unesp **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ROSANA MUNUTTE DA SILVA

O *BILDUNGSROMAN* E A CIRCULARIDADE DOS MOTIVOS MEMORÁVEIS NOS ROMANCES DE LYGIA FAGUNDES TELLES

ARARAQUARA - SP
2014

ROSANA MUNUTTE DA SILVA

O *BILDUNGSROMAN* E A CIRCULARIDADE DOS MOTIVOS MEMORÁVEIS NOS ROMANCES DE LYGIA FAGUNDES TELLES

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

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA - SP

2014

Silva, Rosana Munutte da
O Bildungsroman e a circularidade dos motivos memoráveis nos romances de Lygia Fagundes Telles / Rosana Munutte da Silva – 2014
115 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

l. Memoria. 2. Ficção. 3. Identidade. I. Título.

ROSANA MUNUTTE DA SILVA

O *BILDUNGSROMAN* E A CIRCULARIDADE DOS MOTIVOS MEMORÁVEIS NOS ROMANCES DE LYGIA FAGUNDES TELLES

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

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Bolsa: CNPq

Data da defesa: 25 / 04 / 14

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
UNESP - Araraquara
Orientador

Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira
UFSCAR - São Carlos

Profa. Dra. Ana Luíza Camarani
UNESP - Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha família,

pelo apoio, compreensão, paciência e amor de sempre.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, pela orientação, confiança, apoio e ensinamentos ao longo desses anos de trabalho e convivência.

À Profa. Dra. Ana Luíza Camarani (UNESP) e ao Prof. Dr. Wilton José Marques (UFSCAR) pelas sugestões que em muito contribuíram para o trabalho final.

À Profa. Dra. Ana Luíza Camarani (UNESP) e à Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira que aceitaram compor a banca examinadora.

Ao GOU, por toda força, carinho e ensinamento.

Aos meus amigos, que estiveram, próximos ou distantes, sempre ao meu lado dando apoio e incentivo, auxiliando-me nessa caminhada

À CNPq, pela bolsa fornecida para a realização da pesquisa.

[...] Tão pequena a minha cabeça, não entendo como pode caber nela tanta coisa. Poeira de lembranças que caberiam até na casca de uma noz. Se eu conseguisse arrumar essa poeira quem sabe encontraria os cubos que faltam para formar os quadros do jogo [...]

(TELLES, 1991, p. 46)

[...] O homem precisa sim do outro porque mesmo atormentado e atormentando exige se olhar no espelho mais próximo que é a sua medida.

(TELLES, 1991, p.153)

RESUMO

A pesquisa objetiva aproximar, para um estudo, os romances *Ciranda de pedra, Verão no aquário, As meninas* e *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles, com os propósitos do *Bildungsroman*, dada a importância que os meios social e familiar exercem na formação do indivíduo no âmbito daquelas narrativas. Observar-se-á, assim, os liames entre a ficção e a sua época, uma vez que esta encontra-se no contexto daquela, bem como a contribuição da memória no auto-conhecimento e no resgate da identidade. O estudo comparativo dos romances faz-nos, também, atentar para a circularidade da obra da autora, da recorrência de situações, objetos e personagens, mostrando a grande aproximação existente entre as protagonistas estudadas, parecendo-nos desdobramentos de uma mesma personalidade.

Palavras-chave: *Bildungsroman,* circularidade, ficção, memória, identidade

ABSTRACT

This research has the goal to join, for a survey, the novels *Ciranda de pedra, Verão no aquário, As meninas* and *As horas nuas*, by Lygia Fagundes Telles, with the *Bildungsroman*, given the importance that social and family environments have in the education of the individual in those narratives. We will observe snares between fiction and its time, considering they are in the same context, also, in the role of characters, we will evaluate the contribution of memory´s action. The study about these novels also calls our attention to the writer´s work, to the repetition of situations, objects and characters, which show a great approach among the studied main characters; that seems to us like unrollings of the same identity.

Bildungsroman, recurrence, fiction, memory, identity, education's novel

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....08
1. O CONCEITO DE *BILDUGSROMAN*.....10
2. O PAPEL SOCIAL DO ESCRITOR E O TRABALHO DA MEMÓRIA.....21
3. OS ROMANCES.....33
4. *CIRANDA DE PEDRA:* A ATUAÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA NAS LEMBRANÇAS INDIVIDUAIS.....37
5. *VERÃO NO AQUÁRIO:* RUMO AO MAR ABERTO.....55
6. A BUSCA DO AUTOCONHECIMENTO EM *AS MENINAS*.....75
7. *AS HORAS NUAS:* O RESGATE DO *EU* POR MEIO DA MEMÓRIA.....89
CONCLUSÃO.....103
REFERÊNCIAS.....111
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....114

INTRODUÇÃO

O presente estudo sobre os romances *Ciranda de pedra* (1954)*, Verão no aquário* (1963)*, As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989)*,* de Lygia Fagundes Telles, observa o processo de formação das protagonistas de acordo como tal conduta conceitual é entendida no interior do ideário do *Bildungsroman*, uma vez considerada a importância que os meios social e familiar exercem na formação do indivíduo no âmbito daquelas narrativas.

O processo de autoconhecimento e definição do EU dá-se de forma diferenciada nas obras devido às relações sociais e familiares estabelecidas para tais personagens no ambiente histórico-social no qual se inserem. Desse modo, faz-se necessária a observação do desenvolvimento desses relacionamentos na ficção da autora, calcados em décadas distintas da sociedade brasileira (50, 60, 70 e 80 do século XX).

Duas questões tornam-se relevantes para a análise do processo de formação na constituição das protagonistas dos romances de Lygia Telles: a da relação forte do indivíduo com sua memória e da recorrência de conflitos íntimos, ambas, sempre presentes na configuração das personagens romanescas, observáveis na sequência em que integraram as obras, o que nos possibilitou a percepção de semelhanças, com diferenças ressaltadas pelos ambientes diversos vivenciados pelas protagonistas, a partir de *Ciranda de pedra*.

Discutimos, inicialmente, os propósitos do romance em consonância com as características do *Bildungsroman,* bem como o desdobramento dessa forma literária ao longo do tempo, em sintonia com os novos anseios humanos. No aprofundamento desses pontos, verifica-se a importância adquirida pela produção romanesca e do papel social do escritor. Lygia Fagundes Telles, que aproxima sua experiência da ficção que produz, reflete: “Para quem escreve o nosso escritor e para quem vai escrever?” (1999b, p. 7).

Destacamos posteriormente o sentido da ação do motivo da memória na construção do processo de autoconhecimento empreendido na concepção das protagonistas, com o propósito de representar, por meio dos efeitos das recordações entre suas intimidades em conflito, a trajetória da sua formação pessoal.

Assim, segue a análise dos romances, pautada na observação do comportamento das suas personagens, na forma como lidam com situações do presente, lembranças do passado, insatisfações pessoais e como tentam superar conflitos, aceitarem-se e encontrar novos rumos. A abertura que a leitura da literatura possibilita não nos permite avaliar se as protagonistas dos romances de Lygia Telles alcançam todas as respostas procuradas, mas de alguma forma conseguem se colocar diante de questionamentos pessoais e impulsionarem suas vidas.

A familiaridade que conquistamos com a escrita de Lygia Fagundes Telles nos aponta a atenção da autora brasileira em testemunhar seu tempo, preocupando-se em destacar e tematizar a psicologia feminina. A atenção da romancista na representação do drama existencial das protagonistas, representantes de uma nova sociedade e de um mundo em constantes e rápidas mudanças, é constante, assim como a de abordar as maneiras com que elas buscam alcançar, no tempo, a harmonização entre as adversidades vividas, matéria constitutiva das individualidades.

Lygia Telles, em nossa análise, parece desejar, acima de tudo, retratar literariamente sua observação acerca do mundo, questionando-o na experiência alheia e de acordo com sua própria experiência.

1. O conceito de *BILDUGSROMAN*

O romance é uma forma literária considerada moderna, visto, constantemente, com similitudes com a épica greco-latina. O termo designava, de início, o românico, em oposição ao latim e, depois, a forma literária que passou a sustentar os textos narrativos produzidos pelas línguas neolatinas.

Michel Zéraffa (1975, p.109), em *Romance e Sociedade*, atenta-nos para o fato de que os episódios míticos trazem características da narrativa romanesca, pois seguem "uma linha que vai de um princípio a um fim", o que pode nos levar a pensar que o romanesco nasceu antes do romance.

A ruptura com o mítico, entretanto, segundo o teórico, ocorreu no século XII, momento em que o público deseja uma literatura que o exprima e justifique. Desse modo, os heróis míticos passam a compor histórias espelhadas no ser humano, demonstrando-nos que "o aparecimento do gênero romanesco significa essencialmente que não há sociedade sem história, nem história sem sociedade. O romance é a primeira arte que significa o homem de uma maneira explicitamente histórico-social". (ZÉRAFFA, 1974, p. 18) Para Zéraffa, lê-se a sociabilidade a partir dos mitos, voltados para o sentido da vida em grandes sociedades.

A composição do romance deu-se entre os séculos XIII e XVII, respectivamente, na França, Itália e Espanha. Assim, conforme análise de Stierle (2006), teremos, com Chrétien de Troyes, alegorias calcadas em aventuras imprevisíveis do imaginado mundo do rei Artur. Chrétien, assim, dá-nos, por meio de seus heróis, aventuras plurais, enredadas, auto-referenciais. Guillaume de Lorris, com *Roman da la rose*, apresenta-nos o romanesco por meio de alegóricas aventuras amorosas. Com Boccacio, o romance envereda por apologias filosóficas, com argumentos poéticos, ficcionais. Ariosto é quem, com *Orlando Furioso*, trabalha, livre de alegorias e apologias, múltiplas situações narradas voltadas para recorrentes ambiguidades. Cervantes promove o espelhamento da ficção: o seu herói é um leitor que vive, no interior de *Dom Quixote*, seus valores, de aventuras livrescas, momento em que a ficção apresenta-se como tema da vida.

No século XVIII, ainda de acordo com Stierle, o público, mais exigente, reticente aos romances fabulosos, passa a exigir histórias com caráter mais verossímil e mais realista, como acusavam as novelas.

O romance, assim, agora, conforme Aguiar e Silva (1968, p.253):

> [...] alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos [...] transformou-se [...] na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. De mera narrativa de entretenimento [...] volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica.

A forma literária do romance moderno se desenvolve em meio às mudanças nas relações sociais do milênio passado[1], decorrentes da expansão do capitalismo e do empreendedorismo. Não há dúvidas, para os estudos de Ian Watt em *A ascensão do romance* (2010), de que o novo contexto histórico acima referido, com os novos anseios do homem moderno, proporcionaram também mudanças diversas, incluídas as literárias, por meio de uma forma mais adensada do romanesco que melhor expressasse o homem no seu tempo.

O realismo formal na ótica de abordagem dos temas contemporâneos são os grandes diferenças entre o romance do século XVIII e a prosa produzida até então. Defoe, inicialmente, e mais tarde Richardson e Fielding, produzem as primeiras obras a apresentarem as novas características da literatura moderna, voltada, sobretudo, para as ações individuais em um enredo não considerado, para a época, tradicional, ou seja, baseado em um acontecimento real ou totalmente ficcional. Entenda-se por realismo formal não apenas a retratação da vida por um lado mais realista e feio, mas a atenção voltada para a observação da experiência pessoal, para os novos moldes como se apresenta. O foco na experiência individual, única, abriu caminho para a disseminação do romance, como "[...] o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade." (WATT, 2010, p. 13)

A preocupação com a individualização das personagens e a apresentação do ambiente diferenciam o romance das demais formas literárias e da prosa precedente. O tempo também adquire relevante importância no processo de individualização da personagem, fazendo-se crucial ao romance e promovendo a ruptura com a literatura anterior: as ações presentes são, em sua maioria, consequências de ações passadas. As

[1] Entenda-se por milênio passado (o segundo milênio d.C.) o período que abarca os séculos de XI a XIX

personagens são temporais e não atemporais como outrora. O interesse está no desenvolvimento da personagem no tempo. Outro elemento a ganhar destaque é o espaço, pois para a individualização, além da contextualização temporal, faz-se necessária a espacial.

O capitalismo industrial possibilitou maior autonomia ao indivíduo, uma vez que o individualismo financeiro conduz ao individualismo pessoal, aumentando a mobilidade social. O individualismo fez surgir o interesse pela história da vida de pessoas comuns, com as quais o leitor pode se identificar com facilidade, sendo *Robinson Crusoé*, de Defoe, considerado o primeiro romance moderno por ser a primeira obra a retratar as ações e atividades cotidianas de um indivíduo, possibilitando, assim, ao leitor colocar-se como a personagem. O romance, mais tarde, com Richardson, consolidou-se em sua forma moderna, pelo modo como o autor trabalhou os problemas formais deixados por Defoe, destacando-se, dentre eles, o enredo.

Desse modo, as mudanças trazidas pelo capitalismo, sobretudo o individualismo financeiro e o individualismo pessoal, este também consequência da proposta protestante do indivíduo como responsável por sua orientação espiritual e suas escolhas, propiciaram o nascimento de uma literatura que exprimisse as experiências da classe emergente (burguesia).

Assim, no final do século XVIII, surge o *Bildungsroman* (romance de formação), forma diretamente ligada às circunstâncias histórica, política, humanística e sociais da Alemanha no período. O termo pode ser entendido, segundo Maas (2000, p.13), como uma instituição social-literária que tem, de um lado, a formação da burguesia e, de outro, o gênero literário do mundo moderno, pois, para a estudiosa: "A formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como classe, coincidem historicamente com a 'cidadania' do gênero romance". O indivíduo, desse modo, não herda mais o conhecimento, adquire-o; busca o auto-aperfeiçoamento e seu lugar no mundo. É algo que parte do próprio indivíduo e, dessa maneira, as personagens romanescas passam a retratar tais "pessoas comuns" e não mais os seres extraordinários.

A primeira definição de *Bildungsroman,* do início do século XIX, no âmbito de uma conferência com o filólogo Karl Morgenstern, refere-se aos romances que tratam da formação do indivíduo e sua trajetória, até alcançar um determinado grau de perfeição, proporcionando também a formação do leitor, uma vez que tal forma literária partilhava do ideal romântico da construção de uma identidade nacional. Desse modo,

pronuncia-se Morgenstern: “as personagens devem se explicar ou se harmonizar como nas obras de Goethe” (MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p.46), ressaltando, ainda, a função educativa desses romances que deveriam colaborar com a formação dos leitores e novos cidadãos. O conceito foi desenvolvido tendo como base direta o romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* e o ideal de aprimoramento humano. Os desejos pessoais se conflitam com a realidade e a limitação social do indivíduo. Este parte em busca do autoconhecimento, do aperfeiçoamento profissional e espaço social, recaindo o foco da narrativa sobre o processo de desenvolvimento interior da personagem frente as mais diferentes situações.

O conceito de *Bildungsroman*, no entanto, sofreu mudanças ao longo do tempo, necessárias para a sua permanência literária, e passou a abarcar toda produção que narrasse uma história de desenvolvimento pessoal, mesmo que a personagem não alcançasse a “perfeição”, pois um dos sentidos trazidos por *Bildung* é a ideia de processo e

> Processo, neste contexto, é a sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo. Formação (*Bildung*) passa então a dialogar com educação (*Erziehung*) (MAAS, 2000, p. 27)

O século XX, por sua vez, com a Psicanálise, desperta-nos para a fragmentação do EU; a representação do indivíduo, portanto, como um todo harmônico, faz-se inviável. O romance de formação, assim, não representará mais a formação coletiva como fora em sua concepção original; abordará, então, a formação individual.

Em 1989, Jürgen Jacobs escreve sobre o *Bildungsroman,* momento em que sistematiza as características que considera essenciais para diferenciá-lo dos outros tipos de romance. A história, segundo ele, deve estar relacionada com a separação do indivíduo da casa paterna, da ação de mentores e de instituições educacionais sobre o indivíduo e do contato com a política, além da visão do momento acerca da própria vida (JACOBS apud MAAS, 200, p.62). Seus estudos acarretaram maior abertura no trabalho com o gênero e obras não consideradas anteriormente exemplos de romance de formação, devido à dificuldade de classificação das obras sob o gênero, levando-se em consideração o cânone mínimo apresentado por Morgenstern.

Bakhtin (2000), assim, descreve cinco tipos de romance de educação: o primeiro, calcado no registro de mudanças sofridas pelo herói, o qual não possui mais

um caráter estático, encontrando-se no caminho da formação de uma unidade individual, portanto, da formação do homem; o segundo tipo mostra a passagem de uma fase à outra da vida, transformando o adolescente idealista em um homem sóbrio e prático, sendo o mundo e a vida uma experiência necessária ao homem para a descoberta de um mesmo resultado: a sobriedade e a resignação; o terceiro romance de educação é o biográfico ou autobiográfico, atravessando as fases da vida de um indivíduo e mostrando as mudanças acontecidas em sua vida que não podem se estender a outros indivíduos; o quarto tem um objetivo estritamente didático, calcado em uma única ideia pedagógica desenvolvida em maior ou menor escala; o quinto, e último, tipo de romance preocupado com as mudanças na personalidade do herói é, para ele, o mais importante, pois liga a evolução do homem à mudança do ambiente social em que este vive, deixando de ser a formação um assunto estritamente pessoal: agora, o homem transforma-se juntamente com o mundo, do qual é exemplo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister,* de Goethe.

O teórico atenta para o fato de uma obra poder apresentar elementos provenientes das diferentes formas do romance de formação, prevalecendo, no entanto, mais características de uma forma específica. Um exemplo seria o célebre romance do escritor alemão Goethe mencionado anteriormente, no qual são identificadas questões do segundo, quarto e, sobretudo, do quinto tipo descrito pelo estudioso. Essa última forma, aliás, desperta em particular o nosso interesse, pois se aproxima do tradicional *Bildungsroman* e reúne as características que destacaremos nos romances de Lygia Fagundes Telles para este estudo: a relação entre a intimidade da personagem e o ambiente social, as influências do meio exterior nas mudanças interiores e o amadurecimento por meio de experiências dolorosas. Entretanto, as situações dispostas nas obras analisadas neste estudo não são as mesmas do protótipo romance do *Bildungsroman* alemão (*Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*). Nos enredos da escritora brasileira há um confronto entre as protagonistas e a realidade não por uma idealização desta, mas por um descompasso entre a intimidade e o mundo decorrente de conflitos pessoais e questões mal resolvidas, buscando a personagem um equilíbrio entre as duas partes.

O ambiente social pode, assim, modificar uma pessoa, influenciando e alterando seus hábitos, comportamento, pensamento e personalidade. Desse modo, o indivíduo pode perder a sua individualidade a ponto de não ser reconhecido pelas pessoas de seu passado nem por si mesmo, caso questione quem realmente seja.

Faz-se possível, desse modo, diante das ponderações acima, dizermos que cada época pode configurar seu próprio *Bildungsroman*, sem que percamos a idéia original que envolve o conceito: o processo de amadurecimento e o autoconhecimento por meio das experiências do herói.

Nesse sentido, Cristina Ferreira Pinto, entre outras estudiosas, fala de um *Bildungsroman* feminino. O termo, para a estudiosa, abarca os romances escritos por mulheres e que possuem protagonistas também femininas. As características que o definem, segundo sua autora, são:

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

A diferença apontada por Ferreira Pinto em relação ao tradicional *Bildungsroman* está no modo como o feminino pode apresentar outro desfecho na narrativa. Enquanto com o primeiro paradigma a personagem alcança a integração social e um grau de coerência, no segundo, o processo resulta no fracasso ou na desintegração do EU diante da sociedade. Não podemos, no entanto, deixar de mencionar caminhos positivos para as protagonistas femininas em romances não estudados por Ferreira Pinto e a presença de desfechos semelhantes ao descrito pela estudiosa em romances com protagonistas masculinos escritos por homens, que são classificados como romance de formação, tal como *Candide ou l'Optimisme* de Voltaire.

Entretanto, muitos estudiosos não consideram obras como a de Voltaire, um *Bildungsroman* por não apresentarem a estrutura proposta por Morgenstern ao aprofundar seus estudos em Goethe, considerando, pois, apenas romance de formação as histórias que seguem a linha de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Outros contestam tal restrição, levando em consideração as mudanças pelas quais a sociedade se deparou (e se deparava) após a publicação do romance do pensador e poeta alemão e as necessidades do novo homem que surgia, determinando romance de formação toda obra que se propõe a tratar do processo de formação de uma personagem, não importando os resultados obtidos nem as etapas enfrentadas, contanto que haja mudanças interiores na personagem em contato com o outro.

Apenas recentemente passou-se a estudar os romances de formação feminina voltados para o desenvolvimento pessoal da protagonista e não para a sua preparação doméstica. Faz-se necessária a retomada do conceito do *Bildungsroman* feminino, uma vez que determinados elementos desse subgênero interessam ao nosso estudo e à análise das obras de Telles, ressaltando as diferenças e peculiaridades próprias da narrativa de autoria feminina focalizada no aprimoramento pessoal. Nesse tipo de narrativa, diz Elódia Xavier,

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

As personagens femininas buscam, ainda segundo Xavier (1991, p. 13), por meio do autoconhecimento "[...] a condição de sujeito, que lhe[s] é tão constantemente negada numa sociedade patriarcal".

A família tradicional apresenta uma estrutura focada na figura patriarcal, a qual é responsável pela ordem e proteção. Ao longo do tempo, percebe-se que a maior mudança ocorrida na vida familiar deu-se exatamente no seu seio, assinalada pelas conquistas femininas que alteraram a posição da mulher em relação aos outros membros e na sociedade. No século XX, surgirão novos modelos familiares, estigmatizados por um longo período até serem aceitos socialmente, e a mulher adquirirá certo grau de independência. Assim, a figura feminina, como verificado em algumas obras, apresentará uma preocupação maior pela integração pessoal após a conquista do espaço social.

Como verificado por Emília Viotti da Costa (2007, p. 493 - 523), algumas transformações significativas na sociedade brasileira aconteceram durante o século XIX. O desenvolvimento do capitalismo ocasionou mudanças não somente no âmbito material, mas também nas relações sociais, sobretudo no que se refere à situação feminina no país. Mulheres da classe alta foram as primeiras a apresentarem os novos costumes, mas na classe média também foi perceptível certa alteração. A fim de proporcionarem aos filhos homens uma boa educação e em favor do progresso da nação, pais e maridos começaram a investir na formação feminina, proporcionando um conhecimento escolar básico, o contato com línguas estrangeiras e o desenvolvimento

de diferentes artes, tais como cantar, pintar, recitar, tocar piano e bordar. Entretanto, somente no final do século XIX é que as mulheres tiveram acesso à educação superior, embora a maioria dos partidários dessa ideia não considerasse o fato como um meio de emancipação da mulher, mas sim como uma forma dela contribuir com a reforma nacional e a grandeza da nação auxiliando o desenvolvimento dos filhos.

Esse novo espaço dado à figura feminina dentro da família e da sociedade foi responsável por alguns conflitos enfrentados pelas mulheres, elas

> tiveram de lutar não apenas contra fatores externos que as constrangiam, mas contra as suas próprias dúvidas e seus sentimentos contraditórios sobre os papéis que deveriam representar na família e na sociedade, num mundo que se transformava à sua volta. (COSTA, 2007, p. 501)

Somos produtos de uma sociedade que nos impõe e ensina seus padrões e para conseguirmos fazer parte de determinado ambiente, precisamos nos encaixar em suas normas e padrões. De acordo com as palavras de Graciliano Ramos (1967, p. 54) "A civilização impõe-nos tirânicamente uma caterva de noções, que, bem ou mal, temos de adquirir". Se o nosso comportamento foge às regras já estabelecidas pela sociedade a nos cercar, uma integralização harmônica entre o interior do indivíduo e o meio social não se fará possível.

Lygia Fagundes Telles volta o seu olhar para a psicologia feminina, retratando em seus romances as dificuldades encontradas, principalmente pelas mulheres, em conseguir um equilíbrio entre o seu interior e o meio exterior. Perguntada pela *Revista Cult* (1999b) sobre o ensaio de Ferreira Pinto e de sua defesa de uma literatura feminina que não poderia ser escrita por uma voz masculina, Telles diz estar de acordo com o estudo e com a definição da voz feminina na literatura. Entretanto, ela alerta para que tal voz não seja confundida com o feminismo superficial circulante pelo mundo, o qual se tornou publicitário e deturpador dos princípios da revolução feminina do século XX.

O principal objetivo da voz feminina na literatura se constitui em retratar, exatamente, os questionamentos da mulher sobre a sociedade ao seu redor e sobre si mesma, na busca de uma identidade.

O convívio familiar e social exercem relevante influência na formação do EU, sendo o contato com o OUTRO essencial para a constituição do ser e a visão de si mesmo. Assim, seria a nossa memória e o nosso comportamento exclusivamente nossos? Ou expressariam a influência do meio ao qual pertencemos?

A fragilidade da identidade consiste na fragilidade das respostas à pergunta "quem sou eu?". Tais respostas podem ser buscadas no interior do próprio indivíduo, nas lembranças que este guarda em sua memória, sejam elas recentes ou pertencentes a um tempo longínquo retido no passado de suas impressões.

Outro fator que contribui para essa fragilidade é "[...] o conflito com outrem, percebido como uma ameaça. É um fato que o outro, por ser outro, passa a ser percebido como um perigo para a identidade própria, tanto a do nós como a do eu." (RICŒUR, 2007, p.94). Isso acontece porque as pessoas veem o mesmo acontecimento por pontos de vista diferentes, assim, uma pessoa fixa seu olhar em um determinado ponto, não percebendo os demais. A visão diferenciada que os outros têm pode apresentar um risco às impressões que o indivíduo guarda, ameaçando a permanência das mesmas, tal como foram concebidas na memória. Como lembrar-se de algo é, de algum modo, lembrar-se de si mesmo, a interferência das lembranças alheias podem afetar a identidade do indivíduo.

As perguntas que cercam a nossa identidade não assolam nossa vida somente em uma única etapa de nossa formação como sujeitos. Em qualquer momento de nossa existência, dúvidas e questionamentos a respeito de nós mesmos e do conhecimento que temos do próprio EU podem ressurgir e trazer novas respostas, promovendo uma reformulação interior de acordo com as necessidades impostas pelo meio exterior. Desse modo, a construção da identidade pode ser vista como um processo que dura a vida toda, sofrendo alterações ao longo do tempo, uma vez que o ser humano é um ser mutável e inconstante.

Mas o que poderíamos definir por identidade? As informações que temos a respeito dos outros e de nós mesmos? Aquilo que nos torna únicos e distintos do outro? Seria algo criado somente por nós mesmos ou sofreria influência externa? A individualização começa pelo nome próprio, mas este parte de uma escolha alheia, assim, vem do outro. O outro é quem começa a nos individualizar. Respostas a perguntas tais como "Qual o meu nome? Qual a minha nacionalidade? Qual a minha crença? Quais os meus desejos? Quem eu era? Quem sou hoje? Quem eu quero ser?" se fazem presentes em nossa vida em mais de um momento, podendo ser ou não respondidas com certeza. Se várias questões servem de resposta para a principal pergunta (quem sou eu?), poderíamos dizer que várias identidades (nacional, religiosa, sexual etc.) formam uma identidade (EU).

Os romances *Ciranda de pedra, Verão no aquário, As meninas* e *As horas nuas* tratam, essencialmente, do desenvolvimento pessoal das protagonistas e, consequentemente, da sua busca de um lugar no mundo, seja na construção da própria identidade ou de si mesma no passado

Lygia Fagundes Telles concebe romances de formação com características e aspectos próprios de seu tempo, mostrando seu comprometimento com os desejos e anseios do homem contemporâneo, produto das muitas mudanças ocorridas nas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial. As mulheres em seus romances mostram a complexidade de lidar com situações que fogem do padrão social e requerem da personagem um determinado grau de equilíbrio para a própria aceitação.

Em *Ciranda de pedra*, Virgínia busca, desde a infância, integrar-se ao grupo social que a cerca, pois não se considera nem mesmo acolhida pela família. A revelação frustrante de que o pai não é quem ela imaginava e sim outro homem, leva-a ao isolamento em um internato, onde passa o resto da infância e a adolescência. Ao retornar, a busca pela integração social é contínua. Ela percebe, porém, que junto da família não conseguirá encontrar-se, podendo a paz e o equilíbrio que busca serem alcançados somente longe de seus entes.

Raíza, de *Verão no aquário,* leva uma vida criticada pela mãe. A moça sabe que a maneira como vive não é a melhor e que precisa mudar, mas o rancor que sente pela mãe pela sina do pai não a deixa viver tranquila. Raíza tenta desestruturar a mãe conquistando o seminarista André, o qual julga amante dela. Mas ela percebe com o suicídio do jovem que o próprio indivíduo precisa querer para conseguir mudar e salvar-se. Com isso, reconcilia-se com a mãe, transforma-se e impulsiona sua vida a seguir um novo rumo.

As protagonistas d'*As meninas* recebem educação familiar diferente. Ana Clara almeja mudar de vida casando-se com um homem rico; acredita, assim, esquecer a infância sofrida ao lado da mãe, desprender-se da vida banal que leva e, afinal, elevar-se. Embora busque uma formação universitária, não crê conseguir por si só a paz: *precisa* do dinheiro. Ela não chega a concretizar seus planos, porque encontra a paz na morte, consequência do excesso de álcool e drogas. Lia, por sua vez, procura encontrar-se na participação social. Ela é contrária à ditadura militar e à concentração da renda. Ao invés de esperar que as coisas aconteçam por si só, Lia age, integrando-se a um grupo da esquerda, na esperança de mudar a situação do país. Lorena, ao contrário, prefere viver isolada no seu mundo de sonhos. Parece que o convívio com os outros a

desestabiliza; é como se apenas consigo mesma ela conseguisse o equilíbrio. Embora se apresente alheia ao mundo, Lorena sabe dos problemas pelos quais passam as amigas e a mãe; tenta ajudá-las como pode e consegue agir de forma sensata diante da morte de Ana Clara, pois ao retirar o corpo da amiga do pensionato e deixá-lo em um banco de praça evita que o pensionato de freiras venha a perder seu prestígio.

Rosa Ambrósio, protagonista de *As horas nuas*, busca recuperar a juventude e a sua identidade no passado que pretende eternizar em um livro de memórias. A atriz percorre sua trajetória de vida, mostrando ao leitor um panorama das condições nas quais se deu seu processo de formação, por meio das sessões de análise e as conversas com o gato Rahul, mostrando-se perdida diante dessa nova fase de sua vida, não aceitando a passagem do tempo e a partida das pessoas que a cercam: primeiro o marido, depois o amante e a analista e por fim a única filha.

Percebemos, dessa maneira, que as protagonistas dos romances assemelham-se na tentativa de encaixarem-se ao mundo que as cerca, ao lado da construção ou recuperação da sua identidade por meio de imagens e sensações do passado que retornam a todo momento no presente. O que as diferencia está na forma com que tratam as experiências que vivem e como reagem diante de cada situação, pois suas histórias têm uma disposição diferente, assim como seus pontos de vista acerca da vida e que, notadamente, estão nas suas relações com o mundo, no modo singular como as coisas estabelecem-se no mundo, e conforme o ponto de vista dos enredos das narrativas.

2. O PAPEL SOCIAL DO ESCRITOR E O TABRALHO DA MEMÓRIA

O conhecimento que temos acerca do outro, da nossa alteridade, dá-se de maneira fragmentária, por meio de atos, conversas ou informações, de modo incompleto, não linear. Essa fragmentação, uma vez representada pela literatura, mostra-se de forma mais coesa e lógica dirigida e estabelecida que é pelo autor, este que nos leva para o interior da personagem, dando-nos informações além das que podemos obter no contato com o outro. Uma obra literária, enfim, indica-nos fragmentos de lembranças por meio do conhecimento que uma personagem tem ou não da outra, pois, embora mais lógico, o ser fictício não se torna mais simples que o ser humano.

