


Unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

VANESSA APARECIDA VENTURA RODRIGUES

**As marcas da memória na escrita de *As meninas* de
Lygia Fagundes Telles**



ARARAQUARA – S.P.

2014

VANESSA APARECIDA VENTURA RODRIGUES

**AS MARCAS DA MEMÓRIA NA ESCRITA DE AS
MENINAS 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 requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

ARARAQUARA – S.P.
2014

Rodrigues, Vanessa Aparecida Ventura
As marcas da memória na escrita de As meninas, de Lygia Fagundes
Telles / Vanessa Aparecida Ventura Rodrigues –2014
104 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de
Ciências e Letras (Campus de Araraquara)
Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite.

1. Literatura Brasileira 2. Memória. 3. Sociedade.
4. Telles, Lygia Fagundes, 1923. I. Título.

VANESSA APARECIDA VENTURA RODRIGUES

AS MARCAS DA MEMÓRIA NA ESCRITA DE AS MENINAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

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

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da Narrativa
Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

Data da defesa: 23/04/2014 (às 14h00)

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador(a): Prof^a Dr^a Guacira Marcondes Machado Leite
Faculdade de Ciências e Letras UNESP/ Araraquara

Membro Titular: Prof^o Dr^a Claudia Fernanda de Campos Mauro
Faculdade de Ciências e Letras UNESP/ Araraquara

Membro Titular: Prof^o Dr^a Leila Gouveia

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

Dedico este estudo àqueles que acreditam ser a memória força essencial de toda a nossa existência.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por todo amor, carinho, dedicação, exemplo de luta e humildade.

Ao meu pai, por todo amor, por todas as conversas, pelo interesse gradativo por todas as coisas que eu lia, pelo incentivo à luta por uma vida que deveria fugir ao corte da cana. Minha gratidão eterna.

Ao meu companheiro e amigo Marcos Paulo Machado Penteado, pelo amor, compreensão, tolerância, carinho e dedicação aos meus escritos. Agradeço-te por todas as lições aprendidas, por cada abraço, por toda vez que me estendeste a mão nos momentos em que eu mais precisava.

À querida amiga Mariana Masotti, como eu amante das letras, pela paciência, ajuda e carinho com o meu trabalho, mesmo estando distante, por cada conversa, cada momento de descontração, risos e desabafos.

Às queridas amigas Juliane Gonzaga e Bruna Fernanda de Simone, pelas longas manhãs e tardes de estudos, pelas reflexões e também pelos momentos felizes de festas e comemorações por cada vitória alcançada.

Aos sobrinhos, meus amores e peças chaves de minha vida, motivo de inspirações e pensamentos,

Cleiton, Mailon, Anderson e Juninho.

À minha querida professora e orientadora Guacira Marcondes Machado Leite, por todo conhecimento, confiança e carinho concebidos, pelas longas conversas que me encorajaram a sempre seguir em frente, por me incentivar a trilhar, sempre, o melhor e o mais árduo caminho: o do conhecimento. Gratidão professora, por todos esses anos de dedicação exemplar a todos os seus alunos, obrigada pelos puxões de orelha, pelas broncas, enfim por ser esse exemplo de mulher forte e encorajadora que és.

À querida professora Claudia Fernanda de Campos Mauro pela luz de suas palavras, não só durante a disciplina, mas também durante os cafés, que abriram caminho para todo o percurso de minha pesquisa. Obrigada pela paciência e por toda a atenção dada aos meus escritos.

Dentre muitas Lygias, a Lygia Fagundes Telles, que por meio de suas palavras tocou e mudou minha vida por completo.

E, em especial a minha querida professora do Ensino Médio Edna Terezinha Socorro Gonçalves Balbino, por ter sempre me motivado nos estudos, mesmo em um ambiente hostil, por ter me apresentado Lygia Fagundes Telles e ser a principal responsável por essa grande paixão e, também, pelo rumo de toda minha vida acadêmica. Gratidão eterna.

A todos que fazem parte direta e indiretamente da construção desse trabalho.

Os autores literários são valiosos aliados e seu testemunho deve ser levado em alta conta, porque têm como conhecer muitas das coisas entre o céu e a terra que não são sonhadas em nossa filosofia. No conhecimento do coração humano, estão muito adiante de nós, pessoas comuns, porque se valem de fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.

(Freud, 1997, p. 46)

Aprendi desde cedo que fazer higiene mental era não fazer nada por aqueles que despencam no abismo. Se despencou, paciência, a gente olha assim com o rabo do olho e segue em frente. Imaginava uma cratera negra dentro da qual os pecadores mergulhavam sem socorro. Contudo, não conseguia visualizar os corpos lá no fundo e isso me apaziguava. E quem sabe um ou outro podia se salvar no último instante, agarrado a uma pedra, a um arbusto?... Bois e homens podiam ser salvos porque o milagre fazia parte da higiene mental. Bastava merecer esse milagre.

(Telles, 1991, p.39)

RESUMO

O romance de Lygia é visto pela crítica como um intenso diálogo com a história e a sociedade, compondo um importante painel da sociedade brasileira de uma determinada época, não só literário e cultural, como também histórico-sociológico. Sua literatura intimista eclode em um período de grande insatisfação do indivíduo dos grandes centros urbanos, demonstrando um profundo choque entre um presente conturbado e um passado angustiante de suas protagonistas. Assim concluímos que o retorno à memória associado à invenção é marca fundamental de toda a obra lygiana, como uma forma de sobrevivência, uma busca de equilíbrio nem sempre alcançado, de valores já perdidos em um período histórico tão desestruturado. Sua obra traz uma memória oriunda deste período, contendo relatos verdadeiros da posição do indivíduo na sociedade, juntamente com memórias individuais com seus traumas e conflitos do presente, aliando assim memória e invenção. Buscamos, portanto, investigar em que medida se dá a representação da memória, verificar a maneira com que Lygia buscou recriar a História por meio da ficção, criando por meio de seu romance, uma memória histórica a partir de memórias individuais, visto que a obra literária como um todo não busca explicar o horror a que os homens foram submetidos, mas sim, representar os inúmeros questionamentos e indagações que devem permanecer na mente de cada um de nós, como forma de afrontamento e denúncia de nossas mazelas históricas. Para alcançar tais objetivos, a metodologia adotada baseou-se no levantamento, na seleção, na leitura e no fichamento, primeiramente, da obra de Lygia Fagundes Telles, em especial o romance escolhido, e estudos que compõem o embasamento teórico da pesquisa, agrupados em três grupos: ensaios críticos sobre a obra lygiana em geral e sobre o tema em pauta, a memória; proposições sobre as categorias narrativas, especialmente o espaço, e ensaios/teoria sobre a literatura do trauma e o testemunho.

Palavras – chave: Lygia Fagundes Telles. *As meninas*. Memória. Sociedade. Trauma.

ABSTRACT

The romance of Lygia is seen by critics as an intense dialogue between history and society, making an important panel of the Brazilian society of a particular era, not only literary and cultural, as well as historical and sociological. Her intimate literature breaks out in a period of great dissatisfaction of the individual in major urban centers, showing a deep clash between a troubled present and a harrowing past of her protagonists. So we conclude that the return to the memory associated with the invention is fundamental mark of the entire Lygia's work, as a form of survival, a search for balance is not always achieved, values that have been already lost in a historical period so unstructured. Her work brings a memory originated from this period, containing true accounts of the position of the individual in society, along with individual memories with their traumas and conflicts of the present, so combining memory and invention. We seek to investigate the extent that gives the representation of memory, check the way Lygia sought to recreate history through fiction, creating through her novel, a historical memory from individual memories, since the literary work as a whole does not seek to explain the horror that men were subjected, but rather represent the countless issues and questions that must remain in the minds of each of us, as a way of confrontation and denunciation of our historical ills. To achieve such purposes, the methodology adopted was based on the survey, selection, reading and book reporting, first, of the work of Lygia Fagundes Telles in particular the selected novel, and of the studies that compose the theoretical basis of the research, grouped into three: critical essays on the work of Lygia in general and about the topic under discussion, the memory; propositions about narratives categories, especially the space, and essays/theory about the literature of trauma and testimony.

Keywords: Lygia Fagundes Telles. *As meninas*. Memory. Society. Trauma

SUMÁRIO

RESUMO.....	p.9
ABSTRACT.....	p.10
INTRODUÇÃO.....	p.12
1 LYGIA FAGUNDES TELLES, SUAS <i>INVENÇÕES</i> E <i>MEMÓRIAS</i>.....	p.14
1.1 O gênero romanesco.....	p.29
1.2 O universo romanesco de Lygia Fagundes Telles.....	p.40
2 UM PASSEIO PELOS <i>CAMPOS DA MEMÓRIA</i>.....	p.43
2.1 Histórias de “meninas” – a (des) construção do romance tradicional.....	p.48
3 O ESPAÇO COMO REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA.....	p.56
3.1 Lorena e sua concha.....	p.64
3.2 <i>Lião</i> e o aparelho.....	p.71
3.3 <i>Ana Turva</i> e o espaço público.....	p.77
4 UMA PASSAGEM PELO TESTEMUNHO E PELA MEMÓRIA DO TRAUMA... 	p.81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.95
REFERÊNCIAS.....	p.99
Bibliografia consultada.....	p.99
Teses consultadas.....	p.102
Livros de Lygia Fagundes Telles.....	p.103
Romances.....	p.103
Contos.....	p.103
Vídeos Consultados	p.104
Sites consultados.....	p.104

INTRODUÇÃO

Buscando enfatizar a constante ruptura com o convencionalismo na escrita lygiana, e a luta árdua frente à problemática da vida cotidiana de suas personagens e, principalmente, enfocando o romance *As meninas*, procuramos verificar em que medida Lygia Fagundes Telles buscou recriar a História por meio da ficção, criar por meio de seus livros uma memória histórica a partir de memórias individuais.

A escolha do corpus de trabalho deve-se a uma grande paixão pelos escritos da autora, que nasceu durante os tempos de escola por incentivo da professora de literatura do Ensino Médio. Desde então o gosto pelos escritos lygianos somente cresceu.

O objetivo deste estudo é investigar como se dá a representação da memória, seja ela por meio da elaboração de um romance de viés psicológico, por meio do espaço representativo de maneira individual ou por meio do testemunho e do trauma vivido por suas protagonistas em uma determinada época. Meus questionamentos primeiros foram: *As meninas de Lygia realmente existiram? São seres reais ou imaginários?* Tamanho realismo dado às divagações de Lorena, Ana Clara e Lia, que durante a leitura fui buscando identificar, no que concerne à infância, aos sonhos, aos desejos, à relação familiar e, primordialmente, à mulher frente ao seu desencontro maior com o mundo.

Ressaltamos que esta pesquisa se faz necessária, na medida em que a História, de acordo com Maurice Halbwachs (2002), se mantém por meio da memória de um grupo. Acreditamos que Lygia Fagundes Telles reuniu em um único corpus, o romance *As meninas*, maneiras distintas da desestruturação do indivíduo em uma época bastante importante da história do país.

O trabalho é constituído de quatro capítulos. Num primeiro momento do primeiro capítulo contemplamos, em particular, o acervo literário da escritora Lygia Fagundes Telles e sua inserção no cânone literário, fazendo um levantamento de temas comuns em seus contos e romances, e num segundo momento temos uma breve abordagem da evolução do romance como gênero literário, apoiada em teóricos e críticos como Walter Benjamin, Anatol Rosenfeld, Adolfo Casais Monteiro, Mikhael Bakhtin, Silviano Santiago, entre outros. Em seguida, temos um terceiro item, em que apresentamos os quatro romances da escritora: *Ciranda de Pedra*, *Verão no aquário*, *As meninas* e *As horas nuas*.

O segundo capítulo é composto pela busca de maior compreensão dos estudos da memória nos textos literários, por meio de autores como Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs e Georges Gusdorf, seguida de uma abordagem mais detalhada de nosso corpus de trabalho, o romance *As meninas*, suas tessituras narrativas, suas personagens, enredo, contexto e no que concerne a nossa proposta de trabalho, a investigação da memória frente ao contexto histórico.

No terceiro capítulo, apresentaremos uma fundamentação teórica sobre o espaço como elemento desencadeador da memória, a partir dos estudos de Michel Foucault, Gaston Bachelard e Ecléa Bosi.

E, por fim, no quarto capítulo apontamos em que medida se dá o trauma na representação da memória individual de cada personagem de nosso corpus de pesquisa, particularmente na memória das protagonistas Lorena e Ana Clara, juntamente com a abordagem da memória coletiva das três esferas sociais representadas no romance lygiano.

No intuito de alcançar o objetivo proposto, utilizamos como suporte bibliográfico a produção da autora, buscando penetrar no mundo de suas personagens, compreender seus medos, anseios, tristezas e dores inseridos em um mundo abalado pelas instituições decadentes que o regem. Procuramos perceber, o quanto sua ficção contribui para uma significativa compreensão, não apenas, do país nos anos de ditadura militar, mas, também, da essência do ser humano como um todo.

1. LYGIA FAGUNDES TELLES, SUAS INVENÇÕES E MEMÓRIAS

Lygia Fagundes Telles, escritora brasileira, que hoje ocupa a cadeira de número 16 da Academia Brasileira de Letras, nasceu em 19 de Abril de 1923, no centro da capital paulista. Quarta filha de Durval Fagundes e Maria do Rosário, Lygia teve sua infância marcada pelas histórias, ouvidas de outras crianças ou dos empregados que a mãe contratava, histórias recheadas de magia, folclore, por vezes assustadoras, com mulas-sem-cabeça, lobisomens e tempestades. Teria, portanto, aprendido a viver no universo que gira em torno da palavra. Em 1938, com apenas 15 anos publica seu primeiro livro de contos *Porão e Sobrado*, que reúne 12 contos, sendo a edição paga pelo pai. Aos dezoito anos ingressa no curso de Direito, um importante passo para sua condição de mulher nos anos 40, passando a frequentar as rodas literárias da faculdade e importantes livrarias como a *Jaraguá*, lugar onde era comum a passagem de importantes nomes da literatura como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, que viria a ser o seu segundo marido, mais de duas décadas depois.

Em 1950 casa-se com o jurista Goffredo da Silva Telles Jr., que fora seu professor na faculdade de direito, mudando-se para o Rio de Janeiro, em 1954, onde tem seu primeiro e único filho Goffredo da Silva Telles Neto, e é lançado seu primeiro romance *Ciranda de Pedra*, que nos dizeres de Antonio Candido, foi o romance que marcou a maturidade literária da autora. A partir de então, passa a escrever e publicar outras obras de grande importância para a literatura brasileira, como *Verão no Aquário* (1963), *Histórias escolhidas* (1964), *O jardim Selvagem* (1964), *As meninas* (1973), *As horas nuas* (1989), *O seminário dos ratos* (1977), entre outras.

O universo literário de Lygia Fagundes Telles trabalha com a diversidade das palavras, que juntas passam a criar mundos transpostos da realidade para a ficção. Ao escrever seus contos e romances, mostra as profundas transformações pelas quais passou a classe média brasileira a partir dos anos 50. Cria mundos em que os limites, entre o vivido e o imaginário, chegam a se confundir, tocando a imensidão onírica do interior do ser humano. Poderíamos dizer que sua obra é, ao mesmo tempo, real, fantástica e verossímil. Ao criar suas tramas, ela consegue transformar uma experiência particular em uma experiência universal, e ao utilizar-se da clareza, da objetividade, do despojamento de gestos familiares e cotidianos, lida com fios dramáticos os quais chegam a beirar a banalidade, porém são capazes de fixar profundamente a “tragédia anônima” residente no interior de cada um de seus leitores.

Para melhor compreensão da posição de Lygia Fagundes Telles no âmbito dos importantes escritores da Literatura brasileira, faremos uma abordagem de parte da fortuna crítica da autora, juntamente com uma rápida apresentação de suas obras mais significativas, sempre a partir de críticos e teóricos como Alfredo Bosi, Antonio Candido, Regina Dalcastagné, Sônia Régis, Silviano Santiago e José Paulo Paes, Manuel da Costa Pinto, José Castello, entre outros. Alguns críticos colocam uma forte problemática quanto à escassez e à classificação de Lygia no cânone literário, uma vez que sua fortuna crítica é bastante significativa, mas não aparece no mesmo patamar de tantos outros escritores brasileiros. Esse fato explica, em parte, a nossa dificuldade ao compor este trabalho já que, como observa Sonia Régis em seu ensaio “A densidade do aparente”: “É tão magnífico o número de artigos e ensaios escritos sobre Lygia Fagundes Telles que se pode perguntar se é possível ainda o acréscimo de alguma observação inédita.” (1998, p.84)

Alfredo Bosi em *História concisa da Literatura Brasileira* (1984), no capítulo VIII, intitulado “Tendências contemporâneas”, após destacar que, nos anos 50, “continua viva a ficção intimista”, limita-se a inserir Lygia Fagundes Telles entre outros onze “escritores de invulgar penetração psicológica”, como Dalton Trevisan, Otto Lara Resende, Aníbal Machado, autores que têm “escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa.” (p.437)

No mesmo capítulo, ao sugerir “uma hipótese de trabalho” para a produção romanesca do período, Bosi (1984) reformula a sistematização que Lucien Goldmann fizera em seu estudo *Sociologia do Romance* a partir dos trabalhos de George Lukács e René Girard. O seu dado inicial é a tensão entre o escritor e a sociedade. Goldmann pressupõe a existência de “homologias entre a estrutura social e, mesmo grupal, em que se insere o seu autor.” (p.390) Para ele, a tensão dos protagonistas não transpõe uma ruptura absoluta, pois se isso ocorresse o gênero romanesco deixaria de existir, dando lugar à tragédia ou à lírica. Há, portanto, uma oposição ego/sociedade que funda a forma romanesca e a mantém como tal.

Com base nas colocações acima, Bosi ainda propõe quatro tendências do romance brasileiro moderno, segundo o grau crescente de tensão entre o herói e o mundo: “romance de tensão mínima, romance de tensão crítica, romance de tensão interiorizada, romance de tensão transfigurada” (p.392, grifo do autor). Lygia Fagundes Telles é mencionada entre os outros autores inseridos nos romances de tensão interiorizada, em que o herói “se dispõe a enfrentar a

antinomia eu/mundo pela ação, e ainda acrescenta que se enquadram nessa tendência “romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, auto – análise)”. (p.442)

Seguindo com a leitura, encontramos no sub título ‘Outros narradores intimistas’ um parágrafo dedicado exclusivamente a Lygia Fagundes Telles, incluindo-a entre os “romancistas e contistas que atestam, em conjunto, a maturidade literária a que chegou a prosa brasileira de tendência introspectiva.” (p.420) Bosi também constrói no mesmo parágrafo uma lista dos livros publicados pela escritora com a data da primeira publicação, afirmando que Lygia Fagundes Telles

fixa em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte; mas é na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos. (p.420)

Ele põe em evidência nosso corpus de trabalho, o romance *As meninas* de 1973, que abordaremos mais detidamente nos próximos capítulos deste trabalho, em que a autora traçou o perfil de “estudantes burguesas”, descendentes de famílias e de uma sociedade sem norte, como tantas outras de suas personagens, seja de seus contos ou de seus romances.

É sabido que Lygia produziu muito mais contos do que romances: os livros de contos somam um total de treze, enquanto o gênero romanesco se reduz a quatro obras publicadas. Muitos críticos afirmam ter o conto um lugar de destaque na obra lygiana, pois é possível perceber neles uma significativa atenção ao detalhe incisivo aos objetos simbólicos, às histórias curtas que conseguem fazer o leitor mergulhar no interior de suas personagens. Porém, conseguimos perceber, em ambos os gêneros, a importância do detalhe em suas construções e criações, a presença forte e marcante dos símbolos dentro da narrativa - como a ampulheta no romance *As meninas* (1964), representando o tempo, esse posicionamento entre o passado e o futuro, dentro de um presente incerto. Também, a ciranda de anões no jardim no romance *Ciranda de pedra* (1998), mostrando-nos esse círculo enrijecido que jamais se abrirá para que Virgínia faça parte dele; o anjo decepado no cemitério do conto “Venha ver o pôr do sol”, representativo da morte de Raquel que se dará ao final da narrativa; o espelho em *Verão no aquário* (1963) simbolizando a ponte entre passado e presente na vida de Raíza, são, possíveis símbolos associados à história e à visão intimista e angustiada de suas personagens.

Segundo José Paulo Paes, em seu ensaio “Ao encontro dos desencontros” (1998), há em Lygia o que chamamos a “arte do desencontro”, a qual se abre para um plano universal, pois relata os conflitos não só da imaginação criadora de Lygia, mas também os conflitos de uma época, de toda uma geração. Os projetos de vida de suas protagonistas, do romance *As meninas*, por exemplo, que tipificam os caminhos e descaminhos com que se defrontava a juventude universitária dos anos 60 e 70. Lygia exhibe em seus romances um realismo capaz de capturar a realidade por meio da minúcia, do detalhe associado ao fantástico, ao devaneio, à magia, elementos próprios da contemporaneidade.

Sobre a construção do conto e do romance, segundo José Paulo Paes (1998), a “pouquidade” de espaço em um conto não permite senão um esboço de um desencontro, enquanto o gênero romanesco, graças a sua amplitude, possibilita desenvolvê-lo até chegar a algum tipo de “desenlace”.

No conto “O espartilho”, do livro *A estrutura da bolha de sabão* de 1991, temos um exemplo bastante simples de um desencontro. Ana Luisa, protagonista, tem como criada e companheira Margarida, negra, filha de Isaura que fora criada de sua avó por décadas. Assim que descobre a paixão da criada por um jovem branco, Ana Luisa a denuncia, fazendo com que Margarida seja humilhada e ridicularizada pela figura dominadora e racista da avó, que a prende em casa e faz com que ela enxergue o seu lugar, sua condição de negra e empregada. Nesse momento Ana Luisa passa a refletir sobre suas atitudes em relação a Margarida, pois não a odeia, nem sente absolutamente nada de mal por ela, e percebe que apenas está seguindo os preceitos, os ensinamentos da família.

No conto “Antes do baile verde” (1970) a personagem, Tatisa, vai a um baile de Carnaval enquanto seu pai agoniza doente, sozinho em casa. No transcorrer da narrativa, vai traçando suas justificativas, porém vemos que nada mais subjaz, além do puro e completo egoísmo, que faz parte da essência do ser humano.

