às mulheres escritoras cisgênero. Portanto, de lá para cá, o próprio termo *female* pode ser questionado por um possível sentido essencialista, que veio a ser desconstruído pelos debates em torno do conceito de gênero, a partir dos anos 1980, e especialmente pelas contribuições de autoras como Teresa de Lauretis, Donna Haraway e Judith Butler.

busca de uma autodescoberta que visa prescindir dos padrões patriarcais, quer seja para endossá-los, quer para criticá-los.

Em seu texto *Victims of convention*, de 1978, Jean E. Kennard busca entender a maneira como convenções sociais se traduziram na literatura escrita por mulheres, cujas obras muitas vezes endossaram sua própria subordinação. Sua principal preocupação aponta para o fato de que muitas vezes a adesão às estruturas patriarcais acaba por sacrificar as principais virtudes de suas obras. Kennard, no entanto, nos alerta para não cairmos em anacronismos reducionistas, desqualificando obras cujos enredos terminam por se adequar às normas sociais vigentes, isto é, com suas heroínas casadas ou mortas. Frente às observações apontadas por Kennard, Kolodny (2017) afirma que

[...] sua abordagem sugere que o mais importante de uma obra de ficção não é o fato de terminar em morte ou casamento, mas o que as exigências simbólicas desse fim particularmente convencional implicam acerca dos valores e crenças do mundo que os gerou” (KOLODNY, 2017 p.221).

Ao escreverem, e principalmente se sua subsistência dependia de publicação, muitas escritoras se viram obrigadas a sacrificar seus ideais e narrativas para servir às convenções sociais e literárias de sua época. O caso de Louisa May Alcott nos serve aqui de exemplo perfeito para tais constatações, como veremos a seguir.

Situada historicamente no primeiro período apontado por Showalter (*feminine*), não é necessária uma leitura muito atenta para perceber o caráter híbrido da escrita de *Mulherzinhas*, colocando a obra entre feminina e feminista, com colocações consideradas *avant-guard* para a época, personificadas principalmente na personagem Jo. Apesar de apresentar diversas características românticas, a personagem não se encaixa nos parâmetros de uma heroína do período. Dona de um aguçado senso de justiça e temperamento explosivo, é descrita como desengonçada, com cabelos rebeldes e roupas sempre cobertas por manchas de tinta. Em inúmeros momentos, a personagem fala abertamente sobre seu desejo de permanecer solteira e alcançar independência financeira por meio de uma carreira literária de prestígio. Contudo, apesar de ter a escrita como sua maior paixão, por muitas vezes Jo se vê desestimulada a escrever suas histórias, julgando-as irrelevantes, o que a leva a moldar sua ficção às exigências do mercado e dos

editores para conseguir ter a escrita como fonte de renda. O mesmo ocorre (e aqui reside a importância de se conhecer a história por trás da *estória*) com sua criadora. O primeiro volume de *Mulherzinhas* termina instigando a curiosidade do público em uma clássica tática de folhetim: “E assim a cortina cai sobre Meg, Jo, Beth e Amy. Se ela se erguerá novamente ou não, isso dependerá da recepção dada ao primeiro ato do drama doméstico chamado *Mulherzinhas*” (ALCOTT, p. 401, 2019). Nos meses que se seguiram à publicação da obra, a editora e a própria autora receberam enxurradas de cartas de leitoras e leitores ávidos por saber a continuação da saga das irmãs March, e especial curiosidade acerca de com quem cada uma iria se casar. Como ao longo da narrativa testemunhamos Jo nutrindo uma grande amizade com Laurie, o neto de seu vizinho abastado, havia uma enorme expectativa por parte do público de que eles se tornassem um casal na continuação da história, o que desagradou a autora. Em 1º de Novembro de 1868, Alcott escreve em seu diário: “Girls write to ask who the little women marry, as if that was the only end and aim of a woman's life. I won't marry Jo to Laurie to please any one”⁴⁴ (ALCOTT, 2011, p.163).

No entanto, logo a autora se viu num impasse entre atender às demandas dos leitores e da editora e àquilo que idealizara para a personagem. Viu-se então obrigada a abrir mão do fim que almejava para sua Jo, que a princípio permaneceria solteira, como a própria autora, e acaba escrevendo uma continuação cheia de ironia intitulada *Good Wives* (Boas Esposas). Nesse segundo volume, Alcott subverte todas as expectativas e, em uma reviravolta narrativa, vemos Jo se casar com um par muito improvável, que surge ao final do romance, após recusar o pedido de casamento de Laurie, que acaba por se casar com Amy, a caçula da família.