Sem a humanidade, diz Edward. M. Forster, em *Aspectos do romance*, "o romance esmorece; pouco resta além de um punhado de palavras" (1998, p.25). O ficcionista, conforme o estudioso, escreve sobre aquilo que conhece e desse modo suas personagens e ações são espelhadas na experiência e vivência mundanas; acrescenta-se a isso a criatividade e nascem, desse modo, os seres fictícios semelhantes aos seres vivos, pois aqueles, de acordo com Michel Zéraffa, são reflexo do social. Assim, é perceptível que o sucesso de uma obra depende da relação estabelecida entre o real e o fictício, pois, agora, conforme Candido (1972, p.80):

> Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentido da realidade, depende, sob êste aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos sêres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios sêres vivos.

A vida cotidiana, ainda segundo Forster, é composta por duas vidas: a vida no tempo e a dos valores. O romance presta, assim como o ser humano, uma fidelidade às duas, porque a história narra a vida no tempo e os valores tencionam o tempo do romance, pois devem preenchê-lo e fazer sentido, propondo pessoas, enredos; imaginando-os com opiniões do universo. Pelo fato de as estruturas sociais migrarem para as estruturas narrativas, muitas vezes a compreensão de uma obra depende de fatores externos ao texto, como fatos históricos e sociais. A intriga mínima, segundo

Todorov (1970, p.35), é a passagem de um equilíbrio a outro, e tal refere-se "a existência de uma relação estável, mas dinâmica entre os membros de uma sociedade". Não esqueçamos que a narrativa põe o curso dos acontecimentos de uma forma diferente do da realidade; enquanto nesta a fatalidade domina, naquela tudo parece intencional.

Uma obra, entretanto, não sai exatamente como fora pensada e imaginada por seu criador. Ao longo do trabalho alguns detalhes e novos elementos vão surgindo e se moldando de acordo com a necessidade da história a ser escrita e da ação das personagens que parecem ganhar vida própria, como afirma Graciliano Ramos: "julgo impossível em trabalho de ficção o escritor prever tôdas as minudências. Um elemento inesperado pode entrar na ação, incorporar-se, levar o autor a lugares que êle não desejaria percorrer" (1967, p. 117). Ou seja, a obra de ficção pode ir além do querido pelo autor, ganhando proporções até mesmo indesejáveis por ele.

A criação de um romance pode ser descrita por uma sequência de três etapas: primeiro se tem a empiria, que é o contato do escritor com o mundo, depois essa experiência passa pela forma literária, resultando no livro, e, por fim, chega novamente à empiria ao passar pelo leitor, pois este pode encontrar elementos da obra dispersos no mundo real. Desse modo, uma obra clássica, que supera gerações e fronteiras, constitui-se da costura de elementos externos e internos, ou seja, os fatores externos agem e afetam o interior da personagem, uma vez que o contexto não pode ser eliminado, assim como o sujeito não pode se desligar do contexto.

Alguns personagens fictícios podem perder, para o leitor, o caráter de criação literária, uma vez que se assemelha de tal modo aos indivíduos ao seu redor, expressando o mesmo comportamento, as mesmas ideias, defeitos e virtudes. Pode, inclusive, haver uma grande identificação entre leitor e personagem, fazendo o ser humano sentir-se refletido, como em um espelho, no texto que lê. Tal fato é possibilitado pela veracidade causada pelo processo literário: o escritor fala sobre aquilo que ele conhece, portanto, suas personagens refletem de algum modo pessoas vivas com quem ele teve algum tipo de contato, seja direta ou indiretamente. No entanto, o ser ficcional não pode ser visto como equivalente ao ser humano, havendo diferenças entre ambos, tais como a nossa visão sobre eles, a qual é fragmentária, porém, no caso da ficção, mais coesa.

De acordo com Aristóteles (1980, p. 448), a ficção coloca em cena ações e vivências, objetivando representar determinados comportamentos humanos e não

pessoas específicas. Compagnon (1999, p. 136) se mostra adepto da mesma ideia do filósofo grego ao dizer que "a literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais [...] e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas."

A literatura, desse modo, não deve ser vista como uma imitação do real, mas sim como uma representação de suas regras e códigos, os quais são apreendidos pela observação do homem, sendo este capaz de produzir uma arte que faça parte do mundo e consiga ser decodificada e compreendida por outrem. Assim, a verossimilhança pode ser entendida como o reconhecimento de uma determinada ordenação e não mera cópia. A arte, assim como a filosofia, é um modo de conhecer o mundo, apresentando os elementos necessários para a compreensão do real. Nas palavras de Antoine Compagnon (1999, p.110): "[...] o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da *mimèsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real."

O trabalho do autor se constitui, exatamente, em realizar as possibilidades dadas pela realidade imediata, transformar verdades que conhecemos em outras verdades, que remetem, de alguma maneira, a verdades reais, com as quais temos contato diariamente. O romance recria o mundo, o que está retratado nele (sociedade, contexto histórico, comportamentos etc) é uma recriação a partir de um determinado ponto de vista e leitura, sendo, pois, o objetivo da literatura expressar uma visão sobre o mundo e não imitá-lo. Desse modo, a obra literária torna-se o resultado de uma elaboração individual a partir da observação.

Diante de uma mesma situação, em circunstâncias da vida, pessoas diferentes têm experiências e emoções diversas, por isso um texto literário expressa uma impressão íntima e pessoal, embora haja possibilidade de visões similares de um mesmo acontecimento, uma vez que não se perde a ligação entre o artístico, o mundo e os questionamentos humanos.

A expressão literária é uma impressão pessoal, autoral, devolvida ao mundo; assim, quando lemos obras que se mostram engajadas com as questões do seu tempo, temos ali expressa a impressão do autor sobre esses fatos, na forma como Beatriz Sarlo (2005, p.83) vê de ficcionalizar a própria experiência, promovendo um testemunho mais rico e interessante para a literatura, uma vez que "a verdade do texto se desvincula da experiência direta de quem escreve [...]"

A partir das considerações acima, a obra de Lygia Telles pode ser considerada introspectiva e engajada, pois a autora brasileira concebe romances com características e aspectos próprios de seu tempo, mostrando seu comprometimento com os desejos e anseios do homem contemporâneo, produto dos questionamentos e transformações ocorridos nas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial. As mulheres, em sua obra, refletem a complexidade de lidar com situações que fogem ao padrão social e requerem do indivíduo um determinado grau de equilíbrio para a própria aceitação.

Ciranda de pedra, *Verão no aquário*, *As meninas* e *As horas nuas* tratam do desenvolvimento pessoal de figuras femininas em busca de um lugar no mundo, o qual sofreu alterações em relação ao papel desempenhado pela mulher na sociedade. Nessas obras vemos retratada a mudança ocorrida, principalmente, no seio familiar, assinalada pelas conquistas femininas que modificaram a posição da mulher em relação aos outros membros e na sociedade. A família tradicional que apresenta uma estrutura focada na figura patriarcal, a qual é responsável pela ordem e proteção, começa a se desestruturar e ao longo do século XX surgem novos modelos familiares, estigmatizados por um longo período até serem aceitos socialmente, bem como a conquista feminina de certo grau de independência.[2]

Lygia Telles, segundo Ferreira Pinto, como escritora

> [...] tem registrado em sua ficção as transformações por que a sociedade brasileira passa, mostrando o modo pelo qual as personagens reagem frente a tais transformações. Deixando-se afetar nas suas relações intelectuais, afetivas e sexuais, rompendo com valores e padrões de comportamento tradicionais e adotando novos, suas personagens refletem mudanças que para muitos representam o processo de decadência de um determinado grupo social. (PINTO, 1990, p.117)

Desse modo, acentua-se a ligação com o *Bildungsroman*, uma vez que este objetiva, também, retratar a formação de um determinado grupo social. Os romances da autora observados focalizam o processo de (trans)formação feminino ao longo das décadas brasileiras às quais pertencem (50, 60, 70 e 80 do século XX). O social externo, assim, mostra-se representado no social interno, apresentando, este, de forma ficcional, as características daquele. Observamos, portanto, a atuação sobre as personagens do social retratado dentro das obras.

[2] Usamos como base para a coleta de dados históricos o volume 4 da coletânea "História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea"

Tal ligação nos possibilita verificar outro ponto relevante para este estudo: a atuação da memória da ficcionista na elaboração de sua obra. A escritora, ao escrever espelhando-se na realidade ao seu redor, recorre a determinados traços constantes em textos diversos. Lygia Fagundes Telles, assim, parece indagar "na experiência alheia aquilo que poderia imaginar que sua própria experiência lhe ensinou" (SARLO, 2007, p. 83), promovendo um testemunho mais rico e interessante para a literatura das mudanças acontecidas na segunda metade do século XX, especialmente na relação da mulher com a sociedade, o que acarretou significativas alterações na estrutura familiar.

Os romances de Telles despertaram o nosso interesse para o seu estudo exatamente diante da temática que abordam e pela estratégia romanesca que sustenta as narrativas da ficcionista. Suas histórias instigaram-nos na sua maneira de recompor acontecimentos dados, realizados, em acontecimentos imaginados, ficcionais, narrados por meio de envolventes tensões existenciais enredadas de forma emocionada.

A autora, em inúmeras entrevistas, afirmou que suas histórias nascem com base na realidade. Naquelas ocasiões, justificou-se dizendo que uma simples frase retirada do acontecido pode suscitar, do seu interior, algo intrigante ou perturbador, traduzido numa obra que mostre, mais uma vez, a fragilidade humana.

Em entrevista à revista *Leia Brasil,* Lygia Telles declara seu principal objetivo ao escrever: pensar a condição humana, pois esta apaixona-a, fazendo-a tentar se desembrulhar, desembrulhando o próximo. Suas obras buscam, assim, compreender, sobretudo, as mulheres e suas relações afetivas e sociais. Entretanto, a importância dispensada aos laços familiares, em seus romances, constitui-se numa forma de recuperar, no tempo, as relações familiares. Estas, aliás, perfazem um dos questionamentos de Lygia, um dos motivos pelos quais escreve: buscar nas relações familiares egos despedaçados. Uma hipótese, para ela, se fosse possível, a de procurar "dentro da própria dor, da traição, a busca da beleza" (TELLES, 2007, p.31), idéia compartilhada por Edgar Allan Poe, um dos seus escritores favoritos.

O convívio familiar, para a autora, deu-lhe registros de experiências, comportamentos e opiniões; seus romances mostram-nos a atuação da instituição familiar na formação pessoal e nas relações sociais estabelecidas pelas personagens em períodos diferentes da sociedade brasileira.

Quando questionada sobre o papel do escritor, a autora responde: "ser testemunha deste mundo [...] Apontar as feridas. Denunciar embora sem poder para resolver esses problemas" (TELLES, 2004, p. 05) e verificamos isso em contos como

Seminário dos ratos (1977). Em entrevista ao *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998, p. 37), ela diz colocar características em suas personagens e criar situações a partir do seu conhecimento de mundo, sendo seus textos resultados de sua vivência, do que viu e ouviu, e não de pesquisas. Como a própria autora observa na mesma entrevista:

> [...] o que venho escrevendo nesses anos todos jamais poderia ter sido colocado no papel por uma portuguesa, inglesa ou francesa. Veja o caso de *As meninas*, por exemplo. Está lá, cravado nas minhas personagens, um instante da maior importância para a História do Brasil. É o registro, **é o meu testemunho de uma época** (TELLES, 1998, 32-3, grifos nossos)

Na entrevista referida, assim como em outras, Lygia Fagundes Telles deixa evidente o seu comprometimento em registrar o seu testemunho sobre os anseios do homem contemporâneo diante de mudanças tão significativas para a sociedade, ressaltando, dessa maneira, a ligação dos seus romances com o contexto em que são concebidos, embora não retratem uma verdade absoluta. As obras aqui estudadas, nas palavras de Gallagher (2009, p. 635), "não falam de ninguém em particular", são construções textuais e literárias que representam aquilo que poderia ter acontecido, ou seja, não há a presença de personagens reais, mas sim de figuras com características de determinada sociedade e momento histórico que se tornam verossímeis tanto dentro quanto fora da obra. Virgínia, Raíza, Lorena, Ana Clara, Lia e Rosa Ambrósio não são personagens históricas que podem ter suas histórias verificadas em livros ou no testemunho de outros, mas foram espelhadas em seres reais, resultados de uma época marcados na memória da ficcionista.

Deve-se ressaltar que o papel de testemunho referido pela autora se distancia do que se considera ou tenta-se definir, atualmente, como literatura de testemunho, a qual coloca em foco sobreviventes de grandes tragédias tais como foram a Shoa, nome utilizado pelos estudiosos para se referir ao Holocausto, e as ditaduras civis. Entretanto, não se pode negar a ligação de Lygia Telles com o contexto histórico-social a partir do qual concebe suas obras, como bem apontam os romances analisados. Tal ligação nos possibilita aplicar, também no processo de criação da autora, os conceitos de memória coletiva e individual discutidos por Halbwachs em sua célebre obra de mesmo nome, uma vez que a memória da autora é permeada pela memória alheia, do que viu, do que lhe contaram, do que leu dessas experiências.

Faz-se possível, desse modo, o despertar e reavivar das lembranças do leitor ao longo da leitura, uma vez que, se viveu, ouviu ou leu a respeito da época retratada na

obra, reconhecerá os fatos, remetendo à sua própria experiência, seja pela vivência, relato, leitura ou pesquisa. Assim, uma lembrança acarreta outra mesmo que de forma involuntária por meio do reconhecimento de aspectos comuns entre a memória do leitor e a memória da autora ficcionalizada no romance.

Na obra de Lygia Fagundes Telles, em geral, memória, tempo e esquecimento são temas ligados e recorrentes, apresentando-se, de acordo com Tietzmann Silva (2009, p. 196), como "vasos comunicantes" e alimentando-se da mesma fonte: o inconsciente.

Nas obras *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário*, *As meninas* e *As horas nuas* temos personagens em busca de si mesmas e colocadas diante de seu passado. As lembranças, principalmente da infância, e no caso de Rosa Ambrósio também da juventude, auxiliam as protagonistas no reconhecimento do verdadeiro EU e no equilíbrio de suas emoções, fazendo-as reconsiderar suas vidas e o momento presente, pois "no confronto entre presente e passado, o tempo impõe suas marcas, e o protagonista costuma ser levado a considerar criticamente sua vida, a fazer uma avaliação de si mesmo" (SILVA, 2009, p. 198).

A memória, de acordo com Aristóteles (apud RICŒUR, 2007 p.34), pertence ao passado, pois é preciso que tenhamos vivido, presenciado um fato para podermos lembrá-lo mais adiante. Sendo assim, é de uma imagem ausente no presente que nos recordamos: lembrar é buscar reconhecer uma imagem já vista, um acontecimento previamente vivido. Segundo Ricœur, um dos tipos de inscrição na memória do indivíduo "[...] consiste na persistência das impressões primeiras enquanto passividades: um acontecimento nos marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito" (2007, p. 436). Ou seja, as sensações despertadas por determinado fato no passado ficam guardadas no interior do indivíduo, podendo ser suscitadas no presente voluntária ou involuntariamente.

Pelo fato de a memória ser pessoal, podendo o indivíduo selecionar os fatos de maior relevância para si e apagar outros, ela encontra, assim como o tempo, sua melhor expressão nas narrativas que apresentam, segundo os estudos de Genette, um narrador autodiegético ou heterodiegético onisciente, pois o adentramento do leitor no mundo interior da personagem permite captar as oscilações das lembranças e os seus efeitos sobre a personagem. Quando me lembro das coisas lembro-me de mim mesmo, das minhas ações e das minhas impressões.

Entretanto, as personagens ao narrarem sua própria história podem criar ou fantasiar os fatos, não por consciência, mas porque a fantasia e a memória andam juntas

e podem influenciar uma a outra. Desse modo, não podemos confiar totalmente nas informações fornecidas por um narrador autodiegético. Nas próprias palavras da autora em entrevista a revista Cult (1999) quando questionada sobre o livro de contos "Memória e invenção":

> Sempre que você conta um fato a alguém, você percebe que omitiu ou acrescentou detalhes que podem ser frutos da imaginação. Será que eu inventei ou vi esses detalhes, os acessórios? Essa dúvida é o emaranhado da memória com o imaginário." (TELLES, 1999, p. 11)

Em *Ciranda de pedra* temos um narrador heterodiegético onisciente, o qual conhece com pormenores Virgínia e mostra-a ao leitor despida de máscaras, dando voz à personagem e espaço para os seus pensamentos e sentimentos, apresentando focalização interna fixa, sendo os fatos relatados e as demais personagens apresentadas a partir do ponto de vista da personagem Virgínia. No segundo romance da autora (*Verão no aquário*), a protagonista assume o papel de narradora e relata suas experiências durante um verão, relembrando a todo momento sua infância. Embora tenhamos acesso ao seu interior, não podemos confiar em todas as informações fornecidas por Raíza, uma vez que a narração, também com focalização interna fixa, apresenta somente as suas impressões sobre os fatos.

Nas obras *As meninas* e *As horas nuas*, a autora utiliza diferentes narradores e focalização interna variável para construir os enredos. Na primeira, as amigas e protagonistas Ana Clara, Lia e Lorena ganham voz e dividem espaço com um narrador heterodiegético. A partir da fala das jovens, o leitor pode construir a imagem de cada uma e conhecê-las em profundidade, tendo contato com os seus desejos, medos e dúvidas. As quatro vozes que dividem a narrativa se confundem, precisando ser o leitor atento para distingui-las e organizar a história. Na segunda obra, também temos contato com diferentes narradores, mas ao contrário do romance anterior, neste, as três vozes narrativas são bem marcadas em cada capítulo. A protagonista Rosa Ambrósio deseja escrever um livro de memórias com os melhores momentos de sua vida e carreira, entretanto, em muitos momentos, a atriz parece assumir outra persona, confundindo-se com os papéis que interpretara. Rahul, o gato de estimação de Rosa, é uma figura emblemática, pois o leitor tem acesso aos seus pensamentos e reflexões, sendo ele testemunha de tudo o que acontece no apartamento; além de conhecermos um pouco mais sobre a protagonista do romance e do seu relacionamento com a filha, o marido e o

amante, nos seis capítulos em que o gato toma a palavra, o leitor tem contato com as vidas passadas dessa personagem peculiar, nas quais encontra motivos para o grande afeto sentido por Gregório, marido de Rosa, e sua aversão à dona. O narrador heterodiegético, o menos frequente, assume a perspectiva de Renato Medrado, primo de Ananta, o qual tenta desvendar sem sucesso o misterioso desaparecimento da analista.

Desse modo, o objetivo das personagens em penetrar na própria memória e revisitar o seu passado reside em reencontrarem a si mesmas, uma vez que a busca pelas lembranças traz a esperança do reencontro e isso significa reconhecer o que se aprendeu anteriormente. A reflexão da memória culmina no reconhecimento do EU devido à particularidade e pessoalidade das vivências de cada um. De acordo com Ricœur,

> Três traços costumam ser ressaltados em favor do caráter essencialmente privado da memória. Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhandade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Em seguida, o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória. [...] a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado. É por esse traço que a memória garante a continuidade temporal da pessoa [...] Essa continuidade permite-me remontar sem ruptura do presente vivido até os acontecimentos mais longínquos de minha infância. (RICŒUR, 2007,p. 108)

Nas obras de Lygia Fagundes Telles estudadas, a memória das personagens torna-se essencial para o autoconhecimento, transformação e construção das protagonistas.

Virgínia (*Ciranda de pedra*) retorna do internato presa às lembranças da infância, permanecendo na personagem o desejo de pertencer ao grupo do qual sentiu-se excluída pelas irmãs e Natércio, o pai. Desse modo, seu retorno para casa é marcado pelo desejo de ingressar no grupo familiar com o fito de desvendá-lo. Assim sendo, situações e expressões lembradas trazem, seguidamente, recordações de fatos do seu passado, que interferem em suas novas relações afetivas e sociais com o grupo familiar.

Raíza (*Verão no aquário*) é uma jovem presa às lembranças da infância e atormentada pelo isolamento do pai. A narradora autodiegética relata um verão decisivo em sua vida. Ao longo da narrativa, a moça é perseguida pela presença do pai, figura que se liga às lembranças da infância da menina. A visão que ela tem dos fatos do passado ocasionam um desequilíbrio na relação entre mãe e filha, pois a jovem culpa a mãe pela sina do pai, não conseguindo entender a situação da escritora, que diante do

alcoolismo do marido precisou se responsabilizar pela casa e cuidar dos que nela moravam.

Lorena (*As* meninas) prende-se à lembrança da misteriosa morte do irmão Rômulo, que supostamente teria sido morto acidentalmente pelo irmão Remo em uma brincadeira. Ela relembra várias vezes a cena da mãe com o filho sangrando nos braços. Já a amiga Ana Clara não consegue esquecer a infância miserável ao lado da mãe prostituta e do abuso sexual sofrido pelo dentista Dr. Algodãozinho, um dos amantes de sua mãe. Sua memória é olfativa, apresentando-se nos odores desencadeadores das lembranças dolorosas; para ela, cada situação ficou marcada por algum tipo de cheiro.

Rosa Ambrósio (*As horas nuas*) deseja escrever um livro de memórias, no qual contará, como ela mesma diz, apenas o lado direito das coisas, ou seja, ela selecionará os fatos e narrará apenas o que convier para a imagem que a atriz deseja eternizar, a do auge de sua carreira. A personagem, prestes a entrar na terceira idade, parece perdida, não consegue mais se reconhecer no reflexo do espelho e busca em sua própria história a essência que foi perdendo nos papéis que interpretara nos palcos; ao mesmo tempo não quer esquecer o seu passado, desejando eternizar os momentos marcantes de sua vida. Tal fato é verificado, principalmente, quando a personagem começa a gravar suas lembranças, substituindo a analista desaparecida por um aparelho eletrônico. Nesse momento, longe dos olhos do outro, ela tem coragem de se abrir verdadeiramente, deixar algumas máscaras de lado e admitir verdades que até então negava a si mesma, como a busca do amado primo Miguel no amante Diogo. Os objetivos buscados por Rosa, a volta gloriosa à mídia e, principalmente, a recuperação do EU, vão ao encontro com as palavras de Beatriz Sarlo. No livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2005, p.19), a estudiosa apresenta duas motivações para o indivíduo narrar sua própria vida: "para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada.". No caso da personagem do último romance de Lygia Telles, há a busca pelos dois objetivos, uma vez que a protagonista reconta sua história para reencontrar o vigor da juventude e, assim, conseguir aceitar sua nova condição física e profissional, sem nunca esquecer as três Rosas que a constituem: Rosinha (a adolescente ingênua), Rosa (a atriz de sucesso) e Rosona (a mulher madura e experiente).

A recorrência à memória, juntamente com o ressaltamento dos efeitos das mudanças interiores sentidos pelas personagens, torna-se a ligação mais forte entre os quatro romances de Lygia Fagundes Telles. Virgínia, Raíza, Lorena, Ana Clara e Rosa se voltam para o passado na tentativa de compreenderem sua situação e conseguirem a

harmonização entre a sua intimidade e o meio social. Percebemos, desse modo, a grande influência exercida pela infância na organização das emoções dessas protagonistas, isso porque, nos moldes de Ricœur (2007, p.131-2):

> As lembranças de infância constituem [...] uma excelente referência. Elas ocorrem em lugares socialmente marcados: o jardim, a casa, o porão, etc.[...] Nesse aspecto, as lembranças de adulto não diferem das lembranças de infância. Elas nos fazem viajar de grupo em grupo, de âmbito em âmbito, tanto espaciais como temporais. Reconhecer um amigo num retrato, é reconhecer-se nos meios em que o vimos.

Além desse aspecto, as relações familiares e sociais se repetem, sendo mais marcado o distanciamento da figura paterna, principiando com um mero isolamento no escritório em *Ciranda de Pedra* e culminando em seu total desconhecimento em *As Meninas*, além do abandono paterno em *As Horas Nuas.*

A ligação estabelecida entre os romances estudados nos possibilita a verificação da atuação da memória da ficcionista na elaboração de sua obra. O escritor ao escrever fala sobre aquilo que conhece, ou seja, espelha-se na realidade ao seu redor, o que ocasiona na recorrência de características específicas em diferentes textos do mesmo autor, além da utilização de fatos históricos necessários para a construção dos seres fictícios.

Desse modo, ao observarmos os quatro romances de Lygia Fagundes Telles verificamos a permanência da essência de Virgínia nas protagonistas dos demais romances, parecendo ter ficado, na última narrativa, um pouco de tudo o que Lygia Fagundes Telles escreveu, remetendo, ao mesmo tempo, às marcas deixadas pelo tempo e pelas experiências.

A personalidade um tanto introspectiva expressa nos longos momentos de monólogo interior e divagação sobre as atitudes alheias, certo desejo de autopunição, a preferência pela figura paterna e a idealização amorosa são os traços da protagonista de *Ciranda de pedra* que seguem Raíza, Lorena e Rosa Ambrósio; esta, distante no tempo, porém, sem demonstrar em seus relatos de juventude situações conflitantes entre sua intimidade e o mundo exterior que a desestabilizassem emocionalmente, apesar de todos os problemas familiares. Rosa refugiou-se, pelo que nos parece, inteiramente em sua arte e, talvez, por esse motivo sentisse necessidade no presente de olhar para o seu passado, rever e superar seus questionamentos. Rosa é o resultado de um processo de

formação voltado mais para a integração social do que para a pessoal, a qual, aliás, busca por meio do livro de memórias.

3. OS ROMANCES

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (2006), divide o romance brasileiro de 1930 em diante em quatro tendências, de acordo com a tensão entre herói e mundo. São elas: romances de tensão mínima (quando as personagens não se desprendem do ambiente que as condiciona), romances de tensão crítica (quando há oposição e resistência às pressões naturais e sociais por parte do herói), romances de tensão interiorizada (quando o herói não enfrenta a oposição existente entre eu e mundo pela ação, mas a interioriza e trata o conflito subjetivamente) e romances de tensão transfigurada (quando o herói tenta superar o conflito existencial transmutando a realidade).

Lygia Fagundes Telles, segundo o autor, se insere na terceira tendência, uma vez que suas personagens vivem os conflitos interiormente e os romances apresentam forte caráter psicológico. Ela escreve romances de personagem que invadem intimidades, mostrando os conflitos do homem em sociedade e os sentimentos suscitados pela vida moderna em vidas interiores.

A obra da autora brasileira, de acordo com Fábio Lucas (1999), está impregnada das características do momento chamado pós-45, afinando-se ao tom existencialista do período cultural. Para a representação da vida interior da personagem, são utilizados os recursos do discurso indireto livre e do fluxo de consciência, dando maior tom confessional à narrativa. A autora se mostrou aberta ao estilo e utilizou-se de aspectos da oralidade para dar fluência a sua obra e a exploração do inconsciente das personagens deu maior densidade a sua escrita.

Os fatos interessam à autora enquanto veículo para a direção do olhar do drama íntimo da personagem, pois, nos romances, exterior e interior se encontram ligados, sendo o primeiro preparador para a imersão no segundo. As palavras surgidas no monólogo interior que caracterizam as ações são palavras que nascem e permanecem no íntimo sem chegarem aos lábios. As personagens se encontram, mas não conseguem se comunicar e se entender, ficando isoladas em sua própria solidão.

As figuras masculinas não ganham contornos definidos, antes são representações de papel social ou de poder, ficando em segundo plano nas narrativas; em primeiro

figuram as personagens femininas. Embora retrate problemas típicos da situação feminina, especialmente da jovem mulher, com suas fraquezas, lutas e sonhos, a obra de Telles se encaixa em uma literatura mais ampla, não podendo ser classificada como literatura feminista, uma vez que deixa visível um eixo temático dirigido para a análise da condição humana, seus conflitos na vida social. A obra de Lygia, entretanto, apesar de estar ligada à matéria do cotidiano, encontra-se na reflexão interior da realidade íntima das personagens.

A camada extratextual da narrativa de Telles, se quisermos, poderia ser tida como o exame da condição feminina, principalmente frente aos novos tempos. Cada romance apresenta um trio de personagens (Virgínia, Otávia e Bruna; Raíza, Patrícia e Marfa; Lorena, Lia e Ana Clara; Rosa, Cordélia e Ananta), ligadas pelos conflitos familiares e sociais.

Nos quatro romances, a trilogia é desfeita e de alguma forma afeta o desfecho das narrativas. No primeiro, segundo e terceiro romances o momento decisivo se apresenta na dissolução do trio feminino, culminando, também, com o final da narrativa, enquanto que no quarto romance, o enredo tem início e final com as personagens já distanciadas umas das outras. Trata-se de trilogias femininas que não conseguem exercer a comunicação; vivem constantemente solidões irreparáveis, isoladas, rejeitadas.

O entrelaçamento dos nexos entre os romances se dá no âmbito dos fatos e conflitos relacionados aos trios de personagens femininas, uma vez que os enredos são diversos. A recorrência, repetição de determinados signos e fatos dentro de uma mesma narrativa, elementos que podem ser usados como estratégia para sobreposição de um sentido latente sob um sentido manifesto, encontra-se presente nos quatro romances, mostrando a circularidade dos motivos constantes e memoráveis da obra da autora. A loucura (Laura, Samuel, pai de Lorena, Gregório), a morte (Laura, Daniel, André, Giancarlo, Ana Clara, Rômulo, Gregório), a solidão a assolar as protagonistas, o sexo problematizado, a obsessão e a arte (poesia, música, pintura) ganham espaço em todas as narrativas.

Os romances são fechados em si, mas mantém ligações temáticas com os precedentes e seguintes, sempre incorporados em duas medidas do tempo: o presente, tempo em que se passa a narrativa, e o passado, sempre reavivado pelas personagens e presentificado, anulando a distância entre os fatos, já que as recordações, mais intensas do que os fatos presentes, não são tratadas como tal pelas protagonistas.

As relações criadas pela autora são conturbadas e se desenrolam de forma a quebrar as expectativas das personagens e do próprio leitor, ocasionando o insucesso. Como afirma Fábio Lucas,

> Lygia Fagundes Telles tem a arte de construir situações humanas, principalmente amorosas, plenas de expectativas, mas quase sempre atingidas de modo dramático pelo desencontro. Há um determinismo cruel a condenar as suas criaturas ao insucesso. (1999, p. 13)

Tal fato pode ser verificado nos romances estudados, nos quais as protagonistas se desiludem, se decepcionam, se desestruturam, para, por fim, se reencontrarem, encontrando-se a situação do enredo expressa logo no título da obra.

A titulação de um livro não deve ser ignorada, pois essa pode nos dar pistas e elementos sobre o protagonista ou sua história. A simbologia dos títulos nos romances de Telles remetem aos cenários e à interioridade das personagens, podendo a situação do enredo ser refletida por um objeto integrante do ambiente pelo qual circulam as personagens, como acontece em *Ciranda de pedra* com a ciranda de anões do jardim e em *Verão no aquário* com o aquário da cozinha.

O título *Ciranda de pedra* representa o grupo formado pelas irmãs de Virgínia e os amigos delas, articulando-se na estrutura da narrativa. O grupo é mais de uma vez comparado pela protagonista com a ciranda de pedra de anões do jardim da casa de Natércio, sempre rígido e fechado para novos integrantes. Além do mais, o relacionamento entre eles e a protagonista, e porque não dizer entre eles mesmos, pode ser tido como frio e duro feito uma pedra.