José Paulo Paes, ainda, alega que desde sempre a autora vem tentando registrar, na moldura de seus contos, etapas bastante isoladas, e na moldura de seus romances, o que ele chama de “uma sucessão de etapas da construção de ‘eus’”, não do eu da ficcionista, mas dos eus alheios, construídos a partir de sua imaginação, e colhidos de sua vivência no mundo. É interessante notar que Lygia Fagundes Telles, em várias de suas entrevistas, demonstra esse forte contato com suas personagens, com esses outros eus criados em seus mundos ficcionais. Em entrevista à revista

Cadernos de Literatura Brasileira (1998), foi questionada sobre a afirmação de Jorge Amado, que dizia ter personagens que se revoltavam. Teria acontecido algo parecido com os seus? E Lygia respondeu:

—Sim, a Ana Clara de *As meninas*. Ela não queria morrer. Protestou. Era como se me dissesse: “Eu ainda tenho muito o que dizer, não posso morrer agora.” [...] Como muitas pessoas, essas personagens querem uma vida suplementar, uma vida depois da morte.” (p.36)

Reportemo-nos, agora, ao quanto Lygia deixa transparecer em seus personagens das características de toda uma geração. Em seu romance *Praia viva*, de 1944, e em alguns de seus contos, José Paulo Paes (1998) aponta o que ele chama de clima da “geração do imediato pós-guerra”, a geração de 45, período marcado pelo embate *eu x mundo*. Há nele uma crise dos valores humanos desencadeada pelos horrores da Segunda Grande Guerra, dos campos de concentração e das cidades devastadas pelas batalhas travadas. Esse embate entre o homem e seu mundo gera todo o sentimento de angústia e horror à existência, justificando assim a “visada preponderantemente introspectiva” de nossos ficcionistas do período, como Clarice Lispector, Murilo Rubião, Osmans Lins.

É a partir desse mesmo enfrentamento que as narrativas de Lygia Fagundes Telles vão se constituindo. Quer sejam narradas em primeira ou terceira pessoa, quer seja em contos ou romances, suas personagens são sempre vistas através da interioridade de uma personagem que podemos chamar “focal”, utilizando uma denominação de Alfredo Leme Coelho de Carvalho em seu livro *Foco Narrativo e fluxo de consciência* (2012).

Já que falamos dessa interioridade, é importante ressaltar os raros momentos em que, na narrativa de Lygia, se prega a objetividade, em que há a descrição de personagens sem recorrer à interioridade. No conto “A confissão de Leontina”, do Livro *A estrutura da bolha de sabão* (1978), há a descrição objetiva de sua confissão, construída em um único diálogo, com uma leitora, que ela denomina “senhora”. Temos um *eu* feminino dirigindo-se a uma leitora também feminina, não havendo, portanto, nessa construção narrativa, um foco narrativo que perpassasse pelo que podemos chamar de fluxo de consciência da personagem Leontina, pois ela mesma narra sua história, seu sofrido passado, retorna a sua casa inúmeras vezes, da prisão onde se encontra, por meio de uma linguagem que a própria Lygia denomina de “jato”, pois sem pontuação alguma vai tecendo seus desabafos.

No decorrer das análises vemos que acompanhar as obras de Lygia Fagundes Telles é se comprometer a mergulhar nos labirintos da alma humana, vivenciar o sofrimento das opressões, principalmente do universo feminino, seja de fora, ou de dentro, junto com suas personagens que vivenciam temas-chaves de sua obra, como as relações familiares, a morte, a loucura, as relações amorosas, a fuga da realidade por meio do fantástico, do imprevisto, do medo.

Sônia Régis, crítica literária, que escreveu o ensaio “A densidade do aparente” nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998), discute muito a construção narrativa das obras de Lygia, e diz ser ela, “a narrativa dos estados mentais”, e que sua linguagem segue a incompletude dos pensamentos e dos devaneios das personagens que cria. A pontuação da qual Lygia se utiliza também cria fragmentação, seguindo a linha do próprio pensamento, provocando, com isso, a inquietude de seu leitor, pois é uma pontuação que chega a fazer parte da trama.

Em outro ensaio, intitulado “O amor tatuagem da escrita”, publicado em 2005, Régis faz uma breve lembrança das declarações dadas pela escritora em 1968, e dá o percurso do tema do amor nas obras de Lygia, que em uma de suas entrevistas diz: “A palavra escrita é como uma tatuagem. Escrever é um ato de amor.” (TELLES, apud Régis, 2005, p.84) Em 1993, na França, Lygia dá um depoimento sobre sua produção ficcional, intitulado *Mysterium*, revelando que tem uma “constante vontade de seduzir o leitor que gosta do devaneio. Do sonho” (p.6)

E, assim como Clarice Lispector, diz deixar de ser Lygia para se tornar Lygia Fagundes Telles, escritora, que: “na tentativa de desembrulhar personagens, (se) desembrulha obumbrando de novo no emaranhado dos fios. Então a invenção vira verdade na viragem –vragem do ofício da vida”. (TELLES, 2005, p.7)

José Saramago (1922 – 2010), autor português, em vários momentos, ao fazer referência a Fernando Pessoa o chama de “rovelo de linha enrolado para dentro”, remetendo-nos à ideia do que Lygia chamou de emaranhado, da ação de desembrulhar os outros eus que o artista possui dentro de si. No ano de 1998, o escritor enviou um texto para fazer parte também do *Cadernos de Literatura Brasileira*, número 5, de 1998, em homenagem a Lygia. No capítulo intitulado “Ciranda de amigos”, vai passando pelos fios da linguagem com um enorme carinho ao se lembrar da escritora, ao mesmo tempo resgatando a importância da memória de fatos considerados memoráveis. Quando pensa no momento em que conheceu Lygia Fagundes Telles, ressalta:

Mesmo que conseguisse determinar, com rigorosa precisão, o dia, a hora e o minuto em que apareci a Lygia pela primeira vez ou ela me apareceu a mim, estou certo de que ainda nesse caso uma voz haveria de sussurrar-me de dentro: A tua memória enganou-se nas contas. Já a conhecias. Desde *sempre* que a conheces.” (p.16, grifo do autor)

Cita, primordialmente, o conto “Pomba enamorada” (1970), em suas palavras, “uma verdadeira obra – prima”, e diz que talvez tenha sido sua trama o caminho percorrido para que ele passasse a morar “ao lado de Lygia”, pois enfatiza em vários momentos essa forte ligação existente entre ambos. Apesar dos vários encontros espaçados estão sempre ali, um ao lado do outro: “O tempo tem razões que os relógios desconhecem, para o tempo não há nem antes nem o depois, para o tempo só existe o agora.” (p.17)

No momento em que opõe (não com essa denominação) o tempo cronológico ao tempo psicológico, toca em um tema chave da obra lygiana, que é justamente essa fragmentação do tempo: há em suas narrativas sempre um jogo entre o presente, o passado, sempre revisitado, e o futuro, um tempo que perpassa essencialmente na mente de suas protagonistas.

Em entrevista cedida na revista *Vitrine*, da TV Cultura, ao jornalista e crítico literário Manuel da Costa Pinto, em 17 de abril de 2013, em comemoração aos seus 90 anos, Lygia tece profundas reflexões sobre várias de suas obras, fala do prazer de lembrar momentos marcantes, enumera algumas de suas personagens com grande paixão, e diz manter uma postura de busca da compreensão do universo feminino em uma sociedade opressora.

Afirma que sua carreira literária iniciou-se a partir de *Ciranda de Pedra*, dessacralizando, assim, a vertente de que o escritor nasce pronto, e no momento em que diz “a juventude não justifica um mau livro”, alega ser seu romance *As meninas*, o romance mais completo de toda sua carreira literária.

Bastante significativo ressaltar, também, sua breve reflexão sobre o conto que julga ser o seu favorito, “Verde lagarto amarelo”, do livro *Antes do baile verde* (1995), que está relacionado às consequências do trauma infantil na vida de duas personagens já adultas. Rodolfo, o narrador angustiado, por meio de seus monólogos interiores, vai descrevendo o irmão Eduardo externamente, busca lembranças infantis, sempre se identificando com o réptil que fica escondido no vão dos muros, em um conto que retrata a inveja, o ressentimento entre os dois irmãos. No decorrer da entrevista, Lygia enfatiza: “Na natureza humana, a inveja, a inveja do outro é o

sentimento mais profundo.” Essa mesma inveja que faz parte da vida tão fustigada de Ana Clara, de Ana Luisa, de Ricardo, de Virgínia e de tantos outros personagens de Lygia Fagundes Telles.

Em muitas de suas entrevistas, fala com paixão sobre o papel do escritor e o papel do leitor no mundo da ficção. Do leitor, fala com excessivo carinho, relembra fatos de seu cotidiano, em que as pessoas nas ruas vinham lhe pedir justificativas pelos fins trágicos de suas personagens, chama-os de cúmplices e não somente de companheiros, e em relação ao escritor, diz que, por meio da experiência, se transforma em testemunha de uma sociedade, de uma época e de um tempo, e que por um acaso do destino ele pode ser *“corrompido, mas que não corrompe o leitor, pode ser louco, mas não enlouquece o leitor, pode ser solitário, mas ainda assim vai fazer companhia ao leitor, tirar o leitor da solidão.”*¹

Caio Riter (2003), em artigo publicado na Revista Ciência e Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ressalta a maneira como as tramas construídas por Lygia Fagundes Telles *“são pontilhadas por enigmas”*, ao mesmo tempo em que possuem *“retratos do cotidiano.”* (p.107). Enfatiza também o quanto o discurso indireto livre, bastante utilizado pela autora, bem como o entrecruzamento entre as vozes narrativas de suas personagens favorecem o *“espaço para manifestações mais íntimas, em que o freio da moral é rechaçado numa luta interna entre o estar vivo e viver”*. (107) Essa afirmação de Riter (2003) é bastante interessante, na medida em que nos faz pensar nos entrecruzamentos pelos quais passam muitas de suas protagonistas, e principalmente na liberação sexual da mulher que, mesmo estando viva, não se entrega à vivência materializada do sexo, como Rosa Ambrósio (*As horas nuas*) e Lorena (*As meninas*). Lygia, ao traçar o caminho do amor para suas personagens, na maior parte das vezes o traça não como uma benção, mas sim como uma experiência cujo fim reside na tragédia.

Lygia descreve a história daqueles que de alguma forma padecem, ou do *“chão”* ou do *“alto”*, todos aqueles que de alguma forma estão aflitos com a existência, os aflitos de todas as classes sociais. Suas personagens adentram um universo amargo, vivendo um isolamento profundo. Sejam personagens masculinas ou femininas, elas enfrentam sempre uma batalha interior bastante intensa. Tomás (*As pérolas – 1958*), personagem movido pelo desejo de posse, representa o medo constante da perda, em relação à mulher Lavínia. Virgínia (*Ciranda de Pedra – 1997*) é a personagem traumatizada, ferida e isolada desde a infância, sofreu primeiro pela loucura da mãe, depois pela rejeição do suposto pai Natércio e da ciranda, composta pelos irmãos e primos que

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=vGmN9NjYYT8>

sempre a maltrataram. Ricardo (“Venha ver o pôr do sol” – 1995) é o personagem preso ao seu ciúme doentio, submetido aos seus mais sórdidos pensamentos, até que acaba por matar seu grande amor, Raquel.

Rafael (“A fuga” -1978) passa toda a narrativa fugindo de sua casa, fugindo de seus pais, de algo monstruoso que o persegue, que não sabe exatamente o que é. Doente e bastante frágil, consegue sair correndo, eufórico, sempre olhando para trás, sente-se livre, caminhando, olhando as árvores e pensando em seu grande amor, sua amante Bruna. No retorno, imerso em tristezas por pensar em voltar para o seio familiar, vê-se dentro de um caixão com sua mãe posta sobre ele entre lágrimas. Nesse conto temos dois temas marcantes das obras de Lygia, que são a fuga e a morte como meios de libertação.

Miguel (“A testemunha” -1978) vive imerso em seus pensamentos, buscando recordar-se da noite anterior, pois ela simplesmente evaporou-se de sua memória. A única coisa da qual se lembra é da presença de seu amigo Rolf. Começa então a refletir, durante um passeio noturno, que Rolf é a única ponte entre o hoje e o ontem, do qual não se lembra, e como solução resolve matá-lo, jogando-o em um lago. Temos outro personagem masculino bastante significativo de Lygia Fagundes Telles, atormentado por esse passado tão próximo, não suportando essa lacuna em sua existência.

A mistura entre o real e o fantástico é outro tema explorado por Lygia. Leitora de autores como Edgar Allan Poe, faz com que suas personagens se insiram em um mundo de dimensões fantásticas, e que o leitor fique a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para ocorrências que ponham em xeque a credibilidade do real ou verossímil representado em suas narrativas.

O personagem de seu conto “A caçada” de 1965, que não tem nome, está preso em uma atmosfera onírica e fantástica, imerso em uma caçada, por meio da imagem de uma tapeçaria. Morre ferido por uma flecha vinda de dentro do quadro. Nos dizeres de Sônia Régis, em seu texto “A densidade do aparente” (1998),

Lygia Fagundes Telles expõe o desejo de plenitude do signo poético, de querer realizar o objeto que representa, oferecendo-se, de modo provocativo, como a encarnação da realidade. É um conto que desenvolve a metáfora da criação, fundando-se no questionamento da mais traumática realidade humana: sua absoluta dependência da representação [...] nesse (conto) o mundo criado simbolicamente compete com o real, fazendo com que o protagonista se enrede nas malhas do tecido poético. (p.85)

Em “Natal na barca”, do livro *Mistérios*, de 1981, temos três personagens em um barco na noite de natal, um homem já velho, uma mulher que embala o filho imersa numa profunda angústia durante a viagem e a narradora que observa e relata toda a atmosfera de solidão que os envolve. O diálogo entre eles faz com que a narradora constate que o filho embalado pela mulher está morto. Tomada assim por um forte temor e pelas tristes histórias daquela gente sofrida ela sente necessidade de fugir daquela barca para não presenciar o sofrimento da mãe, quando descobrir o filho morto. Assim, quando chegam ao destino quer sair correndo da barca, no momento em que ouve “Acordou o dorminhoco!”. Neste momento dá-se o fantástico na obra: perplexa e feliz a narradora segue seu destino com a certeza de que a criança está viva.

Já em seu romance *As horas nuas* (1989), Lygia trabalha o fantástico aliado à repressão sexual. Dentre as vozes narradoras trabalhadas por Lygia neste romance, que são Rosa Ambrósio e seu gato Rahul, temos também um narrador em terceira pessoa que relata a vida de Ananta, personagem bastante exótica, psicóloga de Rosa Ambrósio, sem nenhuma sexualidade aflorada. Vive sozinha em seu apartamento e passa os dias à espera da chegada de seu vizinho no andar de cima, homem fechado consigo mesmo, e que ao adentrar no apartamento sofre com suas angústias, libertando-se da vida social e entregando-se à dor. Ananta, imersa em seus pensamentos, imagina o vizinho metamorfoseado num grande centauro, com o qual quer realizar seus mais íntimos desejos sexuais. Assim é que o fio do fantástico se entrelaça no realismo psicológico da trama de *As horas nuas* (1989) e tantas outras obras, trabalhado pela arte refinada de Lygia Fagundes Telles.

A loucura é outra constante nos escritos lygianos, movendo o destino de importantes personagens, como, por exemplo, o de Virgínia (*Ciranda de Pedra*) que sofre com a loucura da mãe, o de Lorena (*As meninas*) que carrega a dor da morte do pai em um hospício, e também com a loucura da mãe que vive imersa em um relacionamento instável com um homem mais jovem, Mieux. No conto “A testemunha”, há um discurso bastante representativo sobre a loucura:

— Presta atenção, Miguel, o que passou, passou. Não se preocupe mais, somos todos normalmente loucos. Fingimos até uma loucura maior mas não tem importância, faz parte do sistema, é preciso. De vez em quando, dá aquela piorada mesmo, que diabo. E daí? O tal cotidiano acaba prevalecendo sobre todas as coisas que nem na bíblia. Isso de dizer que só um fio de cabelo nos separa da loucura é total tolice.” (TELLES, 1991, p.30)

Significativo destacar também a importância da memória, que abordaremos mais especificamente nos próximos capítulos. Em entrevista a José Castello, (2013) em *O grande Banquete da Ficção*, Lygia evoca, por meio de suas lembranças e memórias, passagens marcantes de sua vida com grandes amigos escritores da literatura brasileira, como Clarice Lispector e Vinícius de Moraes. Insiste em falar da importância que a memória exerce em nossas vidas, e lamenta-se ao afirmar que hoje se dá muito pouco valor à memória, em outras palavras, fala da pouca importância que as pessoas dão ao fato de trazer o passado para fazer parte do presente.

Lygia fala a Castello sobre a morte do renomado escritor da literatura brasileira, o romântico Gonçalves Dias, da data trágica e fatídica, em que foi esquecido em seu leito durante o naufrágio do navio *Ville de Boulogne*, que o trazia de volta da Europa, depois de tentar curar-se da tuberculose. Todos se salvaram, porém esqueceram o poeta que estava enfermo. Metaforicamente ela nos coloca no lugar dos passageiros do *Ville de Boulogne*, esquecendo um Gonçalves Dias para morrer sozinho, sem socorro, no andar inferior.

A cada pergunta respondida, percebemos um leve saudosismo acompanhado de uma alegria imensa por poder recordar e passar adiante momentos dos quais se lembra com ternura e muita sensatez: o amor com que fala de seu pai, Durval de Azevedo Fagundes, e de quando este a levava para as casas de jogos, do filho Gofredo Telles Neto, morto no ano de 2006, o carinho com que relata passagens de sua vida com seus dois maridos, o primeiro, Gofredo da Silva Telles (1915 – 2009), pai de seu único filho e depois Paulo Emílio Salles Gomes (1916 – 1977), por quem não esconde ter tido uma intensa e grande paixão.

Por meio dessas inúmeras evocações do passado, ela nos traz de volta a figura misteriosa de Clarice Lispector que sempre dizia: “*Liginha, não sorria nas fotos. Ninguém leva a sério mulheres que aparecem sorrindo na fotografia!*”²

Outra passagem que merece destaque é sua entrevista ao *Sabático*, também em 2013, em homenagem aos seus 90 anos, onde narra com profunda tristeza o momento em que conheceu Monteiro Lobato na prisão. O carcereiro a levou para que pudesse vê-lo e sua imagem fugiu completamente da imagem que esperava encontrar. Em suas reflexões, memórias trazidas de um

² http://www.youtube.com/watch?v=djj_gdxUrPI – Entrevista de Clarice Lispector transmitida pela TV cultura, no ano de 1977.

passado tão significativo, Lygia faz com que seus leitores, por meio de suas obras, falas e lembranças, retomem acontecimentos importantes de nossa história e de nossa literatura.

Muitas de suas personagens são aturridas por um passado que insiste em sobreviver, marcando de maneira incisiva um presente que não se desenrola. Ana Clara (*As meninas*) é uma de suas personagens atormentadas pelas lembranças do passado, o abuso sexual na infância e a morte da mãe que tomou formicida. Ana Luísa (“O espartilho” – 1978) passa toda a infância em um casarão, restos de uma aristocracia decadente, ouvindo as histórias de sua avó, observando e admirando os retratos de família, até que a verdadeira história da família vem à tona pela voz da criada negra Margarida. A partir de então, descobre que “as mulheres do álbum estavam tão apavoradas quanto [ela].” (p.47) e que “Tudo era harmonioso, sólido, verdadeiro. No princípio. As mulheres, principalmente as mortas do álbum, eram maravilhosas.” (p.35)

O conflito entre mãe e filha é outro tema bastante presente em grande parte de sua obra. Suas personagens, primordialmente jovens, estão sempre em conflito com a postura de suas mentoras, sejam elas avós, mães, tias, etc. No conto “A medalha” (1978), Lygia retrata uma personagem chamada Adriana que, na véspera do casamento, chega em casa de manhã depois de uma suposta festa. Sua mãe, inválida, presa a uma cadeira de rodas quer fazê-la entender que está errada, que tem que se casar e ter um marido, sinônimo de segurança. Ana Luísa (“O espartilho”) é outra personagem conflitante com os ideais burgueses e racistas de sua avó, o contexto é a segunda guerra e tem que tolerar todo um enaltecimento a Adolf Hitler quando sabe ser descendente de judeus, por parte de mãe, odiada pela avó até a morte. Ana Clara, de *As meninas* carrega consigo uma grande mágoa de sua mãe que a deixava ser violentada por seus amantes, pelo seu suicídio que a deixou no abandono ainda em sua infância. Já num romance como *Verão no aquário* (1963), os sucessivos conflitos e desencontros entre mãe e filha vão traduzindo etapa de uma aprendizagem de vida, como diz a própria personagem Raíza.

Conseguimos perceber que Lygia trabalha com figuras representativas, essencialmente, do universo feminino, carrega consigo um ideal de liberdade desde sua adolescência quando atingiu seu primeiro objetivo, ingressar na Universidade e cursar Direito, curso destinado aos homens de seu tempo. Assim, ao compor suas obras, a autora vai refletindo sobre a condição da mulher, e exemplifica, busca em seu passado acontecimentos para nos mostrar o quanto essa condição evoluiu ao longo do tempo, e o quanto isso a alegra. Em entrevista à revista *Cadernos de Literatura brasileira*, Lygia responde a várias questões sobre o papel da mulher como escritora,

como dona de sua vida e de seu próprio corpo; faz também uma reflexão sobre o surgimento da mulher escritora no Brasil, o que não foi nada fácil, pois esta sempre viveu sob um regime de castração patriarcal, escrevendo seus versos em livros de receitas e por vezes queimando-os para que nunca fossem encontrados. Conta-nos de uma tia que, apaixonada e tendo seu namoro proibido pelo pai, escrevia versos e os escondia, ao mesmo tempo que, durante a noite, colocava um pano molhado no peito para adoecer lentamente e morrer; pediu, então, que fosse enterrada com seus versos. Lygia lamenta o fato de que nunca saberemos se perdemos uma grande escritora. Afirma também ter sido uma das maiores contribuições da mulher na literatura escrever sobre os ideais libertários, pois começaram a escrever sobre suas próprias ideias, poemas eróticos, abrindo assim espaço para novas gerações.

Uma das convidadas que participa desse encontro, no *Cadernos*, é a escritora brasileira Adélia Prado, que faz para Lygia a seguinte pergunta:

—Você concorda ou não com a afirmativa corrente, segundo a qual —a mulher é dona de seu corpo”? Por quê?

Lygia Fagundes Telles: —Ela é dona sim. Depois desse passado terrível, depois de ser tão reprimida, tão espartilhada, a mulher se apossou do próprio corpo com uma força muito grande, numa espécie de reivindicação. Eu acredito nisso pelo que vejo — as vezes a mulher até exorbita nesse campo, usa o seu corpo fazendo dele um objeto. Eu acho tudo tão sério! Os pés, as mãos, os seios — tudo é tão sério, e a mulher muitas vezes, pensando que se vingará, **torna-se escrava!** Mas de um modo geral, ela tem o domínio desse corpo, mesmo que o use mal. Ela é dona do próprio corpo”. (p.40, grifo nosso)

Em muitas de suas obras trabalha com a posição da mulher dentro de nossa sociedade, posição esta que depende de escolhas que podem marcar sua vida para sempre. Ana Clara (*As meninas*), por exemplo, é a personagem que vê na retomada da virgindade, por meio de uma cirurgia, a solução para todos os seus problemas, —Fico virgem pomba. [...] Operação fácil, Loreninha me empresta.” (p.39). Ana Luisa (—O espartilho”) é um essencial exemplo dessa criação baseada na castração, não busca o prazer, e sim uma vida —digna” e estável. Com sua avó aprendeu desde sempre que —As jovens se dividiam em dois grupos, o das virgens, e o grupo daquelas que não eram mais virgens [...] — uma agressão direta para a família.” (p.60) E ao falar sobre o papel da mulher nas tarefas conjugais, percebemos por meio dos escritos lygianos o quanto o prazer para a mulher sempre ficou em segundo plano:

—Rássimas mulheres sentem prazer, filha. O homem, sim. Então a mulher precisa fingir um pouco, o que não tem essa importância que parece. Temos que

cumprir nossas tarefas, o resto é supérfluo. Se houver prazer, melhor, mas e se não houver? Ora, ninguém vai morrer por isso.” (TELLES, O espartilho, p.60)

Um outro exemplo, particularmente ilustrativo desse tema, é “Senhor Diretor”, conto do livro *Seminário dos ratos* de 1977. A narrativa vai se compondo por meio do fluxo de consciência da personagem Maria Emília, professora aposentada e solteirona que se revolta com as imagens de nudez expostas em revistas nas bancas da cidade. Por meio de suas reflexões moralistas notamos o terrível desencontro em que a personagem vive, a estreiteza dos princípios sob os quais foi submetida durante toda a sua criação e os desejos ardentes que nunca pôde satisfazer.