Dadas todas as informações a respeito da vida pessoal da autora às quais hoje temos acesso, é estranho pensar que por um longo período uma obra tão marcante como *Mulherzinhas*, com incontáveis reimpressões e adaptações audiovisuais, tenha sido tão pouco discutida na academia, ou mesmo desqualificada por esta. No entanto, tal estranhamento é apaziguado se lembrarmos que até os anos 1960 a crítica literária se deteve quase exclusivamente em obras e autores masculinos e,

⁴⁴ Tradução minha: “As meninas escrevem para perguntar com quem as mulheres se casam, como se esse fosse o único fim e objetivo da vida de uma mulher. Não vou casar Jo com Laurie para agradar ninguém”.

por consequência, em suas temáticas. É a partir da crítica literária feminista que a obra é trazida à luz de leituras mais atentas às condições nas quais ela foi escrita. Em seu prefácio à edição de 2010 de *Mulherzinhas*, Elaine Showalter aponta a obstinada indiferença da academia em relação a uma obra tão amplamente conhecida:

Com o desinteresse típico da crítica por este romance na década de 1950, Edward Wagenknecht declarou que *Mulherzinhas* “não precisa de — e não é suscetível a — muita análise”. Na verdade, poucos livros na história da literatura americana tiveram impacto tão grande sobre a imaginação de metade dos leitores e foram tão negligenciados pela outra metade. (SHOWALTER, 2010, p.16)

É impossível, a meu ver, refletir acerca de *Mulherzinhas* se atendo somente ao texto e ao que é narrado, sem considerar tanto o contexto em que foi escrito quanto a biografia de quem o escreveu; Alcott não era apenas uma exímia escritora, mas uma empenhada ativista social, que ao longo da vida lutou pelo sufrágio universal e pela abolição da escravatura. Apesar das dificuldades econômicas enfrentadas por ela e pela família até seu sucesso literário, Louisa cresceu cercada de um rico capital cultural que lhe possibilitou estudar e questionar as instituições de sua época, além de desenvolver uma habilidade de escrita capaz de camuflar tais questionamentos por trás de fábulas infantis. Trata-se de uma obra permeada de entrelinhas que podem ter escapado aos olhos vitorianos, mas que hoje, no entanto, saltam aos nossos.

3. AS ESCRITAS DE SI NAS TRÊS OBRAS

Na mesma época em que a crítica literária feminista começava a se expandir no Ocidente, muitos estudiosos refletiram a respeito da *ficcionalização do eu* e das *escritas de si*, entre eles Philippe Lejeune, que em sua obra *O pacto autobiográfico* (1975) busca definir parâmetros para se analisar a escrita autobiográfica e esclarecer os termos que permeiam o gênero. O autor define a autobiografia como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história da construção da sua personalidade.

Ao abordar as vozes narrativas, Lejeune enfatiza que, embora textos autobiográficos em geral sejam escritos em primeira pessoa, nem sempre é o caso, pois o autor pode adotar uma narração na terceira pessoa para contar sua própria história. As intenções para tal variam, mas é certo que se estabelece uma barreira linguística que separa quem conta de quem faz, quer por orgulho, quer por vergonha ou simples distanciamento histórico, um desejo de separar o *eu-presente* do *eu-passado*. No entanto, o autor propõe a existência de um *pacto biográfico*, definido como um acordo implícito estabelecido entre autor e leitor de que a obra apresentada relata eventos reais ocorridos na vida de quem narra, sem a intenção de enganar ou ficcionalizar sua história. Assim, o pacto autobiográfico, para Lejeune, confere credibilidade e autenticidade ao que será narrado perante os olhos do leitor.

As ideias propostas em *O pacto autobiográfico*, apesar de bastante normativas, tiveram como principal fruto a valorização do discurso autobiográfico dentro do campo da literatura, por tratar e teorizar um gênero até então afastado do cânone. Para além dos estudos literários, as escritas autobiográficas também vêm ganhando peso nos campos da antropologia, sociologia e história. A Escola dos Annales é o nome dado ao movimento historiográfico ocorrido no século XX, a partir dos anos 1920, que proporcionou uma renovação no campo da pesquisa histórica, ampliando-o para abarcar uma visão mais plural da História. Um dos historiadores vinculados a esse movimento é Roger Chartier, que enxerga a escrita como uma

forma eficaz de não cometermos os mesmos erros enquanto sociedade, e que acredita que por meio desses registros podemos buscar “não a verdade sobre o nosso passado, mas o passado de nossas verdades” (CHARTIER, 2011).

Há todo um movimento de inclusão dessas personagens que povoaram a história e que, até então, não eram vistas como sujeitos. Nesse movimento incluem-se as mulheres. Há de se considerar, contudo, as inúmeras dificuldades enfrentadas pelas mulheres escritoras, particularmente em contextos como o brasileiro, onde a carência educacional foi um fenômeno duradouro dada a sua condição de colônia que orbitava em torno das potências europeias. Desde a invasão europeia e o início do empreendimento colonial, a economia nacional era baseada quase exclusivamente na agricultura e no comércio e nas trocas econômicas em benefício da coroa portuguesa, que explorava suas colônias para abastecer e enriquecer a metrópole. Devido a isso, o analfabetismo era imperativo, e as universidades, proibidas. Frente a todas essas restrições e imposições, Gotlib afirma:

[...] os textos feitos por mulheres, se existiram, devem ter circulado oralmente: se assim foi, encontram-se na tradição da poesia e contos e cantos populares, território de cultura que merece ainda cuidadosa investigação. Outros textos por elas escritos fariam parte de um contexto de cultura bem específico: o espaço doméstico registrado nos livros de receitas, diários, cartas, simples anotações, orações, pensamentos, lista de deveres e obrigações, que também, efêmeros, quase na sua grande maioria, desapareceram. (2003, p.9)

O diário íntimo enquanto gênero literário cai no escopo das escritas autobiográficas, isto é, textos escritos por pessoas comuns sem intenção de publicá-los: “O termo ‘diário’ pode significar ‘em primeiro lugar, que é uma escrita quotidiana: uma série de vestígios datados’” (LEJEUNE, 2008, p.259). Quando se escreve, se escreve para *alguém*, mesmo que esse alguém seja um *eu-futuro*, que no entanto já é um *outro*. Em *Minha vida de menina*, temos a memória viva do presente experienciado pela autora-narradora-personagem. Ou seja, o filtro da memória incide na seleção e organização, pelo olhar da mulher adulta, das cenas registradas pela autora a partir da sua experiência vivida na meninice.

Helena Morley (ou Alice Brant) escreve no calor dos acontecimentos rememorados e posteriormente organizados no diário que viria a ser publicado, sem pretensões além daquelas que movem uma adolescente a registrar suas pequenas aventuras

cotidianas (o que posteriormente viria a se transfigurar quando, na idade adulta, a autora assume seu relato autobiográfico como narrativa a ser compartilhada com seu público).

Cada dia acho mais razão no conselho de meu pai de escrever no meu caderno o que penso ou vejo acontecer. Ele me disse: “Escreva o que se passar com você, sem precisar contar às suas amigas e guarde neste caderno para o futuro as suas recordações” (MORLEY, 2016, p.66)

Com isso em mente, é necessário apontar que Helena é um caso raro para sua época, por ser veementemente encorajada pela família a escrever, especialmente pelo pai, que, ela relata, a considera extremamente inteligente:

Meu pai me julga de uma inteligência sem igual. Nunca pude falar perto dele na inteligência de outra pessoa que ele não viesse com a mesma coisa: “Você que assentasse essa cabeça e estudasse, uma hora que fosse por dia, minha filha, eu queria ver se alguém te pegava (MORLEY, 2016, p.46)

Helena também é muito estimulada a exercitar sua escrita pela avó materna, com quem tem uma relação muito próxima.

Vovó fica toda inchada de alegria de ver as coisas que eu escrevo. Mamãe nunca olha o que escrevo, mas vovó quer que eu leia tudo para ela e também para as pessoas de fora. Quando estou passando dias na Chácara eu fico aflita para ir para a casa só por isso. Coitada; ela é muito inteligente, mas mal aprendeu a ler e escrever e por isso fica pensando que é uma coisa do outro mundo contar as coisas com a pena. Engraçado é que ela não se admira de eu contar com a boca. É que ela pensa que escrever é mais custoso. (MORLEY, 2016, p.111)

Outra questão que se descortina a partir dos temas da escrita e da memória diz respeito à intersecção entre gênero, geração e classe nos romances. As diferenças geracionais no que tange à liberdade das mulheres em relação ao seu próprio destino está presente nas três narrativas. Em diversos excertos de seu diário, Helena Morley reflete sobre sua criação, comparando-a à de sua mãe e à de sua avó.

Vovô nunca quis sair deste lugar. Mandava educar os filhos no Rio. As filhas só aprenderam a ler e escrever; mas todas casaram na Lomba sem nunca virem à cidade. A fama do dinheiro das filhas do Batista corria longe. Iam doutores e fazendeiros de Diamantina, do Serro e Montes Claros pedir em casamento uma de minhas tias sem as conhecer, e vovô era quem aceitava ou recusava conforme as informações. Hoje nenhuma moça casaria assim. (MORLEY, 2016, p.79)

Em *Mulherzinhas* também podemos observar esse contraste geracional, por vezes amenizado pela Sra. March, cuja natureza progressista dificilmente entra em conflito com os interesses das filhas.

- Minhas queridas garotas, tenho ambições para vocês, mas não que deem a volta ao mundo, casem com homens ricos simplesmente porque são ricos, ou tenham casas esplêndidas que não são lares porque nelas não existe amor. O dinheiro é uma coisa necessária e preciosa... e, quando bem usado, uma coisa nobre..., mas nunca quis que vocês pensassem que é o primeiro ou único prêmio pelo qual lutar. Prefiro vê-las como esposas de homens pobres, desde que sejam felizes, amadas, satisfeitas, mais do que rainhas em tronos, sem paz nem respeito por si mesmas.
- As moças pobres não têm nenhuma *chance*, disse a Belle, a menos que se mostrem – suspirou Meg.
- Então seremos solteironas – emendou Jo, com firmeza.
- Sim, Jo; é melhor sermos velhas solteironas felizes do que esposas infelizes (ALCOTT, 2019, p.136)