Em *Verão no aquário,* o título expressa o aprisionamento psicológico das personagens, como se estivessem dentro de um aquário, presos em seus conflitos e perturbações.

No terceiro romance, as protagonistas já aparecem na titulação. *As meninas* em foco são três jovens passando por um momento de intensos conflitos e mudanças rumo ao autoconhecimento e ao mundo.

Rosa Ambrósio deseja escrever um livro de memórias no qual irá contar os momentos de glória de sua própria história. *As horas nuas* apresenta o desnudamento da protagonista diante do outro, seja por meio da análise, da escrita ou de um gravador, conforme um desejo de completo despimento.

Os quatro romances tratam, essencialmente, do desenvolvimento pessoal de suas protagonistas e, consequentemente, da sua busca de um lugar no mundo. Virgínia, Raíza, Ana Clara, Lia, Lorena e Rosa Ambrósio apresentam vida interior muito rica: buscam por respostas e o reconhecimento de si mesmas e dão às obras um perfil psicológico. Ao longo dos romances as personagens modificam-se diante dos conflitos que vivenciam em fatos narrados: recordação da infância, fixação na figura paterna, problemas com a mãe, conflitos internos, insegurança e solidão são características marcantes que assolam e aproximam as seis protagonistas. Cada obra, entretanto, apesar das muitas semelhanças, apresenta traços próprios e desenha de forma distinta o processo de formação de sua personagem principal.

4. *CIRANDA DE PEDRA:* A ATUAÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA NAS LEMBRANÇAS INDIVIDUAIS

A memória é a capacidade de reter o que é apreendido, experimentado de alguma forma, seja em uma experiência real (eu vivi tal fato, estive lá) ou virtual (alguém me conta um fato vivido por ele), sendo o ponto de articulação dos tempos presente e passado.

Embora a memória seja pessoal e intransferível pelo fato de um mesmo acontecimento vivenciado por diferentes pessoas ao mesmo tempo marcar de forma distinta cada indivíduo, nossas lembranças não são somente nossas, pois recordamo-nos dos que estavam em nossa companhia no momento e do que nos disseram; da mesma forma, também eles a nosso respeito e de nossas palavras.

No capítulo "Memória individual e memória coletiva" do livro *A memória coletiva* (1990), Maurice Halbwachs, primeiro teórico a pensar em uma memória que ultrapassa o indivíduo, defenderá a permanência e a ausência de determinadas lembranças conforme a nossa proximidade com o grupo do qual elas fazem parte e da profundidade do nosso envolvimento com ele. De acordo com Halbwachs, as memórias são construções de grupos sociais e tais grupos determinam o que é memorável e onde essa memória será preservada. Assim, a memória torna-se essencialmente coletiva e a capacidade de lembrar está condicionada à presença do indivíduo no grupo, uma vez que as memórias individual e coletiva se alimentam mutuamente. Desse modo, as recordações de um indivíduo nunca são somente suas, elas também pertencem aos demais integrantes do grupo.

Ainda nessa linha, o autor defende que a constituição da memória é, em cada indivíduo, uma combinação aleatória das memórias dos diferentes grupos dos quais ele sofre influência, explicando, em grande parte, porque os membros guardam lembranças diferenciadas. Sendo assim, a memória individual só existe na medida em que somos produtos de um determinado grupo.

Para Halbwachs, o único estado de consciência puramente individual é a imagem destacada da palavra, pois, ao ser "verbalizada", a imagem se contamina com a memória social. As lembranças permanecem sempre coletivas, mesmo que tenham sido

experienciadas por um indivíduo, isso devido ao fato de sempre nos lembrarmos de alguma situação/palavra já ouvida no momento da nova experiência. Um exemplo seria um passeio feito individualmente, durante o qual, com certeza, o indivíduo se lembrará do que ouviu ou leu sobre o local e o comparará com alguma foto ou imagem já vista.

Resumindo nas próprias palavras do autor,

> se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 1990, p. 69)

No entanto, para nos lembrarmos de um fato, momento ou período a partir do relato do outro ou no convívio com determinado grupo, é necessário que a memória individual relembre parte da memória alheia, ou seja, que haja um ponto comum entre a lembrança do indivíduo e o relato dos outros integrantes do grupo.

A interação com o grupo, no caso do romance *Ciranda de pedra,* o desejo de esquecer um período da vida pelo afastamento dos que fazem lembrar algo indesejável e a tentativa frustrada de não se lembrar das mágoas do passado em contato novamente com o grupo constituem interessantes pontos para a observação da influência da memória coletiva na individual, de acordo com as ponderações sobre a ideia de ligação entre grupo e indivíduo discutida por Halbwachs.

No romance em questão, temos um narrador heterodiegético onisciente que conhece com por menores Virgínia e mostra-a ao leitor despida de máscaras, dando voz à personagem e tempo para os seus pensamentos e sentimentos. Em cena, a situação marginal em que se encontra a protagonista, filha de um relacionamento proibido.

Ciranda de pedra, romance publicado em 1954, marca o início da escrita de Lygia Fagundes Telles como romancista, apresentando uma autora mais madura, como diria Antonio Candido, comentário com o qual a própria escritora concorda, sendo o tema principal da obra "[...] a luta pela 'realização' da verdade interior, pela transformação dessa verdade em realidade" (MONTEIRO, 1964, p. 233). Trata-se da narração do processo de formação física, psicológica e sentimental da protagonista desde a infância até a fase adulta nos moldes do *Bildungsroman*, ressaltadas as particularidades da obra.

A protagonista Virgínia se divide entre duas casas, reflexos de duas camadas sociais distintas, motivo primeiro do romance de formação, mas não consegue ser feliz em nenhuma delas. Ela evita contato e intimidade com Daniel, sofre com a doença da mãe Laura e sente-se deslocada na casa de Natércio, não conseguindo interagir com as irmãs, com os amigos delas e com o pai, embora a jovem empreenda duas tentativas de integração a esse grupo: quando criança e após a saída do internato. Nas duas vezes, a moça não obtém êxito e opta pelo isolamento; na primeira vez, no colégio interno; pela segunda, em uma viagem. Mas é ao longo dessas duas tentativas de inserção no grupo que a jovem vai tomando consciência de si mesma, de sua origem e de sua posição social, resolvendo seus complexos e construindo aos poucos sua própria identidade. Estabelece-se, assim, o eixo temático da narrativa: rejeição e fuga.

Essa situação marginal influencia diretamente a caracterização da personagem e o seu processo de amadurecimento, colocando-a sempre no impasse de precisar escolher entre o meio social de Daniel e o de Natércio. A irmã mais velha, as freiras do colégio e a sociedade ao seu redor julgam o comportamento de Laura e colocam-na, ao lado do amante, no banco dos réus, dificultando para Virgínia a aceitação de sua origem, de seu verdadeiro pai e de si mesma.

O meio social a que se refere o romance não se trata do meio social em sua generalidade, mas de uma família e alguns conhecidos. Entretanto, esse pequeno grupo pode ser tido como protótipo de um grupo maior que expressa os mesmos valores e julgamentos.

Neste romance, temos contato com um modelo familiar ainda não aceito pela sociedade: o segundo relacionamento de uma mulher desquitada. Nos anos 1950, apenas 0,2% da população era separada, isso porque as mulheres, mesmo insatisfeitas com o casamento, mantinham-no por razões religiosas, questões econômicas e diante de preconceito social. Embora em 1942 tenha sido estabelecido por lei o desquite (separação sem a dissolução do vínculo), nos anos 1950 ainda não era aceito pela sociedade o abandono do lar pela mulher, ocasião em que os filhos ficavam sob a guarda do pai e a mãe sofria com a rejeição.

A instituição do divórcio e permissão para um novo matrimônio só foi possível com a lei estabelecida em dezembro de 1977; até então as pessoas separadas ou desquitadas mantinham uniões consensuais, como observamos no caso de Laura e Daniel. Virgínia é fruto desse relacionamento desprestigiado e sofre com o preconceito

social, visível, principalmente, no período em que a menina passa no internato, como mostra o excerto a seguir:

> Saía do colégio como entrara, com a blusa branca sem nenhuma condecoração, e para aquelas mulheres devia ser esse o maior impedimento à sua felicidade. "É a melhor da turma", concordavam tacitamente. No entanto, jamais provara das pequeninas glórias concedidas a outras que deixara para trás. É que havia certas coisas... "Parece tão dissimulada", dizia irmã Clara. "Tem olhos de quem já viu coisas terríveis!" – assombrava-se irmã Flora. "E é filha de pais separados, houve muito escândalo" – pensavam todas. "Foi aceita como uma exceção, um caso especial. Não pode participar das regalias a que as demais têm direito" (TELLES, 1998, p.97)

A condição de ser filha de uma união ilegítima influencia fortemente o tratamento recebido pela menina no ambiente social em que vive, na família e no internato: a experiência no colégio interno fora marcada pelo isolamento e pela extrema dedicação aos estudos, não sendo tratada como as demais alunas e tendo as colegas de quarto escolhidas cuidadosamente, uma vez que diante da sociedade era tida como uma companhia inadequada; seu relacionamento com as irmãs, frutos da união sagrada, não se mostra tão fraternal e harmoniosa. Virgínia não mora com elas e sente-se rejeitada pelas duas no pouco tempo que passam juntas, ficando sempre de lado na hora das brincadeiras e não sendo nunca convidada para os passeios na chácara dos avós de Afonso. Assim, a menina cresce sem amigas e sentindo-se deslocada no mundo.

O sentimento de inferioridade diante das irmãs a persegue insistentemente: uma tão delicada quanto uma borboleta e a outra tão sábia, enquanto que ela parece mais uma cobra arrastando-se pelos cantos, nunca entendendo ou sabendo das coisas. A empregada Luciana e a governanta Frau Herta contribuem com esse sentimento ao lembrarem constantemente as qualidades de Bruna e de Otávia, tão educadas e bonitas ao contrário da desleixada caçula. Fora por esse motivo que teve tanto êxito em seu desempenho escolar, chegando a confessar: "[...] se estudei tanto não foi por virtude, mas por pura agressão: minhas irmãs eram alunas medíocres" (TELLES, 1998, p.98).

Otávia é uma menina distante. Diz ter saudades da mãe, mas nunca a visita, não maltrata a irmã caçula, mas também não demonstra carinho. Sempre gostou de pintar e seguiu a carreira quando adulta, promovendo exposições de seus quadros. A mais parecida com a mãe das três leva uma vida que vai contra os valores tradicionais da época, admitindo ter vários amantes. Embora pareça ter herdado a distração da mãe, parece-nos a mais sensata, a mais observadora e realista das irmãs.

Bruna é a primogênita e a mais parecida com o pai, sempre defendendo-o e dizendo a Virgínia que deveria ter pena dele e odiar Daniel. Sua figura está intimamente ligada ao pensamento da sociedade da época. Ainda menina julga a atitude da mãe e diz ser a doença de Laura um castigo, uma punição ao que fizera com Natércio. O repúdio ao comportamento da mãe é demonstrado em falas como: "Nossa mãe está pagando um erro terrível, será que você não percebe? Abandonou o marido, as filhas, abandonou tudo e foi viver com outro homem. Esqueceu-se dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal" (TELLES, 1998, p.36-7).

Virgínia tem Bruna como superior a si, uma pessoa detentora do saber e incapaz de mentir, acreditando piamente nas palavras da irmã. Desse modo, reprime seu desejo de amar, ou melhor, demonstrar seu amor por Daniel, pois fora proibida por Bruna.

Ao descobrir sua paternidade, Virgínia se revolta por ter ouvido a irmã e transfere seu ódio para o objeto que acredita ter influenciado seu pensamento e impedido-a de ser feliz com seu verdadeiro pai. Ao atirar a Bíblia de Bruna pela janela, Virgínia está rejeitando as crenças nas quais se baseou a sociedade para julgar sua mãe e, assim, de algum modo, expressar a angústia que sente. A irmã sempre lia o versículo "Se um homem dormir com a mulher de outro, ambos morrerão" (TELLES, 1998, p.84) para justificar seu afastamento em relação à mãe.

Observa-se que tanto na casa de Natércio quanto na de Daniel as meninas são deixadas aos cuidados de terceiros. Luciana, a empregada afro-descendente, cuida de Virgínia, de suas roupas, de sua comida e dos deveres escolares devido à doença de Laura que inviabiliza os cuidados para com a filha e ao trabalho cansativo e exaustivo de Daniel, sempre ocupado em cuidar da amada e manter a casa. A empregada se mostra dedicada e paciente, cuida da enferma, do escritório do médico, da casa, mas não é uma pessoa muito carinhosa, demonstrando, às vezes, não gostar da presença da menina e de sua mãe. A governanta Frau Herta, além de manter tudo em ordem na casa de Natércio, responsabiliza-se pelas necessidades de Bruna e Otávia, demonstrando maior carinho pela segunda. Acompanha-as nos passeios, vigia a alimentação, os horários, encontrando-se o pai sempre trancado no escritório, distante das filhas.

Constitui-se assim o contexto familiar no qual se insere a protagonista quando menina, a qual reprime suas emoções e sente-se marginalizada por não ter os mesmos bens e direitos que as irmãs. Virgínia não entende porque precisa morar com o tio Daniel e o convívio com o meio social ao qual ele pertence impede-a de olhar com clareza para o ambiente em que vive Natércio e as irmãs, fazendo-a acreditar, assim, ser

possível encontrar a felicidade na integração com eles. Desse modo, a menina rejeita o amor do verdadeiro pai, Daniel, julgando-o, incentivada por Bruna, responsável pela sua situação marginal. Fica clara a confusão que se forma em sua mente quando precisa descrever uma família em um trabalho escolar. A menina, ao invés de descrever a própria família, procura informações em livros; ela não tem um conceito de família ou pouco percebe a divergência entre o seu modelo familiar e o dos colegas.

Ao ir morar na casa de Natércio, após a morte da mãe, Virgínia sai do meio em que se sente isolada e passa a ter contato com o grupo do qual tanto almejava fazer parte, porém, ocorre um choque entre seus desejos e sonhos com o modo de vida daquele círculo social. Ela tenta apoiar-se no grupo, buscando sua aprovação, mas ele se fecha para ela e inviabiliza sua participação, aumentando o sentimento de marginalidade e ocasionando novas frustrações. A menina é o agente de separação da casa de Natércio, encaminhando-se como uma intrusa nessa casa ao ir morar com eles.

Deu-se desse modo, sem êxito, a primeira tentativa empreendida por Virgínia de inserção no grupo familiar, pois mesmo convivendo com ele diariamente, não consegue fazer parte do mesmo mundo; continua a sentir-se à parte, fora da ciranda. Assim, ela opta pelo isolamento real, no internato, após a descoberta do verdadeiro pai. A revelação da sua paternidade - filha de Daniel e não de Natércio, marido de sua mãe - faz com que a menina entenda os gestos forçados de Natércio para com ela, gestos já observados pelo narrador com um forte cunho de dever não sabendo disfarçá-lo com demonstrações de afeição. Virgínia nunca conseguia falar com Natércio quando ia à sua casa visitar as irmãs; sempre encontrava a porta do escritório fechada e era proibida por Frau Herta de entrar no recinto. No internato a menina compreende tal situação (ele não podia lhe oferecer nada além do estudo e da ajuda financeira) e, dessa maneira, reconhece a generosidade daquele homem ao assumi-la como filha e cuidar de seu futuro.

Dentro do internato, Virgínia cresce longe dos que poderiam lhe dar um senso de identidade (Daniel, Laura e Natércio), fechando-se, assim, em suas contradições e com uma indefinição acerca de si mesma. A jovem, apesar dos cuidados e conselhos de uma das freiras, não conta com o auxílio de um mentor durante o seu processo de autoconhecimento como acontece nos primeiros *Bildungsromane,* mas como nestes, ela recebe o apoio de uma instituição educacional em sua formação profissional. Esse tempo, por outro lado, oferece-lhe a oportunidade de pensar nos anos de infância, na

mãe, nas irmãs, em Daniel e em Natércio, ao mesmo tempo que a afasta das tristes lembranças ocasionadas pela rejeição.

Antes da saída do internato, Virgínia joga fora as poucas correspondências que recebera lá, apanha um livro e murmura "meu pai" e lembra-se de quando Daniel dissera-lhe " 'São versos de um poeta inglês, um dia você vai ler e vai gostar'. Era como se lhe tivesse dito, 'Um dia você vai me conhecer e me amar' " (TELLES, 1998, p.96). O médico deixou de herança para a filha seus livros, por meio dos quais ela pode reconstruir sua figura, passo importante para uma visão mais coesa de sua própria identidade.

A dedicação aos estudos, embora Virgínia afirme ser uma forma de agressão e de mostrar-se superior às irmãs, é uma de suas características desde a infância, ligando-a a Daniel. Ele contribuiu para o aprendizado da protagonista incentivando a leitura e proporcionando à menina, por meio dos livros herdados, um caminho para o seu reconhecimento, no qual, juntamente com a compreensão e aceitação dele, da mãe e de si mesma, foi possível a construção do seu EU.

A convivência próxima, na segunda fase do romance, de Virgínia com as personagens consideradas por ela, até então, os semi-deuses de sua infância, proporciona uma experiência enriquecedora à protagonista, ensinando-a a expor um pouco mais seus sentimentos, assumir suas escolhas, ver a verdade por trás das máscaras e, principalmente, a olhar para dentro de si mesma. A ciranda surpreendentemente abre-se para ela e revela a fragilidade de cada um de seus componentes, revelando-os simples seres humanos com seus conflitos e dores. Assim, ela, uma jovem de aproximadamente 20 anos, tem uma visão melhor de si mesma, embora essa segunda tentativa de inserção ao grupo familiar também seja frustrada.

O isolamento como interna, proporciona um longo desligamento do grupo, que ocasiona o desejado esquecimento da rejeição. Afastar-se dos que conhecem seu passado é uma forma de esquecer, de fechar, como bem observa o narrador, os portões das lembranças. Virgínia fora para o internato por julgar que as freiras e as internas nunca saberiam de sua história.

Após anos longe daqueles que tanto a fizeram sofrer por não abrirem espaço na roda, Virgínia julga-se completamente alheia a eles, incapaz de se sentir afetada pelo convívio e pelas lembranças da infância que ocasionalmente podem surgir. Ela não acredita, como evidencia o trecho abaixo, que o passado possa influenciar o seu presente, pois se esquecera de tudo o que vivera naquela casa.

> Juntando tudo [as correspondências que recebera no internato], Virgínia fez uma bola e atirou-a no cesto. Meu Deus, que distante lhe parecia aquele tempo. Aquela gente. Bruna casada com Afonso e com uma filha começando a fazer perguntas. Otávia prometendo para breve uma exposição de pintura. Natércio já aposentado, cada vez mais casmurro. Mais fechado. Letícia já famosa como tenista, morando sozinha num apartamento e levando uma vida muito misteriosa, segundo Bruna sugeriu. Conrado enfurnado na chácara, tocando piano e criando pombos. Na casa, em lugar de Frau Herta, ficara uma portuguesa chamada Inocência. Sim, tudo mudara e ficara longe. "Principalmente longe" – pensou Virgínia, arrumando na maleta os objetos de toalete. (TELLES, 1998, p. 95)

Entretanto, a proximidade do reencontro mostra à personagem a dificuldade de manter os portões da memória fechados quando o ambiente e o grupo, por mais que estejam mudados, guardam todos os fatos e promovem situações propícias para o relembrar. Ainda no carro, em uma conversa corriqueira com o novo motorista, a jovem percebe, de acordo com a passagem seguinte, o quanto aqueles indivíduos e as lembranças ali deixadas mexem com ela.

> Com um gesto lento, Virgínia amarfanhou entre os dedos uma folha seca que o vento atirara para dentro do carro. Sentiu as mãos geladas, embora a tarde estivesse quente. "É a volta", justificou para si mesma. "Depois de tanto tempo, por maior que seja o desligamento a gente sempre se impressiona um pouco", concedeu. Mas sentia-se vagamente decepcionada. A verdade é que se julgara muito mais invulnerável àquela mistura de emoções que lhe davam obscuramente uma sensação de insegurança. Ainda há pouco considerara-se tão desligada daquela gente e daquela casa, chegara mesmo a se ver voltando como uma simples hóspede, a cumprimentá-los como se os visse pela primeira vez. Ou quase como se fosse pela primeira vez. (TELLES, 1998, p. 102)

No convívio com eles, porém, ela logo percebe que os portões estão novamente abertos, e, embora não queira, estão todos de volta, "Mortos e vivos, voltaram todos. No entanto, lá no colégio tudo me pareceu tão simples..." (TELLES, 1998, p. 112) como a própria protagonista diz a Letícia.

O desejo de Virgínia era o de guardar sua infância e os fatos traumáticos acontecidos durante este período para sempre em um canto inacessível de sua memória, como tenta fazer com as recordações dos anos passados no internato. Ao deixar o colégio, ela pensa:

> Os portões das lembranças do internato também se fechavam para sempre, perdidos lá atrás. Os risos no pátio borbulhante, as lágrimas de solidão nas noites geladas, as confidências, os sonhos, as curtas alegrias e as longas tristezas em meio das aulas e dos coros na capela – todo aquele mundo opaco transformara-se em poeira que se sopra da memória. Uma ou outra lembrança mais nítida persistiria intacta. (TELLES, 1998, p. 100)

O “também”, na nossa análise, significa, para a personagem, o esquecimento e o trancamento das recordações anteriores ao internato. Ela acredita realmente que nunca mais poderá lembrar-se de seu passado, pelo menos não do que deseja esquecer. Entretanto, voltar para a casa de infância é ter a memória reativada e as lembranças involuntárias reavivadas, e é, exatamente, por meio dessas recordações que se dará o encontro da personagem consigo mesma e sua integração pessoal.

Logo ao chegar, em uma conversa com Bruna, Virgínia

> Lançou um rápido olhar para a porta diante da qual – quantas vezes, quantas! – detivera-se ansiosa, à espera de uma palavra, de um gesto. Ah, como era importante para ela o mais ligeiro sinal de interesse. Mas sempre a encontrara fechada. Não seria agora que ele iria lembrar-se de abri-la. E, mesmo que o fizesse, era tarde para entrar. (TELLES, 1998, p.119)

A protagonista refere-se a Natércio e ao seu distanciamento, entretanto, podemos considerar a porta uma analogia ao grupo social ao qual pertence o pai, sempre fechado para ela. Nessa nova fase de sua vida, Virgínia perceberá que é tarde para aprender a viver como eles; antes, porém, será preciso passar de mão em mão, descobrir seus segredos e ver a verdadeira face deles, pois só assim, poderá ver, também, a verdadeira Virgínia.

A jovem revela a Conrado o desejo de libertar-se de seu passado, de suas outras faces, dando a impressão de ser esta mais uma tentativa de integrar-se ao grupo das irmãs, mas o rapaz alega ser inútil, pois uma Virgínia está dentro da outra e ela não conseguirá apagá-las:

> – Conrado, eu queria tanto mudar, quero dizer, voltar diferente, sem marcas antigas, apagar aquela Virgínia que fui...
> – Mas por quê? Não tem nada que se negar, Virgínia! A menininha continua, não adianta querer escondê-la, vamos, abra-lhe os braços... Ainda agora você era ela pisando com medo de incomodar alguém que estivesse dormindo ou doente.
> – Eu não queria acordar minha mãe. (TELLES, 1998, p.121)

A busca pela própria identidade acontecerá nesse segundo período na casa de Natércio, no qual terá um contato mais íntimo com os integrantes do grupo e poderá formar o todo de si mesma e alcançar a identificação, não no meio desejado, mas naquele ainda um tanto quanto negado por ela.

A viagem do ‘pai’ no dia de sua chegada e a ausência das irmãs relembram a rejeição sofrida na infância; como o próprio narrador observa, todos naquela casa

sempre teriam "[...] um motivo forte para não aparecer no momento preciso, principalmente Natércio" (TELLES, 1998, p. 105). No entanto, este fato não a afeta da mesma forma que afetava na infância, mas apesar de julgar-se invulnerável a todo e qualquer desprezo, cada lembrança suscitada pelos gestos alheios trará novas emoções e proporcionarão uma reflexão sobre sua vida e seus desejos.

Embora o não comparecimento de seus entes para sua recepção relembre sua situação diante deles na infância, no primeiro contato com eles a jovem perceberá que tudo está mudado. Aos poucos a roda vai se abrindo e convidando-a para dançar. Os que pareciam distantes outrora vão se colocando diante dela despidos de máscaras, mostrando a verdadeira face, tão diferente da idealizada pela Virgínia criança.

Cada integrante daquele grupo traz uma lembrança esquecida e, como em uma ciranda, uma lembrança vai puxando outra, fazendo a protagonista, de alguma forma, reviver sua infância, porém, agora, com os olhos de uma adulta, com os olhos de alguém que preferiu o afastamento para poder ver melhor a si mesma, sem a influência alheia.

O primeiro a ceder espaço na ciranda é Afonso, justamente o responsável por cenas desagradáveis que a faziam passar por 'boba' e demasiada infantil diante do grupo. O primeiro a excluí-la das brincadeiras e dos passeios, nunca a convidando para conhecer a chácara de seus avós, cenário dos melhores momentos daquele círculo de amigos; era o primeiro a convidá-la para entrar na roda. Entretanto, o jeito de ser do rapaz não sofreu alterações e seu comportamento suscita lembranças antigas e tristes, como aponta o trecho a seguir:

> [...] Fixou na garrafa o olhar úmido. Encheu novamente o cálice.
> Afonso deu uma risadinha.
> - Você vai ficar embriagada, hem, minha flor!
> Ela embarcou o cálice. Lembrava-se do dia em que engolira aquele sorvete que lhe queimava a boca, tão hostil quanto o conhaque. "Você vai ficar toda melada!" – ele observara no mesmo tom. Sufocou-a o antigo impulso de atirar-lhe o copo na cara. (TELLES, 1998, p. 109-110)

O fato relembrado aconteceu em uma tarde na casa de Natércio. Virgínia chegara à casa do 'pai' trazida pelo motorista e acompanhada da governanta. Em dado momento, a menina aceitou da irmã o copinho de sorvete comprado para Afonso; logo que ele chegara fizera o seguinte comentário: "Olha aí, está pingando no seu vestido. Ih, sua mão vai ficar toda melada" (TELLES, 1998, p. 62). Com raiva ela engolira todo o sorvete de uma só vez, embora sua vontade fosse atirá-lo no rosto do garoto.

Tal cena nos é narrada em uma analepse, uma vez que Virgínia encontra-se chorando sobre a cama abraçada ao travesseiro. O narrador vai intercalando passado e presente para justificar o estado da protagonista. O abalo não fora causado somente pela questão do sorvete, mas principalmente pela exclusão no lanche da tarde na casa de Conrado, que despertara até a piedade de Frau Herta ao vê-la sozinha esperando pelo lanche no jardim da casa de Natércio; os outros haviam decidido lanchar na casa vizinha, mas ela não fora convidada por eles.

A situação, passado anos, é outra. Aos poucos, Virgínia vai percebendo a oportunidade de se aproximar de todos e tocar no ponto mais fraco de cada um. Afonso é o primeiro a abrir esta porta ao mostrar seu interesse em tornar-se amante da cunhada. A jovem deixa-se levar e alimenta a expectativa de um relacionamento, conforme a passagem:

> Ali estava Afonso, o temível Afonso, a cara contraída num ricto de desejo tão agudo que chegava a ser doloroso. Lembrou-se da tarde em que, repudiada, atirara um punhado de folhas no anão de pedra. As folhas resvalaram e ele continuara inatingível. Mas agora podia feri-lo, justamente agora que covardemente ele lhe abria a roda, "Vem, Virgínia, me dê sua mão!" Aproximou-se mais. E ofereceu-lhe a boca. (TELLES, 1998, p. 128-9)

Em seguida, Letícia, assumidamente homossexual, embora tivesse sido apaixonada por Afonso na adolescência, tenta conquistar o amor de Virgínia, oferecendo-lhe a chance de um novo recomeço longe da cada de Natércio e alertando a moça sobre os perigos de jogar com os membros da ciranda. A jovem aceita os carinhos da tenista, imaginando estar com Conrado. Sua intenção ao ir "passando de mão em mão", como ela mesma revela em seu íntimo, é poder chegar até Conrado, o amor de infância nunca esquecido.

No apartamento de Letícia ela conhece seu vizinho Rogério e surge entre eles uma amizade, levada para relações sexuais, inicialmente, pelo prazer da companhia que ambos desfrutam sem o peso, para ela, de recordações, como ela mesma reconhece: "Você é o único que não me lembra nada, e eu detesto lembrar. Gosto de gente como você, um verdadeiro bólido vindo de mundos desconhecidos." (TELLES, 1998, p. 145). Rogério ainda não lhe lembrava nada, até Virgínia descobrir o relacionamento extraconjugal do moço com Bruna. Desse modo, após a descoberta, o rapaz passa a lembrá-la das circunstâncias parecidas do relacionamento proibido entre Laura e Daniel, bem como das experiências negativas da irmã mais velha com o amante. Bruna

> [...] perdera o aspecto místico em meio de toda aquela floração carnal, mas a voz, esta ainda conservava o antigo tom arrebatado e que não admitia contestações. Era um tom convincente porque sincero. Mas perigoso porque quase sempre injusto. Com aquele mesmo fervor ela a açulara contra Daniel. "É preciso esmagá-lo como São Jorge esmagou o dragão!" Daniel, dragão... (TELLES, 1998, p. 117-8)

A protagonista se revolta com a descoberta do adultério, pois devido ao comportamento da irmã na primeira juventude não seria possível uma relação extraconjugal. Virgínia tenta encontrar uma explicação para a nova situação em que vê Bruna, comparando-a com Laura, a qual errou ao assumir Daniel.

O desejo de ferir a todos do grupo e a si mesma por ter negado o verdadeiro pai promove uma nova experiência a ela, desencadeadora de uma reflexão mais profunda sobre si mesma que ocorre após a ceia de Natal concomitantemente com a percepção da verdadeira realidade do grupo ao qual desejava pertencer.

A última observação da ciranda de anões do jardim promovida por Virgínia evidencia com clareza a analogia existente entre a ciranda de pedra e as personagens do livro, como segue:

> Podia [Virgínia] ouvir agora o sussurrar delicado da fonte escorrendo por entre as pedras. Tentou vislumbrá-la. E só distinguiu os anões de pedra com as caras lívidas banhadas de luar. Agora eles se ofereciam sem reservas, de um modo ou de outro, Afonso, Bruna, Letícia e Otávia – todos agora lhe expunham as faces cifradas, tão frágeis como vidro. Faltava Conrado [...]. (TELLES, 1998, p.150-1)

No trecho acima, podemos associar Virgínia à fonte: pela primeira vez ela tem a atenção de todos do grupo de amigos, mas ela, assim como a fonte, não pertence e nunca pertencerá à ciranda. Fica evidente, também, a perda e a negação de si mesma ao passo que tenta integrar-se a eles, pois não consegue, na cena em questão, vislumbrar a fonte (a si mesma), mas apenas distinguir os anões, ou seja, ver claramente os integrantes daquele grupo com seus segredos revelados e a maneira hipócrita com que vivem. Sua "inclusão" no grupo ocasiona a perda da inocência e a descoberta de uma realidade até então oculta para ela.

A escolha por Rogério é vista como um modo de punição a eles e a si mesma, fato expresso no seguinte pensamento em relação ao rapaz: "- Daqui a pouco ficarei em cacos na sua mão [...] mas eu quero que seja assim." (TELLES, 1998, p.161) Após a noite com o amante da irmã, Virgínia inicia um profundo processo de reflexão acerca de sua vida, de sua atual situação e de si, buscando, desse modo, o reconhecimento da verdadeira Virgínia.