Nesse conto, o simbólico, o detalhe trabalhado com maestria por Lygia, é bastante evidente. No momento em que passa por uma das bancas, Maria Emília lê: “Seca do Nordeste”, em oposição a uma escandalosa referência aos “óleos e unguentos” das orgias de Sodoma e Gomorra. Quando chega ao fim da narrativa, faz a seguinte reflexão:

—~~Seca~~ tudo, a velhice é seca, toda a água se evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia no nordeste, volta a chuva.” (p.23)

Vê-se que essa evolução pela qual a mulher passou ao longo dos anos, em relação à dominação masculina, é algo muito presente nas falas e na escrita de Lygia Fagundes Telles, talvez por sua formação profissional e também pessoal, mesmo vivendo em uma época em que muitas mulheres não tinham o mesmo privilégio, submetidas à castração de um regime patriarcal. Lygia quis mostrar às mulheres de seu tempo e deixar para a posteridade, que as coisas poderiam e podem ser diferentes, por meio, talvez, da inversão de algumas atitudes e pensamentos da sociedade de um modo geral, ou do pensamento individual de cada um.

Um conto que representa, e muito, a visão patriarcal extremamente preconceituosa e machista sobre a condição da mulher é “A testemunha”, já mencionado anteriormente, em que Rolf, um dos personagens, ao se deparar com a situação em que o amigo Miguel se encontra, diz:

—Achoque você está precisando é de mulher, essa nossa vida, uma solidão miserável. Se tivesse por aí umas putinhas simpáticas hum? Por onde andam nesta cidade as putinhas simpáticas, antigamente tinha tanta gueixa, vem me esquentar, vem me agradar! Elas vinham. Agora só encontro umas meninas chatas, **tudo intelectual. Mania de feminismo**, competição. Andei aí com uma nortista que me deixou tonto, fala feito uma patativa. Era socióloga, já pensou?” (TELLES, 1991, p.27, grifo nosso).

Essa, portanto, era a postura do homem em relação à mulher em uma época que Lygia chama de “A grande Revolução da Mulher”, momento de grande importância para a história do papel feminino na sociedade brasileira, uma conquista “imensurável”.

É preciso lembrar, finalmente, que Lygia foi uma escritora ousada, e conseguiu alcançar objetivos mesmo em uma época de perseguição, censura e tortura que foi a do Regime Militar que perdurou no Brasil de 1964 a 1985.

Esses são alguns exemplos do quanto a obra de Lygia consegue tocar no mais íntimo sentimento humano, sem deixar de lado acontecimentos históricos importantes, mostrando que ao reproduzir a vida do homem comum e seu cotidiano nem sempre há a possibilidade do final feliz. Há, portanto, o relato de um mundo, há muito tempo desestruturado, decadente em relação aos valores sociais instituídos.

São temas que de alguma forma estão presentes, como diria Lygia, “mascarados” ou não, na maior parte de seus escritos e também em nosso *corpus* de trabalho, que é seu romance *As meninas*.

1.1 O gênero romanesco

Na modernidade, o romance pede ao leitor que compartilhe das experiências das personagens, que acontecem ao longo da narrativa; daí, a aventura da escritura no romance moderno. O texto acontece no momento da leitura, por meio da qual o leitor participa da construção da história, preenchendo as lacunas do relato narrativo. Nesse contexto, o narrador pós-moderno perde a totalização da narrativa, por causa da mudança do olhar. Se antes o narrador olhava a totalidade da história, dominando todas as esferas narrativas, bem como os pensamentos das personagens, e havia, por isso, sequência e unidade nas ações; agora, o narrador tenta ausentar-se da história e permite que a personagem relate sua experiência. Contudo, o relato sofre desmembramentos, não há unidade, porque ele parte sempre da visão unilateral dessa personagem. Cada uma vê de uma forma. E cada forma é um fragmento da história.

Um novo modo de olhar, presente na estrutura narrativa, é explicado por Donald Schüler, sobre as alterações sofridas pelo romance na década de 50:

Na década de 50, tornaram-se intensos os rumores da morte do romance, quando um grupo de ficcionistas franceses (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute) afrontaram preceitos consagrados da arte romanesca tais como tempo, espaço, ação. Sartre, ao chamar de anti-romances essas produções, declara que destroem o romance sob nossos olhos. Enriqueceram, na verdade, a arte de narrar com recursos reservados à cinematografia (SCHÜLER, p. 08, 1989).

Assim, de acordo com o autor, a forma do romance sofreu mudanças porque deixou de ser o único meio de se narrar em histórias, uma vez que o cinema tornou-se um dos recursos preferidos pelo homem moderno para fazer parte do mundo da ficção.

Para Adorno,

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem (ADORNO, 2003, p. 56).

De acordo com Elisângela Maria Ozório professora em Literatura e crítica literária pela PUC – SP em seu artigo “O romance pós-moderno em *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles”

(2012)³, limitado pelo relato puro e simples do jornalista e pela nova arte fictícia, o narrador tradicional perde o encanto, pois não atende mais aos interesses da sociedade moderna, principalmente após a Segunda Guerra, quando o homem não quer ouvir histórias criadas sobre experiências vividas, porque está diante da morte. As vozes estão em um momento silenciador. Esse homem opta pela vida, não pela morte.

O narrador, então, é obrigado a reinventar o seu papel e escolhe a vivência entre o duelo de narrar e relatar, portanto entre estar na obra como contador ou como mais um participante na experiência. Cabe ao narrador a tarefa de contar, como o tradicional, ou relatar e vivenciar as experiências por meio da escritura.

Desse modo, de acordo com Ozório (2012),

— a estrutura convencional é rechaçada, mais uma vez, pela linguagem de uma nova escritura, como se o narrador se lembrasse de sua ausência e trouxesse o relato puro e direto da personagem ou das personagens narradoras, que podem contar sua própria história no decorrer da narrativa intercalando suas vozes.”

Lygia Fagundes Telles usufrui dessa imagem do narrador pós-moderno e cria em seus romances essas atmosferas, suas personagens retratam as histórias umas das outras, fazendo com que seus enredos não sigam a estrutura convencional cronológica da narrativa. Em seus dois romances *As meninas* (1973), e *As Horas Nuas* (1989), o narrador aventura-se na não integração na narrativa, concedendo às personagens condições de relatar o enredo. Todavia, mesmo o narrador abolindo-se, ele (re)aparece em fragmentos como auxiliador de toda a trama.

O tempo psicológico e o *flashback* unem-se ao fluxo de consciência das protagonistas de Lygia para demonstrar o quanto desejam experimentar as recordações da memória, o que nos faz pensar em Walter Benjamin quando afirma, — a experiência é um fato de tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. A experiência não consiste precisamente de acontecimentos fixados com exatidão na lembrança, e sim, de dados acumulados frequentemente de forma inconsciente, que afluem à memória.” (BENJAMIN, 2000, p.38)

Silviano Santiago (1989) apresenta a questão do olhar como fundamental na mudança da posição do narrador. O olhar tradicional predominava sobre as personagens e o enredo. Ele não se perdia no escrito, porque estava presente em todas as camadas da criação. Todavia, o olhar pós-moderno é de experimentação: experimentar a escritura e as experiências das personagens, porquanto também quer participar da narrativa como o ser que deseja a vida. O desejo pela

³ Disponível em - http://nuvenspoeticas.blogspot.com.br/2012_03_01_archive.html

experiência concomitante derrubou o narrador tradicional que, na atualidade, deu voz às personagens. Em outras palavras, o narrador transformou-se num leitor: –Como se o narrador exigisse: Deixem-me olhar para que você, leitor, também possa ver” (SANTIAGO, 1989, p. 45).

O capítulo, então, segue no sentido de estabelecer, superficialmente, as bases das modificações pelas quais o romance passou no final do século XIX e início do século XX.

A forma romanesca passou por várias modificações ao longo da história. Um exemplo pode ser o do vocábulo romance; este, na Idade Média, passou por diferentes designações: num primeiro momento, referia-se à língua vulgar, recebendo depois um significado literário, passando a denominar composições narrativas. Tratava-se de composições em verso, para serem recitadas e lidas. Tanto o romance medieval quanto o romance do renascimento apresentam um mundo idealizado e fabuloso, pautado pela imaginação exuberante, com “[...] abundância de situações e aventuras excepcionais e inverossímeis” (SILVA, 1976, p.254). Essas características ainda estarão presentes no século XVII, durante o período barroco, período de muita importância para a história do romance, já que foi sob sua égide que surgiu o romance moderno. Seu marco principal é *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, de 1605.

Feito esse preâmbulo, podemos pensar que não há contradição em dizer que *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e *Ulisses*, de James Joyce, são romances modernos, embora sejam bastante diferentes. Assim, sabemos que existem diferentes manifestações de romances modernos, relacionados às transformações ocorridas nos últimos três séculos, que nos levam a pensar nas diferentes ramificações do romance moderno e sua temática.

A partir dessas considerações sabemos que tais romancistas passaram a criar personagens com alto nível de complexidade, dialogando com aspectos de sua psicologia bastante profunda. Por meio de seu romance, Lygia busca mostrar a complexa interioridade de ‘suas meninas’ com artimanhas narrativas. Podemos entender essa forma de lidar com as personagens, com ênfase em sua psicologia profunda e condição de classe social, ambas imbricadas, como uma investigação narrativa, uma verdadeira busca. Nesse sentido, as três personagens são investigadas e esquadrihadas de maneira relacional, fazendo parte do movimento elaborado pela escritora ao retratar a história, pois ao mesmo tempo em que conhecemos as subjetividades das personagens, os estratos sociais em que se inserem, também vão sendo apresentados.

Pensando no referencial teórico bakhtiniano intitulado *cronotopo*, que constrói, no texto literário, um ponto de intersecção, para nós, fundamental, entre as relações temporais e espaciais

artisticamente assimiladas pela experiência estética, é cabível pensar que Bakhtin parte de uma mediação precisa, uma metáfora voltada às características específicas dos objetos estéticos, fazendo do cronotopo uma categoria conteudístico-formal reveladora das conexões entre as situações humanas e os eventos existentes nas obras de arte: “Em arte e em literatura, todas as definições espaço - temporais são inseparáveis umas das outras e sempre tingidas de um matiz emocional.” (BAKHTIN, 1998, p.349).

Essas relações espaço-temporais estão contaminadas pelas situações existenciais do narrador ou da personagem, cada qual portador de um ponto de vista e de um ideograma distinto, detectáveis em seus respectivos discursos ou vozes, bem como no diálogo que entre eles se estabelece, remetendo-nos à sua entoação. Portanto, esse referencial teórico nos permitirá discutir a relação entre o mundo e a obra de arte, e os diferentes pontos de vista tomados por cada uma das personagens lygianas.

Assim, o mundo interior das protagonistas traz consigo marcas de sua posição social, ao mesmo tempo em que mostra suas particularidades e suas fraquezas, levando o leitor a participar de suas experiências.

No romance de Lygia há três vozes narrativas, representativas de três estratos de nossa sociedade: Lorena é representante da classe burguesa decadente; Lia faz parte da militância política que se colocava contra o regime militar; e Ana Clara, que está mergulhada em uma situação de indefinição social que mistura a pobreza material com desejos de ascensão social, é uma personagem que vive à margem de tudo, vive em seu mundo de prostituição, drogas e álcool, e, sendo assim, é a personagem mais intensamente explorada pela autora, pois vive imersa em suas memórias amargas. Têm-se no romance confissões de três mulheres e por meio delas tem-se acesso a um painel social da época, pois,

[...] quem faz a história são mulheres comuns – indivíduos amedrontados que não só possuem outros problemas além daqueles enfrentados num regime autoritário como os explicitam continuamente. A violência nas ruas, a repressão, a censura só fazem agravar existências já conturbadas, trazendo à tona dúvidas e angustias, ou, pelo contrário, escondendo sentimentos que deveriam estar descobertos. [...] Por isso mesmo, entregar a narrativa a uma mulher é olhar a história sob outra perspectiva. (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 116)

Lygia Fagundes Telles utiliza-se, também, de aspectos objetivos e subjetivos das personagens para trabalhar literariamente questões sociais e existenciais que perpassavam a

experiência contraditória e intensa dos jovens que viveram sob o Regime Militar. Sua técnica narrativa remete à grande importância da relação dialética do sujeito com a sociedade, do olhar desse mesmo sujeito e aquilo que por ele é focalizado. São três olhares distintos, de um mesmo momento da história do país, que observam o exterior e também os seus próprios interiores: —Os olhos nus. Em verdade vos digo que chegará o dia em que a nudez dos olhos será mais excitante do que a do sexo.” (TELLES, 1998, p.10)

O trecho acima nos dá a ideia da importância do olhar e das imagens dele decorrentes. É, portanto, pela pluralidade de olhares que se dá essa forte e envolvente narrativa. Suas histórias de vida e experiências se entrecruzam, uma completando a outra no decorrer da obra.

Adolfo Casais Monteiro, em seu livro *Teoria e Crítica* (1964), propõe uma discussão para expor em que medida o romance é profundamente romântico, é realista ou não possui regras fixas, e não há dúvida de que a própria dificuldade em lhe fixar regras constitui uma tábua de salvação para o gênero, pois evitará a mesma sorte que tiveram os gêneros que o classicismo levou ao esgotamento. O realismo, portanto, é um elemento fundamental do gênero romanesco:

—quanto os gêneros nobres do classicismo vão afastando cada vez mais a literatura do ‘homem de carne e osso’, surge do fundo das tradições orais, das histórias do canto da lareira, esse gênero a princípio malvisto, tido como indigno de ser classificado como arte, que é o romance” (1964, p.4)

Monteiro vai ao longo de sua escrita colocando-se contrariamente às proposições de Gaspar Simões (1903- 1987), crítico e historiador da literatura portuguesa que classifica o romance do início do século XX em Portugal como neo-realista, e se posiciona contrário aos teóricos que pregavam a existência do neo-realismo se apegando à crítica marxista de Georg Lukacs, na qual ele trabalha as colocações de Marx e Engels sobre a função dos grandes artistas:

—O fato é que, antes do problema de saber se o romance deve ser naturalista, realista, psicológico ou metafísico, se deve ser subjetivo ou objetivo (admitamos provisoriamente que estes termos tenham todos igualmente sentido e correspondam a algum conteúdo), há a inquirir, como coisa mais importante, se as obras que representam esse gênero contem ou não uma expressão profunda do homem implícita nas personagens e na ação, graças à qual a obra se basta a si própria e constitua uma unidade, seja um “corpo” com cada parte no seu lugar, um todo indivisível cuja autenticidade se afirme independentemente das teorias em que o autor tenha pretendido inspirar-se. [...] Ora, a conclusão inevitável, a meu ver, é ser o realismo consubstancial ao romance, à margem de quaisquer tendências, pois me parece evidente ser ele como, já disse atrás, **um traço**

comum a todas as grandes obras do gênero, independentemente de épocas e de escolas”. (MONTEIRO, 1964, p.8 grifo nosso)

Para Casais Monteiro, é uma ilusão linguística pensar que a linguagem pode copiar o real e que a literatura pode representá-lo fielmente. Temos que pensar a literatura não sob a questão –como a literatura copia o real?” Mas sim sob a questão –como ela nos faz pensar que copia o real?” Portanto, a finalidade da mimésis, que de acordo com Auerbach (1971) é a representação da realidade na literatura ocidental, não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real.

O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade:

—O romance, seja qual for a deformação que possam sofrer nele quaisquer fatos, exige o respeito pela expressão do ritmo próprio de existir; para ele, a vida humana, quer a interior, quer a de relação, impõe-lhe o tempo como valor a respeitar antes de qualquer outro e a situação no espaço como seu indispensável complemento; pelo contrário, a poesia não que saber do espaço nem do tempo, com os quais joga com a máxima arbitrariedade, pois é da sua essência ignorar o aqui ou o acolá, o hoje, o ontem ou o amanhã”. (MONTEIRO, 1964, p.9)

Lygia Fagundes, em sua narrativa, reflete as condições de vida humana ao ir decifrando suas protagonistas no decorrer dos discursos, porém ela brinca, arbitrariamente, com a categoria do tempo, faz com que passado, presente e futuro se mesquem, enquanto o espaço pode ser identificado, pois mantém ao longo do texto uma relação direta com cada personagem do romance.

Adolfo Casais Monteiro (1964) defende a ideia de que o romance, para retratar a realidade humana, não pode simplesmente ser anódino, ele precisa, além de se prender aos fatos narrados, tocar o leitor com a ajuda deles. E uma longa discussão permanece sobre a distinção entre o historiador e o romancista, o qual, como disse Aristóteles em sua *Poética*, –não narrar o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido”, o que é chamado de verossimilhança.

Lygia narra fatos históricos, evocando toda uma atmosfera de repressão daqueles que, de alguma maneira, vivenciaram os anos da ditadura militar. Há no decorrer da narrativa relatos verdadeiros através do discurso de uma de suas protagonistas e aliado a eles, a autora nos mostra o quanto sua linguagem pode ser metafórica, cheia de recursos poéticos que vão jogando com o tempo no decorrer da narrativa, ou seja, Lygia retrata acontecimentos reais, porém de maneira

que toca o leitor, indo ao encontro das colocações de Adolfo Casais Monteiro (1964) quando diz que:

[...] uma coisa há que se torna necessária para dar validade a todos [os elementos] que entram na elaboração romanesca: é que essa representação não deixe escapar isso a que muitas vezes se chama verossimilhança, ou então verdade, e que é no fundo a própria densidade da experiência humana. (1964, p.44)

Lygia buscou criar personagens que fossem reflexos da juventude da década de 70 e ao mesmo tempo, criar personagens com uma forte densidade psicológica, que buscassem por meio de seus devaneios uma transformação de vida, uma transformação de seu meio social; trabalhou estrategicamente com três estratos sociais bastante diversificados, principalmente em suas origens.

[...] quando se pretende que o romance seja um espelho da sociedade, o sentido de tal expressão depende da ideia sobre o que isto quererá dizer. No sentido literal seria uma sugestão de cópia, de imitação. Mas poderia também sê-lo duma certa forma de espelhar aquilo que não é aparente.” [...] Na realidade o espelho é o romancista, e, irremediavelmente, só pode ver a sociedade de acordo com aquilo que ele próprio seja. [...] **A „sociedade” é, em cada romancista, um mundo próprio**, cujas leis são as próprias leis da formação intelectual do romancista. E aqui uma verdade realmente nos aparece, pois que, **não podendo ser um espelho fiel da sociedade, é – o todavia, de um dos sistemas criados pela sua época para interpretar.** (MONTEIRO, 1964, p.24, grifo nosso)

Em entrevista ao *Cadernos de Literatura Brasileira*, Lygia fala sobre sua função como romancista de retratar o seu tempo, criar sua obra baseada no que viveu ou vive, pois esta tem a função de oferecer sua visão , sua interpretação de uma época e não uma certeza. Somente assim um romance torna-se verdadeiro, quando pretende fazer o retrato da sociedade ou também do indivíduo, colocando diante do leitor acontecimentos e personagens verossímeis:

—Wendo a realidade de uma escritora de Terceiro Mundo, considero a minha obra de natureza engajada, ou seja, comprometida com a condição humana dentro da circunstância de um país, participante e testemunha de uma sociedade.” (TELLES, 2008, p.01).

De acordo, ainda, com Adolfo Casais Monteiro (1964), citando Plekhanov, é muito confortável dizer que ~~a~~ literatura e a arte são o espelho da vida social”, pois a relação que se estabelece entre a obra de arte e o que ela reflete de seu tempo é falaciosa, pois, será que ela refletiria de maneira ~~v~~erdadeira” a sua esfera social, mesmo sendo descoberta anos depois da

morte de seu autor? O romancista compõe suas obras baseado no que viveu ou vive, pois se este esperasse somente o que o historiador tivesse a contar haveria somente o romance histórico.

Nietzsche, o grande filósofo alemão, diz ter aprendido muito mais com as obras de Dostoievski do que com qualquer psicólogo, e sobre Balzac, a crítica revelou que ele descreveu em seus romances uma sociedade que ainda estava por nascer. Assim, vemos que a literatura progrediu ao longo do tempo como uma forte expressão humana, assumindo uma posição marcante, na medida em que, o homem foi tomando consciência de si próprio, esse homem que não é um modelo estabelecido que permanece, e sim um homem em constante transformação: “[...] não cabe à arte fornecer uma imagem da perfeição, exatamente por o homem ser imperfeito”. (MONTEIRO, 1964, p.36)

Lygia Fagundes Telles retratou em suas obras arquétipos de mulheres inseridas em um contexto de angústia, revelou seus medos, seus anseios, construindo, assim, um painel histórico. Partiu, daquilo que vem a ser o cerne do nosso trabalho, do individual para o coletivo por meio das memórias de suas meninas, memórias as quais segundo Halbwachs (2006) são construções de grupos sociais, que determinam o que é memorável.

O gênero romanesco, ao longo de sua trajetória, lida com toda a espécie de problemas, faz intervir, implica, alude a muitas ideias que constituem a intelectualidade da época, e não somente as ideias do autor, mas as que ele deixa transparecer em sua obra sem serem suas. Tem como uma de suas principais funções traduzir a personalidade complexa do homem contemporâneo.

A partir de Dostoievski pode-se dizer que se abriu uma nova era para o gênero romanesco, pois ele foi inaugurador do romance do século XX; suas personagens e as histórias a que estavam submetidas, os ambientes em que estas se situam, trazem um ritmo aos seus romances:

—Não se pode dizer que Dostoievski tenha sido o criador do ‘romance psicológico’, aliás a expressão é por demais vaga, tanto mais que todo o romance moderno, já desde a *Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette, se caracteriza pela sobreposição da análise à pura e simples descrição dos acontecimentos e dos estados de espíritos, vistos sob o exclusivo ponto de vista da ação ‘visível a olho nu’. O que podemos dizer é que Dostoievski deu o primeiro lugar à análise em profundidade, e, simultaneamente, fez passar a frente do estudo do indivíduo dependente do meio o seu estudo como personalidade irreduzível, na sua essência, à ação exterior. Quer dizer: o que lhe importou aprofundar não foi tanto o acidental, o idêntico, o comum, como tudo o que no homem vive para lá do costume, da opinião pública ou da privada, dos hábitos, do artifício produzido pela aceitação da ordem social. Além disso a quase totalidade das suas personagens é constituída por indivíduos anormais”. (MONTEIRO, 1964, p.)