Apesar da Sra. March apresentar uma visão positiva do casamento, ao aconselhar a filha mais velha, Meg, a respeito de uma briga com o marido, John, a mãe lhe recomenda que tome cuidado para não deixar o marido com raiva, pois “raiva invisível e calada que raramente é despertada, uma vez inflamada, é difícil de apagar. Tenha cuidado, muito cuidado, para não despertar a raiva dele contra você mesma, pois a paz e a felicidade dependem de manter o respeito dele” (ALCOTT, 2019, p.348). É interessante ressaltar a ambiguidade presente no texto no que diz respeito à forma como a Sra. March (ou a própria Alcott) confere pesos diferentes à raiva feminina e à masculina. Como visto anteriormente, ao aconselhar Jo acerca de seu temperamento explosivo, a mãe pede que a filha tente “com o coração e a alma dominar esse pavio curto” (ALCOTT, 2019, p.154). A raiva de John, segundo a Sra. March, “não é como a nossa” (p.348), ou seja, é masculina, e deve ser respeitada. Já a raiva feminina deve ser reprimida ou, nas palavras da caçula Amy: “As

mulheres devem aprender a ser agradáveis, particularmente as pobres” (ALCOTT, 2019, p.498).

Não podemos presumir o quanto Alcott concordava com as falas de suas personagens, mas é certo que, incubida de escrever um romance *para meninas*, a autora produziu uma narrativa que pode ser interpretada como um verdadeiro tratado acerca do papel do casamento dentro da sociedade moderna. Ao receber a notícia de que Meg está apaixonada por John Brooke, um professor pobre, Tia March⁴⁵ tenta alertá-la das consequências de tal escolha:

Meg, minha querida, seja razoável e aceite meu conselho. Eu o ofereço gentilmente, pois não quero que estrague a sua vida inteira cometendo um erro no começo dela. Você deve se casar bem e ajudar sua família; é seu dever fazer um casamento rico, e você precisa entender isso (ALCOTT, 2015, p.393)

A única das irmãs a acatar os conselhos da tia é a caçula Amy, que aparece na história como um contraponto à irmã, Jo. Ambas as meninas são extremamente geniosas e ambiciosas, e cada uma se dedica à sua arte: Jo à escrita e Amy às artes visuais. À medida que a mais velha joga para o alto qualquer convenção social e faz questão de não se adequar ao que se espera de uma *mocinha* da época, Amy, por outro lado, vê no casamento um modo seguro de sustentar a si e à família, considerando a impossibilidade de uma mulher se sustentar sozinha no período.

Posso ser mercenária, mas odeio a pobreza, e não quero ter de suportá-la um minuto a mais, se puder evitá-la. Uma de nós precisa de um bom casamento. Meg não fez, Jo não quer, Beth ainda não pode – então eu o farei, e tornarei tudo agradável em toda parte. (ALCOTT, p.395-396)

É possível supor que *Mulherzinhas* apresente Jo como uma heroína com características românticas, enquanto Amy se aproxima de características realistas, moldando-se à situação e fazendo uso do que tem em mãos.

Em *Mulherzinhas*, como vemos, temos o relato de uma crônica familiar muito colada à experiência da autora, o que nos sugere que a escrita ficcional se revela não

⁴⁵ Tia-avó das irmãs March, única da família que não perdeu seu dinheiro. Apesar de geniosa e por vezes inconveniente, é a quem os parentes recorrem quando se encontram em necessidade.

apenas como registro do vivido, mas também como meio de sobrevivência material e de construção de um lugar social pela mulher-escritora. Há, portanto, um projeto autoficcional bastante visível na narrativa, dadas as diversas coincidências encontradas entre a biografia de Alcott e os episódios narrados no romance. Pontos de convergência entre o real e o fictício que podem ser apontados são o retrato da família, o convívio com as irmãs, o conturbado cenário da Guerra Civil, os princípios éticos e políticos que nortearam a educação da escritora e da personagem, os dilemas ligados à carreira de escritora etc.

É possível perceber uma ironia paradoxal presente na história de *Mulherzinhas*, que se mistura com a de sua autora. Uma escritora solteira e sua personagem, também escritora, que quer ser solteira, mas não pode devido à própria condição de sua autora, uma mulher solteira e pobre, que escreve para gerar sua renda. Foi por meio de concessões que Alcott, portanto, conseguiu negociar com os interesses da sociedade burguesa da época, sair do anonimato e garantir suporte financeiro para si e para a família.

Sem ser um relato autobiográfico, *Mulherzinhas* descortina para seus leitores muitos pontos de contato entre a autora e seu romance. O conceito de autoficção pode aqui ser bastante útil para a compreensão das estratégias de construção da memória pela autora. Tal conceito, de autoficção, foi proposto por Serge Doubrovsky como uma resposta a Lejeune e ao *pacto autobiográfico*, ao publicar seu romance *Fils*, de 1977, cujo protagonista tem o mesmo nome do autor e também é escritor. Para Doubrovsky, trata-se de uma abordagem literária que permite ao autor explorar sua própria vida e experiências de maneira criativa e reflexiva, enquanto também oferece ao leitor uma perspectiva única sobre a relação entre realidade e ficção; “[...] a autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo” (DOUBROVSKY, 1988, p. 77 apud KLINGER, 2012, p. 47).