O primeiro indício da auto-aceitação se expressa na necessidade de lembrar-se das figuras de Daniel e Laura, sentindo, nesse momento, "[...] que eram eles que agora giravam numa ciranda vertiginosa e a chamavam insistentes, 'Aqui, Virgínia! Aqui! Venha, que há lugar para você' "(TELLES, 1998, p.162). Em seguida, há uma importante recordação das várias Virgínias que foi e da tentativa de negá-las, de desfazer-se de cada uma,

> [...] principalmente da menininha de unhas ruídas, andando na ponta dos pés. Agarrar-se só ao presente, nua de lembranças como se acabasse de nascer. Via agora que jamais poderia se libertar das suas antigas faces, impossível negá-las porque tinha qualquer coisa de comum que permanecia no fundo de cada uma delas, qualquer coisa que era como uma misteriosa unidade ligando umas às outras, sucessivamente, até chegar à face atual. Mil vezes já tentara romper o fio, mas embora os elos fossem diferentes havia neles uma relação indestrutível. (TELLES, 1998, p.163)

Ocorre, dessa forma, a compreensão da dificuldade de conseguir integrar-se verdadeiramente àquele grupo, porque "a dança era antiga e exaustiva, exaustiva justamente porque ficara de fora, desejando participar e sendo rejeitada. E rejeitando-a por sua vez para logo em seguida esforçar-se por entrar. Admitiram-na, finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo" (TELLES, 1998, p.163) e para fazer parte dele é preciso negar-se, esquecer sua essência, sua origem, e, assim, abrir mão da integração e compreensão da sua intimidade.

Na última conversa com a irmã Otávia, a jovem admite saber, ainda, muito pouco sobre a ciranda, mas o suficiente para quebrar a imagem idealizada na infância. O grupo familiar que Virgínia sempre quis integrar não se transformou no tempo, trata-se do mesmo, segundo sua constatação pessoal após o retorno do internato: tudo estava claro, reflete a personagem, com a diferença de que, anteriormente, ela não enxergava a realidade pessoal dos envolvidos; seu distanciamento beneficiou-a na leitura de todos os fatos no tempo. Na memória do relacionamento de Virgínia com seu grupo familiar, ela percebe as imposições que lhe foram feitas como um preço a pagar para sua inclusão; daí, na época, sua exclusão frequente das brincadeiras, dos passeios, lembranças que ainda guarda em memórias construídas mesmo constituídas de lembranças alheias.

Sentimentos e emoções, tais como o desprezo, a solidão e o desespero ao saber a verdade sobre Daniel, são despertadas pelas recordações de infância. Não obstante, a casa também carrega lembranças, principalmente a ciranda de anões no jardim e o escritório de Natércio, com a porta sempre fechada, significando o distanciamento do

‘pai’. Após os últimos acontecimentos e reflexão, a jovem compreende a frieza com que fora tratada por ele, o cunho de dever expresso em seus gestos, a amargura visível em seus olhos e o afastamento cada vez maior de todas as filhas, como podemos verificar no excerto abaixo:

> Apanhou um pedregulho e viu então que trouxera, fechada na mão, a borracha de Natércio. [...] Rodou-a entre os dedos. Nunca ele conseguira apagar nada. Sim, devia ter sido imenso o seu amor por Laura para não ter podido perdoá-la, nem a si próprio. Que pensamentos o alimentavam naquele longo abandono? Otávia lembrava-lhe a enferma no início da demência. Nela, Virgínia, ele via Daniel. Restava Bruna. Mas Bruna traíra Afonso. E ele não suportava a traição.” (TELLES, 1998, p. 181-2)

A cena ocorre logo após o derradeiro encontro entre Natércio e Virgínia, no qual ela pode, finalmente, aceitar o papel deste homem em sua vida e sua verdadeira história sem culpa. Faz-se importante o destaque das diferentes lembranças que cada uma das irmãs traz ao pai, que não são necessariamente as mesmas lembranças que despertam umas nas outras. Assim, o próprio indivíduo, sem ao menos dizer uma palavra, apresenta em pessoa uma carga de recordações e significações para os outros integrantes do grupo.

A análise do romance nos mostra a relação existente entre as memórias individuais com um determinado grupo social e a memória que ele num todo guarda, ou seja, cada integrante do grupo retém lembranças particulares que o outro pode não ter retido, podendo, durante relatos de determinados fatos, ter a sua memória complementada pela do outro. Além disso, tal ligação entre o individual e o coletivo promove, como observamos na obra a partir da volta da protagonista para a casa de Natércio, o nítido reavivamento das lembranças de um determinado período que pareciam, por meio do distanciamento entre o Eu e o outro, ter ficado esquecidas em um lugar obscuro da memória. De acordo com as palavras de Halbwachs,

> [...] se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (p. 69)

Desse modo, as lembranças resgatadas pertencem ao indivíduo se, de alguma forma, ele estiver ligado ao grupo. Por isso a opção de Virgínia, com o propósito de esquecer sua infância, pelo afastamento do grupo familiar: “Ia viver num lugar onde ninguém sabia de nada [...]” (TELLES, 1998, p. 88).

As lembranças suscitadas nessa nova tentativa de inserção fazem com que a jovem questione a sua própria identidade. A não identificação com os indivíduos daquele grupo faz com que ela se encontre a partir da identificação com o meio social do verdadeiro pai. Reviver determinadas situações no presente a faz perceber o modo de vida hipócrita daquele meio, em que todos conhecem os segredos de todos e, ao mesmo tempo, fingem desconhecer verdades para a manutenção do ordenamento do convívio. Virgínia ao conviver com eles e tentar penetrar no grupo desestabiliza essa ordem, exatamente por nunca ter pertencido a esse meio e não ter aprendido a dança, ou seja, o modo de agir dos integrantes para a manutenção do círculo de amizades.

Já que a memória nos define na vida, determina nossa identidade, podemos dizer, de acordo com Santo Agostinho (1984), que a verdade se encontra no interior do ser humano, no reconhecimento de si mesmo e não no mundo exterior. Segundo o teólogo, é dentro de si mesmo, conhecendo-se, que o ser humano encontra as respostas que procura por meio do autoconhecimento aprendido e das experiências guardadas em sua memória. A trajetória de vida de Virgínia vem ao encontro das palavras do teólogo, pois consegue definir a si mesma e aceitar-se por meio das novas experiências que a permitem relembrar a infância e olhar para suas próprias emoções, momento em que parece encontrar respostas para as suas perguntas de menina.

O último passo para o desprendimento da infância ocorre na visita a Conrado na chácara, local onde o grupo se reunia com frequência. Diante daquele cenário tão idealizado e imaginado anos atrás, ela relembra seus sonhos de menina e, enfim, parece encontrar a resposta que procurava: “Retirando a mão da água, mergulhou-a na relva. Não, não, tudo aquilo era já passado, chegara a hora de dizer-lhe adeus. O fluxo da vida que corria como aquele rio era tão belo, tão forte! Tinha apenas que libertar-se das palavras e viver.” (TELLES, 1998, p. 186). A viagem de rumo incerto, assinalando um novo distanciamento, talvez definitivo, marca uma nova etapa de sua vida e o desprendimento das mágoas.

Daniel, o verdadeiro pai, e Conrado, o amor idealizado, são os homens que sempre cercam o pensamento da protagonista e tentam de algum modo ajudá-la. Ambos se assemelham quanto ao tratamento afetuoso que dão a Virgínia, preocupando-se em

passar a ela bons sentimentos, carinho, ensinando-a a ser uma boa menina. As palavras deles sempre ressoam em seus ouvidos. Ela mesma percebe a semelhança existente entre os dois no final do romance. Ao despedir-se de Conrado a moça pensa: "Daniel era da mesma família de delicados" (TELLES, 1998, p.189).

Quando criança, ela tinha o 'tio' que cuidava com total dedicação de Laura e tentava se aproximar dela, mas escondia sempre um gesto de carinho com medo da rejeição. Ele amava tanto a filha que abdicou seu papel de pai para ela poder ter uma boa educação e um bom futuro, deixando, assim, outro assumir seu dever, sem nunca revelar a menina o verdadeiro motivo dela morar com ele. Quando jovem, é Conrado quem substitui a presença do 'tio', preocupando-se com suas atitudes e tentando aconselhá-la, protegê-la de algo que possa vir a magoá-la. Embora a ame, não revela seus sentimentos por medo de ser rejeitado por seu segredo.

O relacionamento que Virgínia mantém com os dois está no mesmo nível de carinho e admiração, agindo eles, de certa forma, como seus mentores. O distanciamento que os dois têm em relação a ela está ligado ao medo de não serem aceitos caso a menina/a moça descubra o que eles escondem, e a distância acaba, consequentemente, aumentando após a revelação. No primeiro caso, quando Luciana lhe conta a verdade sobre seu pai, já é tarde para uma maior aproximação, pois Daniel está morto. No segundo caso, quando Conrado declara seu amor por Virgínia e revela seu medo, a protagonista está decidida a viajar sem planos.

Buckley (BUCKLEY apud PINTO, 1990, p.142) fala de dois casos amorosos típicos do *Bildungsroman,* um positivo (para nós, representado por Conrado, apesar de ser uma relação sem chances de concretização) e um negativo (para nós, representado por Rogério), este é responsável pelo personagem sentir-se arrasado, rebaixado, promovendo sua mudança de estado. Rogério auxilia, de forma inconsciente, Virgínia no reconhecimento de si mesma, pois a impulsiona a tomar uma atitude e a rever seus passos até o presente momento.

Após a noite com o amante da irmã, a protagonista consegue ver com mais clareza sua situação diante do grupo, percebendo a negação de si mesma na tentativa de integrar-se a ele. Assim, ela descobre, na reflexão sobre si mesma, não poder negar às várias Virgínias que já foi, pois é a partir destas que ela pode afirmar-se, formar o seu todo e conhecer-se. Depois de aceitar-se, ela também reconhece e aceita Daniel como seu verdadeiro pai, fato evidenciado na última conversa da jovem com Conrado, quando

ela se surpreende ao tratar Natércio pelo nome e não chamá-lo, pela primeira vez, de pai.

Virgínia, para nós, e segundo a ótica de Ferreira Pinto, não consegue inserir-se no grupo porque "é uma ameaça de desequilíbrio para o sistema de transmissão dos valores materiais burgueses e, ao mesmo tempo, um símbolo do ato de rebelião contra a autoridade paterna realizada por Laura, a mãe" (1990, p.134). Desse modo, Natércio aceita Virgínia como filha para não admitir seu fracasso e manter as aparências.

A observação desse ato de rebelião empreendido por Laura faz-se necessária, pois há uma aproximação entre mãe e filha na recusa de pertencer a esse meio social em prol de si mesmas, diferindo-as, apenas, o modo encontrado para o distanciamento do grupo que reprimia os desejos de ambas.

Nos poucos momentos em que Laura encontra-se lúcida, temos conhecimento de sua situação marginalizada perante a figura do marido, o qual reprimia a esposa e afastava-a do convívio social, permitindo apenas as visitas à família.

A ligação entre Virgínia e Laura mostra-se mais clara na forma idêntica como se vestem na noite definitiva para suas vidas, uma ao conhecer o verdadeiro amor (Daniel) e a outra ao ter uma visão mais ampla e nítida do círculo social que almejava. Ambas utilizam uma flor vermelha como acessório, a qual representa, no caso de Laura, seus desejos e anseios que se chocam com os valores e o modo de ser do marido, por isso Natércio recrimina o uso do acessório pela esposa. Esse choque resulta na criação de um mundo paralelo por Laura, no qual ela se refugia e afasta-se do marido. De acordo com Ferreira Pinto, "a loucura [...] resulta de um certo fracasso na rejeição dos modelos sociais de comportamento" (1990, p.129). Talvez por lembrar-se desse fato narrado pela mãe em uma de suas poucas conversas, Virgínia, na ceia de natal, veste-se como ela se vestira naquela noite. Mas Virgínia opõe-se à mãe, ao preferir afastar-se fisicamente do ambiente familiar que a sufoca e nega-a a favor da integração do EU e da busca de um destino diferente.

Outro elemento, além da titulação, também necessita de atenção durante a leitura e análise de uma obra: a epígrafe. No romance em questão, a epígrafe: "Ó boca da fonte, boca generosa dizendo inesgotavelmente a mesma água...", está em sintonia com o título, o enredo e o desfecho da narrativa. A ciranda, tanto a de pedra no jardim quanto a física representada pelo grupo de amigos, lembra um círculo, remetendo ao mito do eterno retorno, ou seja, as coisas acontecem de forma contínua e semelhante como podemos observar na obra. A primeira a não conseguir a harmonização com o meio

social é Laura, a qual tem seus desejos reprimidos pelo marido e não consegue sentir Bruna e Otávia como suas verdadeiras filhas. Em seguida, Virgínia passa pela mesma situação, sentindo-se marginalizada na casa paterna, optando duas vezes pelo distanciamento. Laura, insatisfeita com o casamento, abandona o marido, passando a viver com outro homem, enquanto Bruna, apesar de não abdicar do matrimônio, mantém um relacionamento extraconjugal. O grupo social do qual Virgínia queria fazer parte permanece inalterado no tempo e embora os anos passem os componentes dele não parecem passar por grandes mudanças, sendo alterada, apenas, a forma da protagonista vê-los antes e depois do internato, momento no qual lhe permitem fazer parte da ciranda.

O processo de formação de Virgínia é narrado desde a infância até o amadurecimento de forma linear, interrompida somente pelas recordações da protagonista, mostrando assim o processo pelo qual ela passa em direção ao autoconhecimento e à construção do EU. A morte dos pais biológicos, a mudança de casa, o período no internato, o isolamento e o conflito com o grupo social que almeja, são características que ligam *Ciranda de Pedra* ao *Bildungsroman*, porém, a integração e realização do EU para Virgínia só acontece com a não integração social, pelo contrário, ela parte para uma viagem incerta, não se casa nem escolhe uma profissão, como ocorre nesse tipo de narrativa, mas tem um desfecho esperançoso, revelado por sua fala: "Libertei-me. Vou estudar, trabalhar. Em quê? É o que eu vou saber" (TELLES, 1998, p.189).

Esse tipo de desenlace, de acordo com Ferreira Pinto, caracteriza o romance de formação feminino, para ela, o "[...] processo de criação de um novo papel e um novo estilo de vida que Virgínia vai adotar" (1990, p.127), mostra, no romance, o processo de amadurecimento pelo qual passa a protagonista.

5. *VERÃO NO AQUÁRIO:* RUMO AO MAR ABERTO

Raíza, protagonista de *Verão no Aquário* (1963), assim como Virgínia, também tem seu presente afetado pelas lembranças da infância. Conflitos familiares, ausência do pai, fixação no passado, paixão idealizada, suicídio, morte e loucura assinalam a vida da jovem de classe média em busca do seu verdadeiro EU.

Ao longo da narrativa, a moça é perseguida pela imagem do pai, fato expresso logo no início do romance com um sonho no qual ele aparece com uma rosa no lugar do rosto. A figura paterna se liga às lembranças da infância da menina no sótão, cômodo da antiga casa representante do isolamento e da marginalização, ao lado do pai alcoólatra e do tio demente. Tais recordações promovem um doloroso distanciamento entre ela e a mãe que reprova seu atual comportamento.

A protagonista assume o papel de narradora e relata suas experiências durante um verão, relembrando a todo o momento sua infância. Embora tenhamos acesso à sua subjetividade, não podemos confiar em todas as informações fornecidas por Raíza, uma vez que a narração apresenta somente suas impressões sobre os fatos. Por meio dela conhecemos sua situação, seus conflitos e as demais personagens.

A jovem tem consciência da necessidade de uma mudança, mas não encontra solução para seus problemas, apoiando-se sempre em situações frágeis: sustenta um relacionamento que não lhe proporciona segurança simplesmente por temer a solidão e sente-se insatisfeita com sua situação familiar. O romance foca o processo de formação de uma jovem rumo à vida adulta, aprendendo a lidar com suas emoções e conflitos, apresentando particularidades em relação às ações e ao desfecho da narrativa, dialogando em parte com o tradicional *Bildungsroman* e em parte com o romance de formação feminino.

O desencontro entre sua intimidade e o mundo exterior fica expresso na seguinte fala: “lancei um olhar ao espelho da mesa de toalete. Eu teria que procurar minha imagem em outro lugar, lá em meio das manchas do espelho do sótão e que há anos me guardava intacta, como num retrato”. (TELLES, 1998, p.24) O fato de a personagem não conseguir se reconhecer no espelho de seu quarto evidencia ser ela ainda aquela menina no sótão com o pai, por isso se reconheceria somente no espelho de tal cômodo;

não assimilou os fatos nem amadureceu e por isso vê seu passado com um olhar infantil, não conseguindo entender as atitudes da mãe em relação ao pai.

A jovem sente, desse modo, lhe restar apenas a infância, porque dos últimos anos ficava "apenas algumas horas de alegria, mais nada" (TELLES, 1998, p.58). Ela não encontra nenhum momento de alegria após a morte do pai; parece ter criado um muro que a separa do resto do mundo, o qual cerca seus sentimentos e impede-a de alcançar seus objetivos, sentindo além dessa barreira o piano fechado e mais adiante a mãe com a máquina de escrever e "[...] André voltado para Deus. E Fernando voltado para o teto" (TELLES, 1998, p.39). Há o desejo de voltar a tocar piano e a lecionar, mas os planos são sempre adiados para o dia seguinte.

São as lembranças do pai, no entanto, isolado no sótão, que fazem Raíza ver a mãe como uma vilã, a culpada por tal isolamento; ela não associa a responsabilidade da situação marginal de Giancarlo a ele mesmo, o qual desestabilizava o matrimônio com seu vício, a bebida alcoólica. Nos relatos de sua infância, fica evidente a incompreensão de Raíza em relação à situação da mãe, como na narrativa sobre a noite em que encontrou o pai na sala cheirando a hortelã (após beber, Giancarlo tentava disfarçar o hálito com pastilhas de hortelã) e viu a mãe chorando, mas preocupou-se e penalizou-se apenas com ele andando cabisbaixo nos dias seguintes. O choro de Patrícia não foi relevante para a menina, somente a dor, e talvez a vergonha, do homem abatido em sua solidão.

O sótão era um lugar triste na antiga casa, onde Giancarlo passava os dias na companhia do irmão demente e da filha. Com a morte do pai, Raíza passa por uma mudança de ambiente, indo morar em um apartamento com a mãe, a tia e a prima, mas ainda se sente no sótão, não se acostumando com a nova situação como fica expresso abaixo

> [...] tudo era mais alegre do que o sótão. Mas era no sótão que eu queria ficar, sentada ao lado do meu pai que para lá ia quando ficava cheirando a hortelã [...] Era ali o meu lugar. E para certificar-me disso, bastava ver o velho espelho apoiado na parede [...] No espelho, só no espelho eu via que fazíamos parte da mesma árvore, a árvore detestável que minha mãe aceitava em silêncio e que tia Graciana, distraidamente, fingia não ver [...] a casa era enorme mas nós três não cabíamos dentro dela. Mas cabíamos dentro do espelho. E éramos felizes quando nos encontrávamos nele. (TELLES, 1998, p.11)

A presença desse distanciamento entre ela e a mãe é verificada ao longo da leitura do romance. Os anos passaram e Raíza continua sentindo-se excluída por

Patrícia; parece ter ciúmes da máquina de escrever e ainda não entende porque a mãe discutia frequentemente com o pai, julgando-a culpada pela morte dele. As lembranças desses momentos fazem com que elas tenham um relacionamento complicado, permeado por ironias e sem gestos de carinho. Patrícia tenta se aproximar da filha, mas não consegue; Raíza está sempre pronta para agredir e, mesmo não querendo, fere a mãe com suas palavras. A moça apresenta a intenção de tentar uma reconciliação, mas a lembrança do pai parece não permitir que isso aconteça, acentuando-se a crise com a proposta de venda da antiga casa e do aparecimento de um jovem seminarista.

A própria protagonista percebe o afastamento em relação à mãe, embora deseje ter sua atenção. Devido a esse relacionamento conturbado, Patrícia não consegue agir como mentora da filha da mesma forma que age com o jovem seminarista, resultando sempre em diálogos desconfortantes as tentativas empreendidas pela escritora para aconselhar a filha, como visto abaixo

> – Eu sei que a culpa é minha, Raíza. Mas sei também que agora não posso fazer nada senão esperar. Um dia conversaremos, filha, um dia ainda conversaremos ou então nem será preciso.
> – Ah, sem dúvida! Prefiro muito que seja no outono, com a folhagem em redor toda esbraseada, nunca vi uma folhagem assim mas fica bem no caso. Teremos então aquele olhar de entendimento como dizem os livros...
> – Raíza!
> – E falaremos por metáforas, como convém aos intelectuais. Direi logo de início, por exemplo, que os anos tombam sobre você como folhas, tombam e resvalam para o chão e você continua igual. (TELLES, 1998, p.63)

Verificamos como é forte a presença da ironia nas conversas entre mãe e filha. Raíza não entende, quando Patrícia fala, a necessidade dela ver os fatos com outro olhar, um olhar mais maduro, desprendido das mágoas para conseguirem se encontrar. Interessante observar como a conversa entre as duas se dará no desfecho do romance, exatamente no final do verão e início do outono, como se um ciclo se fechasse e começasse outro.

A visão de Raíza sobre a mãe como alguém superior a ela e aos demais acentua a distância entre ambas, pois, Patrícia, de acordo com a filha, "[...] podia lidar com os mais baixos sentimentos e continuava a pairar sobre os miasmas do pântano, em permanente levitação" (TELLES, 1998, p.101) como se se sustentasse sobre os mortais que vivem descompassadamente, livrando-se, caso pudesse, "[...] de todos como de uma ninhada de gatos, enfiar tudo num saco e jogar no rio" (TELLES, 1998, p.104).

Contraditoriamente, há a percepção, por meio das personagens de seus romances, de que a mãe também passa por conflitos, como demonstra o diálogo com a tia a seguir:

> – Ela entrou num jogo errado. E não teve coragem de saltar fora.
> – Depende do que você considera coragem. Para mim, ela demonstrou coragem justamente ficando.[...]
> – Mas, titia, basta ler seus livros... Em cada personagem há um pouco dela nessa ânsia de solidão, nesse desejo de fuga, todos se debatem em meio de armadilhas, ciladas... A luta é sem descabelamentos, certo, mas por isso mesmo ainda mais desesperada. Prisioneiros, titia, ela e eles, todos prisioneiros muito distintos, distintíssimos. Mas prisioneiros. (TELES, 1998, p. 105)

Embora a jovem coloque a mãe em um plano superior, chamando-a de distinta, no fundo reconhece seus problemas, apesar de julgá-los apenas desdobramentos do arrependimento do casamento com Giancarlo.

A distância afetiva existente entre elas também é percebida por Patrícia, a ponto de chegar a dizer "mas como está você, filha? Moramos na mesma casa e não nos encontramos nunca" (TELLES, 1998, p.107). A ideia da negação de ajuda da parte da mãe para com o marido persegue Raíza e impede-a de buscar o colo materno, apesar, como verificamos a seguir, desse ser seu desejo mais íntimo

> Meu metro quadrado está aqui dentro, pensei fechando as mãos. E nele era só eu quem decidia: a casa continuava sendo nossa, a essência de jasmins tinha o perfume de cravos e a torta de laranja tinha o sabor de maçã. Nesse metro quadrado minha mãe pedia que eu deitasse a cabeça no seu colo para me afagar, como fazia quando eu era criança. Meu pai – vivo ou morto, não importava – exibia para nós a face descoberta enquanto que as palavras todas seriam ditas, não, a morte não ficaria mais com nenhuma. Tio Samuel recortaria com a tesourinha um Rei de Copas, feliz por ter chegado ao coração do baralho. E nesse espaço também caberia André, nem tinha importância que ele não me amasse, eu amava por ele, eu amava por todos. (TELLES, 1998, p.69-70)

Raíza faz essa confissão após a afirmação de sua prima Marfa sobre como é difícil mudar a pátria, uma vez que não conseguem mudar seus próprios metros quadrados. Percebemos, desse modo, o desejo da jovem de ter novamente a infância, os momentos, principalmente, junto à mãe; o pai não importava, mas a aproximação com a mãe torna-se essencial para ela, parecendo ser o mais importante no momento, entretanto não consegue expressar essa necessidade da figura materna próxima a si nem evitar o distanciamento entre as duas. Para agravar o relacionamento entre elas, surge a figura de André, jovem que recorre à ajuda da escritora, buscando nela um apoio para

tentar se reencontrar e, consequentemente, desperta o ciúme de Raíza, aumentando seu rancor em relação à mãe.

O relacionamento de mãe e filha se contrapõe ao de tia e sobrinha. Marfa compreende Patrícia e tenta ajudá-la nas despesas da casa e do hospital psiquiátrico, conseguindo um emprego em um escritório, além de continuar a trabalhar com traduções, aceitando e entendendo a venda da velha casa como forma de aumentar a renda familiar, enquanto que para a prima essa é apenas uma forma da mãe se livrar para sempre do passado, jogar fora as lembranças.

Esse novo arranjo familiar, o monoparental, que teve seu aumento verificado a partir dos anos 1960, é consequência da sobremortalidade masculina, das novas formas de união (sem coabitação ou filhos sem casamento) e da crescente taxa de separações, com menor chance de recasamento para as mulheres. Nesse tipo de família é mais comum a convivência com outros membros familiares.

Patrícia é uma mulher viúva que toma conta da casa e cuida dos que estão à sua volta. Podemos observar, pelos relatos de Graciana e de Raíza, que antes mesmo do falecimento do marido era ela a chefe de família, uma vez que Giancarlo era alcoólatra e mal conseguia cuidar dos negócios da farmácia. O distanciamento exigido pela profissão da mãe já incomodava a filha nessa época.

Patrícia, Marfa e, porque não, Raíza, que assim como a prima faz traduções, são representantes da nova situação da mulher na sociedade brasileira e da nova forma de relacionamento entre os membros da família, tendendo para uma instituição mais igualitária. Em contrapartida temos Dionísia e tia Graciana ainda como representantes da figura feminina voltada estritamente para o âmbito doméstico: uma trabalha como empregada da casa, ficando o tempo todo na cozinha; a outra, presa ao passado, guarda objetos da mocidade cheios de recordações e passa a maior parte do tempo dentro do seu quarto, o qual parece uma concha, não querendo mudanças na decoração, sendo sua única distração produzir essências para presentear.

Raíza e Marfa, moças da capital paulistana, levam uma vida contrária aos comportamentos tradicionais; já tiveram vários amantes, ficam até bem tarde da noite em festas com muita bebida e drogas. O amor livre (sexo antes do casamento) começou a emergir no final dos anos 1950 como forma de contestação aos costumes burgueses que vigoravam na época. No caso das mulheres, o repúdio aos comportamentos tradicionais estava relacionado com a liberdade e a autonomia que buscavam, a vida fora do âmbito doméstico e sua inserção no mercado de trabalho. Os relacionamentos

sem compromisso e sem amor são verificados na forma como Raíza se relaciona com seus amantes. Fernando, assim como Diogo, percebe o verdadeiro motivo pelo qual ela está com ele: o medo de ficar sozinha. Entretanto, ele também demonstra esse medo ao interligar um relacionamento no outro; ora está com Raíza ora com o Anjo.

Os mais novos parecem, na obra, um pouco perdidos quanto ao rumo que devem tomar, descobrindo aos poucos o melhor caminho. Isso porque rejeitam os valores tradicionais, porém, não sabem ainda quais novos valores devem aderir. Tal fato pode estar ligado à época turbulenta na qual o Brasil se encontrava, que está retratada no romance, havendo prenúncios da proximidade do golpe militar. Verificamos isso nas referências feitas a uma possível mudança no contexto político pelas personagens Marfa e Fernando em conversas com a protagonista. Quando Raíza comenta com o amante que receberá da tia uma Maria Antonieta de porcelana como presente de casamento este comenta: "um presente oportuno, logo teremos também nossa revolução francesa" (TELLES, 1998, p.43). Ao comentar com a prima que é preciso parar de olhar para o próprio umbigo e tomar uma atitude, ela indaga:

> Raíza, você está parecendo o André, ele já me falou nessa história de sair de espada em punho, salvar não sei o quê, provavelmente o mundo... Mas se nem aqui, nesta pátria em perigo, hem? Desde que nasci ela está em perigo, e então? Fazer o quê? Tem lido os jornais? Já está engrossando por aí uma revolução para derrubar o presidente, coisa de militar, compreende? Me dá depressa a fórmula, impedir uma outra ditadura, posso escrever às chamadas cúpulas políticas meus bilhetinhos de protesto, me enfiar numa armadura e ir à luta – é isso que você espera de mim? (TELLES, 1998, p. 68)

André questiona Raíza sobre como pode ajudá-la a se salvar, constatando as características dessa geração que busca incessantemente por prazer e evita ao máximo a solidão, verificando, ainda, a necessidade de terem um objetivo na vida, de encontrarem seu caminho: "Mas como? Sendo seu amante? Vocês só pensam nisso, Raíza, você, Marfa e os outros que se destroem nessa vida estúpida, sem objetivo nenhum. Se ao menos trabalhassem a sério, se estudassem a sério..." (TELLES, 1998, p.97). Mas o seminarista também se encontra em uma situação conflituosa, revendo suas escolhas e buscando um novo caminho.

Na seguinte conversa com Marfa, Raíza admite não ter coragem sequer para o vício:

> – Marfa, tudo isso vai passar, eu sei que vai. Estamos saindo do casulo e essa é uma fase difícil, eu mesma retrocedo às vezes ao ponto de partida,

> perco a esperança, fico ruim de novo. Mas assim que o casulo se romper, temos que seguir em frente, com a coragem de não olhar para trás!
>
> – Ah, ah, ah! Quem é que está falando em coragem, imagine.
>
> – Está certo, comecei rapidamente, é preciso coragem para... Hesitei. Até para o vício, fui sempre uma covarde [...] Mas acabou-se, Marfa, descobri que sou livre, livre para escolher meu rumo. [...] Estamos doentes, Marfa, apenas isso, doentes. Há um germe que se instalou em nós mas agora resolvi reagir, não quero mais esse vazio, não quero mais esse desespero, quero fortalecer minha vontade, ficar rica outra vez... (TELLES, 1998, p.114 – 115)

Fica evidente a analogia com a vida do inseto: larva (infância), casulo (processo de amadurecimento) e borboleta (vida adulta). Ao falar do casulo, Raíza demonstra ter consciência de estar ainda em processo de amadurecimento, entendendo que o resultado disso liga-se às suas escolhas, ela tem liberdade para escolher o caminho a trilhar e está disposta a mudar, mas encontra dificuldade, falta coragem para deixar a vida atual e abraçar seus verdadeiros desejos.

A jovem lamenta e fica enraivecida com a possibilidade do 'seu sótão' pertencer a outra pessoa. A decisão de Patrícia de vender a antiga casa é, para Raíza, uma forma da mãe se desfazer por completo do passado. Mais uma vez ela mostra-se presa às lembranças guardadas nas paredes daquela casa.

Ao longo do romance a narradora nos apresenta cinco de seus sonhos, dos quais se faz necessária a análise por refletirem seus desejos e anseios. A moça é perseguida pela presença paterna, ligando-se esta, como já foi dito, às lembranças da infância da menina.

Pelo fato de o romance ser narrado em primeira pessoa, a descrição dos sonhos já passou por uma breve estruturação por parte da narradora na hora de contá-los ao leitor. Embora Raíza os julgue importantes, ela não se propõe a tentar entender o significado de cada um deles, na verdade ela se prende unicamente ao primeiro, o qual gira em torno de duas perguntas respondidas ao final pela própria personagem.