O romance polifônico, trabalhado por Dostoiévski, insere, justamente, essa exposição de diferentes ideias, personagens que batem de frente com suas ideologias e pontos de vista, que vão se chocando ao longo da narrativa. Pois é na medida em que desperta “paixões de ideias”, e nenhum gênero as desperta melhor, que o romance atrai toda espécie de confusões, em sua função de criar e recriar a vida e não simplesmente copiá-lá. *Os irmãos Karamázovi* (1879), ou mesmo, *Os Demônios* (1972) são romances admiráveis pela profundidade da análise psicológica, e quando se fala da ‘psicologia’ de um romance, entende-se a revelação viva, concreta e *artística*, de estados psíquicos ou lances em que a verdade sobre *o que o homem é* nos aparece *como arte*, isto é, dando a impressão da vida: ao passo que a psicologia que apreciamos no tratado é o estudo dos estados psíquicos isolados, “extraídos da duração humana, pousados na mesa do psicólogo como se fossem coisas individualizadas e independentes”. (MONTEIRO, 1964, p.57)

Assim, o gênero romanesco foi ao longo do tempo adquirindo, de fato, um valor em tudo diferente daquele que tinha ainda até para muitos romancistas do século XIX. Podemos citar, além da forte importância de Dostoiévski, nomes como os de Balzac, Stendhal, Georg Eliot e Dickens, e dizer que o grande autor russo se destaca pelo seu tom revolucionário, isto é, ao ter demonstrado por meio de seus personagens uma nova dimensão do homem. Não há em seus romances um só caso de homens ou mulheres que não queiram saber senão das necessidades e dos interesses imediatos; todos eles possuem, por miseráveis que sejam, social, psicológica ou fisiologicamente, pelo menos um cantinho de espírito no qual lhes cabe a inquietação e a angústia perante o drama da existência. Todos eles querem saber aquelas coisas que “não servem para nada”, os “porquês” e os “comos” da vida. (p.61/62)

Walter Benjamin (1994) fala sobre os vários tipos de narradores que temos dentro de uma obra literária, e sobre a importância dos vários olhares, pontos de vistas ao mostrar a sociedade em que estão inseridos:

A Experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. —“Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o

homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, p.198).

Para o filósofo, a melhor narrativa escrita é aquela que traz traços da narrativa oral, carregada de certa experiência. Ele opõe, em seu texto, dois sujeitos, um camponês e um marinheiro, vindo ao encontro das ideias citadas acima: temos o relato da distância temporal, ou seja, do homem que viveu sempre no mesmo lugar e o da distância espacial, o homem que trouxe histórias de lugares distantes. Como observa Benjamin, podemos ter dentro de uma obra uma troca de experiências sejam elas vindas de dentro ou de fora de seu contexto.

Pensemos, então, em uma distinção básica do narrador tradicional para o narrador pós – moderno. Enquanto aquele se utilizava da experiência e do olhar, este se utiliza da experiência do outro, –ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 1989) e sim, por meio do olhar lançado ao outro.

As meninas (1973) é a obra de Lygia em que a fragmentação da memória e a pluralização das vozes guiam o fluxo de toda a narrativa. Caracterizado, utilizando os termos de Bakhtin, como um romance –plurivocal, plurilinguístico e pluriestilístico”⁴, constrói-se, ao longo do livro, uma "topografia da memória", que pode ser lida como encenação da memória do trauma das personagens, cujas narrativas vão se intercalando ao longo do romance, e é por meio das personagens, de suas vozes, de seus corpos que seus dramas são expostos e enraizados no tempo.

Temos quatro vozes narrativas diferenciadas, um narrador tradicional que observa e vai encadeando o fio condutor da estrutura narrativa das três protagonistas em primeira pessoa, que seguem relatando cada uma o seu ponto de vista e suas experiências em relação ao mundo em que estão inseridas, por meio de seus diálogos desencontrados nos espaços multifacetados. Ao iniciarmos a leitura do romance questionamos, *Quem nos fala? De quem são essas vozes angustiantes?* Até que mergulhamos na vivência de cada uma delas e passamos a conhecer cada uma de suas experiências.

A linguagem utilizada por Lygia para construir seu romance é truncada, as personagens desembocam em si mesmas, desacomodam palavras, desencontram diálogos interrompidos por ações e assuntos que surgem e vão se sobrepondo ao longo da tessitura narrativa: –Te dou um osso de ouro volta me lambe a cara a mão ai que dor. Que frio quero o tapete. Vem Aninha vem

⁴ Bakhtin, *Questões de Literatura e estética*, p.73.

aqui no tapete eu chamo e obedeço. Não chora que te dou. Não chora vem.” (TELLES, 1974 p.76)

Segundo Rosenfeld (1969) o romance moderno inova na medida em que o narrador desaparece e quem passa a se manifestar é a consciência da personagem criando, muitas vezes, aquilo que chamamos fluxo de consciência: “Já não existe um Eu narrador fixo face a um Eu narrado em transformação.” (ROSENFELD, 1969, p.93) No trecho acima, extraído do romance de Lygia temos a personagem Ana Clara narradora de si mesma.

Em seu romance, a autora traça uma linha entre literatura e realidade utilizando-se das artimanhas do romance moderno, por meio da desestruturação da narrativa tradicional, que vem representar a desestruturação do próprio ser humano em seu contexto histórico-social.

1.2 Uma breve passagem pelo universo romanesco de Lygia Fagundes Telles

Lygia é autora de apenas quatro romances, sendo consagrada por inúmeros críticos, como escritora de contos. As obras pertencentes ao gênero romanesco são, respectivamente, *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no Aquário* (1963), *As horas nuas* (1989) e *As meninas* (1973), este sobre o qual faremos uma análise mais detalhada nos próximos capítulos. Lygia Fagundes Telles ao produzi-los, faz com que tenhamos uma visão, em grande parte, bastante negativa da evolução de suas personagens, estas marcadas pela impossibilidade do equilíbrio, possuindo reações sombrias e silenciosas, inseridas em convenções sociais, valores e tradições do seio familiar. A autora define a composição de seus romances como “uma prática de questionamento dos limites da verdade aparente.” (TELLES, apud Régis, 2005, p.85).

O romance psicológico de Lygia – como *Ciranda de Pedra* - centraliza-se nas grandes cidades, e traz à tona membros de uma sociedade decadente, descendentes de uma aristocracia cafeeira arruinada, os novos ricos dos anos 50. Ela se mostra frente a problemas profundos do ser humano, retrata principalmente o universo feminino, um mundo repleto de percepções e desejos do perfil da mulher. O desejo de ascensão social, de liberação sexual, de autoafirmação, o desejo de reviver a juventude, o desejo da liberdade, entre tantos outros.

Importante ressaltar que nas décadas de 60 e 70 a instituição familiar deveria seguir o modelo patriarcal, estruturada em um espaço do aconchego, com a presença da mãe dedicada ao lar, do pai mantenedor da ordem e da situação financeira e dos filhos que deixariam a casa somente por meio do casamento. Lygia, em seus romances e alguns de seus contos, rompe com essa estrutura, criando personagens que vivem de uma insatisfação em relação à família, movidas pelo desejo, pela necessidade da experiência, pela angústia e também pela lembrança, por vezes bastante amarga e questionadora perante a família.

Há na estrutura dos romances de Lygia, como demonstrado anteriormente, a intercalação das vozes narrativas, que é característica essencial da passagem para o romance moderno. Seus romances, em sua maioria, escritos em primeira pessoa, são carregados de intensa subjetividade.

Em *Ciranda de pedra*, seu primeiro romance, a narração dá-se em terceira pessoa, um narrador onisciente que nos permite conhecer o interior de Virgínia e nos deparar com toda a angústia que a personagem vive. Lygia retrata a decadência de uma família, e a compõe por meio de alguns de seus temas fundamentais, como a morte, a loucura, o medo, a crueldade, a fragilidade da alma humana, entre outros. O narrador nos mostra, ao longo da trama, as

divagações e os questionamentos de Virgínia, e também dos outros personagens como Conrado e Natércio, apresenta-nos, sempre, algo que se desintegra e se vai desnudando até que mostrem seus medos mais profundos, suas loucuras e suas fragilidades.

Lygia trabalha, ainda, com bastante naturalidade, os poderes da metáfora e o símbolo, que de acordo com José Paulo Paes (1998) destaca-se no título de três dos quatro romances de Lygia. O título de *Ciranda de Pedra* diz respeito às estatuas dos cinco anões posicionados no jardim da mansão do pai, Natércio, que Virgínia julga ser seu pai biológico. Após a morte da mãe, Virgínia parte para a tão sonhada vida ao lado de suas irmãs e do pai, porém passa a ser alvo de desprezo, excluída da roda de amigos metaforizada pela ciranda dos anões.

Enclausurada em si mesma, e após descobrir ser filha do adultério da mãe, resolve partir para um colégio interno, no qual permanece inclusive durante o período de férias. Quando retorna depara-se com toda sua fantasia desmoronada:

—Omal maior foi [Virgínia] não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe se fantasiavam como num sortilégio. Teria visto tudo com simplicidade, sem sofrimento. [...] Os semideuses eram apenas cinco criaturas dolorosamente humanas.” (p.125)

O segundo romance de Lygia, intitulado *Verão no Aquário* (1963), também tem por protagonista uma jovem chamada Raíza, cujos desencontros existenciais estão simbolicamente condensados no título do romance. Raíza vive imersa em sonhos e recordações obsessivas pela figura e memória do pai, já falecido, em seu espaço lúdico, o porão da antiga casa, e vê-se em um embaçado espelho brincando com o pai e o tio, sem, no entanto sobrar espaço para a mãe, Patrícia, sempre preocupada com os afazeres práticos da casa.

A narrativa transcorre num verão de calor intenso e termina com o fim da estação: —Enxuguei as lágrimas. E fechei a janela ao sentir o sopro frio do vento. O verão terminara.” (p. 206)

Por sua vez, o pequeno aquário com dois peixes, na prateleira, ganha destaque no romance quando é transferido para a mesa: podemos assim relacioná-lo com as palavras trocadas entre mãe e filha. Raíza sente-se presa como um peixe no aquário e em um de seus monólogos interiores diz: —Estou me despedindo do meu aquário, mamãe, estou me preparando para o mar, não percebe?” (p.187)

Se em *Ciranda de Pedra*, *Verão no Aquário* e *As meninas*, do qual falaremos mais adiante, nos dizeres de José Paulo Paes, Lygia buscou retratar “a fase juvenil da construção da ipseidade feminina”, em seu romance *As horas nuas* (1989) Lygia mostra, por meio da protagonista Rosa Ambrósio, os profundos desencontros de uma mulher madura que sofre com a passagem e os estragos do tempo. É uma atriz de meia idade que sozinha se dispõe a escrever suas memórias sem sucesso, possui apenas um gravador no qual dita parte de seus devaneios e lembranças, e então por meio dessas divagações, de seus monólogos interiores e de seus desabafos com sua psicanalista conseguimos adentrar em sua interioridade.

O título faz referência ao desvelamento, à nudez, ao “*strip tease*” emocional da protagonista. No segundo capítulo do livro, Rosa está diante do espelho e começa a despir-se para admirar o próprio corpo e esconder com tintura os fios brancos que começam a aparecer nas têmporas e no púbis.

Esse encontro com elas mesmas, esse desvelamento pelo qual suas personagens passam e se entregam à culpa como forma de redenção é um caminho tortuoso, que dificilmente culmina em um final feliz. Sua tessitura narrativa imerge o leitor num mundo verossímil, de pessoas vivas e angustiadas buscando uma forma de reencontro com o passado e a memória.

2. UM PASSEIO PELOS CAMPOS DA MEMÓRIA

Partindo de uma definição geral, podemos dizer que a memória é a capacidade de armazenar dados ou informações referentes a fatos vividos no passado ou a reminiscências do passado, que vão aflorando no pensamento de cada indivíduo social.

Hoje, visto como instrumento essencial dos laços sociais, a memória vem funcionando mais do que um “objeto da história”, nos dizeres de Paul Ricoeur (2007) que faz uma distinção entre memorização, a qual vem a ser uma forma de memória-hábito, uma forma privilegiada de memória feliz e rememoração, que vem a ser o retorno à consciência despertada de um acontecimento. “Para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela.” (RICOEUR, 2007,p.40)

Em relação à manipulação da memória, Ricoeur fala das mediações simbólicas da ação em que a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. E como os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, “a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação”.(2007, p.98) O autor afirma, ainda, que a narrativa oferece inúmeros recursos de manipulação e, quando pensamos no romance de Lygia temos protagonistas que manipulam a memória cada uma de uma maneira distinta.

Dentro da tessitura narrativa de Lygia Fagundes Telles, há personagens que compõem suas memórias individuais que não deixam de existir, porém estão enraizadas nos três diferentes contextos apresentados pela autora. Suas meninas buscam, justamente, essa memória, elas querem questionar e explicar suas memórias, vivendo e reorganizando o passado, por vezes por meio da invenção. Contudo a cada rememoração entristecem-se por não conseguir modificar o passado.

Em seu texto intitulado *Tratado da memória e da reminiscência* (1985), Aristóteles propõe o seguinte questionamento: “À que parte da alma pertence a memória? É evidente que a esta parte da qual brota também a imaginação”. É a origem do que chamamos memória, em grego *mnemosyne*, que era uma deusa, mãe das musas, filha de Urano (céu) e Gaia (terra), irmã de Chronos (tempo) e de Okeanos (mar), e simboliza todas as metáforas de infinitude. Essa divindade feminina revela, de acordo com Adélia B. Menezes (1995), todas as ligações obscuras entre o lembrar e o inventar, pois, como nos diz Aristóteles, a memória está ligada à

imaginação. Portanto, “[...] da perspectiva da literatura, é isso a memória: matéria prima de um processo de mimese”. (MENEZES, 1995,p.35) Essa mimese que vem a ser o poder de por em palavras o que ainda não tinha representação.

Maurice Halbwachs (1877 – 1945), teórico no qual apoiamos essencialmente os questionamentos de nossos estudos, trata a memória como um fator essencialmente social, alega que a memória pessoal de cada indivíduo prende-se à memória de seu grupo, sendo este, por sua vez, parte de uma esfera maior, a chamada memória coletiva.

Em seu livro intitulado *Memória coletiva* (2006) Halbwachs coloca-nos a seguinte situação: Um grupo de amigos, de longa data, faz uma viagem, porém fora as circunstâncias externas, comum a todos, cada um deles possui suas próprias reflexões e pensamentos com outros grupos reais ou imaginários, que escapam uns aos outros. Algum tempo depois se encontram novamente e um se lembra de coisas de que o outro não se lembra. Para elucidar tal questão, tem-se que,

esquecemos tudo o que ele [o outro] evoca e inutilmente se esforça por nos fazer lembrar. Em compensação lembramos aquilo que sentíamos então, sem que os outros soubessem, como se este gênero de lembrança houvesse marcado sua impressão mais profundamente em nossa memória porque dizia respeito exclusivamente a nós. [...] Será que por isso a memória individual, é uma condição necessária e suficiente da recordação e do reconhecimento das lembranças? De modo algum, pois se esta primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível reencontrá-la, é porque há muito tempo não fazemos parte do grupo na memória do qual ela se mantinha. Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, P. 39)

Para o autor (Apud BOSI, 1979, p.17), o caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é muito raro. Frequentemente, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. Para ele, se lembramos, é porque os outros, ou a situação presente nos fazem lembrar; quando deixamos de lembrar é porque deixamos de fazer parte de determinado grupo.

Maurice Halbwachs (2006) afirma, ainda, que é em um passado vivido, mais do que num passado apreendido pela história, que se apoiará a memória de um indivíduo. (p.90)

Neste sentido é que a história vivida se distingue da história escrita: ela tem tudo o que é necessário para constituir um panorama vivo e natural sobre o qual se

possa basear um pensamento para conservar e reencontrar a imagem de seu passado. (HALBWACHS, 2006, p. 90)

E que,

—dembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada. [...] se pela memória somos remetidos ao contato direto com alguma de nossas antigas impressões, por definição a lembrança se distinguiria dessas ideias mais ou menos precisas que a nossa reflexão, auxiliada por narrativas, testemunhos e confidências dos outros, nos permite fazer de como teria sido nosso passado. Não obstante, ainda que seja possível evocar de maneira tão direta algumas lembranças, é impossível distinguir os casos em que assim procedemos e aqueles em que imaginamos o que teria acontecido.” (HALBWACHS, 2006, p. 91)

Valem, também, para a fundamentação da escolha desse viés de pesquisa, os argumentos do estudioso francês Georges Gusdorf (1912- 2000) sobre os escritos autobiográficos, pautados no artigo de Brigitte Monique Hervot intitulado *George Gusdorf e a autobiografia (2013)*⁵. Seus estudos nos servem, na medida em que define a autobiografia no campo da arte literária, assim como romance, como meio de desvendamento do ser humano.

Para Brigitte, (2013), Gusdorf defende a existência do *eu* indo de encontro às teorias de alguns pensadores contemporâneos que negam essa mesma existência do *eu* e a singularidade do sujeito, como Foucault, Lacan entre outros, para os quais, —quando alguém escreve sobre si, não é sua individualidade que dita o texto, mas uma entidade representativa de um coletivo do qual o eu é apenas um porta – voz”(p.8). Porém, a teoria de Gusdorf não contesta o fato de que não haja influências referenciais históricas, que é o ponto de defesa de nossa pesquisa, porém nos serve na medida em que afirma ser o próprio sujeito que interpreta esses elementos —a partir de seus sentimentos e de sua subjetividade no momento no qual escreve.” (p.107)

A premissa principal de Gusdorf é a de que a verdade reside não nos fatos, mas sim na vida interior do homem. O autor entende que a escrita da autobiografia, assim como o faz Lygia Fagundes Telles com suas personagens, não necessita seguir a ordem cronológica de sua existência, mas sim —bscar o sentido da vida interna”, e na medida em que define a autobiografia como —*un espace intermédiaire entre le réel et l’imaginaire*”, como uma —*résurrection du passé à partir d’un prélèvement sur la masse flottante de ce moi virtuel, fait de songe et de réalité, de souvenir et d’imaginaire.*” (GUSDORF, APUD HERVOT, 2013, p.9). Essa definição remete-nos

⁵ Disponível em < <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/6430/4745>>

às maneiras de narrar suas próprias histórias das personagens lygianas, que ao longo do romance deixam-se levar pela imaginação, regressando ao passado, muitas vezes, por meio de seus devaneios e divagações, mesclando assim memória e invenção.

Para o autor não existe uma verdade absoluta, visto que as lembranças são retomadas ao longo de nossa existência —por meio da imaginação que inventa e preenche as lacunas deixadas pela memória” (p.9), esta que, de acordo com Lygia Fagundes Telles,

sempre estive a serviço da invenção e a invenção a serviço dela [da memória]. Quando eu vou contar um fato, de repente estou inventando, acabo mentindo, mas não, não é bem mentira. Na verdade, eu floreio, estou dando ênfase àquilo que eu quero. (TELLES, 2001, p.6)

Brigitte toma uma parte de seu texto em busca de definição do que seria a memória para Georges Gusdorf, e nos coloca que,

em *Mémoire et personne* (1951), [o autor] ressalta o papel decisivo que a memória exerce nessa busca da verdade, salvaguardando os acontecimentos marcantes da existência, e, sobretudo, fazendo entrever neles os fundamentos da nossa personalidade. Por ela fornecer os traços de nossa identidade, é que Gusdorf (1951, p. 256) define a memória como —*une sorte de portrait de ce que nous sommes, composé avec les traits de ce que nous fûmes.*” Contudo, chama a atenção para o fato de que o legado das lembranças traz para o indivíduo um conhecimento apenas parcial de si mesmo, já que só é possível obter uma visão aproximativa da realidade objetiva inicial, como a de qualquer outro momento da vida. Perpassa por meio da lembrança não só uma imagem daquilo que o sujeito foi, mas também daquilo que poderia ter sido se os fatos tivessem sido outros. (2013, p.10)

Assim, destas prerrogativas, deduzimos que o indivíduo jamais irá recuperar elementos do passado como realmente foi ou como é, mas sim como acredita ter sido. Para o autor, a literatura intimista trabalha justamente com esse ponto, pois possibilita —um deslocamento da vida cuja verdade representa para seu autor uma espécie de revanche sobre as insuficiências que são próprias da realidade.” (2013, p.9)

Para ele, é característica inerente das lembranças surgirem desordenadamente, uma vez que essas são escolhidas pela memória individual de cada um, e estão carregadas de perspectivas do momento presente de cada um.

Feito este preâmbulo, tem-se que a proposta primeira é a análise da obra literária e sua subjetividade de constituição, com relação à representação dos olhares femininos uns sobre os

outros e sobre si mesmos, por meio do resgate de suas memórias. Assim, essa abordagem teórica pode ser justificada pelo fato de Lygia Fagundes Telles ter entrado para o painel literário brasileiro num momento em que se abre espaço para uma nova forma de narração, vitória alcançada graças ao movimento de 1922, que possibilitou maior abertura e desenvolvimento da tradição. Assim, *As meninas* (1973) constitui-se como uma obra dedicada ao presente histórico, baseada nas lembranças de suas três protagonistas.

O recurso à memória se faz presente na medida em que Lygia confere às personagens liberdade de contar e refazer cada uma sua própria história, em um diálogo incisivo com o passado, o presente e o futuro.

2.1 Histórias de “meninas” – a (des) construção do romance tradicional

–*Sai da tua terra e da tua parentela e da casa de teu pai e vem para a terra que eu te mostrarei*” (TELLES, 1998, p.150)

Nosso corpus de trabalho, o romance *As meninas*, apresenta um desarranjo da narrativa tradicional, cujo perfilhamento segue teorias acerca do olhar das narradoras, da maneira como a memória é acionada por meio do tempo psicológico e do *flashback*, observados no interior da obra.