Já a concepção de Klinger acerca da escrita autoficcional abrange também a *performance do autor*:

Uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2012, p. 57).

Em *A amiga genial*, encontramos um impasse em relação à questão da memória: escrever a memória de uma amizade que atravessa a vida das personagens é, por um lado, um desafio auto-imposto pela protagonista e, por outro, uma forma de enfrentamento ao deliberado desaparecimento da amiga. Assim, escrever a memória constitui, para Lenù, um gesto de enfrentamento, de desafio e de sobrevivência. Ela escreve para não deixar sua história desaparecer. Há que se observar, porém, que a memória aqui aparece como criação ficcional, já que, ao contrário das outras duas narrativas, não podemos estabelecer um vínculo direto entre autora e personagem (já que não conhecemos, e não somos autorizados a conhecer, a identidade e a biografia de Elena Ferrante). Portanto, os traços autoficcionais que o romance nos sugere são, possivelmente, meta-autoficcionais, ou seja, trata-se da representação, pela mão da personagem Lenù, de uma memória autoficcional que *sugere* nos remeter à figura de uma autora.

Vale lembrar que Lenù, em *A amiga genial*, leva a cabo a tarefa sonhada pelas duas amigas desde a infância, qual seja, a de transformar a escrita em modo de vida e projeto de ascensão social, o que de fato ocorre com a personagem, ao passo que Lila, sua parceira de sonho, vê-se impedida de seguir os estudos, ao ficar noiva de Stefano, um dos poucos moradores abastados do bairro e dono de duas charcutarias.

Nenhum castelo, nenhum cofre – tive a impressão de entender – voltariam a estar no horizonte de Lila, nem no meu, ambas inclinadas a escrever uma história como *Mulherzinhas*. Encarnando-se em Stefano, a riqueza estava tomando as feições de um jovem de avental gorduroso, estava ganhando contornos, cheiros, voz, expressava simpatia e bondade, era um homem que conhecíamos desde sempre, o filho mais velho de Dom Achille. (FERRANTE, 2015, p.246).

Com seu destino selado a partir do fim do projeto de escrita, Lila seguirá, a princípio, um caminho oposto ao de Lenù, abdicando da escrita e de sua projeção como sujeito social, o que, não sem amargura, é percebido por ambas:

“Você é boa mesmo, por isso lhe dão sempre dez.”
 Senti que não havia ironia, que era um elogio verdadeiro.
 Depois acrescentou com repentina dureza:
 “Não quero ler mais nada do que você escreve.”
 “Por quê?”

Pensou um pouco.
“Porque me faz mal”. (FERRANTE, 2015, p.300)

Percebemos, enfim, nas três narrativas, uma intrincada relação entre memória, escrita e subjetividade. Para as três protagonistas — Jo, Helena e Elena — a escrita se mostra como um processo de autodescoberta e autoconhecimento, além de um meio de ascensão social (para Jo e Lenù) e inclusive como forma de subsistência (Jo). Em todos os relatos, a memória ocupa papel central; em *Mulherzinhas*, como vimos, num processo de escrita que pode ser considerado autoficcional, a escritora toma como referência sua vida familiar e as memórias de sua formação junto às irmãs para oferecer ao público uma narrativa que deleitou suas leitoras da época, e, num fenômeno bastante peculiar de recepção, seguiu formando e agradando a muitas gerações. Em *Minha vida de menina*, tal como discutimos, o próprio projeto de publicação do diário pela autora implica um gesto significativo de memória, por meio da escolha e organização de cenas, personagens e capítulos. Segundo informação da escritora, ela teria sido estimulada por seu meio familiar à publicação, mas, ainda que assim não fosse, acredito que o gesto de lembrar os anos de sua formação, de sua passagem da vida infantil à adulta, constitui um ato de coragem e de afirmação de sua subjetividade diante do público, especialmente para uma mulher, e ainda mais em meados do século XX no Brasil. Já em *A amiga genial*, a relação memória, escrita e subjetividade é ainda mais complexa, pois, tal como foi aqui abordado, trata-se de uma relação entre duas subjetividades, Lenù e Lila, em constante tensão e complementaridade. A memória relatada por Lenù busca apreender uma convivência de seis décadas, numa espécie de jogo ficcional, no qual, em efeito de *mis-en-abîme*, vemos uma narradora que busca, como escritora adulta, evocar o passado de duas amigas que desejaram e projetaram ser escritoras. Aparentemente, uma venceu, e a outra, não. Entretanto, num lance final de dados, Lila desaparece para apagar os vestígios dessa memória, ao que Lenù, em contraponto, numa jogada final, vai responder com sua escrita das memórias de ambas, em desafio.

Pelo que vimos, é preciso um olhar atento para perceber os múltiplos caminhos por meio dos quais se desdobram, nas três narrativas estudadas, os temas da

subjetividade (de personagens e autoras), da memória e da escrita. Minha iniciativa foi a de contribuir para que esse olhar permaneça atento.