O romance é aberto com a narração do seguinte sonho:

> Ele veio vindo silenciosamente. Inclinou-se sobre a minha cama. Seus dedos transparentes quase tocaram no meu ombro: "Raíza, Raíza!" Tinha uma rosa em lugar do rosto, mas o hálito adocicado era de hortelã. Papai, você bebeu outra vez! Tive vontade de dizer-lhe. Foi quando senti um perfume moribundo de rosas e lembrei-me então de que ele tinha morrido. Quis abraçá-lo, paizinho, que saudade, que saudade!... (TELLES, 1998, p. 7)

Duas perguntas nascem aqui e a perseguirão pela narrativa: "Por que a rosa no lugar do rosto?" e "O que você queria me dizer papai?".

Esse sonho apresenta os principais elementos da angústia e sofrimento da personagem, que estão ligados à figura paterna. O hálito de hortelã, comum quando Giancarlo bebia, relembra o motivo das discussões conjugais e o isolamento no sótão, bem como o cheiro de rosas a sua morte. O fato de ele vir acordá-la revela, inconscientemente, o retorno do pai e de suas lembranças na vida da protagonista, sendo tal situação desencadeada pelo convívio com o seminarista André, amigo ou amante de Patrícia, que passa por um momento de crise e se apóia na escritora. Raíza, assim, revive o passado por meio do contato com tal rapaz, revendo a situação marginal e solitária do pai. Ela não tem consciência, até esse momento, dessa importante experiência.

O sonho é relembrado cinco vezes pela jovem, obtendo ela a resposta para o que, talvez, o pai quisesse lhe dizer somente na última vez. Deixaremos a conclusão da personagem para o final deste capítulo, por estar relacionada com o final do processo de autoconhecimento vivido pela personagem.

Raíza se declara apaixonada por André, julgando possível se salvar e mudar de vida por meio da realização desse amor. Entretanto, o rapaz não corresponde às suas expectativas. Nas conversas com ele, a jovem percebe um ar de tristeza a pairar em seu olhar, um olhar de dúvida e de medo. Devido à ligação com Patrícia, a situação complicada na qual se encontra e o desejo nutrido pela protagonista, André se torna um elemento sempre presente nos sonhos de Raíza, como veremos a seguir.

Em uma conversa com a prima, a jovem relembra um sonho-delírio que tivera na noite anterior após o consumo de droga:

> Limpei com o pé descalço os borrifos de espuma que eu deixara cair no ladrilho. A outra espuma era brilhante e em meio dela subi tão leve como uma bolha de sabão prestes a estourar. E ria e gritava porque era divertido sentir-me assim leve, feita de um tecido tão delicado que podia de um momento para outro me desfazer no ar. Depois, a espuma cristalizou-se e se transformou em grandes flores louras, com a cabeleira igual à minha. Deitei-me sobre elas e senti desejo e calor. André! Chamei. E André inclinou-se como uma haste dourada de sol e me beijou na boca. Havia música, um piano. Perguntei-lhe no beijo quem tocava assim e antes de ouvir-lhe a resposta já sabia que era eu. Os sons eram verdes, de um tom verde-esmeralda. Procurei-me entre eles, procurei-me entre as nuvens, um rebanho de nuvens conduzidas por André que tocava uma flauta dourada, procurei-me também nas suas feições e com tamanha ansiedade que ele deixou cair a flauta e pousou a boca na minha. O amor é música, disse-me num sopro, vamos agora fazer música juntos.
>
> – Que sonho, Marfa! E que fabuloso mundo de cores com um verde tão brilhante! mas persistia no fundo desse brilho qualquer coisa terrível, eu me procurava, o tempo todo eu me procurava e mesmo me sentindo em segurança, continuava me procurando. Até que as cores se apagaram e baixou

> uma espécie de sombra. Anoiteceu, pensei em meio do delírio. Então acordei e vi Rodolfo ao meu lado. (TELLES, 1998, p. 58-9)

Este sonho é muito revelador, mostrando a real situação da protagonista. Em cena se encontram seu desejo por André, o sonho de ser uma grande pianista e a busca por si mesma. O seminarista lhe parece um porto seguro, entretanto, ela não consegue dissipar seus medos ao lado do rapaz, fato representado pela sombra.

Podemos identificar como expressão do inconsciente o desejo do encontro de uma identidade, da descoberta de um desejo, o que inconscientemente Raíza, sabe, de antemão, que ao lado de André não conseguirá alcançar; porém, seu consciente não reconhece a natureza frágil, delicada e instável do rapaz.

André perdeu os pais ainda criança e fora criado por tios pouco afetuosos. A crise interior em que vive (as dúvidas, a tristeza, o desejo pela morte) parece reflexo da crise familiar. Ele não teve, após tornar-se órfão, uma estrutura familiar que lhe permitisse o crescimento pessoal. Sua alegria está nos encontros com a escritora, cujos livros o cativaram e fizeram ter um pouco de esperança.

O seminarista sabe que Raíza não o ama, que ele é um simples capricho seu, tendo interesse por ele apenas por suspeitar de seu envolvimento com sua mãe, alegando ter nascido dessa desconfiança a sua ideia de amor. O jovem diz isso a ela em uma conversa, mas ela recorda somente do beijo e de certo ciúme "[...] por entre as palhetas de ouro lá no fundo do seu olhar" (TELLES, 1998, p. 98), ao ouvi-la falar do ex-amante Fernando. Raíza sempre descreve o olhar dele como dourado, característica que se apresenta em seus sonhos, como o narrado abaixo:

> A escuridão tomou a forma de um pássaro de asas abertas. Fui tateando por entre as penas pretas e cheguei até seus olhos de vidro: ali estava o sótão frouxamente iluminado pelo espelho lá no alto e do qual baixava um estranho palor. A mala de tia Graciana estava sem o cadeado. Levantei a tampa e inclinei-me sobre o vestido de noiva de uma brancura fosforescente. O véu desfez-se e vi então um rato comendo os botões de laranjeira da grinalda. Deixei cair a tampa em meio da poeira: um perfume de rosas espalhou-se no ar e no fundo do perfume, o hálito de hortelã. Corri na direção do espelho, entrei nele e encontrei meu pai e tio Samuel sentados num rolo de tapete. Ambos pareciam feitos do mesmo cristal amarelo do espelho e estavam embaçados como se alguém tivesse bafejado no vidro. Paizinho! chamei. Ele então voltou-se mas nesse momento o passarinho empalhado desceu num vôo vertical e quebrou o espelho com o bico. Os estilhaços caíram aos meus pés e diante de mim restou apenas o contorno de duas asas cortadas. Avancei contra elas mas, por entre as penas duras de verniz, vislumbrei de repente um par de olhos. Aproximei-me. Eram olhos humanos, com estilhaços dourados do espelho no fundo das pupilas. André! chamei com todas as minhas forças. E agarrei-me às pontas esfiapadas das asas que oscilavam no abismo, André!... (TELLES, 1998, p. 71)

São muitos os elementos presentes nesse sonho que poderiam ser destacados. Em primeiro lugar, tem-se novamente a sombra do sonho anterior, a qual se transfigura em um pássaro negro. Seus olhos de vidro refletem o sótão da antiga casa, o cheiro de hortelã do hálito do pai e o espelho sempre a refleti-la ao lado dele e do tio demente.

O espelho se torna símbolo de sua infância, representando os momentos tristes, sendo o objeto a ligação dela com o passado. Da casa que será vendida a única coisa que lhe importa é o espelho, pois segundo ela, assim como Giancarlo, está guardada dentro dele.

O passarinho substitui André no sonho, ganhando duas de suas características: o olhar dourado e as asas frágeis. Por meio dele, a jovem busca uma transformação, mas não se sente segura ao seu lado, fato evidenciado pelo apoio buscado nas asas a oscilar no abismo, refletindo a situação desesperadora pela qual passa o seminarista, percebida pelo inconsciente da protagonista e, ao mesmo tempo, negada por sua consciência, daí a origem de, talvez, seu sonho mais revelador. Devemos levar em consideração no sonho a volta do passado e a necessidade da personagem de se libertar dele de alguma forma.

O primeiro passo rumo à mudança dá-se no término do relacionamento com Fernando, uma relação somente no âmbito sexual, sem raízes e sem a estabilidade da qual necessita a protagonista, que precisaria de mais um momento com ele, para "[...] ver ainda uma vez que a posse sem amor é a mais triste das coisas" (TELLES, 1998, p.125) e assim ter certeza da necessidade de encontrar alguém que lhe dê a segurança buscada, vendo em André essa possibilidade. Entretanto, a noite com o jovem seminarista se dará da mesma forma que se deu com Fernando, quebrando suas expectativas, mas impulsionando-a a seguir seus objetivos. O seminarista é o par que Raíza encontra para sua maturação, sendo ao mesmo tempo o amor positivo e o negativo apontados por Buckley (apud PINTO, 1990, p.142) ao tratar dos dois casos amorosos típicos do *Bildungsroman*, pois a jovem o idealiza e decepciona-se com sua concretização, sentindo-se mal, mas com vontade de seguir em frente.

Para conseguir a integração total, porém, é preciso a libertação das lembranças da infância; ela percebe a necessidade de olhar-se pela última vez no espelho do sótão, mas não encontra coragem para isso; teme, na verdade, perder-se do pai, e talvez de si mesma, caso deixe-o partir. Esse medo de perder-se do pai manifesta-se no temor sentido pela jovem de que o espelho se quebre, pois, para ela, a quebra dele resultaria na perda das figuras guardadas por ele.

O que Raíza não consegue perceber é o fato de não pertencer mais àquele mundo; ela não está mais com o pai e o tio no sótão, essa é apenas uma lembrança. Eles de fato permaneceram no cômodo como se fizessem parte da mobília, o pai morrera naquela casa e o tio fora internado em um sanatório, vivendo da mesma forma como vivia com o irmão, em um mundo paralelo à realidade. No entanto, a situação dela é diferente, Raíza isolava-se apenas por amor à figura paterna; estava com eles, mas não era como eles. A prova do distanciamento entre essas personagens é perceptível nesse sonho, pois nele ela encontra apenas a figura do pai junto ao tio, vendo-os do lado de fora do espelho, não conseguindo penetrar no mesmo por ela não fazer mais parte dessa triste cena, embora ainda se sinta refletida no espelho junto a eles.

Duas situações da festa na noite anterior acabam de alguma maneira entrando em seu sonho na forma do espelho do sótão a refletir uma situação real, na figurativização do seminarista como pássaro e na fixação em seus olhos: a cena desagradável que ela presencia no banheiro feminino ao ver as mulheres despidas de máscaras se olhando no espelho, momento em que pensa na mãe e na beleza que ainda guarda, vendo-se como espelho dela e afligindo-se ao pensar que pode ser um espelho deformador de imagens e o tocante do olhar de um homem fantasiado de urso.

Em uma conversa no dia seguinte com a mãe, na qual elas falam sobre André e os problemas pelos quais passou antes de ir para a capital, a jovem se compara a ele e cobra da mãe o dever que ela julga não ter cumprido com ela e com o pai. Isso fica claro em duas passagens da conversa. Na primeira, Patrícia diz que o rapaz perdeu o pai muito cedo, ainda criança e ela diz: “Eu também perdi o meu” (TELLES, 1998, p. 109). Mais para o fim, a escritora fala do seu desejo de ajudar André a encontrar um caminho, libertar-se em definitivo da crise em que está, mas a filha é implacável ao dizer: “Como meu pai precisou” (TELLES, 1998, p. 111). Para a jovem, a mãe não fez nada em favor do pai, mas faz tudo o que pode para ajudar esse rapaz.

Raíza empreende mais uma tentativa de mudança, procurando mostrar aos outros que ainda tem salvação, podendo alcançar seus objetivos e ser motivo de orgulho para seus familiares, após acreditar na amizade pura e sincera entre a mãe e o seminarista, embora a relação com Patrícia continue perturbada.

Na seguinte conversa de rotina,

> – Vou pedir à titia que vista uma roupa de fada e me transforme num peixe. Deve ser boa a vida de peixe de aquário, murmurei.
>
> – Deve ser fácil. Aí ficam eles dia e noite, sem se preocupar com nada, há sempre alguém para lhes dar de comer, trocar a água... Uma vida fácil,

> sem dúvida. Mas não boa. Não se esqueça de que eles vivem dentro de um palmo de água quando há um mar lá adiante.
>
> – No mar seriam devorados por um peixe maior, mãezinha.
>
> – Mas pelo menos lutariam. E nesse aquário não há luta, filha. Nesse aquário não há vida.
>
> A alusão não podia ser mais evidente. Estou me despedindo do meu aquário, mamãe, estou me preparando para o mar, não percebe? Mas nem você percebe isso?... (TELLES, 1998, p.131)

Raíza percebe como ela e a mãe se tratam há anos, variando apenas o grau de ironia e não gosta dessa constatação, pois ama a mãe; ela também nota não conseguir mostrar aos outros que está tentando ser diferente, isso porque várias vezes tentou e desistiu, além disso não há uma comunicação clara entre ela e as demais personagens. Evidentemente, a jovem está procurando ver além do seu metro quadrado, intentando sair do casulo, fato perceptível no rompimento com Fernando e no abandono do vício, o cigarro.

Raíza está aprendendo a sair do aquário e viver no mar, enfrentando as dificuldades e lutando pela sobrevivência. Seu ex-amante, diz-lhe que fere os outros (e a si mesma) para defender-se do medo que sente. Mas qual seria? O de viver? O de mudar? O de enfrentar as dificuldades e as questões do crescimento? Ou o de aceitar a impotência do ser humano diante de determinados fatos? Nesse verão atual vivido e relatado pela protagonista ao longo do romance, acontece a percepção de seus erros, o desejo de transformar-se e os fatos imprescindíveis para o seu amadurecimento, aprendendo a assumir a responsabilidade de suas escolhas e ações, bem como a olhar para o outro.

Após mais uma conversa com André, na qual pôde perceber com maior nitidez a tristeza em seu olhar, nos é narrado mais um sonho, uma mistura dos já aqui analisados, ficando evidente uma transferência de Giancarlo para o seminarista:

> O perfume de rosas vinha misturado a um cheiro úmido de terra. Os dedos gelados tocaram no meu ombro, 'Raíza, Raíza!...' Quis mover-me mas o passarinho vigiava empoleirado no alto do espelho. Quando vi o bico duro de verniz pronto para quebrar a imagem, imobilizei-me. Qualquer movimento que eu fizesse, voaríamos em estilhaços. Esperei que os olhos de vidro se desviassem dos meus mas o passarinho foi se aproximando de asas abertas; visto assim de perto seu olhar era tão triste que não resisti e comecei a chorar. O perfume de rosas confundiu-se com a voz que vinha como um hálito através da corola, 'Raíza...' Afundei então os dedos na terra à procura da fonte que devia estar correndo lá embaixo mas ao invés da água só encontrei o espelho. Nele havia um furo que se ramificou em fatias iguais, estendendo-se aos meus pés como um teclado, um longo teclado mudo, as teclas brancas lembrando uma escada. Tentei subir colada aos degraus mas as teclas cederam e foram tombando uma a uma como pétalas. Onde você está? Onde? gritei enquanto caía. (TELLES, 1998, p. 148)

O olhar, mais uma vez, liga André ao pássaro do sonho. Agora não é mais um olhar descrito como dourado, mas triste, da mesma forma como o percebera no seminarista na noite anterior, quando finalmente conseguira o seduzir.

No sonho, ela teme que o espelho, guardião da imagem mais triste de sua infância (ela, o pai e o tio no sótão), seja quebrado, pois inconscientemente sabe da proximidade do desligamento com esse passado.

O teclado em forma de escada remete ao seu desejo de voltar a tocar piano que não concretizou até o presente momento, parecendo ser impedida por motivos que o leitor desconhece.

Um novo elemento essencial é apresentado nesse sonho: a fontezinha de água que corria no jardim da antiga casa que ela associara a vida do pai, como se a vida dele dependesse da vida dela.

Poderíamos perguntar o porquê de a tal fontezinha ser retomada nesse sonho, mas a continuação da leitura nos leva a acreditar que a jovem pressentia, inconscientemente, a vivência novamente dessa situação, uma vez que notara o desespero de André no último encontro. Mas essa associação será ainda retomada.

Um segundo sonho se interliga a esse:

> [...] agora Dionísia estava sentada num banco ao lado do fogão. Bordava morangos no meu avental. No cabo de uma caçarola de cobre, o passarinho vigiava e seus olhos tinham o mesmo fulgor de cobre da caçarola. Abri os braços para espantá-lo mas nesse instante ele sorriu como André costumava sorrir. André! gritei. Mas ele já não me via. Enlaçou minha mãe e enlaçados e nus os dois corpos rolaram pelo braseiro do fogão, vermelhos como ferro incandescente, as caras palpitantes de gozo. Quis olhar lá no fundo onde se esconderam mas alguém fechou com força a boca do forno. (TELLES, 1998, p. 149)

As suspeitas, que pareciam ter sido dissipadas, foram reavivas em uma conversa com a tia no dia anterior ao sonho, a qual demonstrara suspeitar da relação de amizade entre os dois e o fato do rapaz ter dito que lera o último romance da escritora terminado há somente dois dias. Raíza está certa novamente de que a mãe tem um caso com ele e isso ela não perdoa. No sonho, o desejo de punição fica evidenciado pelo fogo no qual rolam que adquire dois significados: o ardor do prazer e as chamas do inferno.

O ressentimento pelas escolhas de Patrícia e o julgamento da filha se revelam claramente em uma conversa entre ambas após o conhecimento das suspeitas de Graciana. A escritora, ao ouvir a filha dizer que quer ser pianista, observa que ela nem abriu o piano ainda e a jovem responde que não chegou o momento, pois para se dedicar

era necessário sacrificar tudo e a mãe questiona: “E para ser pianista é preciso renunciar assim?” (TELLES, 1998, p. 155). Diante da pergunta, Raíza se posiciona negativamente em relação à mãe:

> - É preciso e você sabe que é, você que não fez outra coisa senão renunciar, mamãe. Não é verdade o que estou dizendo? Hem?... Com meu pai, por exemplo, por acaso você hesitou em deixá-lo de lado? Não, mãezinha, não estou querendo censurá-la por isso, juro que não, você fez bem, está certo, teve que escolher, estou apenas lembrando... Até que foi generosa demais em ficar com ele, podia ter ido embora, se juntado com outro, lá sei! Mas não. Aceitou essa cruz como aceitou tio Samuel, Marfa, tia Graciana e todos esses agregados entre os quais, humildemente, eu me coloco também. [...]
>
> – Raíza, não...
>
> – Mas está certo, repito, não se pode fazer nada com tipos assim, é escolher, ou afundar com eles ou deixá-los que se afundem à vontade enquanto se vai para a tona. Você se desligou, mãezinha.[...]
>
> – Raíza, como poderei explicar-lhe, como? [...] Essas coisas não podem ser explicadas, as palavras não adiantam, eu queria que você entendesse sem ser preciso que eu dissesse. Sei que me considera um desses monstros sagrados, que se alimentam do próximo seja ele quem for. E não vê que se tenho me alimentado de algum sangue, esse sangue é só meu. (TELLES, 1998, p.155-156)

Em sua última conversa com André, Raíza mostra não ter ainda conseguido encontrar a si mesma nem um lugar no mundo: “[...] não acredito mais em mim nem nos outros e é horrível isso, tudo vai ficando tão sem sentido, tão estúpido... É como se eu estivesse representando a farsa da moça que resolveu ser boazinha” (TELLES, 1998, p.172). Mas consegue perceber como o rapaz também representa o papel do seminarista crente e fiel, enquanto na realidade tem dúvidas sobre tudo “decorara o papel e agarrava-se a ele sem talento, sem vocação. O que aconteceria quando descobrisse que a solução era rasgá-lo?” (TELLES, 1998, p.172).

A jovem ao falar do último romance escrito pela mãe duvida que alguém possa renascer, mas André acredita no homem e no seu poder de se reconstituir e reconstruir. Essa divergência de pensamentos fica ainda mais evidente no desenrolar do diálogo, quando Raíza menciona o conselho da mãe:

> – Vamos para o mar, André? Minha mãe me aconselhou o mar, diz que estou num aquário. Mas ela também está num aquário.
>
> – Ela não. [...]
>
> – André, não será tarde demais para qualquer coisa?... Talvez seja melhor continuarmos exatamente como somos, nos aceitarmos com coragem.
>
> – Mas isso não é coragem, Raíza, é covardia. (TELLES, 1998, p.174)

Nas cenas finais do romance faz-se importante observar a presença da chuva, a lembrança das palavras de Dionísia em um domingo de Páscoa "a gente ressuscita com qualquer tempo, menina" (TELLES, 1998, p.181), a reflexão sobre sua falta de atitude para conseguir o que almeja e, principalmente, o pensamento de que "alguém ia nascer ou não nascer nunca" (TELLES, 1998, p.181) gerado no cruzamento com uma mulher na pensão que julga parteira, pois parece remeter à situação da própria protagonista, tendo ela a esperança de resolver sua situação após seu derradeiro e definitivo encontro com André.

A tempestade que cai sobre a cidade transporta-se para o interior do quarto, amando-a ele com a mesma brutalidade da chuva e não conseguindo Raíza compreender o motivo, nem saber o que fora afinal buscar naquele quarto, pois continuava com dúvidas e guardou uma lembrança sem beleza daquela noite, parecendo ter sido mais uma guerra do que uma relação sexual. Esses fatos antecedem os dois últimos sonhos por nós analisados.

Após o fato, Raíza, surpreendentemente, não está mais atormentada pelo suposto relacionamento entre a mãe e o jovem seminarista; diante da incerteza e da irrelevância de tal informação nesse momento, pensa: "e eu continuava sem saber. Mas essa dúvida já não me inquietava. Era como se eu tivesse me deitado ardendo de febre e amanhecesse assim, sem febre alguma, apenas cansada. Passou?" (TELLES, 1998, p.184).

O que passara na realidade fora a ilusão de encontrar segurança nos braços de André, pois ele não tinha a estabilidade emocional da qual precisava Raíza e o seu desespero e tormento, por mais incompreendidos que fossem, acabaram com as ilusões da jovem e sua obsessão.

Em meio ao desespero da morte próxima do rapaz que havia cortado os pulsos, ela se lembra do pai. A morte de André é essencial para o amadurecimento da protagonista, é uma forma de reviver a morte do pai e, enfim, libertar-se do passado. Ela sente que chegou o momento das feridas se fecharem, das reconciliações, de tomar uma atitude. Mais uma vez percebe como a situação foge ao seu controle e novamente associa a água à vida de alguém; no caso do pai, para ela, a fontezinha no jardim da antiga casa representava a vida dele e, assim como Giancarlo, ela ia secando aos poucos até extinguir-se de vez, fato ocorrido no mesmo dia da morte do pai; com André é a água da chuva rumo ao bueiro, como o seu sangue esvaindo do corpo pelos cortes.

A associação feita pela personagem entre o pai e o seminarista fica mais clara quando Raíza está na igreja e relembra o dia da morte de Giancarlo e o desespero sentido por ela naquele dia, embora tivesse a esperança de um milagre, o qual tinha consciência agora de não acontecer como não aconteceu naquela época:

> E de repente tudo aquilo me pareceu já ter acontecido há muito tempo: era como se em outra tarde igual eu tivesse estado naquele mesmo lugar, fazendo os mesmos gestos e à espera do mesmo milagre [...] Tudo estava disposto como já estivera antes. O acontecido ia-se repetir, por experiência eu sabia que nada podia ser mudado e embora me doesse a certeza do inevitável, cheguei a sentir um certo alívio porque esse desespero era meu conhecido e conhecendo-o, podia agora suportá-lo. (TELLES, 1998, p.193)

Esse modo diferente de olhar para um fato semelhante ao já acontecido ajudará Raíza a entender melhor os fatos, a rever sua infância com os olhos de uma adulta e não mais com os de uma criança; assim, ela verá o passado pelo olhar da mãe e com isso, finalmente, conversarão. Ela volta a sentir-se por um instante como uma menina, a menina que deitava no colo da mãe para ser afagada, permitindo uma aproximação passiva entre as duas, ainda que no escuro do quarto. Mas a jovem ainda reluta em encarar a mãe sob a luz, formando com os cabelos uma cortina entre elas, pois envergonha-se de tudo o que fez, afirmando ser apenas para descobrir a veracidade do relacionamento entre Patrícia e André. Agora isso não tinha mais importância e apesar da mãe estar disposta a revelar-lhe a verdade, a jovem opta em não saber.

Essa opção pelo desconhecimento do que tanto dizia atormentá-la não está relacionada apenas com sua libertação da obsessão pelo seminarista, mas também, porque desistiu de ferir a mãe; André foi o veículo encontrado para isso.

Tal fato é observado pela sequência da narrativa, na qual a jovem fala à mãe: "quis tanto te quebrar e quem se quebrou fui eu" (TELLES, 1998, p.200), acrescentando sentir-se em ruínas. Patrícia diz à filha que ela se reconstituirá logo, comparando as experiências da vida com a leitura de livros: um dia a filha dirá que já leu todos os livros (viveu tudo), mas na verdade leu pouco (não conhece direito a vida). A mãe consegue pela primeira vez auxiliar a filha em seu processo. Raíza sente a presença de André no quarto e deixa-o partir, é hora de recomeçar, mas deixa partir também a lembrança do pai, fato evidenciado pela seguinte recordação:

> Lembrei-me então do sonho, do desgarrado trecho do sonho da noite anterior: eu estava deitada nos pedregulhos cobertos de limo quando alguém veio por detrás e disse baixinho que meu pai morrera no sábado. Fiquei a olhar os

> pedregulhos. Mas ele morreu há muito tempo! Exclamei. E a pessoa moveu obstinadamente a cabeça, Foi no sábado, ele morreu no sábado. Outra vez? Perguntei antes de acordar. (TELLES, 1998, p.202)

A morte de Giancarlo acontecera também em um verão, mas sua presença espiritual ficara entre mãe e filha, impossibilitando uma relação harmoniosa entre ambas. O falecimento de André faz Raíza se lembrar desse acontecimento, e, de certa forma, revivê-lo, fazendo-a sentir-se novamente como a menininha que temia perder o pai. Com essa segunda experiência a jovem passa a ver os fatos com um olhar mais maduro, sendo uma forma de libertar-se das mágoas da infância, culminando no seu amadurecimento. Esse sonho lembrado pela protagonista confirma sua libertação da figura paterna; ela deixa as tristes lembranças e o próprio pai partirem juntamente com André, por isso a morte do seminarista faz-se necessária na narrativa.

Enquanto Patrícia prepara o banho da filha, faz o seguinte comentário:

> – [...] Ali naquele canto eu pensava pôr o espelho, ainda ontem Dionísia foi buscá-lo. Mas quando ela descia a escada do sótão, inesperadamente ele se partiu...
> – E caiu em estilhaços. [...]
> – Como é que você sabe?
> Abracei-a. E fiquei lembrando o bico adunco do passarinho ferindo o vidro. Tantas vezes os cacos tinham caído aos meus pés! Já não importava que agora fossem reais. [...] (TELLES, 1998, p.203-3)

Raíza demonstra estar consciente do que aconteceu com ela nos últimos dias, das mudanças ocasionadas em seu interior, as quais se refletiam na convivência exterior. O espelho de fato ligava-a ao passado, pois guardava uma imagem triste de pessoas em situação marginal. Com sua quebra a jovem consegue começar uma nova vida. O espelho poderia, assim, refletir a inquietude do espírito da personagem; era ela, o pai e o tio no sótão que estavam dentro dela, era esse isolamento interno que se refletia nas suas atitudes, no seu desencontro com o mundo. A quebra do espelho representará a separação com esse passado. O passarinho, mais uma vez, associa-se a André, pois sua morte possibilitou a reaproximação de mãe e filha; junto com André morria o pai novamente, por isso lembra-se da morte física do pai naquele longínquo verão.

A jovem sabe que um dia perguntará por esse dia como perguntou pela data marcada naquela flor que encontrara dentro de um livro em sua gaveta, concluindo: "[...] de tudo só ficara aquela nódoa azulada [no ombro]. E o gosto de sal na boca" (TELLES, 1998, p.204). Ela refere-se aqui aos sais colocados na banheira pela mãe, mas pode ser também uma alusão à água do mar que representaria o mundo; desse

modo, seguindo a metáfora do título do romance e o conselho dado pela mãe (deixar o seu metro quadrado e ir além), é possível entendermos essa fala como expressão da compreensão de Raíza sobre a situação pela qual acabara de passar; o que ficara, para ela, foi o gosto do amadurecimento, a experiência do contato com uma realidade mais ampla, saindo do aquário e enfrentando o mar.

Quando Raíza diz à mãe que gostaria de ser um peixe e entrar no aquário, seguindo a fala seguinte, a jovem está falando desse processo de mudança pelo qual está passando, deixando o passado e recomeçando. Outra observação faz-se necessária, a chuva acompanha todos os passos de Raíza rumo ao fato desencadeador de sua consciência, começando de forma violenta e abrandando-se até o momento de voltar a tocar o piano, como se refletisse o comportamento da própria personagem.

O fim do seu processo de amadurecimento fica evidente exatamente quando a jovem volta a tocar o piano ao final do romance, não se importando ao ouvir da mãe que nunca será uma pianista de sucesso como sonhara, "[...] acima de tudo era bom poder voltar a tocar. Mais nada" (TELLES, 1998, p.205).

A visita do médico que a atendera no dia da morte de André desperta em Raíza um novo sentimento; ela descobre ter desejado rever esse homem com cheiro de árvore, mostrando a possibilidade de uma estabilidade emocional.

Agora ela consegue dizer a si mesma e assumir de forma clara ao leitor o que o pai queria lhe dizer no primeiro sonho, algo pertencente ao seu inconsciente, uma pergunta feita a si própria: "O que fizeste Raíza?". Como as frases ditas nos sonhos derivam de frases presentes no inconsciente do sonhador, talvez pudéssemos sugerir outra pergunta: "O que desejas fazer Raíza?", pois no momento do primeiro sonho o desejo da personagem era de se vingar da mãe conquistando André, sem levar em consideração os sentimentos dele e de Patrícia. A segunda pergunta feita por ela logo após esse primeiro sonho (Por que a rosa no lugar do rosto?) é respondida de forma indireta, mas percebida por ela, embora não diga de forma clara ao leitor. O pai aparece sem rosto, provavelmente, porque ela sabe que no lugar do pai está André, havendo um deslocamento da figura paterna do passado para o presente. O seminarista, na forma de passarinho, é a imagem mais recorrente em seus sonhos, constituindo-se, pois, como o elemento mais importante do conteúdo dos sonhos e essencial para a interpretação dos mesmos.

Ao ver André tão dependente de sua mãe, Raíza não se lembra imediatamente de já ter presenciado essa cena. Ela vê Giancarlo em André, mas encara de forma diferente

a atitude da mãe no passado e no presente. A jovem reprime o sentimento de culpa por ter julgado a mãe em sua infância. Essa repressão fica em seu inconsciente, gerando aflição. Os sonhos desencadeados por esse sentimento relatados na obra revelam o seu desejo de libertação do passado, reconciliação com a mãe e compreensão dos fatos acontecidos na tentativa de conhecer a si mesma.