Há no romance diversas vozes narrativas, a maior parte dos diálogos é inserida nos parágrafos sem indicação das personagens, como se tratasse de relances de memória. Como disse Milton Hatoum (2013): *As meninas*, “reflete o impasse de jovens que viveram numa época obscura.”⁶ Apontaremos, aqui, fragmentos extraídos do romance que ilustram o que está sendo colocado:

[Lorena Vaz Leme]

Sentei na cama. Era cedo para tomar banho. Tombei para trás, abracei o travesseiro e pensei em M.N., a melhor coisa do mundo não é beber água de coco verde e depois mijar no mar, o tio da Lião disse isso mas ele não sabe, a melhor coisa mesmo é ficar imaginando o que M.N. vai dizer e fazer quando cair meu último véu. O último véu! escreveria Lião, ela fica sublime quando escreve, começou o romance dizendo que em dezembro a cidade cheira a pêssego, Imagine, pêssego. Dezembro é tempo de pêssego, está certo, às vezes a gente encontra as carroças de frutas nas esquinas com o cheiro de pomar em redor mas concluir daí que a cidade inteira fica perfumada, já é sublimar demais. (TELLES, *As meninas*, 1974, p. 9)

[Ana Clara Conceição]

— Tenho ódio de Deus — digo virando a cara. De Deus ou dessa música? Dessa música. Tenho ódio dessa música ódio ódio. Lorena também tem mania. Uns negros berrando o dia inteiro um berreiro desgraçado. Tenho ódio de negro. Mas Doutor Algodãozinho era branco. Olho azul o sacana. Esse era o apelido mas e o nome? Doutor Hachibe disse que a gente expulsa tudo que foi ruim e se for assim esse maldito nome não vou lembrar nunca. (TELLES, *As meninas*, 1974, p.31)

[Lia de Mello Schultz]

⁶ Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,lygia-fagundes-telles-testemunha-literaria,1020463,0.htm>

Vou até a janela e olho a noite brilhando de chuva. Vontade de recomeçar a escrever, mas quem decide? Se tenho ou não vocação. Lorena e Miguel não se entusiasmaram muito. Não se entusiasmaram nada. Mas não podem se enganar? Não devia ter rasgado, precipitação, histeria. Mas isso não tem problema, reescrevo se quiser. Lorena é sofisticada, Miguel é um cerebral, despreza ficção. (TELLES, *As meninas*, 1974, p.121)

Como já foi dito anteriormente, Lygia trabalha em suas obras com temas universais, como a loucura, o amor, a paixão, o medo e a morte. Para ela, o destino das personagens é, de algum modo, o destino de uma geração movida por sonhos de liberdade sexual e política, ou por um desejo de ascensão social. É uma obra que opera com o equilíbrio entre o psicológico, o social e o político.

O enredo de *As meninas* vai se diluindo no fluxo de consciência das personagens. Lygia traz em sua construção narrativa a história de três jovens, com origens, personalidades e objetivos distintos, as quais vão ao longo do texto se desvelando por meio de seus discursos, para que nós, leitores, possamos mergulhar em suas vivências. A narrativa tem como pano de fundo o conturbado Regime Militar, então vigente no Brasil, apresenta um narrador em terceira pessoa, onisciente na maior parte do texto, e três narradoras em primeira pessoa, Lorena Vaz Leme, Lia de Mello Schultz e Ana Clara Conceição, que vão se alternando ao longo da obra. Esse intercalar das vozes leva-nos a conhecer a vivência de cada uma delas por meio dos quatro olhares distintos. É por meio de suas visões, memórias, divagações, reminiscências, monólogos interiores, fluxos de consciência que tudo se organiza; é através desses olhares que os espaços, as impressões que cada uma tem das outras e suas lembranças são vistos.

Na medida em que há a evocação dos acontecimentos, há a tessitura de todo um drama de consciências atribuladas, que nos mostram três conflitos extremamente particulares, os quais norteiam todo o romance. São jovens —enoveladas— no dia a dia de suas aventuras afetivas e intelectuais, e por meio do diálogo e da reflexão vão expondo seus desejos que acabam derrotados pelos elos que cada uma mantém com seu passado.

Walnice Nogueira Galvão, estudiosa e crítica literária, em seu texto *As falas, os silêncios (Literatura e imediações: 1964-1988)*, inserido no livro *Brasil: o transito da memória* (1994) do autor Jorge Schwartz, discute temas referentes ao contexto histórico abordado neste trabalho, que é o Regime Militar:

—Nalécada de 60 houve uma mobilização em relação à cultura; as atividades culturais eram vistas como um dever político de participação, e não a exemplo

do que ocorrerá subsequente, como algo voltado com exclusividade para a profissionalização individual.

Enquanto os intelectuais voltavam os olhos para o povo executou-se o golpe militar que ninguém esperava, todos os projetos foram ‘decapitados’ e iniciou-se a ‘caça às bruxas’”. (1994, p.189)

Lygia é uma das tantas escritoras desse período que fará surgir em seus escritos os medos e os fantasmas até então velados dos muitos “-eus” conturbados. Suas personagens, de uma maneira ou de outra, vivem o presente trazendo as lembranças do passado, buscando, na maioria das vezes, um futuro incerto, vivem essa grande trama de medo, isolamento, angústia em que estão inseridos os indivíduos do mundo contemporâneo.

As protagonistas de Lygia, assim como a própria autora, durante a construção de suas obras, aliam a memória à invenção. É como se a invenção aparecesse para camuflar, para amenizar uma memória amarga, que não conduz à vida nem ao prazer. São personagens que mentem umas às outras, e a si mesmas.

Retomando o que foi dito anteriormente sobre a personagem “-focal” de Alfredo Leme Coelho, em *As meninas* passamos a conhecer as três protagonistas de Lygia pela troca de posição dessa personagem chamada de focal. A estrutura narrativa vai se intercalando e por meio de seus devaneios e monólogos interiores passamos a conhecer a interioridade de cada uma delas, por meio delas mesmas.

Lorena Vaz Leme e Ana Clara Conceição fazem longos monólogos interiores como uma forma de caracterização de si mesmas. São personagens que internalizam seus medos, criam ilusões, como forma de fuga da realidade em que vivem, e é por meio delas que percebemos não ser a classe social que determina a felicidade ou a infelicidade, retomando aqui os “-desencontros” de José Paulo Paes (1998), pois cada uma vive a falta de algo que sobra na outra, como a vida burguesa (Lorena) e a liberação sexual (Ana Clara). Portanto, o que determina seus desencontros são suas relações de convívio com as convenções sociais que as rodeiam.

Lorena caracteriza-se por ser a personagem central do romance, é o elo entre elas por ter condições de manter os caprichos de Lia e Ana “-Furva”, e vive inserida em um mundo de fabulações, imersa em sua “-eoncha dourada”. Rossberg (1999), em sua tese intitulada *Interação e imobilidade em As meninas de Lygia Fagundes Telles*, resalta que Lorena vive mergulhada no “-mundo de outrora”, ou seja, não quer perceber o tempo, os anos de chumbo e todas as implicações da ditadura militar. Ela vai burlando a realidade de uma forma ou de outra,

inventando inúmeras histórias como seu amor pelo médico *Marcus Nemesius*, e a morte trágica de seu irmão Rômulo, que pode ser colocada em dúvida no desenrolar de muitos de seus discursos talvez frutos de sua imaginação criadora.

—Rômulo nos braços de mãezinha, procurei um lenço e não vi nenhum, seria preciso um lenço para enxugar todo aquele sangue borbulhando. Borbulhando. "Mas que foi isso, Lorena?!" Brincadeira, mãezinha, eles estavam brincando e então Remo foi buscar a espingarda, corra senão atiro ele disse apontando. Está bem, não quero pensar nisso agora, agora quero o sol. Sento na janela e estendo as pernas para o sol." (TELLES, 1974, p.15)

Desse modo, Lorena e, também Ana Clara, como forma de apagar seu passado amargo, principalmente sua infância cheia de traumas, vão encobrendo suas memórias, com o que Freud (1980) denominou de lembranças encobridoras. Nesse texto, de mesmo nome, Freud se mostra muito mais preocupado com aquilo que a recordação encobre, do que propriamente com o material recapturado na memória. Ele chama a atenção para o lugar da fantasia, da ação do recalque (bastante presente na constituição do que vem a ser toda a vida de Ana Clara), que fragmenta as recordações das experiências. Assim, ele diz: podemos questionar se temos mesmo alguma lembrança da nossa infância: lembranças relativas à nossa infância podem ser tudo o que possuímos" (p. 354).

Lia é das três a personagem mais politizada, engajada, porém representante de um ideal bastante contraditório, pois ao mesmo tempo em que acredita na militância política, não consegue sentir-se plenamente feliz, na medida em que vive às custas do modo de vida burguês de Lorena, que lhe empresta "o riemnid", e o "carro de mãezinha" idealiza a consolidação de um modo de vida igualmente burguês ao lado de Miguel.

Podemos dizer, portanto, que são personagens que falham no sentido de que não conseguem "afirmar suas individualidades", são exemplos da estagnação da mulher independente de sua ideologia ou classe social.

Regina Dalcastagnè em seu livro *O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro* (1996), insere o romance *As meninas*, nos romances constituídos a partir da memória" e que possuem mulheres como protagonistas, abordando, assim, o romance de Lygia sob os aspectos feminino e sociopolítico, que traz protagonistas com histórias comuns, amedrontadas não só pelo seu tempo, contexto histórico em que estão inseridas mas também pelas suas existências conturbadas.

Primordial para a compreensão dos escritos lygianos é o enfoque no estilo da linguagem utilizada na constituição de seus romances, e que se caracteriza, muitas vezes, pela utilização do símbolo, da metáfora, pelo discurso truncado que percorre os pensamentos de suas protagonistas. Lygia, como já dito anteriormente, utiliza-se de procedimentos estilísticos para muitas vezes mascarar sua verdadeira visão de muitos aspectos abordados em suas obras:

Lembro da ampulheta quebrada, entrei no escritório do pai pra pegar o lápis vermelho e esbarrei no vidro do tempo. Fiquei em pânico, vendo o tempo estacionado no chão: dois punhados de areia e os cacos. Passado e futuro. E eu? Onde ficava eu agora que o era e o será se despedaçara? Só o funil da ampulheta resistira e no funil, o grão de areia em trânsito, sem se comprometer com os extremos. Livre. (TELLES, 1974, p.220)

A ampulheta em *As meninas* é um objeto simbólico de extrema importância, Lia, ao falar da ampulheta quebrada no escritório do pai, faz referência ao tempo que parou, a mais pura metáfora sobre o tempo discursivo da narrativa de Lygia, e também ao tempo em que as meninas vivem no Pensionato Nossa Senhora de Fátima. A estrutura temporal da obra de Lygia dá-se através das lembranças das personagens, o tempo presente é escasso, dois dias talvez, o que temos é o tempo interiorizado, há sempre uma pausa na narrativa, uma pausa nesse tempo linear quase inexistente.

Atentamos para a analogia que Paul Valéry (1991) faz em seu ensaio *“Poesia e pensamento abstrato”*, de que a prosa está para o andar, que tem uma finalidade, assim como a poesia está para o dançar, sem um fim utilitário. Nos escritos lygianos temos uma prosa engajada com uma finalidade bastante evidente, que é a de retratar e denunciar as mazelas de seu tempo por meio desses olhares femininos, de artimanhas como a linguagem poética que é a forma de amenizar angústias ou uma denúncia social. A nosso ver, a prosa de Lygia não está para o caminhar, está para o dançar, ela permanece em um tempo, em um espaço, no Regime, no pensionato, no quarto, ao lado da ciranda, no “aquário”, caminha na medida em que quer que nós leitores possamos refletir sobre toda uma esfera social, e dança nas divagações das personagens levando, nós, leitores a dançar junto com “elas”. Enfaticamente, sobre o romance *As meninas*, Lygia diz:

Eu conheci essas três moças e não conheci. Elas estiveram do meu lado e ao mesmo tempo não estiveram. Eu sei que elas existiam, mas me importa saber o que poderia ter acontecido, até porque a realidade é muito sem graças, às vezes. (TELLES, 2008, p.01)

A palavra, no romance, pode muitas vezes estar associada à imagem, como símbolo, como representação, que é um fator significativo na obra de Lygia Fagundes Telles. No trecho que segue, Lia, a personagem militante, se depara com um tapete na casa de Lorena; a narradora, ora em primeira pessoa, ora em terceira, faz uma pausa, na qual discursa poeticamente, mesclando a linguagem verbal à linguagem poética, através da imagem descrita. É um trecho que não vai à parte alguma, que fica em torno de si mesmo, ele não caminha, mas sim dança, utilizando os termos de Valéry:

—[.] Sentou-se no tapete. Como **Narciso** podia ser livre, escravizado como estava à própria imagem? Sorriu. Lorena também gostava de espelhos, igualzinha à mãe. Como era a filosofia lorenense? O estar era a estagnação do ser. **"Se eu quiser ser não posso estar sequer no espelho"**, acrescentou interessada no tapete castanho-claro e azul. Os olhos acostumados à penumbra viam melhor o desenho enrodilhado, mas nítido: o tigre perseguia a gazela até montá-la **nos dois lances seguintes, cravando garras e dentes (aliteração em s)** em seu flanco de onde escorria um filete de sangue aguadamente azul. Outras gazelas perseguidas e abocanhadas se multiplicavam na lã e seda da miniatura oriental. Por mais que corresse — como corria! — estavam todas condenadas. **Alisou a cabeça espavorida da que saltava (elipse) na moita.** Procurou no intrincado dos arabescos de folhas um caminho diferente que ela pudesse fazer para escapar do tigre iminente: teria que sair fora do tapete. A volúpia com que os homens criam e descrevem a fatalidade em tudo quanto tocam. E depois atribuem a responsabilidade aos deuses. "Você é livre" soprou no ouvido em pânico da gazela. Agora era livre. Ainda era livre. Cobriu com o livro o tigre caçador e deitou-se de costas. **O lustre de pingentes de cristal rosado era outra fatalidade no teto.** Também o relógio de parede dentro do longo esquiife dourado e preto. **O pêndulo tinha a forma de uma lira mas os ponteiros eram setas agressivas. (Aliteração em s, forte adjetivação, metáforas e comparações)** "Só valem os números que apontamos" — avisavam empoladas, espetando o alvo. O som enérgico do coração mecânico batendo dentro do esquiife.(assonância em o) Que coisa mágica o tempo." (TELLES, 1971, p. 204 – 205, grifo nosso)

Lia, ao entrar na sala, depara-se com paredes espelhadas e senta-se no chão para observar o tapete através de seu reflexo no teto. Há neste trecho uma pausa discursiva permeada de símbolos e recursos poéticos. O que primeiro nos chama a atenção é a própria oscilação entre as vozes narrativas em terceira e primeira pessoa, bastante recorrente nos escritos lygianos, entre o narrador onisciente e Lia. Há evidentemente uma forte aproximação da linguagem verbal à imagem, tanto do tapete, do lustre como do relógio, imagens essas bastante significativas no discurso de Lygia, que emprega esses símbolos para retratar uma realidade absurda. Há a alusão

ao mito de Narciso, pensado justamente em sua relação com a família de Lorena, representante dessa classe burguesa decadente, uma sala de espelhos, para refletir a imagem da burguesia, classe preocupada essencialmente com sua imagem, imagem esta que prega uma moral, uma decência decadente, uma classe ~~m~~orta”, representada pela figura morta também de Narciso em função de sua fixação por si mesmo: a classe burguesa para ela se bastava, como Narciso para ele se bastava.

Pensemos agora na ideia do absurdo criado pela imagem no tapete que vem ao encontro da ideia de criação do irreal de Bachelard (1960), o sair fora do tapete e concretizar ações no imaginário da personagem como alisar ~~a~~ cabeça espavorida da que saltava” ou ~~no~~ ouvido em pânico da gazela” .(Telles, 1998. pág 204).

Um outro aspecto a ressaltar no trecho acima é o que podemos chamar de invocação baudelairiana, que vem a ser o encontro de um substantivo e um adjetivo que causa um forte estranhamento no leitor, como em ~~—~~coração mecânico” e ~~—~~sangue aguadamente azul”, a sinestesia, que vem a ser essa mescla de sentidos como em ~~—~~sangue aguadamente azul”; na mistura entre o paladar e a visão; a comparação ~~—~~O pêndulo tinha a forma de uma lira”, o paradoxo ~~—~~vivre/escravizado” retratando a gazela, que pode ser uma forte alusão ao homem (as gazelas) frente ao governo cruel do Regime Militar (tigre). Temos, portanto, a própria representação do ser humano perante as leis sociais, pregamos e seguimos o que chamamos de democracia, mas vivemos escravizados por leis, por um poder abusivo e excessivamente coercitivo. Pensemos aqui que em prol dessa mesma democracia há a pluralização das vozes no romance de Lygia como forma de dar voz a diferentes estratos de nossa sociedade.

Ainda sobre esse tema, Maria Esther Maciel (2006), em seu ensaio, cita o poeta Armando Freitas que trabalha em um de seus poemas, intitulado ~~—~~A flor da pele”, com os vários verbetes que cria com a palavra pele, fazendo referência, e ao mesmo tempo, uma forte crítica ao regime militar e suas medidas de tortura, contra essa pele, humana e sensível à dor. É exatamente o que Lygia cria em seu texto: por meio da linguagem remete-nos a uma reflexão sobre a condição do homem, pois, o tapete que Lia observa é uma fatalidade: ~~—~~A volúpia com que os homens criam e descreiam a fatalidade em tudo quanto tocam. E depois atribuem a responsabilidade aos deuses” (TELLES, 1971, p.205).

Em torno dessa fatalidade, retratada pela autora, encontram-se metáforas a serem destacadas, como a figura do relógio de que ~~—~~os ponteiros eram setas agressivas”; atentemos

assim para o fato de não serem “homens” “setas agressivas”, mas sim as próprias “setas agressivas”, juntamente com “o relógio é outra fatalidade”, e “o som enérgico do coração mecânico batendo dentro de um esquite”, que nos faz pensar nessa passagem agressiva do tempo, que nos fere, que não volta e que deixa suas marcas. E o fato de essa passagem do tempo estar presa dentro de um recipiente de vidro, representada pela imagem de um esquite, remete à passagem do tempo do romance de Lygia, dentro de um pensionato, um tempo não precisado, como já dito anteriormente. Também temos “o tapete é uma fatalidade”, ou seja, a retratação desse animal indefeso sendo perseguido e devorado e “o lustre é outra fatalidade”, lustre que ao mesmo tempo pode representar a incandescência e por outro lado a solidão, o vazio nessa imensidão do teto.

Sabemos, então, que o romance, enquanto uma forma híbrida, incorpora a linguagem da poesia, sobretudo quando emprega a expressão imagística (cadeias de imagens estrategicamente articuladas) por meio de figuras de linguagem, descrições, comparações, alegorias, símbolos e metáforas, como o que ocorre no trecho acima.

Assim, *As meninas* é uma obra que satisfaz a pesquisa na medida em que traz a memória histórica de um período de grande tensão da história do país, contendo relatos da posição do indivíduo na sociedade dos grandes centros urbanos. Traz, também, as memórias individuais aliadas à invenção das protagonistas criadas com maestria por Lygia Fagundes Telles, para nós, leitores, com seus traumas associados a um passado e a um presente conflituosos. Seus dramas não começam e nem terminam com o início ou fim da ditadura militar, eles permanecem, é um corpus composto por um “diálogo feito muito mais de questionamentos do que de respostas” (DALCASTAGNÈ, 1996, p.120), que trabalha com implicações éticas, morais e religiosas, mais do que com o próprio contexto da ditadura militar, constituindo-se de elementos fundamentais para que se compreenda o desassossego interior que vivencia o homem contemporâneo das grandes cidades.

E destacamos, também, que o enfoque dado ao tema proposto neste estudo não pretende de forma alguma esgotar as possibilidades de análise do romance, uma obra contemporânea rica em inúmeros temas para pesquisas.

3. O ESPAÇO COMO REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA

A mulher e a casa

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;
[...]
exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.
(João Cabral de Mello Neto, 1994)

A nossa vida ainda se rege por certas dicotomias inultrapassáveis, invioláveis, dicotomias as quais as nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar. Estas dicotomias são oposições que tomamos como dadas à partida: por exemplo, entre espaço público e espaço privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Todas estas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado. (FOUCAULT, *De outros espaços*, 1967, p.2)

Michel Foucault, em uma conferência proferida no Cercle d' Etudes Architecturales em 14 de março de 1967, discorre sobre o quanto nossa época vive intensamente a simultaneidade e o espaço. Diz ele que durante a Idade Média havia um conjunto de lugares, estruturados de maneira hierárquica, associados à vida real do homem, na qual cada coisa é colocada no que Foucault chama de sítio, que se define por "relações de proximidade entre certos pontos e elementos, ou seja, armazenamentos de dados ou de resultados intermédios de um cálculo numa memória"(1967, p.2), específico, rígido e de grande fixidez, a qual ao longo do século dezessete, foi desestruturada por Galileu Galilei na medida em que este instituiu o conceito de infinito, acabando assim por se dissolver os conceitos de lugares hierárquicos. Pregou-se, portanto, a extensão, a ideia de infinito que substituiu a disposição.

Embora sabendo que nossa existência ainda se rege por certas dicotomias invioláveis como o espaço público e o privado, o espaço familiar e o social, o espaço de lazer e o de trabalho, conseguimos perceber o quanto nossa existência caminhou para uma dessacralização do espaço. E, pensando justamente nessa dessacralização, o espaço sempre foi um suporte teórico de grande importância quando falamos de obras literárias. Recorreremos aqui primordialmente a o que Foucault chama em seu texto de *heterotopia*. E para que entendamos o que o autor quer transmitir com esse conceito, pensemos no que ele define primeiramente como *utopia*, que se mostra como *sítios* sem lugar real, que mantém uma relação com o espaço real da sociedade: são, portanto, espaços fundamentalmente irrealis. Assim, teremos o que o autor chama de *contra-sítios*, um tipo de utopia, um lugar que está fora de todos os lugares, apesar de se poder notar a sua posição geográfica na realidade. Estes contra-sítios são as *heterotopias*.

O espelho para Michel Foucault é a heterotopia por excelência, pois vem a ser um lugar sem lugar nenhum:

No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-acção à posição que eu ocupo. (FOUCAULT, 1967, P.3)

Ao pensarmos nos espaços explorados por Lygia Fagundes Telles, Lorena, como já dito anteriormente, é a personagem que vive em sua concha dourada e conseqüentemente buscando todo o tempo sua essência como mulher. Por meio de seu olhar, Lorena está fortemente ligada ao

espaço irreal do espelho, não conseguindo nem ao menos traçar uma imagem de si mesma. Aqui, nos dizeres de Genette (197-), que não utiliza o termo focalizador, referindo-se ao sujeito da visão como narrador, temos uma personagem que é ao mesmo tempo, focalizador e focalizado. Como nas passagens seguintes: —Viu-se irreal no espelho embaçado pelo vapor d’água”. E ainda —Me vejo de perfil no espelho esfumado.” (TELLES,1998, p55 e 243).O espelho está ali, funcionando como um espaço heterotópico, simultaneamente mítico e real, um lugar do *não – lugar*.

Outro traço das heterotopias de que fala Foucault, que também podemos associar a esta, e tantas outras, personagens de Lygia, é que elas também têm a função específica ligada ao espaço que sobra. Seu papel então será o de criar um espaço ilusório que espelha todos os espaços reais ou então, — de criar um espaço outro, real, tão perfeito, meticuloso e organizado em desconformidade com os nossos espaços desarrumados e mal construídos.” (FOUCAULT, 1967, p. 7). O quarto de Lorena funciona como um espaço de fuga, perfeito e organizado. Na medida em que conforta, faz com que a personagem não viva o mundo lá fora, faz com que viva novamente o conforto familiar perdido, estruturado de maneira a conduzir Lorena a um modelo de vida perfeito, que sua família decadente não lhe pode mais proporcionar: —Ainda ponho uma placa na minha concha: *Perdão pela ordem, pela limpeza, perdão pelo requinte e pelo supérfluo mas aqui reside uma cidadã civilizada da mais civilizada cidade do Brasil.*”(TELLES, 1998, p.51, grifo do autor).