4. CONCLUSÃO

Chego ao fim desta pesquisa com uma admiração ainda maior pelas obras e suas autoras do que senti em meu primeiro contato com cada uma dessas leituras. Minhas suspeitas ao relê-las, de que havia uma qualidade em comum presente nos textos, não apenas se confirmou, como superou minhas expectativas. Por exemplo, ao ler *A amiga genial* pela segunda vez, me surpreendi com o amor de Lila e Lenù por *Mulherzinhas*, algo que não lembrava de minha primeira leitura, anos antes. E ao ler a obra de Alcott compreendi porquê a história das irmãs March inspirou tanto não apenas as protagonistas de Ferrante, como também minha mãe, irmã, avó e tantas outras mulheres desde sua publicação.

Acredito que minha experiência de leitura de *Mulherzinhas* tenha sido ainda mais proveitosa por ter lido primeiramente no original, em inglês, e depois na tradução de Bruno Gambarotto, na edição de 2019 pela Zahar, que me forneceu diversas informações em notas de rodapé acerca da cultura estadunidense da época, assim como da vida da autora. A leitura em inglês me possibilitou contato com o inglês cheio de gírias de Jo, que é seguidamente reprimida pelas irmãs por usá-las, por não ser uma linguagem adequada a uma *lady*. Esse contato com o texto original me faz pensar que a leitura de Ferrante no italiano me proporcionaria ainda um outro nível de compreensão da história, tendo em vista que no bairro das protagonistas os personagens se comunicam em dialeto napolitano e poucos dominam o italiano. Essa tensão linguística permeia toda a narrativa e seguidamente demarca hierarquias de poder entre personagens, algo que me inspira a aprender a língua italiana para poder me aprofundar ainda mais na produção literária de Ferrante.

Ainda na questão linguística presente nas obras, ao saber que *Minha vida de menina* foi primeiramente traduzida para o inglês por Elizabeth Bishop, ocorreu-me que se trata de uma tradução extremamente complexa de se fazer, pois, mesmo essa sendo uma obra nacional escrita em português, por muitas vezes me vi tendo

que pesquisar termos e palavras que me escapavam, ou por se tratar de um português antigo ou devido a regionalismos do interior de Minas Gerais. Apesar dessas dificuldades, a releitura da obra, agora com um olhar adulto, foi uma experiência ainda mais rica que a primeira, pois em meu primeiro contato com o texto eu era jovem demais para estar a par do que se passava historicamente em Minas Gerais e no Brasil em termos sociais, políticos e econômicos. Apesar disso, ainda reconheci nas páginas o espírito da menina travessa que tanto me cativara, e de novo me surpreendi com sua habilidade de narrar os acontecimentos cotidianos com tanta destreza e comentários espirituosos.

Um fator que acredito ter influenciado os rumos da pesquisa foi a vasta fortuna crítica disponível acerca de *Mulherzinhas*, além de inúmeras adaptações da história para diversos tipos de mídia, desde filmes até história em quadrinhos. Acredito que isso se deve ao fato de ser a obra mais antiga das três escolhidas, além de detentora do maior alcance conferido a produções estadunidenses devido à sua indústria cultural. Já em relação às obras de Ferrante, pude perceber claramente que eu, assim como muitos pesquisadores e pesquisadoras, estamos atualmente levantando uma fortuna crítica ainda em construção, por se tratar de obras muito recentes. No entanto, muito se discute sobre Lila e Lenù, tanto quanto se debate acerca da identidade da autora da tetralogia. Ao ler os trabalhos que investigam a série de *A amiga genial*, assim como as outras obras de Ferrante, pude ver refletida a minha própria inquietação a respeito de uma possível relação entre o que é narrado pela autora e sua própria biografia. Acredito que esse efeito se deva à forma como ela aborda as *escritas de si* de um modo intrigante, dando o mesmo nome de seu pseudônimo à sua narradora, que também é escritora.

A obra que tive mais dificuldade para pesquisar foi *Minha vida de menina*, fato que me pegou desprevenida, pois achava que, por ser um texto brasileiro, encontraria inúmeros trabalhos acerca do romance. Não foi o caso, e acredito que isso se deva ao fato de o gênero diário ainda carregar o estigma de literatura menor (embora isso esteja em desconstrução), ainda mais por se tratar do diário de uma menina jovem. Ao longo da pesquisa, me deparei com um leque de possibilidades a serem exploradas em relação às obras, que não caberia aprofundar, dados os limites de uma dissertação. Entre essas possibilidades, ressalto duas; a primeira sendo a de ler esses romances à luz do conceito de *Bildungsroman feminino*, uma revisão proposta pela crítica literária feminista dos anos 1970 ao termo alemão

*Bildungsroman*⁴⁶, pelo fato de acompanharmos, ao longo das narrativas, a construção da subjetividade das personagens e testemunharmos seu amadurecimento em seus anos de formação. Outra perspectiva a ser aprofundada em relação a esse processo de formação das personagens nas obras é a questão da chamada *girlhood* e o tornar-se mulher, isto é, como se dá o processo de construção dessas identidades a partir da relação dessas meninas com seus respectivos meios e suas respectivas épocas, e como cada uma lida com as expectativas acerca do que significa ser mulher.