A última conversa entre Raíza e André é bastante significativa, pois mostra o pensamento da jovem em relação a si mesma e a sua situação, além de colocá-los em posição oposta diante da questão do renascimento humano; assim, a tomada de atitude de cada um após o ato sexual é um contraponto entre eles e parece até um pouco contraditório. O seminarista mostra-se crente no homem e no seu poder de ressurreição, sendo capaz o ser humano de mudar de vida e atingir a salvação, não podendo desistir de lutar por um espaço no mundo, entretanto, ele desiste da luta ao cometer suicídio; por outro lado, Raíza, já descrente da capacidade humana de mudança, junta seus pedaços e consegue finalmente a construção de sua identidade e certa harmonização com o meio social em que vive.

O processo de reconstituição da identidade de Raíza é narrado durante o período de um verão. A narração em primeira pessoa (narrador autodiegético) restringe a visão do leitor, mas por outro lado o faz mergulhar na vida interior da protagonista, fazendo-o ter um contato mais íntimo com seus conflitos.

As lembranças da infância da personagem, o conflito entre gerações, a busca de uma vocação, o desequilíbrio entre o mundo interior e o exterior, problemas amorosos e o contato com uma realidade mais ampla promovem um diálogo entre *Verão no aquário* e o tradicional *Bildungsroman.* Entretanto, o conflito da protagonista com a figura materna, esta distante emocionalmente da filha, ao invés de um conflito com a figura paterna, característica do tradicional romance de formação, aproximam-no do romance de formação feminino observado por Ferreira Pinto.

A construção de sua identidade acontece concomitantemente com a harmonização social ao meio que pertence a protagonista. Raíza, seu destino, tem um desfecho positivo, com a esperança de um relacionamento amoroso sério, mesmo sem uma profissão definida, sabendo, até, não ter o talento necessário para ser a pianista de seus sonhos. De acordo com tais características, podemos observar, apesar da presença de elementos apontados por Ferreira Pinto como pertencentes à linha do *Bildungsroman* feminino, tais como o conflito de gerações, os problemas com a figura materna, a constante presença da memória e os descompassos amorosos, um diálogo maior do

romance *Verão no aquário* com o *Bildungsroman* tradicional, devido ao desfecho da narrativa, uma vez que aponta um final positivo dentro dos moldes do tradicional romance de formação, principalmente no que se refere à formação da identidade em consonância com o meio exterior. Raíza consegue alcançar esses dois objetivos, ao passo que nos romances de formação femininos essa realização se dá parcialmente, com a negação de um dos dois ou resulta no fracasso da personagem, a não concretização de nenhuma das circunstâncias.

Ao mesmo tempo temos a presença de André, uma personagem com as características típicas do protagonista do tradicional *Bildungsroman*. Ele é órfão, recebe a influência de uma instituição (Seminário), busca uma profissão, muda de ambiente, tem conflito com os tios, tenta se conhecer com a ajuda de um mentor (Patrícia), mas seu desfecho é como o apontado por Ferreira Pinto característico do romance de formação feminino – como fracassa, não consegue um equilíbrio entre os mundos interior e exterior; pior, suicida-se.

6. A BUSCA DO AUTOCONHECIMENTO EM *AS MENINAS*

O romance *As meninas* foi publicado em 1973, em meio aos anos lacerantes da ditadura militar. Período do medo, das torturas, dos desaparecimentos. Há inúmeras referências dessas questões na obra, a qual tem como representante da esquerda uma de suas protagonistas. Nesse período, observa-se também o crescimento acelerado do consumo de drogas, sendo este uma forma de fuga da realidade e busca por prazer momentâneo. Ao mesmo tempo, acontece o chamado milagre econômico, momento da classe média mudar de vida com mais oportunidades de trabalho e espaço na sociedade.

A polifonia da narrativa, segundo Tietzmann Silva (2009, p.113), está em consonância com a época representada na obra, que tem caráter fragmentário, incomunicável e caótico. O leitor precisa estar atento para não perder o foco narrativo, uma vez que a perspectiva muda entre as protagonistas e o narrador.

A obra, assim como os romances precedentes, apresenta três jovens em busca de um lugar no mundo, de um espaço e de si mesmas, mostrando parte do processo de formação delas. Ao longo da narrativa chegamos a questionar a veracidade e intensidade do maior desejo expresso por cada uma: Lorena espera mesmo concretizar o amor carnal ou busca a figura paterna em M. N.? Ana Clara almeja de fato a riqueza e o esquecimento do passado ou torturar-se por ser exatamente como fora a mãe? Lião preocupa-se com a revolução comunista acima de tudo ou deseja apenas conhecer-se um pouco melhor?

Lia, Lorena e Ana Clara mantêm uma amizade cheia de cumplicidade e intimidade, chegando a questionarem e não suportarem certos comportamentos umas das outras. Embora se critiquem, cultivam uma vida íntima e, de certa forma, amam-se. Há uma perceptível dependência financeira nutrida por Ana Clara e Lia em relação à amiga Lorena, a qual procura sempre ajudá-las ora emprestando o carro para a primeira, ora dinheiro para a segunda, entre outras coisas, embora por vezes, como mostrado no excerto abaixo, não se sinta satisfeita com tal situação, reclamando a si mesma do abuso das amigas de internato:

> As duas acabavam com todos os estoques de tintas e vernizes e não repunham em seguida: sabonete, fio dental, algodão e etcétera. "Então na hora que preciso não tenho. E nenhuma das duas tem." [...] Precisava fazer alguma coisa. Mas o quê? Ser compreensiva não era ser conivente? (TELLES,1984, p.91)

Os sentimentos dessas meninas apresentam-se confusos, desorganizados, assim como a sociedade na qual estão inseridas. Elas precisam organizar suas emoções para conseguirem se compreender e formar sua identidade, tentando ao mesmo tempo se encontrarem com o meio exterior. A amizade estremecida que liga as três é mais uma prova da necessidade de organização dos seus sentimentos. Esse processo de reflexão mostra-se nas divergências de opiniões e na alteração do relacionamento nutrido por elas. Já não são como eram no início da faculdade: Lorena cada vez mais dentro de sua concha, Lião ligada à militância e Ana Clara entregue às drogas.

Madre Alix, a responsável pelo pensionato de freiras onde as protagonistas moram, poderia ser vista como uma mentora para essas meninas, auxiliando-as em suas questões e contradições, entretanto, ela não consegue exercer plenamente essa função como gostaria, porque há uma distância entre elas ocasionada pela diferença de idade e pela falta de comunicabilidade. Tal distanciamento e o desejo de contribuir para a formação delas ficam expressos na fala da religiosa a Lia: "– Vocês são jovens, Lia. Eu não contava com uma aproximação maior. Mas assim afastada como estou de que forma posso ser útil? E eu queria ser útil" (TELLES, 1984, p.123).

A madre tem consciência de pouco saber a respeito delas, pois elas não se abrem por completo, não se mostram como verdadeiramente são; cada uma está preocupada e fechada em seu próprio mundo. Assim como nós, leitores, ela tem poucas informações a respeito das meninas. Lemos seus pensamentos e pontos de vista, mas como Madre Alix, não conhecemos de fato tudo sobre as protagonistas. Tal sensação provém das estratégias da narrativa que movimentam informações dispersas, ora sobre Lorena ora Lião ora Ana Clara, intercalando múltiplas vozes narrativas.

A maior preocupação da madre é com Ana Clara, pois está definhando, mergulhando em um mundo perigoso, seguindo um caminho cada vez mais difícil de voltar. Mesmo ela abrindo o seu coração à madre, contando seus medos, receios, traumas e planos, a religiosa não consegue ajudá-la; seus conselhos parecem inúteis, a jovem quer uma vida como a da amiga Lorena, embora não faça nada para alcançar o seu objetivo, adiando sempre as mudanças para o ano seguinte. Segundo as palavras da própria religiosa.

> [...] Ana Clara é a única que se deu sem reservas. Pois diante dela me sinto tão inútil quanto diante de vocês, reduzida como estou a um gravador, gravo o que me diz, aceito a carga mas quando procuro influir, mudar o que deve ser mudado ela me escapa como uma enguia. Peço, exijo. Um dia está arrependida até o fundo da alma, promete, faz planos. Chego a acreditar numa recuperação, você sabe, tenho uma confiança ilimitada no milagre (TELLES, 1984, p.124)

As três meninas são provenientes de camadas distintas da sociedade brasileira e exemplos dos novos seguimentos sociais. Lorena é a burguesa, Lião, a militante ansiosa pela igualdade e Ana Clara produto de uma realidade que começa a ganhar destaque, fato influenciador das opiniões divergentes entre elas. Entretanto, as protagonistas se assemelham quanto ao momento de transição e insegurança rumo à vida adulta que vivem.

Elas recebem educação familiar diferente, apresentando, desse modo, ideias e comportamentos distintos. As três, no entanto, mostram-se mais envolvidas com seus dramas pessoais e com a própria solidão do que com a universidade, a carreira e a sociedade ao redor, ganhando a interioridade das personagens maior importância e preocupação frente ao exterior.

Ana Clara almeja mudar de vida casando-se com um homem rico; acredita, assim, esquecer a infância sofrida ao lado da mãe, desprender-se da vida banal que leva e, afinal, elevar-se. Embora busque uma formação universitária, não crê conseguir por si só a paz: *precisa* do dinheiro. Ela não chega a concretizar seus planos, porque encontra a paz na morte, consequência do excesso de álcool e drogas. Lia, por sua vez, procura encontrar-se na participação social. Ela é contrária à ditadura militar e à centralização do capital. Ao invés de esperar que as coisas aconteçam por si só, Lia age, integrando-se a um grupo da esquerda, na esperança de mudar a situação do país, mas desiste de sua luta ao ir morar com o namorado no exterior; acima de sua participação política está Miguel e sua dependência a esse amor. Lorena, ao contrário, prefere viver isolada no seu mundo de sonhos. Parece que o convívio com os outros a desestabiliza; é como se apenas consigo mesma ela conseguisse o equilíbrio. Embora se apresente alheia ao mundo, Lorena sabe dos problemas pelos quais passam as amigas e a mãe, tentando ajudá-las da sua maneira.

As meninas constitui um romance de formação diferenciado, inicialmente por tratar do processo de amadurecimento de três protagonistas distintas a partir do período de formação superior e não desde a infância, embora esta seja retomada, em partes,

durante a narrativa, e, seguidamente, pela abordagem dinâmica das situações, entrelaçando-se as histórias e o passado ao presente, além dos diferentes desfechos.

Ana Clara Conceição, ou Ana Turva, cursa Psicologia. Tal escolha parece estar relacionada com os problemas emocionais decorrentes de traumas na infância, na tentativa de conhecer melhor a si e aos outros e esquecer o que deseja, como expresso no excerto abaixo,

> Com dinheiro e casada não precisaria mais de nenhuma ajuda. Nenhum problema mais à vista. Livre. Destrancaria a matrícula, faria um curso brilhante. Os livros que teria que ler. As descobertas sobre si mesma. Sobre os outros. (TELLES, 1981, p.36)

Ana é filha de uma prostituta e não sabe quem é seu pai. Devido à vida levada pela mãe, viveu em um ambiente inadequado para uma criança, presenciando os casos amorosos fracassados da mãe, os insultos e violência física e verbal sofrida por ela por parte dos companheiros; foi violentada sexualmente pelo dentista e testemunhou o suicídio da mãe. Via nos filmes a forma como os familiares diretos, principalmente as mães e avós, tratavam as crianças e sentia falta disso, não recebeu carinho e atenção em casa, não sabia nada sobre as avós e por isso adota Madre Alix como uma, pois esta lhe dá a atenção de que necessita, embora não seja suficiente para suprir a ausência afetiva de tantos anos.

As origens de Ana Clara influenciaram diretamente o seu comportamento atual, ela não sabe amar, apresentando um relacionamento frio com o namorado Max. O vazio interior se manifesta em suas atitudes. Ela queria ter tido uma infância normal: "– Max, me dá sua infância!" (TELLES, 1984, p.47). Ele teve o que ela não recebeu, um espelho para seguir, alguém para guiá-lo, embora siga um caminho distante do sonho de seus pais. As pessoas que poderiam dar a Ana Clara um senso de identidade não desenvolveram esse papel, a mãe era um modelo rejeitado, o pai desconhecido e não havia ninguém para substituí-los. Ainda muito jovem ficou órfã e precisou enfrentar a vida.

A jovem busca o esquecimento na fuga da realidade por meio do uso abusivo de álcool e drogas. Não querendo lembrar-se da problemática infância, ela aparece durante todo o romance em um interminável delírio provocado por produtos químicos diversos, revelando as perturbações de seu inconsciente.

Ana Clara deseja uma vida diferente da levada pela mãe, mas suas atitudes aproximam-na cada vez mais de sua progenitora. Ela comete os mesmos erros e parece

ter consciência disso ao descobrir outra gravidez e, mesmo não querendo, segue os passos da mãe e, consequentemente, também fracassa, morrendo sem concretizar seus planos.

Essa aproximação entre as duas pode ser verificada na passagem a seguir:

> [...] Queria falar [ao analista] do pântano com a cara da minha mãe na água preta. Fujo feito doida nadando com força não sei nadar mas continuo nadando arrancando do fundo lodo e plantas que se enroscam em mim e me tapam a boca me larga! Sacudo as mãos e me livro das coisas gelatinosas peixes folhas. Sei que logo adiante vai aparecer a piscina fica logo ali a piscina eu não disse? Entro de cabeça na água limpa e me lavo inteira rindo com Lorena que está nadando ao lado. Sei nadar digo e ela sacode a cabeça e faz caretas e vai dizendo azul-piscina azul-piscina. Quero rir com as caretas mas tapo a boca. Perdi minha ponte. Minha ponte mãe! Perdi minha ponte a ponte grito passando a língua e só gengiva escorregadia como lodo. Ela viu ela viu. Começo a me debater porque não consigo mais nadar afundo com as plantas enroladas nos meus pés me larga! (TELLES, 1984. p.149)

Não sabemos se se trata de um sonho ou de um de seus delírios, mas esse trecho mostra claramente o estado emocional de Ana Clara. Ela está na mesma situação que a mãe e presa a essa frustrante infância, tentando, porém, libertar-se e chegar a ser como Lorena por meio do dinheiro, pois deseja ter a infância e a vida da amiga, mas por mais que tente não consegue e afunda-se como a mãe. As origens são mais fortes, sendo a busca pelo esquecimento com o uso de drogas responsável pela não realização de seus desejos.

Há um choque entre o querer e o ser de Ana Clara. A jovem não se aceita, nega sua verdadeira origem aos do meio social ao qual almeja pertencer, dizendo terem os pais morrido em um acidente aéreo e perdido a família toda em alguma tragédia. Isso porque

> É fácil dizer a verdade na riqueza, bacana os gloriosos contando nas entrevistas que na infância reviraram a lata com os ratos muito bacaninha tanta autenticidade. Coragem não? Bonito. Mas é preciso ter quatro carros na garagem e caviar na geladeira e uma vila na puta-que-pariu pra confissão ficar interessante. É preciso cuspir dólar pra ter graça a história do mascarado-cu-rasgado. (TELLES, 1984, p.77)

O fato de negar a si mesma para inserir-se no meio burguês ocasiona um conflito interior na personagem, pois os fatos negados sempre voltam a sua mente e ela mesma sente necessidade de falar sobre seus traumas. As amigas já não a ouvem mais como antes, pois se cansaram das mesmas histórias; aos psicanalistas inventa fatos, distorce a realidade, apenas Madre Alix é sua confidente sem reservas, mas não consegue ajudá-la.

Essa necessidade de recontar e de certa forma reviver os fatos traumáticos de sua infância parece uma tentativa de conseguir superá-los e assimilá-los, resultando em uma visão mais clara de si mesma, imprescindível para a construção e encontro da sua intimidade. Esse é o maior problema de Ana Clara; ela não consegue fazer essa assimilação; a escolha pelo curso de psicologia é uma forma de conhecer um pouco mais de si e dos outros; a própria protagonista chega a afirmar tal fato.

A dificuldade encontrada por Ana Clara de fazer parte de um meio social mais elevado (a burguesia), mundo apontado pela própria personagem como hipócrita e insensível, leva-a à negação de si mesma. Essa negação impossibilita-a de construir sua identidade, pois é a partir de seu passado que ela poderia ter um senso sobre si, porém, ela opta em sacrificar sua integração pessoal na tentativa de atingir a social. Apesar do incessante desejo de mudar de vida, a jovem fracassa em sua empreitada, não conseguindo realizar nenhuma das harmonizações.

A orfandade, os conflitos entre a personagem e seu meio de origem e o meio desejado, a mudança de ambiente, a presença de uma mentora, a busca por uma profissão e de um lugar no mundo são características que aproximam o processo de formação de Ana Clara ao *Bildungsroman* tradicional, entretanto, o distanciamento físico e emocional com a mãe e o desfecho de sua história são típicos do romance de formação dito feminino. A jovem não conseguiu realizar nenhuma das integrações buscadas, ou seja, não conseguiu construir uma identidade nem inserir-se ao círculo social almejado por meio de um casamento, o que seria possível apenas com a superação dos traumas de infância.

A morte, assim como a insanidade, segundo Ferreira Pinto, é uma forma de punição para a mulher que tentou ir além dos limites sociais estabelecidos; esse parece o caso de Ana Clara, uma jovem que tentou fugir da sina da mãe, deixar uma classe social marginalizada e inserir-se em um meio social com regras resistentes.

Ao contrário de Ana Clara, Lorena preocupa-se mais com a harmonia da sua vida íntima, evitando o contato social em favor de si mesma. Lorena Vaz Leme é estudante de Direito e vive fechada em sua concha cor-de-rosa, o quarto alugado do pensionato, esperando pelo telefonema do amado médico Marcus Nemesius (M.N.) que é casado. Não gosta que as pessoas invadam seu espaço, preferindo a solidão para meditar, fazer seus exercícios físicos, estudar, ouvir música e ler poesia. Reclusa, pensa: "Ah, que alegria quando fico aqui sozinha. Sozinha." (TELLES, 1984, p.49)

Trata-se de uma jovem alienada e sonhadora, mas preocupada com as amigas, temendo a prisão de Lião, desejando ajudar Ana Clara e lamentando a mudança ocorrida no relacionamento entre elas. Lorena é a personagem detentora da palavra na maior parte do romance, lembrando sempre das amigas e descrevendo com clareza a situação de cada uma, demonstrando, certos momentos, saudade do tempo em que a amiga baiana era mais presente e ainda não havia abraçado o socialismo, porque, na opinião dela, Lião era mais alegre.

Por estar sempre isolada no quarto, a jovem reflete sobre a situação das amigas e percebe a grande diferença que há entre elas no âmbito familiar: "Pelo visto, a Bahia inteira deve ser da parentela de Lião mas Ana Clara é o avesso do quadro familiar" (TELLES, 1984, p. 18). Uma é o extremo da outra, enquanto o trauma de Ana Clara reside na ausência de um forte e sólido laço familiar, a força de Lião para ir atrás de seus objetivos e seguir seus ideais está ancorada na educação recebida, tendo como exemplo o próprio pai.

As lembranças da morte acidental do irmão caçula pelo mais velho, fato incerto na narrativa, e do pai que morreu em um hospital psiquiátrico perseguem Lorena durante todo o tempo e afligem seu coração, o qual, como ela mesma observa, parece fechado nessas tristes lembranças e desse modo ela se fecha também para os outros e chega a se questionar: "[...] Por que penso em meu pai? Em Rômulo? Perco a vontade de brincar. Se ao menos M. N. me dissesse eu te amo. Ou o Fabrizio" (TELLES, 194, p.96).

No fundo, Lorena é uma menina carente, desejando um amor que lhe dê segurança e estabilidade; talvez por isso tenha a figura de um homem mais velho como idealização de um bom relacionamento, conforme lemos: "[...] Adoraria me casar com M. N., não existe uma idéia mais jóia, queria me casar com ele, sou frágil, insegura. Preciso de um homem em tempo integral. Com toda a papelada em ordem, acredito demais em papel, herdei isso da mamãezinha" (TELLES, 1984, p.61).

Lia, ao ouvir de Lorena sobre o modo como se sentiu atraída pelo colega Guga, mesmo ele estando fora dos padrões desejados por ela, e sua recusa a ele ao pensar em M. N., conclui que o médico ficou sendo o pai de Lorena; é como se ele substituísse a ausência paterna, inibindo certos desejos seus e impondo alguns limites. Poderíamos pensar, pois, nesse amor como uma imposição posta pela personagem a si mesma na tentativa de continuar se preservando e tendo a esperança de um relacionamento sério, embora não saibamos se é um sentimento correspondido por ele.

Lorena, assim como Ana Clara, não apóia a causa socialista defendida por Lia; um dos motivos para o seu posicionamento é pertencer exatamente à classe social à qual a amiga e seu grupo criticam. Lorena é uma jovem burguesa e tende a olhar para o próprio umbigo, preocupando-se apenas com ela mesma e com as necessidades das pessoas próximas a ela, fato verificado em suas opiniões contrárias às da amiga militante. Podemos citar como exemplo da sua posição em relação à causa comunista o pensamento que a jovem tem ao ouvir Lia falar sobre as crianças passando fome no Nordeste: "Não sei até quando a gente vai ter que carregar esse povo nas costas, horrível pensar isso mas agora já pensei e estou pensando ainda que se Deus não está lá é porque deve ter suas razões" (TELLES, 1984, p.17).

Ela gostaria de ajudar a população de alguma forma, talvez com uma palavra de equilíbrio, embora sem inteirar-se das coisas do mundo, mantendo distância dele, não querendo enfrentá-lo nem se misturar com as pessoas, a fim de não perder sua estabilidade.

Lorena aprecia o isolamento, gosta de ficar sozinha em seu quarto, podendo fazer as pequeninas coisas que lhe dão prazer como ouvir música, ler poesia, preparar o chá, tomar banho: "[...] às vezes, os amigos (podiam ser menos vezes, ai meu Pai). A presença-ausência de M. N. Dos meus mortos. Rômulo, meu irmão. Paizinho" (TELLES, 1984, p.49). Seu quarto é como uma concha: "[...] lá fora as coisas podem estar pretas mas aqui tudo é rosa e ouro" (TELLES, 1984, p.49).

O cômodo é muito organizado, prima pela limpeza e pela ordem, pois como ela mesma disse a uma das freiras: "– A desordem me deprime, irmã. Ah, se eu pudesse me arrumar por dentro, tudo calminho nas gavetas. Minhocação demais." (TELLES, 1984, p.133). Suas atitudes refletem a necessidade interior que sente de organizar os próprios sentimentos, juntar os pedaços e formar um todo de si mesma.

Uma explicação plausível para o comportamento de Lorena é a dualidade, segundo ela mesma, entre o *ser* e o *estar:*

> [...] Faço filosofia. Ser ou estar. Não, não é *ser ou não ser*, essa já existe, não confundir com a minha que acabei de inventar agora. Originalíssima. Se eu sou, não estou porque para que eu seja é preciso que eu não esteja. Mas não esteja onde? Muito boa a pergunta; não esteja onde. Fora de mim, é lógica. Para que eu seja assim inteira (essencial e essência) é preciso que não esteja em outro lugar senão em mim. Não me desintegro na natureza porque ela me toma e me devolve na íntegra: não há competição mas identificação dos elementos. Apenas isso. Na cidade me desintegro porque na cidade eu não sou, eu estou: estou competindo e como dentro das regras do jogo (milhares de regras) preciso competir bem, tenho conseqüentemente de estar bem para

> competir o melhor possível. Para competir o melhor possível acabo sacrificando o ser (próprio ou alheio) até a pulverização total (TELLES, 1984, p.166).

Nessa fala Lorena expressa bem o porquê de preferir ficar fechada em sua concha, longe do contato com o mundo; é uma tentativa de preservar o máximo possível o seu interior intacto, pois no contato com os outros indivíduos acaba perdendo um pouco dela e assemelhando-se aos outros, precisando se moldar às regras e deixando seus desejos de lado. Ela tem dificuldade em inserir-se em qualquer meio social, por isso parece abrir mão da integração social em favor da integração pessoal, sendo o isolamento uma prova disso. Entretanto, ainda deseja casar-se com M. N. mesmo tendo consciência de precisar fingir, em determinados momentos, quem verdadeiramente é e pensa:

> [...] Queria apenas ser verdadeira. Honesta. "O mundo do burguês é o mundo das aparências", Lião repetiu não sei quantas vezes. Eu e M. N. pertencemos à burguesia, logo, estamos condenados a esse mundo. Mas estamos mesmo? Queria *ser* mas vou *estar* na engrenagem do faz-de-conta (TELLES, 1984, p.169)

Lorena não suporta o jogo do faz-de-conta, mas aceitaria participar dele se fosse necessário para realizar seu amor com o ginecologista M. N., pressentindo, na verdade, só poder concretizar esse relacionamento negando a si mesma, ao que é, e aceitando as máscaras impostas pelo grupo ao qual o amado pertence.

Lorena sente-se sempre no abismo do *ser* e do *estar.* Mais uma vez essa dualidade fica visível ao indagar por que as coisas acontecem todas ao mesmo tempo: acabou a greve da faculdade, o analista e amigo da mãe morreu, o marido jovem dela foi embora, Lia está impaciente com sua viagem e Ana Clara decide visitá-la; deveria estar estudando, mas faz companhia para a amiga, opta pelo dever ao invés do querer, não hesitando na hora de ajudar a defender a reputação das freirinhas ao evitar ser encontrado o corpo da amiga vítima de uma overdose no quarto do pensionato.

Ela não quer abandonar sua concha, mas a mãe deseja que ela volte para casa o mais breve possível. A decisão de ir morar sozinha foi uma forma de estar um pouco mais consigo mesma, de conhecer-se, de ser ela. Mesmo não querendo voltar a morar com a mãe, Lorena faz a vontade dela, porque sabe da necessidade de apoiá-la nesse momento de sua vida, ajudá-la a aceitar sua nova situação e talvez aceitar a si mesma. Parece agora assumir ela o papel de mentora da mãe.

O processo de formação de Lorena nos é apresentado de forma fragmentária, assim como ocorre com as outras duas protagonistas. Os acontecimentos de sua infância e os primeiros momentos de estudo, da amizade com Lia e Ana Clara, o relacionamento com a mãe e a decisão de ir para o pensionato são revelados por meio das lembranças da personagem.

Na faculdade, Lorena tem contato com uma realidade mais ampla, a qual entra em conflito com seu mundo interior, povoado por sonhos e idealizações. Esse desencontro entre sua intimidade e a realidade, explicitado pela questão do *ser* e do *estar* proposta pela personagem, seu isolamento no quartinho do pensionato, a dificuldade da realização amorosa, sua alienação, a busca de um caminho profissional (estudante de Direito) e o auto-aperfeiçoamento fazem parte do seu processo de amadurecimento.

Lorena mostra uma tendência em abrir mão da integração social em favor de seu equilíbrio interior, por isso opta pelo isolamento, preferindo fechar-se em sua concha. Sair da casa materna foi uma forma de encontrar-se, de pensar melhor em sua vida, assimilar os fatos e formar um todo de si mesma.

A dificuldade de relacionar-se com o outro por medo dos embates é evidenciado na recusa de um relacionamento real e sem impedimentos com o colega Guga, embora a agrade o fato dele gostar dela.

Em uma conversa com irmã Clotilde, Lorena define sua situação:

> [...] Que tempo será o meu?
> – Ainda não sabe, filha?
> – Não.
> – Você é jovem demais, não se encontrou.
> Ih, o blá-blá-blá clássico, o que sou? de onde venho? pra onde vou? Lião fica *p* da vida quando alguém começa com essas elucubrações. "Trabalhe, entende. Seja útil, participe e quero ver se vai ter folga pra ficar admirando o próprio embigo." Ela diz *embigo*, eh, Lia de Melo Schultz. Concordo e tudo mas as milhares de horas que gastei olhando o meu. O que sou? Plenitude transbordante se ao menos por telefone ele me diz um *alô*. (TELLES, 1984, p.131)

Sua figura se destoa da amiga Lião, tanto na aparência quanto no intelecto. Enquanto uma mostra-se preocupada com o povo, a outra prefere ficar longe de tudo o que está acontecendo. O desprendimento de Lião em relação às roupas, o visual desleixado e a falta de cuidados com o corpo é uma forma de recusar a ordem estabelecida, contrastando assim com a preocupação da amiga com a organização e a limpeza. Das três Lião é quem apresenta situação familiar conforme os moldes

tradicionais, tendo pai e mãe casados e cuidadosos com a filha, e experiências sociais mais próximas a dos protagonistas do *Bildungsroman.*

Na fala seguinte, Lia mostra como acredita no envolvimento social e sua ajuda para o desenvolvimento pessoal.

> [...] Hoje um cristão não pode alcançar a salvação da alma sem servir *objetivamente* à sociedade. Não sei explicar, mas todo aquele que luta com plena consciência para ajudar alguém em meio da ignorância e da miséria, todo aquele que através dos seus instrumentos de trabalho, do seu ofício der a mão ao vizinho, é santo. Os caminhos podem ser tortos, não interessa. É santo. (TELLES, 1984, p.114)

Lia de Mello Schultz, ou Lião, é filha de uma baiana com um alemão ex-nazista. Cursa Ciências Sociais e é partidária da causa comunista, atuando em um pequeno grupo de esquerda. As dificuldades pelas quais passa devido a sua escolha política são evidenciadas nas conversas que trava com a amiga Lorena, com Madre Alix, com os colegas de grupo e em seus pensamentos. Usa o pseudônimo Rosa em homenagem a Rosa Luxemburgo que foi assassinada pela polícia alemã depois da Grande Guerra. Por meio dessa personagem, Lygia dá testemunho de um momento importante e difícil para a História brasileira, utilizando, inclusive, fatos publicados nos jornais da época.

Lia não tem dinheiro, reprovou por faltas na faculdade e o namorado se encontra preso. Culpa a burguesia, classe a qual pertence a amiga Lorena que, geralmente, ajuda-a na questão financeira, por tantas misérias e mortes no país. Sofre ao ver a situação e o sofrimento de seus amigos, todos sendo presos ou vítimas de alguma agressão, como verificamos no trecho a seguir:

> No desenho animado, o gato leva um trompaço e dentes e ossos se trincam. Mas na cena seguinte já se colam e o gato volta inteiro. Seria bom se fosse como nos desenhos. Silvinha da Flauta. Gigi, japona. E você, Maurício? Quando o bastão entrar mais fundo, desmaia. Desmaia depressa, morra. Devíamos morrer, Miguel. Em sinal de protesto devíamos todos simplesmente morrer. "Morreríamos se adiantasse", você disse. Lembra? Eu sei, ninguém daria a mínima. (TELLES, 1984, p.15)

A aderência à militância é sua forma de contribuir com o seu país, uma tentativa de aliviar o sofrimento alheio, porque não suporta ver os outros sofrerem, recebendo influência de suas origens; esse envolvimento social poderia ser visto também como uma forma de ter uma visão mais ampla do mundo e, desse modo, contribuir para a formação da identidade da personagem. Ela acredita nas escolhas do homem, no seu

poder de optar por um caminho e mudá-lo se julgar necessário. Esse pensamento parece ter sido adquirido em sua experiência familiar. O pai era nazista e veio para o Brasil ao desistir desse ideário; assim, herdou dele essa necessidade de envolver-se politicamente com uma causa, sendo ele um exemplo também ao abandonar um caminho julgado certo em determinado momento para seguir outro. A família deu-lhe estrutura necessária para formar sua identidade e correr atrás dos seus desejos e sonhos.

Lia saiu de casa para poder ter um pouco de liberdade, vivenciar outras experiências, conhecer outras realidades, pois o amor materno e o cuidado paterno a sufocavam. Ela diz à madre Alix não querer voltar para casa, acredita ser um período que já se encerrou em sua vida. No pensionato, passou por um segundo período, e agora começa um terceiro na Argélia. Como fica evidente no trecho abaixo, a jovem tem essa percepção de constante mudança, dos processos necessários para seu crescimento e amadurecimento, não tendo medo de arriscar.