Há na literatura muitas personagens femininas que buscam o que Foucault chama de *heterotopia*, —espaços de contrapositionamentos reais”, para fugir dos problemas sociais nos quais estão inseridas direta ou indiretamente. Lygia Fagundes Telles transpõe em suas obras o íntimo de muitas figuras femininas que, oprimidas por seu meio social, buscam refugiar-se do mundo em que vivem. No livro *Ciranda de Pedra* (1955), a personagem Virgínia, durante toda a narrativa, busca de maneira desesperadora seu espaço, seu lugar no seio familiar, lutando contra a rejeição da ciranda, com a qual sempre sonhou compartilhar seus sonhos desde a infância, desejou para si o amor dos irmãos e o amor do pai, o que poderia mudar toda a trajetória de sua singela existência.

Para Michel Foucault, as heterotopias são

—outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura [e] estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de

lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”. (FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços*, p. 415).

Assim, temos essa heterotopia como um posicionamento contra o espaço opressor, e o refúgio e a viagem continuam sendo temas da resistência feminina e rejeição das normas estabelecidas na literatura, e esse processo de deslocamento entre os espaços ditos reais, o espaço opressor e os espaços heterotópicos, não é simples, pois não se sabe para onde a personagem se desloca. O que importa é o movimento, as mudanças que ocorrem na essência da personagem durante esse deslocamento, que pode ser externo ou acontecer simplesmente em seu íntimo.

Ciranda de pedra está estruturada em duas partes que trazem a viagem como uma heterotopia para a protagonista. Na primeira, Virgínia é retratada como uma criança indisciplinada e deselegante por não apresentar modos refinados e, logo que descobre ser filha ilegítima, foge do pai traído, Natércio, viajando para um internato. Na segunda parte da narrativa, Virgínia, volta para o convívio familiar do qual foi praticamente expulsa, já com uma significativa formação intelectual, e percebe uma família de aparências e falsidades, não conseguindo, portanto, se inserir na ciranda que tanto desejou por toda a vida, por não aceitar as regras sociais impostas outrora e agora. —A estranha ciranda! Eram solidários e, no entanto, se traíram”.(TELLES, 1955, p.178)

Virgínia é a personagem de Lygia que se projeta fora do lugar, o refúgio é para ela uma opção autêntica de resistência, uma verdadeira heterotopia, firmada no momento, ao final da narrativa, que resolve fazer uma viagem, sem passagem de volta. Pela segunda vez Virgínia foge do regime patriarcal, ao qual a família está submetida, então faz dessa ida a sua própria libertação.

As personagens, de modo geral, ao longo da evolução do romance feminino, caminham para uma progressão significativa na medida em que elas cessam de ser punidas com a loucura seguida da morte, como ocorre com frequência nos romances que deram início à retratação da figura feminina que se liberta do que a ela é imposto. Virgínia não é punida como tantas outras personagens de Lygia Fagundes Telles e outras autoras brasileiras como, por exemplo, Clarice Lispector.

No romance *As meninas* (1973), cada uma de suas protagonistas tem o seu lugar de refúgio, o seu espaço heterotópico.

Lorena é a jovem refugiada no tempo e no espaço, suas divagações giram em torno de um passado incerto, inserido em um misto de realidade e imaginação, e um futuro baseado em sua paixão pelo médico Marcus Nemesius, que também não temos a certeza de existir. Lorena vive em torno das manifestações estudantis e não se insere em nenhuma delas, vive refugiada em sua concha rosa e dourada, imersa em suas divagações sobre seu passado, sua família e seu conflito consigo mesma sobre o sexo.

Ana Clara é a personagem que vive refugiada, imersa em seus devaneios e pensamentos, está permanentemente exposta ao espaço público, e mesmo assim consegue viver refugiada em si mesma, e tenta ao longo de toda a narrativa juntar os fragmentos de seu passado para tentar construir um presente menos caótico. Por meio de uma viagem psicológica, é a protagonista de Lygia que consegue se projetar fora do espaço opressor e infeliz no qual está inserida desde a sua infância. Sonha com um casamento milionário, sonha em terminar o curso de psicologia e sonha em ter uma vida feliz ao lado de Max. Ao longo de toda a narrativa ela se desloca por meio de suas alucinações de um espaço a outro, foge do espaço real e vai rumo a um espaço imaginário, que nem sempre é feliz, pois retorna incessantemente para sua infância, buscando respostas para os seus questionamentos do presente.

Ao final da narrativa a morte para a personagem funciona como a máxima da heterotopia foucaultiana: há o deslocamento da vida para a morte, esta, como símbolo de libertação de uma vida infeliz e cheia de frustrações.

Lia, embora esteja cumprindo seu papel de ativista durante o Regime Militar, planeja uma viagem para a Argélia, no decorrer de toda a narrativa, lugar onde encontrará seu amor, Miguel, e viverá longe das perseguições às quais os jovens estão sendo vítimas no contexto histórico brasileiro.

Sabemos, portanto, que na tradição do romance de autoria feminina há sempre uma heterotopia como um espaço possível para a mulher transgressora. Há na obra de Lygia Fagundes Telles todo um questionamento dos valores de cada estrato social trabalhado por meio das personagens.

Logo, dando sequência à análise da obra, pensaremos a partir daqui as várias armadilhas que uma narrativa pode apresentar, e tentaremos provar a forte importância do espaço, o estatuto que este pode alcançar, tão importante quanto os outros, como o tempo e o foco narrativo, na busca dos lances de memória dentro do gênero romanesco.

Antonio Dimas, em seu livro *Espaço e Romance* (1994), propõe ao leitor que vá descobrindo a funcionalidade e a organicidade do espaço dentro da narrativa, descobrir quais as particularidades desse espaço e qual a sua eventual função no desenvolvimento do enredo. Não precisamos ir muito longe para encontrar importantes espaços que ficaram registrados na literatura, como a descrição do Ramalhete, a casa habitada pela família que compõe o enredo de *Os maias* (1888), do escritor português Eça de Queiroz (1845 – 1900), e mesmo a descrição do ambiente coletivo de *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (1857 – 1913), escritor naturalista brasileiro do século XIX, que, ao construir seus romances, coloca em disputa personagem e espaço, e sempre somos capazes de perceber a relevância do segundo. Assim, esses ambientes parecem direcionar a conduta dos personagens, e Dimas em seu texto fala sobre Emile Zola (1840 – 1902), escritor naturalista francês que tomou o espaço como um dos pontos chave na constituição de seus romances: “Inabalável na convicção de que o ambiente modela e determina a conduta humana, Zola concebeu e executou um vasto painel romanesco, no qual desenhava a _histórianatural e social de uma família sob o Segundo Império.” (DIMAS, 1994)

Dimas, citando Tomachevski (1965), fala em seu texto sobre a motivação caracterizadora, que vem a ser um conjunto de acontecimentos, ou apenas um, que confirma uma situação ou se opõe a ela. Ele divide essa motivação em *homóloga* e *heteróloga*: esta é contrastante, opõe-se a ação, como ao pensarmos na descrição de uma mansão luxuosa no romance e logo ao lado um grupo de crianças famintas pedindo esmola; já aquela, confirma e vai ao encontro da situação descrita, como descrição de uma tempestade acompanhada de uma personagem que chora. No romance de Lygia Fagundes Telles temos fortemente a ambientação seguindo as ações de suas protagonistas, ou seja, a motivação caracterizadora homóloga, nos termos de Tomachevski, pois o fim trágico da personagem Ana Clara, que logo depois de sua morte é abandonada pelas amigas no banco de uma praça, é acompanhado de uma ambientação bastante pertinente, melancólica, de uma noite triste e nebulosa:

A pracinha redonda como a copa azul-cinza da árvore me pareceu mais íntima, mais secreta assim fechada pela neblina.[...] Sentou-se arrastando Aninha que quase lhe desaba do colo. A pedra do banco está gelada. Mas seu rosto está igual ao banco. Depois de sentada contra a árvore ela mesma tombou para o lado que quis e ali ficou equilibrada, a face na pedra, as mãos aconchegadas contra o peito.[...]

Entramos no carro. Ouço o queixo de Lião batendo. Ou é o meu? Contorno a pracinha mas já não vejo nem o banco nem a visitante, só a copa da árvore no nevoeiro. (TELLES, 1974, p.237)

Gaston Bachelard (1884 – 1962) foi um teórico francês que fortemente contribuiu para os estudos sobre o espaço na literatura, juntando sempre o rigor científico e a experiência pessoal. Para ele, nossa alma é tão repleta de camadas como uma casa antiga, e, portanto, para compreendê-la e explicá-la é necessária uma investigação bastante rigorosa. A imagem da casa para Bachelard, analisada nos horizontes teóricos mais diversos, vai se tornando a topografia de nosso ser mais íntimo, e para refletirmos sobre essa associação da imagem da casa com a alma, C.G. Jung, citado por Bachelard, faz a seguinte comparação:

Temos de descobrir um edifício e explicá-lo: seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo datado século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobrimos fundações romanas; e debaixo do porão há uma caverna em cujo solo encontramos, na camada superior, ferramentas de sílex e, nas camadas mais profundas, restos de fauna glacial. Tal seria, aproximadamente, a estrutura de nossa alma. (C.G. JUNG, Apud. BACHELARD, 1988, p. 20)

Quando realiza essa associação, o autor propõe uma reflexão do quanto nossa alma e nosso interior, nossos pensamentos estão repletos de memórias que mesclam o passado, o presente, projeções futuras, regadas a muita imaginação. Não sabemos qual o limite da realidade e dos desejos: —Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida.” (p.26).

O espaço, neste sentido, ganha uma dimensão maior em relação ao tempo que não anima a memória, que não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano⁷, pois o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha.

Bachelard (1988) mostra que alguns cômodos da casa em particular privilegiam o devaneio, como o quarto e o sótão que são lugares onde o indivíduo se vê sozinho, preso em seus devaneios intermináveis: —[...] existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembranças, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro.” (p.34). —A infância é maior que a realidade [...]” (p.34) Neste sentido, podemos pensar na relação entre tempo e espaço, a infância para todo e qualquer indivíduo quando recordada é muito maior em nossa memória, são os poderes do inconsciente que fixam as mais distantes lembranças. É no plano dos devaneios e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e de maneira poética; temos,

⁷ Importante ressaltar que, para Bergson a duração não se constitui como uma sucessão de instantes, mas sim como —o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (BERGSON, 2006, p. 47).

portanto, que pensar na casa como um corpo de imagens que dão ao homem razões ou por vezes, ilusões de estabilidade.

Para o autor, a casa pode ser pensada de duas maneiras, na medida em que revela lembranças e, também, devaneios do indivíduo. Temos a casa imaginada como um ser vertical, que se eleva e outra horizontal, imaginada como um ser concentrado. Podemos fazer uma relação, por exemplo, entre o Sótão, ligado ao racional, que está elevado, e protege o indivíduo do sol e da chuva, e também durante o dia permanece longe da escuridão; já o porão está intimamente ligado à escuridão, é o “ser obscuro” da casa, há trevas durante o dia e durante a noite: “... o sonho do porão aumenta invencivelmente a realidade.” (p.43)

Hoje, afirma Bachelard, perdemos a verticalidade da casa, dando lugar à horizontalidade, as casas são sobrepostas umas às outras, os elevadores destruíram os mistérios das escadas, e estando tão próximos uns aos outros, sentimos menos medo. Não temos mais mobilidade vertical dentro da casa, destruímos o sótão e o porão em prol de um grande cômodo horizontal. Lygia, em 1938, publica um livro de contos intitulado *Porão e Sobrado* em que trabalha diretamente com a questão espacial existente entre o espaço do porão e o espaço do sobrado.

“Um ambiente novo permite que a palavra penetre não só nos pensamentos mas também nos devaneios . A linguagem sonha”. (BACHELARD, 1988, p.154) A linguagem utilizada por Lygia, transmitida por suas protagonistas, está repleta de devaneios, os quais sempre associados a seus espaços levam-nos a conhecer profundamente seus mais íntimos desejos e pensamentos.

3.1 Lorena e sua concha

Quero te dizer também que nós, as criaturas humanas, vivemos muito (ou deixamos de viver) em função das imaginações geradas pelo nosso medo. (TELLES, 1974, p.75)

Em verdade vos digo que chegará o dia em que a nudez dos olhos será mais excitante do que a do sexo. (TELLES, 1974, p.10)

Lorena é a personagem que se define por ser uma ávida conhecedora de artes, pintura, música e filosofia, é representativa da burguesia decadente, e o dinheiro que possui exerce função importantíssima no decorrer da narrativa, já que é símbolo de *status* e poder econômico. Gosta de estar longe de tudo e de todos, vive imersa em seu mundo, cursa Direito e, mesmo assim, por causa da ajuda que cede a Lia em sua militância, se julga “conivente” com os atos subversivos dos comunistas. É apaixonada por um homem casado e mantém o vício de Ana “Furva”, emprestando-lhe dinheiro para drogas e abortos, “A única forma de ajudá-las [Lia e Ana Clara] seria oferecer-lhes coisas que não conheciam.” (TELLES, 1974, p.63). Não sente piedade dos pobres, principalmente os do 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, 1974, p.17)

É a personagem que, diferentemente de Lia, não faz parte da luta armada, e compartilha do mesmo silêncio, do mesmo isolamento de uma sociedade marcada pela dor, pelos familiares desaparecidos e torturados. Lorena cria seu próprio exílio e abandono e mantém uma relação de despetencimento da sociedade da qual faz parte: “Ah, que alegria quando fico aqui sozinha. Sozinha. Como chupar escondida um cacho de uvas.” (p.48)

Ao sair de casa para viver nesse isolamento que tanto lhe faz bem, Lorena rompe de vez com o que sobrou da família Vaz Leme. Vive imersa em suas memórias individuais, lembranças que carrega consigo, ora a levando para momentos felizes da infância, ora a entristecendo devido ao fim trágico para o qual sua família se direcionou. Seu passado é marcado pela suposta tragédia do irmão Rômulo, morto por um tiro de espingarda pelo irmão Remo, em uma brincadeira de criança, a figura do pai desmemoriado e louco até a morte em um sanatório, tendo passado pela experiência do abandono duas vezes: o abandono da memória e o abandono da família. E enfrenta também o processo de profunda tristeza pelo qual a mãe passou após a morte do pai,

vivendo atualmente em uma “semiloucura” esbanjando a fortuna da família em casos com homens mais jovens por não aceitar a condição natural do envelhecimento.

Assim, Lorena, em sua concha, no Pensionato Nossa Senhora de Fátima, vai tentando tecer os fios de seu passado aliado ao seu amor por MN, entre memórias e invenções, pois não podemos crer em todas as suas histórias já que assume, ao longo da narrativa, estar inserida em suas imaginações: “E as coisas que via de olhos fechados? Não existiriam realmente? Por que o delírio não haveria de corresponder a uma realidade?” (TELLES, 1974, p.131)

Bachelard (1988), ao longo de seus textos, faz várias analogias com a concha, o ninho, os cantos, buscando assim revelar a importância desses lugares para qualquer ser que sinta essa necessidade de se refugiar, de se esconder. A concha, além de fazer analogia com essa proteção, carrega consigo toda uma tradição de ressurreição, de renascimento, considerada por muitos crédulos como uma fênix aquática, pois assim como o corpo se torna inerte quando abandonado pela alma, a concha se torna inerte quando abandonada pelo ser que a compõe. Os corpos na era carolínea eram enterrados junto com vários caracóis e suas conchas. Ao dizer, nessa alegoria, que um dia o homem será despertado, Bachelard lembra que: “A concha proporciona o devaneio de uma intimidade inteiramente física” (p.140). Essa proteção que envolve a imagem da concha leva-nos ao limite de nos sentirmos seguros, e: “Estar abrigado sob uma cor é levar ao extremo, até a imprudência a tranquilidade de habitar”. (p.142)

Quando deixada pela mãe no Pensionato Nossa Senhora de Fátima, na região central da cidade de São Paulo, Lorena tem uma forte necessidade de se sentir segura, protegida. Para isso a mãe reforma um dos quartos, pintando-o de rosa e dourado, e assim Lorena passa a chamá-lo de “Concha”, símbolo de conforto e proteção, não somente para ela como também para Lia e Ana Clara. É a personagem que passa toda a narrativa em sua concha, e é constantemente visitada pelas amigas e vive imersa em seus devaneios: “Na minha concha como a pérola na ostra — não é poético?” (TELLES, 1998, p.56)

Abandonar minha concha. Meu delicado mundo que amo tanto. Se ao menos fosse para ir com M.N., Por que ele não me convida nessas suas viagens? Esses altos congressos internacionais que vive curtindo, eu caberia no seu nécessaire. (TELLES, 1974, p.211)

Ecléia Bosi (1994), em seu livro *Memórias de velhos*, faz uma reflexão sobre a questão da memória em relação à situação sócio-econômica do indivíduo, a memória aliada ao espaço, o qual, no romance de Lygia vai sendo apresentado a partir das ações das personagens:

Augusto Comte observou que o equilíbrio mental resulta em boa parte e antes de mais nada, do fato de que os objetos materiais com os quais estamos em contato diário não mudam ou mudam pouco e nos oferecem uma imagem de permanência e estabilidade. Eles são uma espécie de companhia silenciosa e imóvel, estranha à nossa agitação e às nossas mudanças de humor, e nos dão uma sensação de ordem e tranquilidade. (HALBWACHS, apud BOSI E., 1994, p.157)

Percebemos pela narrativa que há uma forte relação das protagonistas com seu espaço. A concha de Lorena, como já dito anteriormente, representa sua infância feliz, os móveis que trazem lembranças, as cores, o rosa e o dourado que está diretamente ligado aos seus sonhos e devaneios e a essa fuga da realidade. Durante a infância conheceu uma vida familiar perfeita, que a mãe tentou manter com a criação do quadro representativo do ideal de vida burguesa. Mais uma vez temos o espaço como representação da manutenção de um padrão imposto pela cultura na qual foi baseada sua criação, numa esfera de alienação burguesa em relação ao mundo lá fora. Este espaço de Lorena funciona como forte marca de sua alienação, em relação ao conturbado momento político que a cidade vive, devido ao caos provocado pelo Regime Militar que prevalece. Ao mencionar o caos político ela diz:

O nome da Neusa ficou sepultado sob o azulejo cor-de-rosa, o encardidume das paredes do quarto com a obscenidade escrita a lápis vermelho ficou para sempre debaixo do papel amarelo-dourado — virou concha. Lá fora as coisas podem estar pretas mas aqui tudo é rosa e ouro.(TELLES, 1998, 48)

Outra questão importante a ser ressaltada é a postura conservadora de Lorena em relação à sua sexualidade. Ela vive inserida em uma esfera de contensão conservadora, é virgem e assim prefere manter-se até o casamento com M.N.. Porém, o desejo vai lhe impondo práticas e atitudes que não correspondem a moral à qual está submetida.

No romance de Lygia Fagundes Telles, existe claramente expressa, essa vontade reprimida, sufocada, do desejo sexual. Para um de seus trabalhos da Universidade, Lia faz pesquisas sobre o número de jovens que se masturbavam. No resultado, percebeu que houve um aumento significativo no número de praticantes, principalmente entre as virgens. Essa afirmação da prática da masturbação instaura mais uma vez uma tensão entre um passado conservador e um presente

conflituoso, entre a manutenção desse mesmo passado e as conquistas dessa grande “revolução” de liberação sexual que os jovens da década de 60 e 70 estavam vivendo.

Atentemos para os trechos que seguem em que Lorena vivencia esse desejo e ao mesmo tempo o reprime, fazendo por vezes, uma reflexão sobre sua condição nesse mundo marginalizado, e muitas vezes julgando atitudes de Lia e Ana Clara, dentro de sua “oncha dourada”:

Com a maior sem-cerimônia do mundo abriu minha caixa de lenço-papel e levou mais da metade, anda com montes de folhas para se limpar depois do amor. O certo seria tomar um banho em seguida, é lógico, higiênico e poético correr nua até o chuveiro. No campo, correr debaixo da cascata, chuáaaaa!... Mas fazer a toalete como uma doméstica apressada. Certos gestos e palavras de Ana Clara, coitadinha. **Tudo está nos detalhes: as origens, a fé, a alegria. Deus. Principalmente as origens.** "Lá sei das minhas, me disse quando ficou de fogo. Nem quero saber." A margaridinha aí embaixo pode dizer a mesma coisa, nada sei da minha raiz. Mas e a gente? Nem pai nem mãe. Nem ao menos um primo. Não tem ninguém. Pelo visto, a Bahia inteira deve ser da parentela de Lião mas Ana Clara é o avesso do quadro familiar. Nem uma tiazinha para lhe ensinar que tudo que se faz antes e depois do amor deve ser harmonioso. É antiestético masturbar-se? Não propriamente antiestético mas triste. (TELLES, 1974, p.17, grifo nosso)

Entre na banheira vazia, deitei-me no fundo e abri a torneira. O jorro quente caiu no meu peito com tamanha violência que escorreguei e ofereci a barriga. Da barriga já pisoteada o jato passou para o ventre e quando abri as pernas e ele me acertou em cheio, senti num susto a antiga exaltação artística mais forte embora dessa vez não tivesse o piano. (TELLES, 1974, p.19)

Assisti de uma esquina enquanto tomava um copo de leite: um homem completamente banal com um pêssego na mão. Fiquei olhando o pêssego maduro que ele rodava e apalpava entre os dedos, fechando um pouco os olhos como se quisesse decorar-lhe o contorno. Tinha traços duros e a barba por fazer acentuava seus vincos como riscos de carvão mas toda a dureza se diluía quando cheirava o pêssego. Fiquei fascinada.

Alisou a penugem da casca com os lábios e com os lábios ainda foi percorrendo toda sua superfície como fizera com as pontas dos dedos. As narinas dilatadas, os olhos estrábicos. Eu queria que tudo acabasse de uma vez mas ele parecia não ter nenhuma pressa: com raiva quase, esfregou o pêssego no queixo enquanto com a ponta da língua, rodando-o nos dedos, procurou o bico, Achou? Eu estava encarapitada no balcão do café mas via como num telescópio: achou o bico rosado e começou a acariciá-lo com a ponta da língua num movimento circular, intenso. Pude ver que a ponta da língua era do mesmo rosado do bico do pêssego, pude ver que passou a lambê-lo com uma expressão que já era sofrimento. Quando abriu o bocão e deu o bote que fez espirrar longe o sumo, quase engasguei no meu leite. Ainda me contraio inteira quando lembro, oh Lorena Vaz Leme, não tem vergonha? (TELLES, 1974, p.10).