Encerro minha pesquisa com a certeza de que, se por um lado minha dúvida a respeito de possíveis correspondências entre as narrativas resultou em reflexões que muito enriqueceram minha leitura, por outro, surgiram outras tantas que se desdobram para além da capacidade de contê-las em uma pesquisa de mestrado. Mas o futuro é um presente reservado aos textos e aos seus leitores.

⁴⁶ Comumente traduzido como romance de formação, *Bildungsroman* tem suas raízes na produção literária da cultura alemã do século XVIII. Consiste em uma narrativa cujo foco central gira em torno dos anos formativos de seu protagonista e seu desenvolvimento moral, intelectual e emocional antes de assumir seu papel na sociedade. In: MELLO, Evelyn. "O caminho de formação das peregrinas: o *Bildungsroman* como estrutura do romance "Mulherzinhas" de Louisa May Alcott". *Todas as Musas*, São Paulo, 7, n. 2, p. 116-126, jan./jun., 2016. Disponível: https://www.todasasmusas.com.br/14Evelyn_Mello.pdf. Acesso em 20 de setembro de 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOCELLA, Joan. "How Little Women Got Big". *The New Yorker*, 20 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/how-little-women-got-big>. Acesso em 24 de Agosto de 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. "Infância e história. Ensaio sobre a destruição da experiência". In: _____. *Infância e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 19-78.
- ALCOTT, Louisa May. *Little Women*. London: Penguin Classics, 2009.
- ALCOTT, Louisa May. *Louisa May Alcott Her Life, Letters, and Journals*. Cambridge: University Press: John Wilson and Son, 2011.
- ALCOTT, Louisa May. *The Selected Letters of Louisa May Alcott*. Athens: University of Georgia Press, 1995.
- ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Tradução: Bruno Gambarotto. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- ALVES, J.; MOREIRA, J. "Tornar-se escritora: uma reflexão sobre Louisa May Alcott e a sua reescrita de si em *Little Women*". *Revista Entrelaces*, v. 8 n. 19, 2020.
- AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de Si no Discurso: a construção do ethos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond. "Helena e Alice num centenário". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 30 ago. 1980.
- ANGELOTTI, Ana Lectícia. "As formações de Lenù e Lila no romance de formação de Elena Ferrante". *Revista Ars Historica*. n. 24, jul./dez. 2022, p. 27-46
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: _____. *O rumor da língua*. 3a ed., São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012, p. 57-64.
- BAYM, Nina. *Women's fiction; A Guide to Novels by and about Women in America*. London: Cornell University Press, 1978.
- BEAUVOIR, Simone de. *Memórias de uma moça bem-comportada*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2022.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 8.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.
- BRANCATO, Sabrina. “Afro-European Literature(s): a New Discursive Category?”. *Research in African Literatures*, vol. 39, no. 3, 2008, pp. 1– 13.
- CHENEY, Ednah Dow. *Louisa May Alcott: vida, cartas e diários*. Tradução de Maíra Meyer Bregalda. São Paulo: Principis, 2021.
- CHEEVER, Susan. *Louisa May Alcott: A personal Biography*. New York: Simin & Shuster, Inc., 2010.
- COSTA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: Razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CHARTIER, R. “Do livro à leitura”. In: *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 77-105.
- CHAUVIN, Jean Pierre. “Helena Morley, a duas vozes”. *Jornal da USP*. Disponível em: https://jornal.usp.br/artigos/helena-morley-a-duas-vozes/#_ftn2. Acesso em 25 de Setembro de 2021.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- EULÁLIO, A. In: MORLEY, Helena. *Minha Vida de Menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERRANTE, Elena. *A Amiga Genial*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2015.
- FERRANTE, Elena. *A História do Novo Sobrenome*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016.
- FETTERLEY, Judith. ““Little Women”: Alcott's Civil War”. *Feminist Studies*, Vol. 5, No. 2 (Summer, 1979), pp. 369-383
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: _____. *O que é um autor?* 3 d. Lisboa: Passagens, 1992.
- FREUD, Sigmund. “Escritores criativos e devaneios” In: *Obras Completas*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. v. 9.
- FRIEDMAN, Betty. *The feminine mystique*. New York: Dell Publishing, 1974.
- FURTADO, Douglas; TABAK, Fani. “Memória e representação feminina no diário de Helena Morley”. *Revista InterteXto*. v. 10, n. 2, 2017.

GILBERT, S.; GUBAR, S. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 2020.

GILBERT, S.; GUBAR, S. "Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria". In: BRANDÃO, I. et al. (orgs.). *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Maceió: EDUFAL; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

GILMORE, Leigh. *Autobiographics: a feminist theory of womens self representation*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1994.

GOTLIB, Nádia Batella. "A Literatura feita por mulheres no Brasil". In: BRANDÃO, Isabel; MUZART, Zahidé L. (Org.). *Refazendo Nós-Ensaio sobre a Mulher e Literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, p. 19-72.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.