> — Não sei explicar, mas lá é como este café adocicado e quente. Minha mãe chegava a me abafar com tanto amor, preferia às vezes que me amasse menos. O velho disfarçando com carrancas, tios e tias estourando por todos os lados com os batalhões dos primos. Aconchegos, festinhas. Lembro de todos, amo todos mas não tenho vontade de voltar. Isso é saudade? Foi um período que se encerrou. Aqui começou outro e agora vai começar um terceiro período e então fico com esses dois períodos pra lembrar. Será saudade? (TELLES, 1984, p.122)

Apesar do seu envolvimento no movimento de esquerda, Lião pensa que poderia fazer mais pela pátria, não achando ser útil sua atuação, como se pudesse contribuir mais de outra forma, sem saber talvez qual: "[...] Tenho pensado num diário [...] um diário honesto. Enxuto, contando meu trabalho sem glória, sem nada. Até ser presa e morrer obscura, apenas com o nome que escolhi: Rosa." (TELLES, 1984, p.119)

A protagonista chega a afirmar não sentir-se tão feliz acreditando no homem como se sente acreditando nas histórias extraordinárias que eles contam, com suas façanhas e santos, influência das fábulas contadas pela mãe.

Essa sensação de um trabalho sem glória é acentuada diante da morte da amiga Ana Clara; Lia desespera-se diante da situação e lamenta não ter feito nada além de discursos para ajudá-la. Sua visão sobre as amigas se difere. Lorena é a alienada, preocupada apenas consigo mesma e perdida em suas fantasias. Lia sente nela e em suas atitudes certo ar de superioridade, mas frequentemente recorre à sua ajuda, pedindo o carro da mãe emprestado e aceitando as roupas velhas como doação para o grupo. Ana

Clara é aquela que desistiu de lutar e entregou-se ao vício, é mais uma vítima do sistema, a quem ela não pode ajudar pelo fato de a polícia manter-se próxima aos usuários de drogas.

Ao comentar com Madre Alix sobre seu diário, a religiosa pergunta se pode lhe dar uma epígrafe "[...] *Sai da tua terra e da tua parentela e da casa de teu pai e vem para a terra que eu te mostrarei.* É o que você está fazendo" (TELLES, 1984, p.128).

Lia para de preocupar-se com o futuro; opta em viver o presente e por isso sente-se livre, livre para viver o seu amor e seguir outro caminho junto ao namorado Miguel na Argélia. Deixa para trás a luta que defendia, optando, seguindo o raciocínio de Lorena, pelo *ser* ao invés do *estar*; parece desejar uma vida mais pacata, sem aquele medo causado pela perseguição militar.

O envolvimento social parece tê-la ajudado a descobrir a necessidade de uma estabilidade emocional, acentuada pela falta sentida do namorado preso e o desejo de amar percebido no breve contato físico com o companheiro de grupo Pedro.

Há uma divergência entre os mundos interior e o exterior de Lia; segundo Lorena, a amiga é muito sensata ao falar e extremamente sentimental ao escrever, fato possível de perceber quando ela rasga o romance que escrevia por não ver utilidade nele para a sua luta. A sensibilidade expressa na escrita da personagem contrasta com sua rígida e carregada aparência.

Ao sair da Bahia e ir para São Paulo, Lia tem contato com uma realidade mais ampla, entrando em conflito com os seus ideais, o que a leva a abraçar uma causa social. O envolvimento político, a mudança de ambiente, a busca por uma vocação e por um lugar no mundo marcam o processo de formação da protagonista, além da consciência desta de ter que percorrer etapas, passando por períodos para o seu crescimento. A ligação política e a mudança tanto de cidade quanto de estado em busca de um caminho próprio a fazem dialogar mais do que as outras personagens com os protagonistas dos *Bildungsromane* pertencentes ao cânone mínimo, pois demonstram sua preocupação com a vida pública e autoconhecimento por meio de novas e desafiadoras experiências.

Lião tem a presença constante dos pais em sua vida, principalmente na infância, e eles lhe dão um senso de identidade necessário para a sua formação. Das três protagonistas parece a mais estável emocionalmente, não apresentando dramas que a martirizem.

Embora Lia, Lorena e Ana Clara estejam passando pelo mesmo processo em direção ao auto-conhecimento e à construção de uma identidade, elas não passam pelas

mesmas experiências de vida e não recebem os mesmos estímulos, diferindo, assim, o modo como se dará o processo de formação de cada uma.

As três se conhecem em um determinado momento do seu processo de formação: a busca de uma profissão por meio do ensino superior. Elas estudam na mesma faculdade e moram no mesmo pensionato de freiras, o que possibilita o estreitamento das suas relações. Apesar das semelhanças, as três diferenciam-se na forma como vêem suas vidas, o processo pelo qual passam e a maneira como reagem diante dos estímulos exteriores responsáveis pelas mudanças interiores.

Por esse motivo, elas não passam pelo mesmo processo de formação; apresentam diferenças nas influências que recebem, no modo como reagem diante do outro e por isso parecem tão diferentes entre si, pois cada uma pertence a um mundo. Elas mesmas mostram ter consciência dessas divergências ao longo do romance. Em uma das conversas com Lorena, Lia manifesta-se assim: "[...] Acho apenas que você nunca será como eu e eu nunca serei como você, não é simples? E não é complicado?" (TELLES, 1984, p.187). O relacionamento de Ana Clara com as duas é mostrado por meio das lembranças de cada uma delas, pois apenas uma vez as três se reúnem na narrativa, exatamente no momento em que o trio se desfaz diante da morte de Ana.

7. *AS HORAS NUAS:* O RESGATE DO *EU* POR MEIO DA MEMÓRIA

As principais características das protagonistas dos três romances anteriores (*Ciranda de Pedra; Verão no Aquário; As Meninas*), tais como a fixação no passado e a busca por uma identidade, encontram-se presentes na protagonista desse romance intrincado, peculiar e complexo que entrelaça real e irreal no mistério em torno do gato a ganhar voz na narrativa e do desaparecimento da psicanalista. Os conflitos familiares, a fixação no passado, a ausência do pai e o amor idealizado, entre outras questões, assinalam a vida de Rosa Ambrósio, uma atriz decadente e entregue ao vício do álcool que busca se reencontrar nas lembranças do passado.

Entretanto, o processo narrado se diferencia dos romances precedentes por apresentar uma protagonista fora dos padrões do *Bildungsroman*, ganhando maior espaço a busca pela assimilação da pessoalidade em detrimento da social, esta já obtida anteriormente. Apesar das peculiaridades da obra ela pode ser associada a um tipo específico de romance de formação feminino contemporâneo que discutiremos mais adiante.

A situação narrada em *As horas nuas*, compartilhada entre a protagonista e um gato, seu confidente, e diante dos propósitos já comentados acerca do ideário ficcional de Lygia Fagundes Telles para os quatro romances anunciados, chama-nos para uma ponderação. Talvez haja, da parte da ficcionista, nesse último romance da sua tetralogia, de um lado, a procura de um leitor novo, desinteressado, até, da leitura de memórias – anônimo, diante de suas múltiplas atividades e passível, de, instintivamente, ver-se atraído por uma personagem de dimensão zoomórfica. Do outro, sem dúvida, o tratamento que a ficcionista dispensa em *As horas nuas,* para com o memorável, convenhamos, no papel de Rosa, a protagonista, uma vez em diálogo com um gato, é de anulá-la diante do tempo e ver-se insensível, inepta diante do seu tempo. Rosa encontra-se aniquilada na sua individualidade; mostra-se sem vontade para com a vida, isolada, impotente e diante de um gato.

Duas falas da protagonista, observadas e relembradas por seu gato de estimação, explicitam claramente a situação em que se encontra a atriz e o seu descontentamento consigo mesma: “Mulher incompetente e profissional negligente, de que vale a vocação

sem disciplina? Negligente! Ficou repetindo como se alguém a contestasse." (TELLES, 1991, p. 111) e

> - Atriz medíocre, mãe egoísta, amante infiel e dona-de-casa descuidada, ela disse hoje para o espelho com expressão de desafio. Bebeu o resto do uísque [...] Impregnou-se tanto dos papéis que representou que facilmente passa de um papel para outro – fragmentos que vai juntando e emendando nas raízes, dependendo da conveniência. (TELLES, 1991, p. 80)

Colocar-se diante do espelho é uma forma de encarar sua própria imagem, sendo o ato de falar consigo mesma um modo de olhar para si. Rosa se voltará para o seu interior por meio do adentramento em sua memória e da exposição a terceiros de suas lembranças, recordando-se das dificuldades passadas ao lado dos pais e principalmente ao lado da mãe após o abandono do pai.

Sua família se dividia em duas partes, a dos ricos e a dos pobres, pertencendo ela à segunda e Miguel, seu primo e primeiro amor, à primeira. As tias davam-lhe revistas francesas após serem lidas e a menina sentada ao lado do pai o ouvia ler as reportagens e depois traduzi-las.

A figura paterna, como nos demais romances, é mais uma vez apresentada como frágil e distante, em oposição à figura materna. O pai de Rosa saiu de casa sem dar explicações, abandonando esposa e filha; sua mãe, uma mulher comum, com o dom de prever acontecimentos próximos, era corajosa e batalhava para manter a casa e dar o mínimo para a filha, começando a fazer e a vender goiabada após o abandono do marido. Sua personalidade marcante fica evidente na seguinte fala dirigida à filha:

> Meu avô alemão tinha um ditado que de tanto ouvir decorei, *Tee Trinken Und Abwarten*. Tomar chá e aguardar. Foi o que fiz quando seu pai avisou que ia comprar cigarros e até hoje. Então me sentei e fiquei esperando. Quando desconfiei que ele não voltava mais fui fazer outra coisa. (TELLES, 1991, p.119)

Tio André, pai de Miguel, apresenta-se também como um homem delicado que fica no sótão tocando saxofone, enquanto tia Lucinda, uma mulher forte e determinada, se alista como enfermeira voluntária no Batalhão de Defesa Passiva.

Gregório, marido da protagonista, também é o pai protótipo dos romances de Lygia Fagundes Telles, sendo muito reservado, sensível, fechado em si mesmo e tendo a admiração da filha. Era professor universitário e foi perseguido, preso e torturado pela ditadura militar, fato, segundo a esposa, potencializador do seu isolamento como fica

expresso na fala seguinte: “Por que não se abria comigo, com a filha, com os amigos, por que evitava todo mundo, ainda o medo? O que fizeram com ele naquela prisão repelente? eu ficava me perguntando e até hoje. Atingido no que tinha de mais precioso, a cabeça [...]”. (TELLES, 1991, p. 162)

A relação conjugal apresentava falhas, parecendo que Rosa representava o tempo todo, vivendo uma farsa, como se desse continuidade àquela noite triste em que conhecera Gregório. Era a noite do casamento de sua tia Ana e a pedido da mãe ela foi à cerimônia e fingiu que nada havia acontecido, como se o primo não tivesse morrido, concluindo Rosa: “Eu falava tanto em carreira teatral. Seria meu primeiro papel importante, representar uma menina feliz, Vai, filha, depressa.” (TELLES, 1991, p. 172). Na festa ela conheceu Gregório e pouco tempo depois se casaram.

A insignificância de Gregório diante da esposa e o seu não comprometimento com as questões ligadas à casa são percebidos pelo gato narrador Rahul. Segundo ele, o homem entrou e saiu daquele apartamento sem restar nada de si nem ao menos o cheiro.

> Sentei-me na poltrona de tecido florido. Nada mais restara ali da presença de Gregório, muita sabedoria da sua parte transformar os escritos nas bolas de papel, conhecia bem seus herdeiros. Menos matéria para o fogo. Ocupava neste apartamento um espaço modesto. Falava pouco. Comia pouco. Ainda assim, deixou tanta coisa, as malas e pacotes que vi saindo por aquela porta. (TELLES, 1991, p. 100)

Apesar do distanciamento do marido e da falta de cumplicidade, era a ele que Rosa recorria nos momentos de instabilidade emocional, pois ele representava para ela um porto seguro, como bem observa Rahul:

> Recorria a Gregório nas suas crises místicas, quando se sentia abandonada por Deus e traída pelo próprio ofício ao qual dera o melhor de si mesma, gostava de repetir, Dei ao teatro o melhor de mim mesma! Era ainda Gregório que ouvia as queixas maiores pela traição de Cordélia, o avesso do modelo da filha que vem para acrescentar e não para diminuir. Nessas crises, ele era a rocha onde ela ia se estirar exausta. Exausta e esvaída, repetia muito isso. Na intimidade, dizia-se esbagaçada. Lamentando o silêncio desse sábio que a reconfortava com monossílabos.” (TELLES, 1991, p. 28)

A esposa e a filha nunca tiveram curiosidade em verificar o conteúdo dos papéis atirados por ele no cesto de lixo. Talvez eles contivessem todas as respostas buscadas por Rosa sobre o marido, entretanto sua atitude só reafirma a falta de comprometimento com ele. Aos seus olhos, Gregório a via ainda como uma criança e ela detestava ser

tratada assim, como se ele detivesse toda a sabedoria e ela fosse imatura. Nos dois trechos seguintes fica claro esse pensamento da atriz em relação ao marido:

> Acho que nunca me levou a sério, parecia [Gregório] um sábio do Sião ouvindo a Joaninha, a besourinha com bolinhas vermelhas na blusa. Enfim, não interessa, restamos nós nesta coluna do edifício, uma preta velha. Um gato velho e eu. (TELLES, 1991, p. 41)

> [...] estou chorando feito uma vaca. Velharias. A Lili disse que não é bom sinal chorar por velharias, depois de uma certa idade a gente só deve chorar por coisas recentes. A partida de Gregório foi recente? Não sei, mas ele ainda estava por aqui quando Cordélia começou a andar com esses velhos, a gente conversava tanto sobre isso. E ele achando natural que a filha única, uma mocinha! A escolha é dela, dizia com aquela cara impassível, o cachimbo no canto da boca. As baforadas curtas. As respostas curtas, ah! Vontade de esmurrar cara e cachimbo, mas então?... Permitir que uma neurótica – ora, neurótica sou eu, permitir que uma psicopata incapaz de escolher sua pasta de dentes, escolha o seu próprio destino. Eu quis dizer seu próprio amante mas tenho uma queda pelo estilo dramático, herança da mamãe. Ele esboçou o sorriso para dentro, odeio esse sorriso interior de sábio da montanha tendo que tratar com a formiguinha [...]. (TELLES, 1991, p.16-17)

No segundo trecho, temos expressa também a insatisfação de Rosa com o comportamento da filha, a qual tem fixação na figura paterna e parece exteriorizar isso nas relações amorosas com homens bem mais velhos, como se buscasse neles o próprio pai.

O nascimento da filha foi uma decepção para Rosa, pois ela desejava ter um menino a quem daria o nome de Miguel, em homenagem ao primo. Apesar disso, ela faz planos para o futuro da filha, os quais vão se desmoronando ao longo do crescimento da menina e, principalmente, quando ela começa a fazer suas próprias escolhas, como evidencia a seguinte passagem:

> O reino da vulgaridade. Nem quinze anos tinha Cordélia, nem quinze anos! E já começou a sair com a homenzarrada. Tudo velho. O sexo livre, abaixo as calcinhas! [...] será conveniente que a loucura e o sexo fiquem assim soltos na praça? O adolescente sem estrutura, o velho sem estrutura, o velho sem estrutura, o povo inteiro, meu pai. O país da imaturidade. (TELLES, 1991, p. 17)

Na história narrada, Cordélia tem aproximadamente 30 anos, sendo assim, ela estava com quinze anos nos anos 1970, por isso apresenta um comportamento parecido com o de Raíza, protagonista de *Verão no Aquário*, tais como a acepção do amor livre. Os relacionamentos sem compromisso e envolvimento emocional são verificados na frequente troca de parceiros por Cordélia. Rosa não reprime o comportamento da filha,

mas apenas a escolha de seus parceiros, apesar de acreditar que com eles ela esteja livre do perigo das drogas e da Aids, grandes preocupações do homem dos anos 1980 ao lado da crescente violência. A atriz viveu a infância e a juventude em uma época distinta e distante da de Cordélia, gerando um conflito de gerações no momento da narração.

Certas referências na obra, como o Batalhão de Defesa Passiva, nos levam a acreditar que o período de processo de formação de Rosa Ambrósio se deu no pós II Guerra, no curso da década de 1940. O comportamento recatado da menina Rosa estava em consonância com os costumes da época, sendo seu relacionamento com o primo, de certo modo, freado pelas convenções. Afinal,

> Que esperança podia ter nesse primo tentando me beijar em plena noite de blecaute? O primo rico amarrotado e com a barba por fazer, senti a aspereza do seu queixo no meu queixo. O primo presente-ausente como as estrelas. [...] Estava ao meu lado e não estava. Estudioso e preguiçoso, rico e sem dinheiro. (TELLES, 1991, p. 166)

Rosa tem consciência das mudanças ocorridas ao longo do tempo, principalmente no que se refere às relações amorosas e ao comportamento feminino, entretanto, ela não consegue aceitar as escolhas de sua única filha, sua liberdade de se relacionar com os homens que desejar, no caso, os com o dobro de sua idade. Fato interessante se pensarmos que a protagonista tem a mesma idade dos parceiros da filha e se relaciona com Diogo, homem da mesma faixa etária de Cordélia.

A relação entre mãe e filha não se apresenta de forma conflituosa, apesar delas conversem pouco, não há brigas nem discussões entre as duas, mas também não há uma ligação de amizade e cumplicidade. Cordélia identificava-se mais com o pai e era junto dele que passava horas falando sobre astronomia. Esse distanciamento emocional é evidenciado na seguinte fala da atriz: "Tenho minha filha mas é como se não tivesse, parece aquela poesia que o papai gostava de ler, Nunca está onde nós a pomos e nunca a pomos onde nós estamos." (TELLES, 1991 p.18).

Percebemos na conversa seguinte com Diogo que a atriz sente-se perdida, assim como as meninas dos romances anteriores, diante dessa nova fase de sua vida, ressaltada sua particularidade.

> - É simples, Rosa, escuta, você está em pânico porque sente que está envelhecendo. Foge do trabalho, das pessoas, vai acabar fugindo de mim. Rosa Ambrósio, como vou fazer entrar nessa cabeça que não existe outra saída, existe? Para escapar da velhice, querida, só morrendo jovem mas agora

> não dá mais. A solução é enfrentar sem fazer bico, de bom humor, se possível. Enfrentar o touro, vamos fazer uma viagem?
> [...]
> - Não é a idade que me deprime, é o preconceito. A limitação de trabalho.
> - Mas você é a primeira a se limitar! E se não limitou nosso amor é porque não deixo mas pelo seu gosto eu estava na estrada. (TELLES, 1991, p. 87)

Prestes a entrar na terceira idade, a protagonista deseja recuperar a juventude, não aceitando as transformações em seu corpo, sentindo, assim, a necessidade de revisitar o seu passado e contar suas lembranças a terceiros numa tentativa de recuperar a identidade que parece ter se perdido. Esse desejo em recuperar sua juventude e o desgosto com o próprio corpo, com suas atitudes e a vontade de mudar seus hábitos são verificados em mais de uma passagem na obra. No excerto a seguir, verificamos de modo mais latente sua obsessão pelo ser jovem:

> Bebo sem vontade, por que estou assim amarga? Vai ver é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens [...] Inveja de Ananta, inveja de Cordélia – também de Cordélia? É claro, inveja de minha filha. Sou um monstro, digo e me cubro com uma blusa. Espera, não é tão simples assim, a verdade é que eu queria apenas uma filha normal – será pedir muito? (TELLES, 1991, p.19)

Rosa recorre à ajuda de uma analista para adentrar em sua memória e recuperar as lembranças mais marcantes de sua vida. Com o desaparecimento de Ananta, a atriz passa a arquivar suas memórias com a ajuda de um gravador. Dessa forma, ela começa a selecionar o que será escrito e como será escrito em seu livro memorialista, entretanto por não estar sob o olhar atento de um terceiro, a atriz chega a revelar um pouco mais de si mesma, dizendo coisas que não gostaria de publicar, tais como sua ligação com Diogo pelo reconhecimento do primo nele e a insatisfação com seu corpo. Essa busca por um apoio externo para poder enfrentar o passado, verificada também nas conversas com a empregada Dionísia e o gato Rahul, é um modo de remover os obstáculos entre o presente e o passado, já que

> Em sua fase declarativa, a memória entra na região da linguagem: a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo. [...] Ora, essa elevação da lembrança à palavra não se dá sem dificuldades. [...] A retirada dos obstáculos à rememoração, que fazem da memória um trabalho, pode ser ajudada pela intervenção de um terceiro, o psicanalista, entre outros. [...] Assim posta na via da oralidade, a rememoração também é posta na via da narrativa, cuja estrutura pública é patente. (RICŒUR, 2007, p.138-9)

Memória e imaginação ligam-se, assim, pela associação de ideias e pela presença do ausente. Podemos dissociá-las, de acordo com Ricœur (2007, p.26), pela intencionalidade: enquanto a primeira volta-se para a realidade anterior, a segunda recorre à ficção, criando, desse modo, situações irreais, não vividas por quem as narra. No caso de Rosa Ambrósio, a atriz une realidade e ficção, pois se confunde com suas personagens e representa ao invés de viver, por isso aqueles que com ela convivem não a conhecem completamente e ela própria parece ter perdido a percepção de si mesma.

Após uma visita ao neurologista, na qual declarou que as pessoas ao seu redor vão saindo aos poucos de cena e que ninguém pode ajudá-la senão ela mesma, Rosa demonstra se identificar consigo mesma menina durante seu processo de amadurecimento: "Deixo o dinheiro no banco da frente e saio quase de joelhos, a saída é estreita, todas as saídas se estreitaram ultimamente, é melhor não entrar, ficar no casulo – até quando?" (TELLES, 1991, p.132). Ela sabe da necessidade de tomar uma decisão, de seguir um novo rumo, tem consciência do que deve fazer, mas hesita como Raíza e Ana Clara: "Amanhã mesmo me entrego à mais feroz limpeza por fora e por dentro, por acaso não sou livre?" (TELLES, 1991, p. 124)

As lembranças vêm à sua mente com maior intensidade diante do gravador, e assim, ela percebe como representou várias vezes fora do palco, a começar pela noite do casamento de tia Ana e posteriormente dentro do seu próprio relacionamento com Gregório. No jantar que ofereceu à prima preferida pela nomeação para o cargo de Consultora Jurídica, Rosa flagrou o marido com ela, mas silenciou-se e "[...] representou perfeitamente o papel da esposa traída e distraída" (TELLES, 1991, p. 135).

Esse fato é relembrado como se a própria prima estivesse falando sobre a situação para ela e reavivando o modo como Rosa conseguiu se destacar na carreira:

> O sininho, blim-blim-blim! [presente da prima] foi parar no lixo na mesma noite em que você foi parar na cama daquele diretor de barbicha, não era o Veronesi? Veronesi, querida Rosinha. Prometeu e lhe deu o primeiro papel importante da sua bela carreira. Você detesta datas mas vou avivar sua memória, isso foi um mês depois do famoso jantar, menina esperta. [...] Não peço perdão porque não há absolvição ou condenação, não há réu nem vítima, tudo se reduz a fatos com a simplicidade deste testemunho. Quis apenas colaborar, Rosa Ambrósio, ajudá-la a se conhecer, não sou juiz mas testemunha, você é quem vai dar o parecer sobre si mesma e ainda assim, não será um parecer definitivo. (TELLES, 1991, p. 135-6)

Desse modo, a recorrência à memória apresenta-se, de fato, como uma busca de si mesma, parecendo que a menina que era antes se perdera com a atuação nos palcos;

os papéis que representava começaram a se confundir com a realidade, não conseguindo ela, no momento presente, reconhecer mais a verdadeira Rosa, por isso procura o auxílio da analista.

Sob o viés da memória, Rosa Ambrósio retoma o seu processo de formação, pois, de acordo com Ricoeur (2007, p.57): "O momento da recordação é então o do reconhecimento. Esse momento, por sua vez, pode percorrer todos os graus da rememoração tácita à memória declarativa, mais uma vez pronta para a narração." Desse modo, a atriz deseja escrever um livro de memórias, uma forma de registrar e reviver suas experiências, a fim de se reencontrar para poder harmonizar-se consigo mesma e aceitar as marcas do tempo em seu corpo.

As duas epígrafes do romance são bastante significativas: "Abrirei em parábolas minha boca e dela farei sair com ímpeto coisas ocultas desde a criação do mundo" e "De tudo fica um pouco. Não muito."A primeira, versículo 35 do capítulo 13 do Evangelho de São Mateus, revela toda a simbologia da obra, a qual apresenta resquícios de outras obras da autora, o que está em consonância com a segunda epígrafe, retirada de Carlos Drummond de Andrade. Nesse romance, parece ter ficado um pouco de tudo o que Lygia Fagundes Telles escreveu, remetendo, ao mesmo tempo, às marcas deixadas pelo tempo e pelas experiências. Conforme Tietzmann Silva (2009, p. 195):

> A percepção do tempo é, pois, relativa. Também a memória funciona de modo muito pessoal, eternizando ou apagando seus registros da mente do indivíduo, pondo em destaque alguns eventos, escondendo outros, alterando-os às vezes tão profundamente que a falsa memória torna-se verdadeira.

Para o registro do passado são as memórias a forma de relato mais comum, mas para conseguir o efeito de cumplicidade do leitor é necessário que haja um pacto entre o autor e ele, devendo o primeiro deixar claro a intenção de seu texto, o objetivo de sua escrita. Os fatos seguem, normalmente, a ordem de uma memória afetiva, sem muito compromisso com o contexto das personagens lembradas, sendo a fonte para a escritura a experiência pessoal guardada na memória do indivíduo. Os fatos narrados podem principiar pela infância seguindo até o presente ou abarcar apenas um determinado momento da vida da pessoa em foco, parecendo ser este o caso da nossa protagonista, a qual pretende mostrar, somente, a radiante atriz de outrora. Entretanto, acaba misturando em suas confidências passado e presente, não ordenando de forma linear suas recordações, contando-as conforme vão surgindo em sua mente, acabando por

revelar, ao menos para o gravador, sua intimidade mais profunda, a Rosa que deseja esconder.

O título de seu livro de memórias se revela o mesmo do romance que o leitor tem em mãos, apresentando-se irônico por ela dizer que escreverá apenas o lado direito das coisas, evitando expor os seus defeitos. Um livro de memórias evoca a fidelidade ao passado e coloca o autor despido de máscaras diante dos outros, fato que não acontece com a protagonista. Embora Rosa diga desejar mostrar-se como verdadeiramente é, ela encarna outra persona em seus relatos, a da atriz gloriosa. A seleção de lembranças e o insucesso da tentativa de deixar de representar fora dos palcos ficam evidentes no trecho abaixo:

> Fui convidada, aceito, a peça é de Sartre, Reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho. Em seguida, as minhas memórias, tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas, por que não eu? Hem?!... As Horas Nuas, você [Gregório] aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor.
>
> Abraço apertadamente o travesseiro. Mentira, querido, tudo mentira e você sabe, os mortos sabem tudo, se antes da despedida você já sabia quando eu estava mentindo, imagina então agora. (TELLES, 1991, p. 34)

O passado e o presente repartem o pensamento de Rosa, sendo predominante a presença e a recorrência às figuras do pai e do primo, os quais saíram de sua vida, como ela costuma dizer, muito cedo: o primeiro foi comprar cigarros quando ela era criança e nunca mais voltou e o segundo morreu em decorrência de uma overdose ainda jovem. Diogo e Gregório, apesar de ausentes nesse momento, representariam um passado mais recente, pois o marido morrera a pouco mais de três anos e fica sugerido que o amante fora embora do edifício há alguns meses.

A protagonista resume sua vida sentimental da seguinte forma:

> Liguei-me tanto ao Diogo, uma borboleta mas fiel nas suas infidelidades, à sua moda ele me amou. Me apoiou, aquele apoio que Gregório negou, ah! Que homem desapegado. Miguel era assim mas por outros motivos, estava comigo e não estava, parecia um barco na névoa, você já viu um barco ir se afastando na névoa? Hem?!... Só névoa em redor dele, eu queria gritar, Miguel, volta! mas era uma tonta, como podia desconfiar? E depois, a cocaína não estava na moda, pelo menos não como agora. Ou estava?... Sei lá. O amor da minha adolescência. Não fomos amantes porque o tempo era das virgens, tudo virgem. Conheci tanto homem depois e só restaram esses três, Miguel, Gregório e Diogo. Pela ordem de entrada em cena [...] (TELLES, 1991, p. 112)

Esses três relacionamentos, os mais marcantes em sua vida, se configuram de forma diferenciada e em cada um deles a atriz assume uma forma específica de tratamento. Miguel, representante do primeiro amor, amor idealizado, puro e platônico, chama-a de Rosinha devido à sua ingenuidade. No outro extremo, encontra-se sua ligação com Diogo, estabelecida puramente no âmbito sexual, opondo-se, desse modo, ao amor da primeira juventude. O amante a trata por Rosona, forma que adquire certo tom pejorativo por referir-se à sua idade e à sua experiência de vida. Entre os dois está sua relação com Gregório, ao lado de quem ela é simplesmente Rosa. Um casamento duradouro e intelectual, mas construído por aparências, apresentando pouco comprometimento um com o outro, sem confiança e cumplicidade, julgando-o ela às vezes indiferente, mas confessa: "Estou exagerando, ele não era indiferente. Defendia o seu mundo trancando a porta, chega de invasores! O que eu nunca consegui fazer, a verdade é essa." (TELLES, 1991, p. 124)

Ao longo da narrativa fica evidente ter sido Miguel o único e verdadeiro amor de Rosa Ambrósio, talvez por isso ela tenha medo da maturidade e anseie pela eterna juventude, já que o primo amado permanece como uma imagem jovem em sua memória. Ela confidencia à empregada:

> – Miguel querido, onde você estiver, ouviu isso? Eu te amo. Algumas coisas devem ficar na obscuridade, é melhor não levantar o pano, deixa... Acho que descobri, Gregório não me fez feliz porque ele era infeliz, o que mais poderia me dar senão sua tristeza. Mas Diogo tinha o coração contente, tão apaixonado pelas coisas, Como é bom viver! Ele vivia repetindo. Mesmo comigo, que sou um horror, ele achava graça na vida. Me amava e me rasgava como um gato rasga o rato, Quero de volta as minhas pernas! Aquele lá gritou, tinham cortado as pernas dele. E eu aqui gritando e gritando, Quero de volta a minha juventude!... (TELLES, 1991, p. 114)

O desprezo por sua atual imagem fica claramente expresso em uma das seções de análise: "- Eu gostava de mim, Ananta. Agora me detesto, Ô! meu Pai, é horrível. Conviver comigo mesma, horrível... Está me ouvindo?" (TELLES, 1991, p. 107). Essa declaração da atriz confirma o ponto central de seu dilema que reside na sua própria aceitação, sendo mais uma questão de ordem interior do que exterior. Rememorar parece uma tentativa de encontrar um ponto comum entre Rosinha, Rosa e Rosona.

Os sete capítulos narrados por Rosa Ambrósio adquirem tom confessional, assumindo ela o papel de ré. A literatura confessional se caracteriza por um eu que fala de si mesmo e se desnuda diante do leitor, tornando-se mais próximo deste. O conceito de autobiografia exposto por Lejeune (APUD REMÉDIOS, 1997, p. 12), estudioso que

se dedicou a questão do texto confessional, consiste em um texto retrospectivo feito por uma pessoa sobre sua própria história e experiências. O autor deve recompor sua vida por meio do tempo e mostrar determinado auto-reconhecimento, ou seja, nessa escrita ele deve encontrar a si mesmo. Entretanto, uma biografia nem sempre pode apresentar um relato real, os detalhes verídicos de uma história, podendo haver uma mistura entre memória e invenção.