O copo de leite que Lorena toma, representa seu lado puro. Não é como Ana Clara que vive embriagada. Ela avista um homem “banal” da janela, como faziam as moças de um tempo passado para namorar, indício de sua origem burguesa e refinada. Ao observar o pêssego que o homem segura, temos uma forte referência à sexualidade tão reprimida pela personagem, a figura do pêssego aproxima-se da representação de um seio feminino, representa o desejo que Lorena tem de ser tocada por seu amor não correspondido pelo misterioso médico M.N., pois vive mortificada por uma virgindade que insiste em manter em uma época de liberação sexual. A “concha dourada”, mais uma vez como uma representação da manutenção de um padrão imposto pela cultura na qual foi baseada sua criação, numa esfera de alienação em relação ao mundo lá fora:

—As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. [...] toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. (BACHELARD, 1988, p.50)

Lorena, no decorrer do romance, tem em sua memória uma forte imagem que a acompanha durante toda a narrativa: a morte de seu irmão Rômulo, que se repete inúmeras vezes ao longo do desenrolar da narrativa. Lorena segue refazendo a história da morte do irmão, mesmo quando não há ninguém para ouvi-la. “Ela precisa confirmar, para si, a certeza que busca no outro. Lorena não dialoga consigo mesma, mas com o outro que ela pressente em sua consciência.” (DALCASTAGNE, 1996, p.123)

Rômulo nos braços de mãezinha, procurei um lenço e não vi nenhum, seria preciso um lenço para enxugar todo aquele sangue borbulhando. Borbulhando. "Mas que foi isso, Lorena?!" Brincadeira, mãezinha, eles estavam brincando e então Remo foi buscar a espingarda, corra senão atiro ele disse apontando. Está bem, não quero pensar nisso agora, agora quero o sol. Sento na janela e estendo as pernas para o sol. (TELLES, 1974, p.15-16)

O tiroteio, o chato é o tiroteio. Morte. E morte em violência. Rômulo com o furo no peito borbulhando sangue, um furo tão pequeno que se mãezinha tapasse com um dedo, hein, mãezinha" Foi sem querer, como Remo podia adivinhar que Diabo escondera a bala no cano da espingarda. Uma espingarda quase maior do que ele. Até hoje não sei como conseguiu correr com ela, não sei. Não chora, meu irmãozinho, não chora, ninguém é culpado, ninguém. Papai tirou as balas todas, não tirou? Mas tem uma que o Diabo. Remo querido, passou tudo. Passou. Mas às vezes, está vendo? preciso lembrar. (TELLES, 1974, p.48)

Ah, Rômulo, Rômulo. O sangue escorrendo do furo que mãezinha procurava tapar com a palma da mão, a camisa vermelha empalidecendo, recuando diante do sangue tão mais forte. "Que foi isso, meu filho!" — ela perguntou e o som da sua voz era branco. Respondi por ele e minha voz também saiu de uma paisagem de neve sem sol. Fiquei me ouvindo repartida em duas: o Remo deu um tiro nele mas foi sem querer, aquela brincadeira de xerife, estavam perto do paiol e Rômulo corria para o rio, acho que ia mergulhar quando Remo fez pontaria e gritou para! nessa hora ouvi o tiro. (TELLES, 1974, p.56-57)

A repetição da morte do irmão é uma constante na narrativa, sendo, inclusive, associada à imagem do quadro *Pietà*, de Giovanni Bellini. Em um de seus devaneios, Lorena imagina como teria sido a notícia do jornal sobre a morte de Rômulo e então dá-se a comparação:

Houve retrato? Não, não houve. Mas todo jornal tem seu desenhista e esse caprichou na composição da cena em traços veementes: a mãe está sentada no chão com Rômulo no colo, uma das mãos sustentando-lhe o tronco, a outra escondendo a ferida. Está desgrenhada e em prantos mas no seu sofrimento há qualquer coisa da inexorável calma de quem chegou ao último degrau e sabe que daí por diante nada de pior poderá lhe acontecer. O desenhista é elogiado, não foi ocasional a relação do seu desenho com a Virgem amparando o Filho Morto. Giovanni Bellini. Museu de Milão. (TELLES, 1974, p.92-93)

Os trechos, acima, apontam para essa tragédia familiar, que persegue Lorena, e a faz divagar, pensar, reconstruir a cena que insiste em perpassar por suas lembranças. Mas não podemos nos esquecer da ambiguidade que envolve a personagem, pois suas memórias podem ser retratos fiéis como podem também ser fruto de sua imaginação aguda.

No capítulo dez Lia visita a casa de Lorena e ao ver uma fotografia na sala questiona mãezinha sobre qual dos irmãos está na fotografia, vindo assim uma surpresa, pois a mãe de Lorena afirma não poder ser outro irmão senão Remo, já que Rômulo morrera ainda bebê.

- Aquela arvorezinha de retratos, o menino é Rômulo ou Remo?
- Remo. Rômulo não podia estar ali.
- Não?
- Morreu nenenzinho, querida.
- Nenenzinho?
- Não tinha nem um mês, não chegou nem a isso. O médico disse que ele não tinha viabilidade. Um sopro no coração. Levantei-me com uma vontade maluca de puxar aqueles panos, arrancar tudo e fazer entrar a luz do dia. Mas ainda era dia?
- Um momento: o Remo deu um tiro nele enquanto brincavam, não foi isso? Um tiro no peito, teria uns doze anos, não foi isso que aconteceu? Milhares de vezes Lorena contou essa história com detalhes, ele era alourado. Vestia uma camisa vermelha, vocês moravam na fazenda. Ela está sorrindo dolorida, olhando o teto.

— Minha pobre filhinha. Nem conheceu o irmão, é a caçula-Era menininha ainda quando começou a inventar isso, primeiro só aos empregados que vinham me perguntar, eu nem negava, disfarçava, que mal tinha? Continuou falando, na escola, nas festas, o caso começou a ficar mais sério, oh Deus, o mal-estar que eu sentia quando queriam saber se. . . Não queria que pensassem que ela estivesse mentindo, foi sempre uma criança tão verdadeira. Os médicos nos acalmaram, que não tinha essa gravidade, ia passar com o tempo, imaginação infantil rica demais, quem sabe na adolescência? Não passou. Roberto foi sempre tão confiante, tão seguro, me tranqüilizava, não é nada. (TELLES, 1974, p.203-204)

Misturam-se a essa forte e grande imagem não só o irmão morto nos “braços de mãezinha”, mas também o mito da criação de Roma, em que os irmãos Rômulo e Remo, alimentados por uma loba, fundam Roma. Há, nessa parte do romance de Lygia, uma forte contradição dos fatos, pois não se tem um único ponto de vista, mas sim fatos e vozes que alimentam a narrativa.

Em uma de suas entrevistas, Lygia fala sobre a importância do sonho, de como o mundo em que vivemos exige de nós uma fuga da realidade, que às vezes as tragédias são tantas que é preciso sonhar. Ela cita o grande filósofo e escritor romeno Emil Cioran, “não quero a lucidez da desilusão, mas quero a névoa da ilusão, que é o sonho”. Lorena é a personagem que se refugia em seus sonhos, em seu quarto, em sua concha dourada. Chega, inclusive, a sonhar com o futuro, faz projeções para sua vida e para a vida de suas companheiras, Lorena tem um árduo desejo de controlar seu passado, presente e também o futuro:

Quero ser uma velhinha diferente, gênero cara lavada e blusinha bem branca, a cometa acústica no ouvido, virgem acaba surda, aquela história da Lião, fecham-se os orifícios. Todos? Vejo Lião uma mãe gordíssima e felicíssima, sorrindo meio irônica para as passadas guerrilhas, juvenilidades, meu senhor, juvenilidades! Ana Clara, pintadíssima e afetadíssima, mentindo a idade e o resto, as mãos sempre fechadas, é do gênero de mentiroso que fecha as mãos. Ficando de fogo no particular. (TELLES, 1974, p.53)

O romance, enfim, retrata três destinos culminando na desistência de Lorena em conquistar sua independência. No decorrer do romance ela se reduz àquilo que “é certo”, e ao final vai cuidar da mãe, buscando manter sua posição de resolver todos os problemas e cuidar de todos a sua volta, assim como cuidou do Pensionato ao transportar o corpo de Ana Clara para a praça pública, para que não houvesse balburdio. Como afirma Rossberg (1999), “~~int~~egra-se na sociedade, aceita sua hipocrisia.”

3.2 *Lião e o aparelho*

É preciso enxergar mais do que as coisas nos mostram, ou não vemos nada.
(Rimbaud)

Lia de Melo Schultz vem representar a ponte de uma relação entre uma baiana, “Diú”, e um alemão ex-nazista Herr Paul, que fugiu da Alemanha quando descobriu o que era realmente o nazismo. É a personagem que reflete todo o conflito daqueles que viveram esse período da história do país: ela é ciente dos problemas sociais e o lugar que a representa é o chamado “aparelho”, grupo de resistência política formado por jovens da época. Ao mesmo tempo que tem suas ideias e objetivos bem definidos, acaba vivendo um impasse bastante paradoxal, pois quer seguir com a luta política, quer ir para a Argélia, quer ter uma vida tranquila ao lado de Miguel, ter filhos, almeja uma vida burguesa, atitude tão contrária aos seus ideias de militância. Assim, vem a grande questão: *De onde veio essa revolta social? Por que Lia de Mello Schultz, uma menina sem revoltas, sem traumas, alimentou essa ânsia pela militância política?*

-Também fui anjo de procissão, papa-hóstia, fui tudo. Acreditava com aquela força da infância, um fervor. Justamente por isso uma reconciliação, entende? Não sei explicar, Lena, mas assim que comecei a ler os jornais, a tomar consciência do que se passava na minha cidade, no mundo, me deu tamanho ódio. Fiquei uma fúria. Sem dúvida ele existe, eu pensava, mas e só maldade. Desse estado passei para o da ironia, fiquei irônica, mas e um *bricoleur*, sabe o que é um *bricoleur*? Na minha rua morava, um baiano santeiro que pegava sobras de objetos, fragmentos meio ao acaso, sem plano, juntava as peças com jeito, ele tinha muito jeito e acabava formando suas maquininhas. Comecei a achar que Deus era simplesmente isso, um *bricoleur* de gentes. Calava uma sobra aqui, outra lá adiante e assim ia formando suas engenhocas. Por disponibilidade, entende. Capricho. Quando uma bricolage começa a funcionar, quando bem ou mal se põe em movimento, ele se desinteressa e já pega outra, milhares de maquininhas humanas sem destinação, se arrebatando por aí feito doidas. Kaput. (TELLES, 1974, p. 181-182, grifo da autora)

Lia acredita no ideal de liberdade, no exercício da consciência para a construção de uma sociedade mais humana e igualitária. Critica fortemente o “colonialismo cultural” no qual Lorena vive mergulhada com seus biscoitos ingleses e a música estrangeira.

Suba, venha ouvir o último disco de Jimi Hendrix, faço um chá, tenho uns biscoitos maravilhosos.
— Ingleses? — pergunto. — Prefiro nossos biscoitos e nossa música. Chega de colonialismo cultural. (TELLES, 1974,p.13)

Lorena pertence à classe burguesa, classe esta que causa em Lia nojo e repugnância, *→ burguesia aí toda esplendorosa. Nunca os ricos foram tão ricos[...]*(p.14), porém, é com o dinheiro dessa mesma classe que tanto despreza, que consegue realizar sua panfletagem e outras tarefas do *→aparelho*”.

Pensando justamente em toda a contradição que envolve a personagem, Lia é mais uma representante do universo feminino de escritoras como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Lya Luft que buscam um espaço foucaultiano, o espaço heterotópico. Com Ana Clara e Lorena, compartilha o mesmo espaço que é o pensionato Nossa Senhora de Fátima. Oscila, portanto entre o espaço chamado *→aparelho*”, um espaço de militância, coletivo, porém que traz certa satisfação individual; e um espaço que almeja, a viagem para a Argélia: é como muitas personagens que esperam ser salvas por meio da fuga do ambiente social em que vive.

Lia não tem apego ao espaço material como Lorena, nem almeja riquezas como Ana Clara, mas sim vive atormentada pelos grandes abismos sociais com que se depara em nossa sociedade. Halbwachs, ao falar sobre a relação dos homens com o espaço físico e os bens materiais que os rodeiam diz:

Nossos objetos estão em volta de nós, como uma sociedade muda e imóvel. Eles não falam, mas nós os compreendemos porque têm um sentido que familiarmente deciframos [...] quando nos cansamos de um móvel ou um quarto é como se eles envelhecessem.(HALBWACHS, 2006, p.158)

Nas cartas de seus pais, que vêm da Bahia, Lia é alertada sobre a invasão dos apartamentos nas grandes cidades. Isso lembra a teoria de Gaston Bachelard em seu livro *A poética do Espaço* (1989), propondo nos mostrar que a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. E o grande princípio dessa ligação é o devaneio, pois há uma relação indissociável entre a memória e a imaginação: quando se fala do espaço individual, este não está presente somente no cotidiano do ser humano, mas também retorna, sempre através dos sonhos, das lembranças. Assim, o indivíduo se reconforta ao viver e reviver lembranças de proteção, podendo evocar não somente lembranças, mas, também, valores de sonhos e da imaginação criadora. Portanto, nessa região, a casa, memória e imaginação não se deixam dissociar, ambas constituem na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem, e, é sem dúvida, graças à casa que guardamos inúmeras

lembranças, pois a memória, de acordo com Bachelard, é um “teatro do passado”, em que impera a representação que pode vir do real, mas também regada de imaginação.

Essa analogia da casa é bastante desgastada, simples demais para que possamos buscar novas e complexas relações entre ela e o ser humano, porém ela se coloca no cerne do pensamento, do refúgio, do conforto, enfim de todas essas formas de manter-se em segurança que permanece na imaginação das pessoas. O caracol, a tartaruga, sempre se retraem em suas respectivas “conchas”, assim como o ser humano busca conforto em seu canto, na maior parte das vezes um lugar em especial, a lareira ou mesmo o quarto, lugar de máxima privacidade: “O homem, o animal, a amêndoa encontram repouso máximo numa concha. Os valores do repouso comandam todas essas imagens.” (BACHELARD, 1989, p.135)

Aqui também chegou a praga dos apartamentos, escreveu o pai na última carta. Nosso bairro está sendo invadido mas resistiremos. Quando você chegar e encontrar uma única casa em toda a cidade, pode entrar que é nossa (TELLES, 1974, p.26)

Pela carta do pai enviada a Lia, percebemos que sua família segue um modelo familiar baseado na tradição, indo mais uma vez de encontro aos preceitos da personagem, pois no momento em que abandona a família para mudar-se para o Pensionato na capital paulista rompe com a estrutura familiar, visto que as filhas só deixavam a casa dos pais após o casamento. A personagem rompe com essa estrutura, mas leva somente bons momentos de sua infância, pois diferentemente de Lorena e Ana Clara, Lia traz, por meio da memória, a sensação de amparo e aconchego do meio familiar. Mas tinha que romper com a tradição pela grande necessidade de experiência e desejo de se ver desvinculada da mesma.

Para elucidar tal questão, ou na tentativa de, contrapõe-se a maneira de viver e pensar de Lia ao *modus vivendi* de Lorena Vaz Leme e também de Ana Clara Conceição, que são protagonistas imersas em suas memórias amargas marcadas por tragédias familiares. Lia chega, muitas vezes, a questionar o amor excessivo dos pais, a família grande feliz da qual fazia parte, encara as mudanças de sua trajetória como ciclos, indagando o sentido íntimo da palavra saudade:

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, 1974, p.119)

Quando cita as relações familiares em suas conversas tenta partilhar da opinião quase unânime de que se livrar da família é um alívio, e de que viver sozinha é a melhor solução. Em uma conversa com Pedro, um de seus companheiros de militância, Lia mente: —_Família é mesmo um pé no saco. A minha mora longe. Relações perfeitas’. Perto também a gente não vivia na perfeição? **Mas é melhor ele se consolar comigo.**” (TELLES, 1974, p.112, grifo nosso)

Hoje escrevo comprido lá pra casa, quanto mais conheço os pais dos outros mais amo aqueles dois, meu alemão com minha baiana, ô, mãe, uma carta como você gosta, bem ajuizada e pedindo a bênção. Andam se moendo com minha militância, não quero mais isso, direi que serão andanças ulíssicas, ele leu Ulisses e acha que as ciganagens dos jovens têm qualquer coisa de heroísmo na falta de cálculo, no desprendimento, ô, pai, te amo mas nada de amor mórbido, um amor do peito pra cima. (TELLES, 1974, p.200)

Assim, surge o nosso questionamento. O que fez com que Lia se tornasse uma militante de esquerda? Quais os motivos que a fizeram enxergar as doenças do mundo e lutar por uma sociedade mais justa?

Lygia criou uma personagem sem traumas de infância, sem rancor e sem histórico de maus tratos que, por ventura, pudessem mudar sua trajetória até o Pensionato Nossa Senhora de Fátima; os traumas e os rancores viriam a partir de sua vinda para São Paulo, no momento em que se insere na militância paulista, e vê-se na obrigação de participar dos caminhos trilhados pelos jovens, em sua maioria comunistas, da década de 70, prega uma vida de desapego e sonhos de igualdade social, ao mesmo tempo em que se revolta com a imundície do mundo. No momento em que seu amigo Pedro, no *aparelho*, pede a ela conselhos sobre o subdesenvolvimento no país, para um artigo que pretende escrever, Lia abre seu leque de reflexões e diz:

Presta atenção, falar em subdesenvolvimento não é só falar nas crianças, depois dou o número exato das que morrem por dia. Tem o analfabetismo. A multiplicação das favelas. Os retirantes, dê um passeio pelas rodoviárias, escute o que essa gente fala. Vendedores ambulantes com pentes, lápis, giletes. O lixo estourando nas ruas, como se chamam essas bocas que se abrem entupidas nas calçadas? A sujeira dos cafês, restaurantes, privadas, a sujeira apoteótica dessas privadas a começar pelas da Faculdade, ô, Pedro. (TELLES, 1998, p.114)

Suas reflexões vão além de uma menina cheia de sonhos apaixonados, aquela mesma menina que sonha com casamento e filhos. Lia é atormentada pelas incertezas da vida presente, e

não somente as dela, mas também as incertezas de todas as pessoas, de todos os oprimidos por essa sociedade injusta e desigual. Ela enxerga infelicidade entre os oprimidos pela falta de comida, dinheiro, amor. E também entre aqueles que estão enriquecidos, porém alienados em um mundo doente e sem perspectivas de melhoria. Lia prega ideais de grandes nomes como Ernesto Che Guevara e Martin Luther King, e acredita na bondade como um grande começo para melhorar a relação entre os homens:

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, 1974, p.110)

Ao contrário de Lorena, que vive mortificada por uma virgindade em época de liberação sexual, Lia assume o direito de perder a virgindade, de experimentar uma relação homossexual, de trair Miguel para fazer o amigo Pedro feliz, cobrir a falta de amor que ambas estão sentindo, é por fim a jovem que defende a todo custo o papel da mulher no casamento fora dos ditames da procriação. Por outro lado, por mais moderna que seja aponta traços do conservadorismo que tanto odeia, como no momento em que condena a paixão de Lorena por M.N. por este ser supostamente um homem casado e com cinco filhos, aconselhando-a a se casar com um religioso, alguém que corresponda ao perfil “santo” de Lorena. Neste momento fica explícita a visão radical de Lia em relação à ordem religiosa do não cumprimento do celibato clerical. Para ela, a igreja é mais uma instituição decadente, corrida por preceitos morais esfacelados.

Casar! Padre tem que casar com a igreja! Ou então não fica padre, vai fazer outra coisa. Padre-mais-ou-menos é como político-mais-ou-menos, um lixo. Padre não deve casar nem com a mãe, que respeito a gente pode ter? Não frequento igreja nem nada mas se um dia quiser voltar, quero encontrar um padre de mente limpa pra me dar a comunhão. (TELLES, 1998 p.111)

As contradições de Lia são tantas que chegamos a nos questionar se o seu drama interior se dá realmente pelas causas políticas e sociais pelas quais tanto luta, pois é a personagem que demonstra um vazio interior, uma busca constante por algo que a complete, talvez a tão sonhada viagem para a Argélia, talvez o casamento com Miguel, algo que possa tirá-la da rotina em que vive, para preenchê-la de seu vazio. É a personagem que migra de seus ciclos; o ciclo da família, o da faculdade, o da militância e agora o novo ciclo que virá com a tão sonhada viagem para a Argélia:

Miguel não quer saber de filhos, pelo menos por enquanto. Concordei, é evidente, mas tenho às vezes tanta vontade de me deitar como essa gata plena até à saciedade, tão penetrada e compenetrada da sua gravidez que não tem no corpo lotado espaço sequer pra um fiapo de palha. Daria a ele o nome de Ernesto. (TELLES, 1974, p. 184)

Lião vive em um impasse de desejos e obrigações, esconde-se por vezes de si mesma, pois precisa manter suas feições de militante, com suas sandálias corroídas e meias largas. Seus preceitos e suas atitudes jamais a levariam a pensar em filhos e em casamento, instituição burguesa falida, porém como demonstrado no trecho acima, ao longo da narrativa deixa escapar suas profundas contradições. Ao falar dos pais se emociona, pois é a única personagem que retoma a infância de maneira alegre e saudosa, fala do desejo dos pais ~~do~~ noivado na sala e do casamento na igreja com vestido de abajur. Arroz na despedida. Os netos se multiplicando, embolados na mesa.” (p.26)

Ao final da narrativa, temos a afirmação de toda a sua personalidade, pois vai em busca de uma vida com Miguel baseada na clandestinidade, escondida de tudo e de todos, inclusive de si mesma.

Lygia criou personagens que vivem sempre um impasse entre o dever e o prazer, destinadas a seguir a própria natureza humana. Nos dizeres da própria autora, suas personagens são ~~in~~controláveis, inacessíveis e indefiníveis. [...] são frágeis, como é frágil a própria juventude”. Nenhuma é provida de inocência, são emblemáticas na medida em que vivem atormentadas pelo seu meio, tempo e espaço.

3.3 Ana Turva e o espaço público

*Eu quero uma licença de dormir,
perdão pra descansar horas a fio,
sem ao menos sonhar
a leve palha de um pequeno sonho.
Quero o que antes da vida
foi o sono profundo das espécies,
a graça de um estado.
Semente.
Muito mais que raízes.
(Adélia Prado)*

*Ana Clara é o avesso do quadro familiar.
(Lorena Vaz Leme)*

Ana Clara Conceição, que vem representar a angústia da mulher esquecida, a própria imagem refletida por seu nome, que traz somente o de sua mãe, e pai desconhecido. É uma personagem conflituosa, com seu meio e consigo mesma, vendo-se inferior em sua condição de mulher e ao mesmo tempo superior em sua condição de “raça branca”. Percebemos isso em vários momentos da narrativa em que expressa seu forte preconceito em relação aos negros, “Uns negros berrando o dia inteiro um berreiro desgraçado. Tenho ódio de negro.” (TELLES, 1974, p.34)

Sua narração é amarga, faz digressões ao passado em busca de respostas para sua vida decadente, transmite a imagem de uma mulher pública, mulher que se utiliza do corpo em muitos momentos como meio de sobrevivência, como fez a mãe durante a maior parte de sua vida. Teve “uma infância de atraso e miséria”, e carrega durante todo o percurso narrativo as consequências dessa infância tão atribulada. É uma personagem criada pelo viés da lembrança, das lembranças corridas pela dor, de impotência diante da vida, temos a impressão de que o tempo não a ajudou a apagar seu terrível passado e construir um presente melhor.