HARDY, Thomas. *Longe Deste Insensato Mundo*. Tradução de Ellen Bussaglia. Vitória: Pedrazul Editora, 2016.

HOFF, Patrícia Cristine. "Um clássico provinciano: *Minha vida de menina*, de Helena Morley". *MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*. n. 46, 2016.

JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva. "Escrita e subjetividade feminina: um mundo de papel e tinta construído no diário de Helena Morley". *Revista de Artes e Humanidades*, n.6, mai-out, 2010.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras: 2012.

KOLODNY, Annette. "Dançando no campo minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista". Trad. Rita T. Schmidt. In: BRANDÃO, Izabel et al (org.). *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Maceió: EDUFAL; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. p.216-261.

LEMAIRE, Ria. "Repensando a história literária". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio Janeiro: Rocco, 1994, p. 58-71.

LE BRETON, David. *Desaparecer de si: uma tentação contemporânea*. Editora Vozes: Petrópolis, 2018.

LE GOFF, Jacques. "Memória". In: *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

LEITCH, Vincent B. *American Literary Criticism: from the thirties to the eighties*. New York: Columbia University Press, 1988.

- MACHADO, M. T. *Para inglês ler: o diário de Helena Morley traduzido por Elizabeth Bishop*. 2000. Tese (Doutorado em Lingüística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- MARX, Karl et al. *Sobre a mulher*. São Paulo: Global, 1979.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. "O ensino e a educação da classe trabalhadora". In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Textos sobre Educação e Ensino*. São Paulo: Navegando, 201, p. 111-142.
- MELLO, Evelyn. "O caminho de formação das peregrinas: o *Bildungsroman* como estrutura do romance "Mulherzinhas" de Louisa May Alcott". *Todas as Musas*, São Paulo, 7, n. 2, p. 116-126, jan./jun.,2016. Disponível: https://www.todasasmusas.com.br/14Evelyn_Mello.pdf. Acesso em 20 de setembro de 2023.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.
- MORLEY, Helena. *Minha Vida de Menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- NASCIMENTO, Evando. *Autoficção como dispositivo: alterficções*. Matranga, Rio de Janeiro, v.24, n.42, set./dez. 2017.
- Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matranga/article/view/31606/0>. Acesso em 20 de novembro de 2023.
- OLIVEIRA, Leni Nobre de. "Memórias de meninas: tessituras, contextos, discursos e diferenças.". *Anais do XV Congresso Internacional da ABRALIC*, 2017. Disponível in: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522169178.pdf. Acesso em 01 de outubro de 2021.
- PERROT, Andrea C. "Da 'casa vazia' de Phillippe Lejeune ao neologismo de Serge Doubrovsky: os primórdios do conceito da autoficção no século XX". *GARRAFA*, vol. 17, n. 48, Jun. 2019. p.22-33.
- RAMOS, Tânia. "Helena Morley". In: MUZART, Zahidé (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 2004. v. II, p. 944-952.
- REIS, Daiane. *Helena Morley: personagem plural*. Dissertação de Mestrado em Literatura. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou Da educação*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. "Introdução". In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p. 9-19.
- SCHMIDT, Rita T. "Centro e margens: notas sobre a historiografia literária". In: DALCASTAGNÈ , Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010.
- SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: british women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

SHOWALTER, Elaine. *A Jury of Her Peers: celebrating American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. New York: Vintage Books, 2009.

SHOWALTER, E. "Introdução". In: ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Tradução de Julia Romeu. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2020. p. 15-43.

SCHWARZ, Roberto. "Outra Capitu". In: _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 43-144.

SCIARRETTA, Massimo. "A Primeira Guerra Mundial entre comemoração e atualidade". *Revista Enfil*, Rio de Janeiro, n.4, p.19-31, 2015. Disponível: <https://periodicos.uff.br/enfil/article/view/45755/26192>. Acesso em 21 de Setembro de 2023.

SPACKS, Patricia Meyer. *Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 1976.

TELLES, Norma. "Autor+a". In: Jobim, José Luís (org.). *Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

TELLES, Norma. "Escritoras, escritas, escrituras". In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401-442.

TELLES, Norma. "Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura ". *Escrita* (Revista de Literatura) ano XIII, n. 39, 1988. p. 22-26.

TELLES, Norma. "Rebeldes, Escritoras, Abolicionistas". *Revista de História*, n. 120. São Paulo: USP, Janeiro-Julho, 1989.

TIMERMAN, Natália. "A nova aparição de Elena Ferrante". *Revista Cult*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-nova-aparicao-de-elena-ferrante/>. Acesso em 06 de Setembro de 2023.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOMPKINS, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*. Oxford: Oxford UP, 1985.

TRAGTENBERG, Maurício. "Relações de Poder na Escola". *Lua Nova*, v. .1 n. 4 São Paulo Mar. 1985.

WIECHMAN, N. *A questão da autoria feminina na poesia de Emily Dickinson*. Dissertação de mestrado – Unesp. Araraquara, 2012.

Woolf, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. "Mulheres e Ficção". In: *Mulheres e Ficção*. São Paulo: Penguin Clássicos da Companhia das Letras, 2019.