O objetivo da atriz ao penetrar em sua memória e revisitar o seu passado reside, exatamente, em reencontrar-se, uma vez que a busca pelas lembranças traz a esperança do reencontro e isso significa reconhecer o que se aprendeu anteriormente, culminando a reflexão da memória no reconhecimento de si mesmo devido à particularidade e pessoalidade das vivências de cada um.

A metamorfose física é inevitável, enquanto que os comportamentos apresentam raízes mais fundas e por isso a mudança de hábitos envolve maior dificuldade. No romance, a degradação física de Rosa, acelerada pelo uso abusivo de álcool, é ressaltada e focalizada. A atriz deseja novamente a juventude e sente-se desconfortável com sua situação atual; ela tenta retomar a carreira, mudar seus caminhos, mas não obtém êxito.

> O marido, a filha, o amante, a empregada e o gato de Rosa Ambrósio assistem com ceticismo às súbitas e reiteradas tentativas de mudança de comportamento que ela empreende. Ela própria sabe, a cada fracasso, que é mais fácil aceitar a velhice do que assumir uma nova postura diante da vida. (TELLES, 1991, p. 149)

Entretanto, na fala de Renato Medrado, primo de Ananta, nos dois últimos capítulos fica interdito que Rosa tenha se reconciliado com o seu corpo ou, se ainda não alcançou por completo tal harmonização, que ao menos esteja no caminho para atingir esse objetivo, pois a atriz encontra-se em uma clínica de reabilitação e prepara-se para retornar aos palcos com a peça *O doce pássaro da juventude*, na qual interpretará uma atriz decadente. A aceitação desse papel e o final em aberto deixam a possibilidade de um desfecho positivo para a protagonista.

Como em *As meninas,* diferentes narradores tomam a palavra no romance, entretanto, essas vozes não se misturam como acontece no primeiro; elas são bem delimitadas e distribuídas ao longo dos 18 capítulos dessa obra: 7 são narrados em primeira pessoa pela protagonista, 6 em primeira pessoa pelo gato Rahul e 5 por um narrador heterodiegético que assume a perspectiva da analista Ananta e após o seu desaparecimento de seu primo Renato. Os dois últimos capítulos são narrados pelo

terceiro narrador que não pode revelar ao leitor nada que a personagem não saiba, assim, o caso do desaparecimento da analista não é desvendado.

O romance não apresenta um desenlace fechado, cabendo ao leitor completar as peças que faltam nesse quebra-cabeça criado por Fagundes Telles em relação a Ananta, à recuperação de Rosa e à enigmática aparição do gato na janela do apartamento olhando para Renato. Essa cena, aliás, sugere que Rahul tem a chave para todas as respostas, no entanto, como característica dos finais em aberto, a visão do leitor é restringida e ele não tem acesso às informações recuperadas pela memória do ser fictício, no caso o animal de estimação.

Rahul é um gato que apresenta características humanas, assumindo, inclusive, o papel de narrador em grande parte do romance. Assim como sua dona, é tomado pelas lembranças do passado, entretanto, são recordações de um passado bem longínquo, pertencente às suas três vidas passadas, o que estaria em consonância com o conceito místico que envolve os gatos, o de eles terem sete vidas.

De acordo com Tietzmann Silva,

> Rahul não é um narrador comum. A diferença de seu discurso decorre de suas próprias diferenças de animal: é um animal que reflete, mas não fala. Na verdade, o leitor tem acesso apenas ao pensamento do gato. A impossibilidade de expressar-se em mais de uma ocasião aflige este narrador, testemunha de tudo que acontece no apartamento de sua dona. Somente ele presenciou a morte de Gregório, sendo, pois, o único a saber que foi suicídio o que parecia morte natural. A trava na língua impossibilitou-lhe deter o gesto, como também impossibilitou-lhe revelar a verdade aos demais. (SILVA, 2009, p. 172-3)

Assim, o leitor tem acesso livre à sua mente, conhecendo mais sobre o gato do que de outras personagens, em especial da analista Ananta, da qual o narrador oferece apenas uma informação mais íntima, a seguinte anotação em um papel: "*Às vezes eu me aproximo das pessoas como um ladrão que se aproxima de um cofre, os dedos limados, aguçados para descobrir tateantes o segredo."* (TELLES, 1991, p. 70)

As Horas Nuas, romance bem articulado que relembra em vários momentos aspectos e personagens de outras obras da autora, pode ser considerado, de acordo com as ponderações feitas anteriormente e de acordo com os estudos de Tietzmann Silva, um romance de formação às avessas, uma vez que coloca em cena uma mulher madura em busca da identidade perdida. Devemos ressaltar que não se trata da construção da personalidade dessa personagem, mas da recuperação daquela nas experiências do passado. Por meio da exploração da própria memória, Rosa Ambrósio refaz seus passos

da infância e da juventude em meio ao seu processo de amadurecimento, ressaltando as ligações familiares, o modo como desenvolveu o seu talento de atriz e a estabilidade emocional alcançada no casamento com Gregório.

O romance se encaixaria em uma forma mais recente de *Bildungsroman* feminino que é denominado por Annis Pratt de "romance de renascimento e transformação" (PRATT apud PINTO, 1990, p. 15). Essa modalidade de *Bildungsroman* feminino contemporâneo coloca em cena uma mulher de meia-idade ou na terceira idade em busca de integração pessoal, de autorealização e de desenvolvimento interior, refletindo sobre suas ações e realizações até o presente momento, como se após cumprir o seu papel social a personagem buscasse a si mesma por meio da autoreflexão. A meta da protagonista reside puramente na integração pessoal e não mais na social, pois já passou por esse processo em sua juventude.

Enquanto no romance de formação tradicional a personagem feminina corre grande risco de não conseguir a integração social, uma vez que seria preciso abrir mão da integração de sua intimidade, no romance de renascimento a personagem não apresenta preocupação com a inserção social, mas exclusivamente com o crescimento e amadurecimento interior, primando pela satisfação pessoal e o conhecimento do seu verdadeiro EU. No último romance de Telles, vemos a insatisfação de Rosa com sua situação atual e também com o seu passado, demonstrando a personagem, apesar do amor à arte, a satisfação sobre os palcos e o casamento com Gregório; ao lado disso, lemos também que Rosa não conseguiu atingir o seu processo de amadurecimento, tendo perdido o conceito de si mesma. A protagonista busca no momento da narrativa apenas autoconhecimento e aceitação, procurando em seu passado a essência da verdadeira Rosa, para que relembrando todas as fases de sua vida e todas as Rosas que já foi consiga resgatar, e de certo modo construir, sua própria identidade.

Pode-se dizer que a protagonista, de alguma forma, alcançou em seu processo de amadurecimento relembrado na narrativa a integração interior e exterior buscada pelas personagens do *Bildungsroman*, entretanto essa estabilidade emocional é ameaçada quando Rosa não aceita as mudanças decorrentes do tempo em seu próprio corpo. Não conseguindo se reconhecer na imagem refletida pelo espelho, ela busca sua verdadeira face na jovem em processo de conhecimento e de descobertas.

A reconciliação consigo mesma e sua aceitação é sugerida não somente pela conversa de Renato Medrado com Dionísia, mas também com a sua falha de representação no encontro com o primo de sua analista. A atriz alegara estar na clínica

por uma torção no tornozelo, entretanto, quando se despede do médico e volta para o quarto ela não está mancando como estava ao se aproximar dele. Desse modo, ela para de representar e começa a agir como a verdadeira Rosa.

CONCLUSÃO

O presente estudo dos romances de Lygia Fagundes Telles observou, na vertente do ideário do *Bildungsroman,* a temática da formação do indivíduo no interior das relações sociais, históricas e culturais de uma sociedade, uma vez que aquelas obras retratam, de certa forma, determinada época, em meio aos medos e anseios de uma geração.

As quatro obras estudadas têm seus enredos calcados na realidade brasileira, refletida na caracterização das personagens e seu comportamento diante dos valores da época, permitindo-nos, a leitura de um panorama gradativo da negação e contestação de alguns valores e a aceitação de outros, registrados nas ações das diferentes protagonistas.

Os relacionamentos familiares são conturbados e refletem as relações sociais, individuais e suas contradições, a partir de um grupo familiar. Notamos determinadas invariantes temáticas entre os romances, certa reiteração de características e situações, apresentadas, no entanto, por meio de novas configurações.

Raíza e Lorena, por exemplo, examinam de forma diferente o envolvimento da mãe viúva com um companheiro mais jovem. Em *Verão no Aquário,* a simples possibilidade da mãe relacionar-se amorosamente com André acentua o distanciamento e a incomunicabilidade entre Raíza e Patrícia, enquanto que, em *As Meninas,* Lorena aceita a escolha da mãe, dizendo concordar com suas decisões, embora Mieux não lhe agrade. A diferença de pensamentos pode ser entendida por meio das lembranças que cada uma tem do pai. Raíza acredita que a mãe se negou a ajudar Giancarlo a se salvar, contribuindo para o seu fracasso; ela sempre se lembra do isolamento dele em vida, sem atribuí-lo à sua doença, o alcoolismo. Já Lorena tem consciência que o distanciamento do pai foi consequência dos problemas mentais que apresentou, constatando a necessidade de sua internação.

O problema de comunicabilidade entre as personagens está presente nas obras, em maior ou menor escala. Virgínia relaciona-se com as demais personagens, com as quais mantém diálogos, mas não consegue entender o que falam, sente necessidade de que lhe expliquem tudo. Raíza interage com os outros, mas parece estar distante,

sentindo que um muro a separa dos demais, não conseguindo entender porque eles agem da forma como agem. Lião, Lorena e Ana Clara mantêm uma amizade calcada na cumplicidade, porém não parecem se compreender; uma fechada em seu próprio mundo, voltada para seu umbigo, a outra sempre tentando esquecer alguma coisa com as drogas e o álcool. Resta Lião; esta vive em um mundo paralelo à ordem social, sempre com medo, fugindo, escondendo-se, levando sua vida em função do grupo de militância.

No quarto romance, a incomunicabilidade entre as personagens se evidencia na relação matrimonial que não é calcada no diálogo. Rosa fala com o marido, mas ele parece não ouvi-la e nega-se a responder as perguntas da esposa sobre o período passado na prisão. A filha mantinha um relacionamento mais forte com o pai, recebendo críticas da mãe em relação aos seus parceiros, a qual a aconselha escolher um homem de sua faixa etária, entretanto essa divergência de pensamento não acarreta em brigas nem em situações desconfortantes como acontece com Raíza e Patrícia.

A apresentação do processo de formação e amadurecimento das protagonistas expõe uma mudança ao longo do tempo, a começar por uma narrativa mais linear, que, posteriormente, apresenta-se com um grau elevado de fragmentação. Os quatro romances, no entanto, voltam-se para os efeitos das mudanças interiores sentidos pelas protagonistas, mostrando-nos, assim, suas transformações.

Ciranda de Pedra apresenta um processo de formação mais próximo do tradicional *Bildungsroman*, pois narra a história da protagonista desde a infância até atingir certo grau de perfeição, diferenciando-se do tradicional por expor uma protagonista feminina e um desfecho incerto para ela. Virgínia, diante da dificuldade encontrada em harmonizar-se àquele meio social almejado, renuncia à integração social em favor de sua aceitação pessoal, diferentemente do tradicional *Bildungsroman*, no qual o personagem consegue ambas as harmonizações.

O desfecho de *Verão no Aquário* aponta um futuro mais promissor para Raíza, que tem a possibilidade de encontrar estabilidade emocional em um novo amor; consegue entender-se com a mãe e, mesmo sem uma profissão definida, mostra maturidade por não deixar-se abalar pela descoberta de não poder ser a grande concertista que sonhava; ela aceita o fato com resignação e parece disposta a buscar um novo caminho profissional. Seu processo de formação não é narrado de forma linear como ocorre no romance anterior. Conhecemos a infância de Raíza por meio de suas lembranças, sendo focalizado, no romance, o período no qual ocorre a assimilação e

construção da identidade da personagem e a integração entre o seu interior e o meio exterior.

Em *As Meninas*, o leitor tem um conhecimento bem fragmentário do processo de formação das protagonistas, precisando ligar as informações dispersas a fim de construir uma visão do todo. As personagens sentem-se perdidas, sem saberem bem como agirem, em consonância com o contexto social, o qual atua sobre as protagonistas, influenciando-as em suas atitudes e decisões. Três processos de amadurecimento distintos são narrados simultaneamente a partir da amizade de Ana Clara, Lia e Lorena, construída na faculdade e no pensionato. Os desfechos de suas histórias mostram-se particulares; a primeira fracassa em sua empreitada, a segunda opta por deixar seu país e sua luta a favor da sua realização pessoal, no relacionamento amoroso e a terceira abandona seu casulo, sai do isolamento e retorna à casa materna, como se aceitasse o fato de precisar relacionar-se com o outro a fim de saber mais sobre si mesma.

O padrão do *Bildungsroman* dilui-se em *As Horas Nuas*, pois a protagonista já passou da fase de formação de uma identidade, uma vez que conta 58 anos. Podemos dizer, mesmo assim, que esse padrão é invertido na obra, uma vez que Rosa retoma sua trajetória de vida por meio das sessões de análise e do desejo de escrever um livro de memórias, reavaliando sua identidade perdida. Desse modo, e pela narração em primeira pessoa, podemos adentrar em seu mundo interior e ter acesso a informações sobre as condições nas quais se deu seu processo de formação, seus anseios, desejos e objetivos. A redescoberta de si mesma e a procura de maior contato com sua intimidade ligam a obra à forma do *Bilungsroman* feminino contemporâneo denominado "romance de renascimento e transformação" em que não se focaliza o desenvolvimento da personalidade, mas a reafirmação e a integração pessoal.

De acordo com Tietzman Silva (2009), o espelho de aumento procurado por Rosa não é mera manifestação narcísica, ele simbolicamente representa o espelhamento, embora invertido, de outras obras da autora e por espelhar uma imagem invertida poderia associar-se exatamente à inversão do romance de formação se comparado com os romances precedentes.

Aliás, o espelho, espaço de ambiguidade ao refletir uma imagem ao mesmo tempo idêntica, embora invertida, e ilusória, aparece frequentemente nos romances estudados. Todas as protagonistas, com maior ou menor frequência, se colocam diante desse objeto e reagem frente à própria imagem espelhada.

Virgínia utiliza o espelho, assim como Raíza, para o auto-reconhecimento físico, tentando reconstituir a expressão de menina e questionando a si mesma quem é. Ao final, o rio que passa pela chácara onde está Conrado reflete como um espelho suas lembranças de infância criadas.

No segundo romance, a protagonista se coloca diante de dois espelhos a simbolizarem situações e tempos distintos. Raíza procura reencontrar no reflexo atual a imagem da menina isolada ao lado do pai, acreditando só poder se ver verdadeiramente no espelho pertencente ao porão que identifica sua dor. A quebra do velho artigo e a impossibilidade de ver sua face atual por meio dele, promove um reconhecimento e reencontro da personagem consigo mesma.

Rosa Ambrósio tem uma relação conflitante com o espelho, por meio do qual ela fala consigo mesma, se julga, questiona e profere até mesmo palavras cruéis. Antes da crise desencadeada pela idade, a personagem tinha com frequência em mãos seu espelho de aumento que segundo o gato Rahul ela "[...] odiava mas não podia ficar sem ele. O espelho dos horrores [...]" (Telles, 1991, p. 23). Rosa encontra-se diante do tempo e de suas memórias delirantes, transparecendo seus delírios em um jogo de espelhos, por meio de imagens metamorfoseadas em que se vê no gato, em Ananta, na empregada Dionísia, seu espelho verdadeiro, em Gregório e Diogo, todos, na função de metamorfosearem em fluxo contínuo as sensações perturbadoras da protagonista, catalisando suas alucinações auditivas e visuais. As personagens secundárias, juntamente com os espelhos físicos, compõem a "sala dos espelhos"; homologam o que se mostra latente, do ponto de vista da memória de Rosa, proporcionando momentos de reflexão a ela.

Em *As meninas*, o objeto aparece em diversos momentos, seja para a contemplação da própria imagem ou como ponto observatório do outro. Desse modo, ao mesmo tempo em que as personagens se veem nele, também observam e são observadas por meio de seu reflexo. Diante do objeto, Ana Clara apenas verifica a própria aparência e confere seu aspecto, ao mesmo tempo pensa em como os homens se multiplicam em um jogo de espelhos. Embora não explicite como se caracteriza tal jogo, podemos, por meio de suas palavras e pretensões, apreender de que se trata do jogo de aparências e representações para a aceitação e integração social.

Lião chega também a refletir diante do incômodo provocado pelos espelhos na sala de estar da casa da mãe de Lorena. A militante associa o gosto de mãe e filha por tal objeto, que, segundo ela, pode escravizar o homem à própria imagem, retomando o

mito de Narciso. Pensando na filosofia entre o ser e o estar proposta pela amiga estudante de Direito, lembra da inviabilidade de ser e estar ao mesmo tempo no espelho.

Lorena parece gostar de contemplar seu próprio reflexo, por vezes procura distinguir sua figura no espelho embaçado pelo vapor d'água após o banho, sendo uma destas situações a cena final do romance, talvez a simbolizar que a busca por si mesmo e pelo autoconhecimento é um exercício constante e interminável, embora mais persistente em determinado período da vida. A influência do contato com o outro no interior da personagem e a instabilidade ocasionada é bem expressa no momento em que Lorena se vê de forma distorcida, feia e ressentida, diante do objeto após um ato de integração social.

O espaço em que se encontram os espelhos diante dos quais as protagonistas se colocam são fechados e íntimos, pertencendo, principalmente, ao quarto e presente em situações de desnudamento pessoal. Diante do próprio reflexo, especialmente Virgínia, Raíza e Rosa, memória, tempo e esquecimento se entrelaçam fortemente.

O jogo de espelhamento dentro das obras, especialmente no último romance, apresenta-se na similitude das situações em que são colocadas as personagens e na persistência de características nas protagonistas, como a interiorização das emoções. Tal retomada frequente de motivos e circunstâncias, como já observamos, resultam em uma circularidade temática na obra de Lygia sempre entrelaçada às relações familiares, condutoras dos conflitos e desfechos das narrativas analisadas.

Não percebemos em Lygia uma preocupação em descrever fotograficamente o espaço, mas apresentá-lo de forma gradativa e de acordo com a importância que vai ganhando ao longo da ação, pois as reações das personagens diante das situações em que são colocadas prevalecem sobre o espaço e o cenário. Nota-se, também, a forte ligação entre o passado das personagens e o ambiente ao qual pertencem suas lembranças.

Virgínia simboliza sua situação marginal na ciranda de anões do jardim da casa de Natércio e os momentos alegres, de cumplicidade e de amizade do grupo venerado na chácara dos avós de Afonso agora pertencente à família de Conrado. Raíza tem verdadeira obsessão pelo espelho amarelado do sótão, local, aliás, pouco descrito visualmente, mas com ambientação triste, solitária, ambígua e, por vezes, sombria, ganhando maior destaque os sentimentos e sensações ocasionados pelos momentos vividos ali pela personagem. O pensionato, foco do terceiro romance, ocupa uma descrição secundária, pois em primeiro plano se encontra a relação de amizade entre as

três protagonistas. Por vezes, temos informações sobre o quarto de Lorena, a sede do grupo de militância de Lia e a casa onde Ana morava com a mãe, sendo esse último ambiente o mais caracterizado, porém, a partir das sensações que movem as recordações da jovem, principalmente as decorrentes do olfato. Rosa Ambrósio não liga sua memória a um espaço físico específico, mas prioritariamente ao tempo. Sua preocupação recai sobre o seu lugar no tempo, em como permanecer jovem e unir sua experiência de vida à inocência da primeira juventude e aos anos de sucesso no teatro. A personagem busca, incessantemente, reencontrar-se, consigo mesma.

Ressalta-se, ainda nesse ponto, as relações antagonistas entre os espaços nas obras. No primeiro romance temos a casa de Natércio, ambiente requintado, fechado, endurecido, triste, em oposição, primeiro, à casa de Daniel, desprestigiada socialmente, e, depois, à chácara, espaço claro, aberto a insinuar maior liberdade e possibilidade de renovação. O sótão, no segundo romance, destoa completamente do apartamento onde vivem atualmente mãe e filha; enquanto o primeiro simboliza restrição e angustia, o segundo promove maior flexibilidade no contato com o outro, pois não é frequentado apenas por um grupo seleto. No terceiro romance, o pensionato, instituição coletiva onde circulam diferentes grupos e tipos, é o contraponto do quarto de Lorena, ambiente de extrema intimidade, tranquilidade, equilíbrio, desnudamento e encontro pessoal. O apartamento de Rosa Ambrósio, no último romance, se opõe, primeiramente, ao de sua psicanalista, reservado, sério, sem espelhos e cores, e, posteriormente, à clínica de recuperação, com um espaço aberto onde os pacientes passeiam, travam contato e encontram seus familiares. No entanto, no caso desse último romance, faz-se necessário ressaltar a particularidade das ações da personagem em cada ambiente, notadamente no grau de veracidade das mesmas; assim, em seu apartamento, exceto no banheiro, e no próprio consultório de Ananta, por vezes, Rosa encena, assumindo a si verdadeiramente na clínica.

Notamos, assim, semelhanças e diferenças na jornada de autoconhecimento empreendida pelas personagens dos romances estudados, sendo as mais significativas no âmbito das relações humanas e suas influências no interior da personagem.

Os motivos do afastamento da personagem da casa paterna, o contato com instituições educacionais e a busca profissional por meio do estudo, são características semelhantes à Virgínia, Ana Clara, Lorena e Lia, sendo observada também a tentativa da atuação de um mentor, no caso da primeira por parte do pai e nas outras pela madre responsável pelo pensionato onde moram.

Raíza, Virgínia e Ana Clara têm uma visão precipitada de seus objetivos de vida; a primeira, dos fatos de sua infância; a segunda, do meio social ao qual deseja inserir-se, e a última, do meio pelo qual deseja alcançar suas metas. Esses enganos e avaliações equivocados vão se desfazendo ao longo da narrativa e do desenvolvimento das personagens, no caso de Raíza e de Virgínia.

A recorrência à memória torna-se a ligação mais forte entre os quatro romances. Virgínia, Raíza, Lorena, Ana Clara e Rosa voltam-se para o passado na tentativa de compreenderem sua situação e conseguirem a harmonização entre o seu interior e o meio social, sendo perceptível a influência exercida pela infância na organização das emoções dessas protagonistas.

Além desse aspecto, as relações familiares e sociais se repetem, sendo mais marcado o distanciamento da figura paterna. Se esse afastamento principia com um mero isolamento no escritório em *Ciranda de Pedra*, passando pela presença espiritual em *Verão no Aquário*, culminando em seu total desconhecimento em *As Meninas*, em *As Horas Nuas* a menina precisa aprender a lidar com o abandono do pai, o qual sai um dia para comprar cigarros e não volta nunca mais.

Os três primeiros romances tratam do desenvolvimento pessoal de figuras femininas em busca de um lugar no mundo, o qual sofreu mudanças em relação ao papel desempenhado pela mulher na sociedade. Já o último romance coloca em cena uma mulher madura em busca de sua identidade perdida. Apesar de Rosa aproximar-se das mães das protagonistas dos romances precedentes pela idade, ela encontra-se na mesma situação daquelas meninas em processo de formação, sem saber lidar com a nova fase de sua vida, fato ressaltado por ela não conseguir mais tomar conta da própria casa, ficando entregue aos cuidados da empregada e confidente Dionísia.

Impulsionadas por uma visão um tanto quanto crítica dos fatos passados, quase todas as personagens estudadas conseguem se encontrar consigo mesma e conhecerem, além de sua verdadeira essência, seus desejos mais profundos e formarem sua imagem diante do outro. Podemos perceber, assim, uma gradativa positividade no modo encontrado pelas protagonistas para se encaixarem nesse meio social em constante mudança. Virgínia tem um desenlace incerto para a sua história e diante da dificuldade para inserir-se no meio social almejado e ao mesmo tempo conseguir construir uma identidade, ela precisa optar por uma das integrações desejadas: a interior ou a exterior; já Raíza tem a esperança de alcançar as duas realizações, entendendo-se com o meio social, representado pela mãe, e harmonizando-se consigo mesma. No caso de Ana

Clara, Lorena e Lia temos desfechos que vão desde o fracasso até o alcance dos objetivos das personagens e Rosa parece ter encontrado um caminho para parar de representar e ser ela mesma.

Na observação dos quatro romances, podemos perceber a permanência da essência de Virgínia, protagonista de *Ciranda de Pedra,* sendo esta a personagem mais instigante na opinião da autora, nas protagonistas dos demais romances. Conflitos, desejos, comportamentos, nomes, situações e personagens secundárias se repetem ao longo das obras, sendo particular o modo como essas questões são desenvolvidas, tramadas e enredadas pela ficcionista, o que nos possibilita a verificação de outro importante ponto, a atuação da memória da ficcionista na elaboração de sua obra. Fica expressa, em cada obra, a observação e impressão de mundo de Telles, mostrando seu comprometimento em testemunhar os conflitos dos indivíduos de seu tempo e o contexto histórico-social no qual estão inseridos.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V.M. de. O romance. In: _____. **Teoria da literatura.** 2.ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968. p.253-313.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução por Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Abril Educação, 1980. (Literatura Comentada)

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal.** Tradução de Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.5, mar. 1998.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção debates)

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Tradução por Vera da Costa e Silva et al. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. 305 p.

COSTA, E. V. Patriarcalismo e patronagem: mitos sobre a mulher no século XIX. In: _____. **Da monarquia à república:** momentos decisivos. 8. ed. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2007. Cap. 12, p. 493 – 523

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução por Maria Helena Martins. 2.ed. São Paulo: Globo, 1998.

GALBIATI, Maria Alessandra. Revendo o gênero: a representação da mulher no *Bildungsroman* feminino contemporâneo. São José do Rio Preto: [s.n.], 2013. 120f. **TESE** (Doutorado em Letras): Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2013.

CARDOSO, Neiva da Silva. O romance de Lygia Fagundes Telles. Porto Alegre: PUCRS, 1980. 94p. **DISSERTAÇÃO** (Mestrado em Letras): Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1980.

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (org.) **O romance I** – A cultura do romance. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 19[?]

HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** Trad. Laurenbt Leon Schaffer. São Paulo: Vértice, 1990.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Revista Cult***,* São Paulo, ano 2, n. 23, p. 12 – 17, jun. 1999.

MAAS, W. P. Marzari Dinardo. **O cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MONTEIRO, A. C. **O romance**: teoria e crítica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

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

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**. 2ª ed. Martins: São Paulo, 1967.

RICŒUR, P. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

REMÉDIOS, Maria Luiza. **Literatura confessional:** autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. 272p.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrosio de Pina. São Paulo: Abril Cultura, 1984.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, V. M. T. **Dispersos & Inéditos:** estudos sobre Lygia Fagundes Telles. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.

STIERLE, Karl. **A ficção.** Trad. de Luiz Costa Lima. Org. de Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. (Novos cadernos de mestrado, 1)

TELLES, L. F. **Na dor, a busca da beleza.** [set. 2007]. Entrevistador: J. Fuks. Entre Livros, São Paulo, ano 3, n.29, setembro 2007. p. 27-31.

_____. A memória é a invenção. **Leia Brasil.** Disponível em: <http://www.leiabrasil.org.br/old/entrevistas/tellesi.htm>. Acesso em: 20 ago. 2009.

_____. O escritor é testemunha deste mundo. In: _____. **Venha ver o pôr do sol e outros contos.** 19 ed. São Paulo: Ática, 2004.

_____. Lygia Fagundes Telles: prosa do imaginário. **Revista Cult**, São Paulo, ano 2, n. 23, p. 6 – 11, jun. 1999b.

_____. **As horas nuas.** São Paulo: Círculo do livro, 1991.

_____. **As meninas**. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

_____. **Ciranda de pedra**. 31.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Verão no aquário**. 11.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

XAVIER, E. C. F. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: _____ (Org.). **Tudo no feminino:** a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991. (Coletânea de Ensaios)

ZÉRRAFA, Michel**. Romance e sociedade.** Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMEIDA, M. H. T. de; WEIS, L. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *In*: SCHWARCZ, L. M. (org). **História da vida privada no Brasil:** contrastes da intimidade contemporânea. V.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 319-410.

BAÊNA, Tomás. **Espelho.** Disponível em: <http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/espelho.html> Acesso em: 15/12/13.

BERQUÓ, E. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. *In*: SCHWARCZ, L. M. (org). **História da vida privada no Brasil:** contrastes da intimidade contemporânea. V.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 411-438.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CARDOSO, Neiva da Silva. O romance de Lygia Fagundes Telles. Porto Alegre: PUCRS, 1980. 94p. **DISSERTAÇÃO** (Mestrado em Letras): Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1980.

CARVALHO, A.L.C. **Interpretação da poética de Aristóteles**. São José do Rio Preto: Rio-Pretense ltda, 1998.

FREUD, S. O trabalho do sonho. In _____. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 270-322

FUKS, Julián. A vida para criar bolhas de sabão. **Entre Livros**, São Paulo, ano 3, n.29, p.22-26, 2007a.
_____. Na dor, a busca da beleza. **Entre Livros**, São Paulo, ano 3, n.29, p. 27-31, 2007b.

GARCIA-ROZA, L. A. O trabalho do sonho. In _____. **Introdução à metapsicologia Freudiana vol. 2:** a interpretação do sonho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen.** Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. IX (Coleção Standard Brasileira)

GRAIEB, Carlos. A ciranda de Lygia. **Veja SP**, São Paulo, n.2072, p. 34-40, 6 ago. 2008.

LINHARES, T. **Diálogos sobre o romance brasileiro.** São Paulo: Melhoramentos, 1978.

LUCAS, Fábio. Com açúcar e com afeto. **Entre Livros**, São Paulo, ano 3, n.29, p.32-34, 2007.

MARTINS. **Pontos de vista:** crítica literária. Vol.3. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

_____. **Pontos de vista:** crítica literária. Vol.9. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995.

_____. **Pontos de vista:** crítica literária. Vol.10. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995.

MAZZARI, M. V. **Romance de formação em perspectiva histórica:** *O tambor de lata* de Günter Grass. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Tradução por Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 19--.

OLIVEIRA, Katia. **A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972. 51p. (Cadernos Universitários, 2)

PARA gostar de ler: contos. São Paulo: Ática, 1984.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto I.** 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates)

SANTIAGO, Silviano. Ciranda de pedra, ódio e medo. **O Estado de São Paulo***,* São Paulo, p. D8, 19 abr. 2009.

SCHWARCZ, L. M. (org). **História da vida privada no Brasil:** contrastes da intimidade contemporânea. V.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Inventar é a alegria do escritor.** [set., 2007]. Entrevistador: A. Freitas. Bravo, São Paulo, ano 10, setembro 2007. p. 76-79.

_____. Seminário dos ratos. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. **Histórias escolhidas.** São Paulo: Melhoramentos, 1961.

_____. **A disciplina do amor.** São Paulo: Círculo do livro, 1991.

_____. **Oito contos de amor.** 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Lygia Fagundes Telles**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por: Leonardo Monteiro et al. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Literatura comentada)

ZALUAR, A. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. *In*: SCHWARCZ, L. M. (org). **História da vida privada no Brasil:** contrastes da intimidade contemporânea. V.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 245-318.