É por meio de Ana Clara que conseguimos compreender como a manifestação do choque é capaz de conduzir um indivíduo a uma luta desesperada pela sobrevivência. Sofre por causa dos traumas revisitados regularmente por uma memória que não a deixa em paz. Há um profundo ressentimento pela ausência do sobrenome paterno, por chamar-se somente “Ana Clara Conceição, filha de pai não sabido”, que a envergonha, e pelo fato, também, de sua mãe ter se prostituído durante boa parte de sua vida, e pela sua morte trágica ao ingerir formicida. O que,

portanto, restou para Ana Clara? Compor uma memória inventada, história que vai tecendo ao longo na narrativa como forma de recriar seu passado e suas origens:

—Estu Lorena Vaz Leme. Descendente de bandeirantes. Original pomba. [...]Rasgo a certidão com o pai não sabido e ignorado e quero só ver. Certidão nova pago uma certidão nova com pai conhecido e sabido.” (TELLES, 1974, p.68)

Assim, vai constituindo toda sua vida por meio da autopunição e desintegração por meio da dependência química, vivenciando turbilhões de desencontros e submissões.

Ecléa Bosi (1994), quando retrata o chamado enraizamento, fala sobre a dificuldade de encontrá-lo entre as famílias mais pobres, como a de Ana Clara: a mobilidade extrema impede a sedimentação de um passado, perde-se o que podemos chamar de crônica familiar:

Ter um passado, eis outro direito da pessoa que deriva de seu enraizamento. Entre as famílias mais pobres a mobilidade extrema impede a sedimentação do passado, perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. **Eis um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças.** (BOSI, E. 1994, p.443, grifo nosso).

Ana Clara não se lembra de um lar, não tem uma imagem familiar criada em sua mente; não tem enraizamento, um lar do qual possa se lembrar com saudosismo e alegria, e durante a narrativa, recria e reconstrói seu passado com a liberdade de ser personagem de si mesma, luta ao longo do romance contra as suas inquietações, com a falta de afeto e aconchego familiar, e amargurada segue refletindo sobre si mesma, forjando uma falsa liberdade em relação a um mundo tão cruel e ingrato:

Era. Era ótimo. Mudava o algodãozinho enquanto o buraco ia aumentando. Aumentando. Cresci naquela cadeira com os dentes apodrecendo e ele esperando apodrecer bastante e eu crescer mais pra então fazer a ponte. Uma ponte pra mãe e outra pra filha. Bastardo. Sacana. As duas pontes caindo na ordem de entrada em cena. Primeiro da mãe que se deitou com ele em primeiro lugar e depois. *Fui passando pela ponte a ponte estremeceu água tem veneno maninha quem bebeu morreu.* (TELLES, 1974, p.30, grifo do autor)

Como a gente é escondida. E como é livre. Por que aquela tonta fala tanto em liberdade pomba. A gente é livre olha aí ninguém sabe o que tenho no bolso. Ninguém sabe o que estou engolindo. Milhares de pessoas em redor e ninguém. Só eu. Agora mesmo neste minuto uma porrada de gente está matando outra porrada e quem é que está sabendo. Neste prédio aqui em cima. Milhares. Genial isso. Fazer as coisas na cara dos outros e os outros. (TELLES, 1974, p.156)

No primeiro trecho a personagem relata uma passagem traumática de sua infância, em que convive com seu dentista, a quem chamava de Algodãozinho. Percebemos que sua mãe o tinha como vínculo para a prostituição e mais tarde seria a própria Ana Clara, em uma relação representada pela metáfora da “ponte”, que vem empregada em duplo sentido, pois poderia ser a ponte dentária, ou uma passagem para a mesma vida desgraçada da mãe.

Assim, lembra-se somente de um passado bastante amargo, marcado por traços traumáticos da infância. Indo ao encontro das propostas feitas por Halbwachs (1994) “não é muito fácil modificar as relações que se estabelecem entre as pedras e os homens”.

Lygia criou em Ana Clara projeções que vão além de sua real existência, é a personagem que almeja, que sonha, se cria nos fios narrativos por meio da imensidão do sonho e do devaneio:

—Imensidão é uma categoria filosófica do devaneio [...] E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.[...] A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão [...] **ela é o movimento do homem imóvel.**” (BACHELARD, 1988, p.189 – 190, grifo nosso)

Essa imensidão retratada por Bachelard está constantemente presente em Ana Turva, como é também chamada pelas amigas: esta é uma personagem “imóvel”, vivendo na imensidão das ruas. O autor faz uma analogia com a imensidão da floresta, um mundo sem limites, no qual quanto mais adentramos, mais nos perdemos e não conseguimos voltar. Ana Clara vive a sua imensidão e o seu devaneio nas ruas, e dentro de si mesma, é a protagonista que mais vive presa a seus sonhos, quer voltar a ser virgem, se formar em psicologia, abandonar as drogas, se casar com um homem rico e ter uma vida feliz com seu grande amor Max, esquecer seu passado e a morte trágica de sua mãe. É a personagem amargurada que busca salvação em seus pensamentos e lembranças, ora amargas ora inventadas.

A morte de Ana Clara, ao final da narrativa, dar-se-á como forma de punição, talvez por almejar, sonhar, além do que sua condição social lhe permitia. É a punição da figura de mulher sonhadora com os pés fora da realidade.

Sentou-se arrastando Aninha que quase lhe desaba do colo. A pedra do banco está gelada. Mas seu rosto está igual ao banco. Depois de sentada contra a árvore ela mesma tombou para o lado que quis e ali ficou equilibrada, a face na pedra, as mãos aconchegadas contra o peito. Faço da bolsa o travesseiro tomando o cuidado de não marcar-lhe o queixo com o fecho. Cubro seu tornozelo com o

vestido. Arrumo a fivela do sapato que entortou na caminhada. Limpo a poeira. — Lena, vamos! Vamos! Aperto suas mãos geladas, penso em abri-las mas se ela preferiu assim. — Nós te amamos muito. Deus te guarde. (TELLES, 1974, p.327)

Por fim, Ana Clara é a representação daqueles que gritaram por socorro, porém a sociedade não tinha tempo, nem disposição; é a personagem que se encaixa no quadro daqueles para quem a morte veio como libertação. Temos o que Seligmann Silva (2007) designou como a vontade de abandonar o corpo. “quando a dor corporal é incontornável, ocorre uma espécie de deslocamento entre mente e corpo: ou seja, uma vontade de abandonar o corpo”. (p.53)

4. UMA PASSAGEM PELO TESTEMUNHO E PELA MEMÓRIA DO TRAUMA

—(.) a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar-nos sobre ele.” (Marc Bloch)

—Ador não faz o homem mais forte, tampouco mais digno, não lhe perdoa os pecados, não lhe ensina coisa alguma que ele não pudesse aprender em meio à alegria. Nada, nenhum governo, nenhuma religião, nenhuma arte pode justificar o sofrimento.” (Dalcastagné, 1996, p.137)

O período denominado na história de “entre – guerras” foi marcado pelo surgimento de um forte autoritarismo em inúmeras nações, onde houve um forte declínio político e econômico e um desejo incontrolável de ascensão de alguns regimes totalitários. Os de maior destaque e importância política foram o nazismo alemão, regido por Adolf Hitler (1889-1945) e o fascismo italiano, regido por Benito Mussolini (1883 – 1945). No Brasil houve o surgimento de um movimento próximo dos ideais fascistas instaurando o Estado Novo com Getúlio Vargas (1882-1954) no poder de 1930 a 1945, com três mandatos consecutivos. As tensões e os problemas políticos e econômicos desse período foram as grandes razões da eclosão da Segunda Grande Guerra, pois se pregou uma forte ideologia expansionista entre as grandes potências, gerando uma forte e intensa disputa por territórios. E uma das mais expressivas razões dessas disputas foi um forte nacionalismo, o qual gerou uma das principais tragédias de toda a humanidade, a perseguição aos judeus.

A partir desses dados históricos marcados por tragédias, a literatura do testemunho vem, então, retratar uma situação limite, como a que ocorreu durante a *Shoah*. Os demais regimes autoritários desde então, têm a função não somente de registrar, mas fazer pensar e repensar em todo o fato histórico submetido a eles, dialogar com tempos que não admitem ser lançados ao esquecimento. Quando pensamos na dimensão do que foi o Holocausto⁸, nos reportamos a outras tragédias de um porte talvez semelhante como foram os quase 500 anos de escravidão vividos

⁸ Importante ressaltar que usamos o termo Holocausto, mesmo conhecendo seu sentido mais puro que é o de sacrifícios ou rituais religiosos.

pelo Brasil. Podemos pensar, então, no que essas grandes tragédias divergem? Quando falamos da escravidão negra, não temos vozes dos antigos escravos que expressaram sua dor por meio da literatura ou por meio de um testemunho real, pois a maior parte deles era trazida de terras distantes e não tinha conhecimento da língua nem da fala dos países para os quais eram trazidos, de maneira violenta e forçada. Temos, sim, negros que após a abolição da escravatura puderam ter acesso à educação e tiveram a oportunidade de revisitar o passado sombrio e sofrido de seus antepassados. Assim, por meio da história contada na maior parte das vezes por grandes nomes da literatura, como Castro Alves (1847-1871) em seu célebre livro *O navio Negreiro*, puderam registrar parte de sua história.

Por outro lado, quando pensamos no que foi a morte de quase 6 milhões de judeus temos o genocídio de uma classe de pessoas que em parte eram intelectuais, ou se não eram, tinham uma profissão, uma vida social como qualquer alemão, motivo este, de grande zombaria durante o tempo que passaram como “escravos” nos campos de concentração.

Primo Levi, (1919 – 1987), químico e escritor italiano, foi um das vozes sobreviventes da perseguição aos judeus, permaneceu prisioneiro por cerca de onze meses no campo de Auschwitz-Birkenau, e após ser libertado dedicou-se a relatar a desumanização à qual seu povo foi submetido, traçando a história de seus dias como prisioneiro e depois sua jornada de volta à Itália.

Levi escreveu o célebre *É isto um homem?*(1985), hoje considerado um dos mais importantes relatos memorialistas do século XX. No prefácio, o autor traça o que podemos chamar de pacto de lealdade com o leitor, pois afirma:

—~~Es~~ meu livro [...] nada acrescenta, quanto a detalhes atroz, ao que já é bem conhecido dos leitores de todo o mundo como referência ao tema doloroso dos campos de extermínio. [...] Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto da imaginação.” (1985, p. 7-8)

Tendo em vista a questão da intelectualidade, nos damos conta da dor de um médico, de um advogado ou um químico como Levi ao ser condicionado à posição de escravo e levado para a morte pela ordem e pelos pensamentos racistas de um governo autoritário, de uma única pessoa, ver seus bens e suas famílias sendo levados por uma ideologia política. Portanto, se houvesse sobreviventes haveria, sem dúvidas, relatos como os livros escritos por Primo Levi (1919 – 1987), Elie Wiesel (1928), Chil Rajchman (1914 - 2004), Rita Braun, entre outros.

Em uma das passagens, Levi (1985) ressalta:

—V~~ij~~amos até aqui nos vagões chumbados; vimos partir rumo ao nada nossas mulheres e nossas crianças; nós **escravos**, marchamos cem vezes, ida e volta, para a nossa fadiga, apagados na alma antes que pela morte anônima. Não voltaremos. Ninguém deve sair daqui; poderia levar ao mundo, junto com a marca gravada na carne, a má nova daquilo que, em Auschwitz, o homem chegou a fazer do homem.” (1985, p. 54-55, grifo nosso).

O combate contra os judeus, liderado por Adolf Hitler, nesse período, foi justificado como uma necessidade biológica. Para os alemães nazistas, a raça superior ariana venceria os parasitas judeus e impediria qualquer forma de miscigenação, que era um sinônimo de decadência da civilização, tema este tratado por alguns escritores também da literatura brasileira como, Euclides da Cunha ao escrever sua mais célebre obra *Os Sertões*. Ao retratar o sertanejo do interior da Bahia durante a guerra de Canudos, ele afirma: “~~o~~ sertanejo é antes de tudo um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.” (CUNHA, E. 2004, *Os sertões*, p.207)

Mais uma prova de que por muitos anos se pregou a valorização da “raça” pura, sendo a miscigenação algo extremamente ruim para o crescimento e fortalecimento de uma nação.

Primo Levi relatou o que foi sua vida depois de ter sido deportado para Auschwitz em 1944, assim como a todos os outros judeus. Durante este período em que ficou confinado, trabalhou em diversos setores e manteve-se vivo devido a sua formação em química e por ter, por conta disso, sido utilizado no campo para trabalhar em uma fábrica de borracha sintética na seção Monowitz. Mas como afirma em seu relato, sua sobrevivência no campo ocorreu devido a uma série de acontecimentos imprevistos:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, que fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “~~m~~uçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. (LEVI, in *Afogados e sobreviventes*, 1990, p. 47)

Por meio de uma dimensão onírica nos deparamos sempre com o relato de Primo Levi na –ena sempre repetida [em nossos sonhos] da narração que os outros não escutam” (Levi, 1985, p. 60). Em uma entrevista a Ferdinando Camon (1997) Primo Levi fala sobre essa constante necessidade de falar:

Depois do retorno de Auschwitz, eu tinha uma necessidade enorme de falar, encontrava aqui os meus velhos amigos e os enchia de histórias [...]. Acredito ter sofrido um amadurecimento, tendo tido a sorte de sobreviver. Porque não se trata de força, mas de sorte: não se pode vencer com as próprias forças um campo de concentração. Fui afortunado: por ter sido químico, por ter encontrado um pedreiro que me dava de comer, por haver superado a dificuldade da língua; nunca adoeci, caí doente somente uma vez, já no final, e também isto foi uma grande sorte, porque evitei a evacuação do campo de concentração: os outros, os que estavam saudáveis, foram todos mortos, porque foram deportados para Buchenwald e Mauthausen, em pleno inverno. (1977)

Essa repetição dos sonhos, descrita por Levi ao longo de seu relato, prevalece mesmo após ter sobrevivido ao campo; sua escrita nos mostra sempre uma ânsia de falar e nunca ser ouvido, talvez pela insuficiência de palavras para expressar tanta dor:

Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão_e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, devemos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos. (LEVI, 1985, p.25)

E, é importante salientar o quanto suas memórias não representam a sua vida exclusivamente, mas sim a dos milhões de judeus que padeceram nos campos de concentração nazista. Sua narrativa dá voz a esses milhões de judeus e faz com que a dor e o medo e tantos outros sentimentos ganhem em voz nessa obra que ultrapassou a insuficiência de palavras que Primo Levi admitia existir ao falar do que foi a Shoa.

Regina Dalcastagnè, em seu livro *O espaço da dor, o regime de 64 no romance brasileiro*, aborda o sofrimento e a –irremediável dor” (1996, p.137) daqueles que sofreram a angústia e o medo dos anos de chumbo no Brasil de 1964 a 1985, expressa por meio das falas de dois psicanalistas uruguaios, a ideia de que –a memória é uma das poucas, senão a única arma do torturado – sua pequena, quase ínfima garantia de que há vida esperando-o do lado de fora, de que o mundo não é só humilhação e dor.” (1996, p.134)

É a dupla função que a memória exerce na literatura, uma volta ao passado como forma de superação do momento do trauma, saber que algo o espera “lá fora”, e ao mesmo tempo não esquecer a dor da humilhação e da tortura, para que estas não possam ser nunca repetidas. Como diria Inácio de Loyola Brandão: *“Tentei apagar a memória, imbecil que sou. Apagar, quando devemos fazer o contrário, lembrar, conservar vivo o horror, para lutar contra ele”*.

Levi, em muitos de seus escritos diz que os testemunhos, realmente fiéis, aos piores danos não sobreviveram, sobreviveram aqueles que de certa forma tiveram algum tipo de privilégio. As pessoas que realmente passaram pelo processo de aniquilação não vão nunca poder contar sua história. A Shoah, portanto, é considerada um evento limite, em todos os sentidos do termo, uma catástrofe por excelência:

Outra característica importante a respeito da literatura do Shoah é a falta de todo um aparato conceitual que descreva este evento, justamente pela sua dificuldade de representação, desta forma alguns autores usam o conceito Kantiano de “~~s~~ublime”, entendido não no seu significado estético, sinônimo de “~~s~~plêndido”, “~~m~~agnífico”, mas sinônimo de irrepresentável, sem limites de representação. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52-53)

Se por um lado, na literatura do testemunho de Primo Levi temos o relato de um homem tentando transmitir o que foram as experiências de milhões de pessoas, por outro lado nos de escritos de Lygia Fagundes Telles, temos a reprodução, sim, de uma memória histórica, que foi o Regime Militar, porém seu foco é nos mostrar o quanto, nela, a memória individual permanece. Ao longo do romance passamos a conhecer a memória individual de cada uma das protagonistas de Lygia, que são Lorena Vaz Leme, a burguesa decadente, Ana Clara Conceição, a classe média abandonada e prostituída, e Lia de Melo Schultz, a comunista. Temos, no decorrer da narrativa, sempre um passado buscado pela força da memória e da reminiscência através das reflexões de suas protagonistas.

O golpe militar e principalmente o AI – 5, em 1968, conseguiram conter as transformações artísticas que estavam acontecendo na década de 60, momento em que se pensava numa nova forma de ver e pensar a arte e a política, por meio de um engajamento equilibrado. Portanto, depois de dismantelar as organizações sindicais e os partidos de esquerda, o regime militar passa a fechar o cerco em torno dos jornalistas, dos artistas e dos intelectuais.

Foi, portanto, nesse contexto em que o medo silenciou muitos escritores que Lygia Fagundes Telles e tantos outros escritores brasileiros escreveram seus romances, e nas palavras de Regina

Dalcastagnè –estão aí, íntegros e firmes, a repetir incessantemente a história de um tempo em que o homem teve medo, mas que não se deixou derrotar por ele.” (1996, p.44)

E o que nos interessa é apreender de que forma a escrita de Lygia atua na construção dessa memória da dor e do medo, quais os procedimentos narrativos, em que medida sua linguagem nos guia por meio de uma poeticidade que encobre seu verdadeiro intuito que é de denúncia e desvelamento de toda uma sociedade em pleno caos. E também observar as mudanças de seu papel nas paisagens mnemônicas que nos constituem ao longo da história. Por meio de três olhares distintos, por meio de suas visões, memórias, monólogos interiores, tudo se organiza; é por meio dos olhares dessas personagens que são vistos os espaços, as impressões que cada uma tem das outras e suas lembranças: –São filhas do mesmo lugar e do mesmo tempo” como disse Paulo Emílio Sales. Seus gostos, medos, anseios são inseridos nesses discursos intercalados por meio de uma linguagem poética, cheia de recursos estilísticos como metáforas e metonímias.

O livro foi publicado em 1973, em meio aos anos de chumbo, e não escrito *a posteriori*, e permanece entre nós cumprindo um papel que é primordial para Lygia: a sua memória, sua reprodução de uma época. Ao lê-lo, conseguimos pensar no que foram aqueles anos, o que viveram os jovens daquela época inseridos num contexto de violência e repressão. Como a autora mesmo nos diz em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, sua obra foi um relato, ela se coloca como testemunha de uma época:

Quando vi [uma] reportagem na televisão sobre os documentos da ditadura fiquei muito comovida. Foram anos terríveis realmente, perdi amigos. Eu já escrevia o meu livro *As meninas*, comecei em 1970 e ele foi lançado em 1973. O DOI-CODI, onde eram torturados os presos, ficava perto da minha casa em São Paulo. Eu me lembrei do conteúdo do livro e fiquei emocionada, contente por ter sido uma testemunha daquele tempo no que eu escrevi. O papel do escritor me pareceu tão importante...” (TELLES, 2008, p.01)⁹

Pretendemos, portanto, mostrar em que medida a memória se faz presente a partir de um testemunho real, uma autobiografia, escrita por Primo Levi, por meio de um forte trauma, e, também, a partir de um testemunho ficcional criado por Lygia Fagundes Telles, tendo como pano de fundo um acontecimento histórico, e mostrando-nos assim o trauma individual de cada uma de suas protagonistas.

⁹ Disponível em :<<http://portalliterat.terra.com.br/artigos/o-engajamento-de-lygia-fagundes-telles>>

Lia de Mello Schultz, ao contrário de Lorena e Ana Clara, tem seus pensamentos voltados para uma sociedade cruel e doentia, é a personagem engajada, comunista, sempre à frente do Movimento Estudantil do curso de Ciências Sociais, do qual faz parte. É a porta voz das contestações dos anos de chumbo. Promove em seus discursos o papel das pessoas que tiveram suas vidas atingidas pelo autoritarismo dos militares, acredita no ideal de liberdade, no exercício da consciência para a construção de uma sociedade mais humana e igualitária: —Nossos índios se sifilizando, os meninos todos caindo de drogados, favelados e ratos, multiplicação das putas e diminuição dos pães.” (TELLES, 1974, p.137)

Em uma de suas discussões, a autora mostra-nos o testemunho de um jovem que sobreviveu à tortura durante o Regime, e neste momento pode-se dizer que Lygia trabalha a memória de um fato real por meio de uma personagem fictícia, pois em seu livro *Conspiração das nuvens* (2007) relata ter sido um panfleto real que seu marido Paulo Emílio Salles Gomes teria recebido, naquela época, pelos correios:

-Não, Madre Alix. Confesso que estou mudando, a violência não funciona, o que funciona é a união de todos nós para criar um diálogo. Mas já que a senhora falou em violência vou lhe mostrar uma — digo e procuro o depoimento que levei pra mostrar a Pedro e esqueci. — Quero que ouça o trecho do depoimento de um botânico perante a justiça, ele ousou distribuir panfletos numa fábrica. Foi preso e levado à caserna policial, ouça aqui o que ele diz, não vou ler tudo: *Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial freqüentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques elétricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resistia e resisti também às surras que me abriram um talho fundo em meu cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me a então a aplicar os choques em mim mesmo e em meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram um sapato dentro da minha boca. Outras vezes, panos fedidos. Após algumas horas, a cerimônia atingiu seu ápice. Penduraram-me no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram-me então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência. Os tapas que me davam eram tão fortes que julguei que tivessem me rompido os*

tímpanos: mal ouvia. Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas. E etcétera, etcétera. (TELLES, 1974, p.124, grifo da autora).

Maurice Halbwachs (2006), ao discorrer sobre essa relação do homem com o ambiente físico, faz uma ponte com respeito às agitações políticas que abalam de certa forma um determinado grupo. Portanto, no momento em que este grupo é submetido a algum abalo, ou tipo de trauma, e a vida ao redor continua como se nada tivesse acontecido, as pessoas parecendo felizes nas janelas, enquanto este determinado grupo sofre sozinho, move-se uma relação estabelecida, há um cisma social, que provoca o envelhecimento, a raiva e a mudança. Lia está sozinha, sofrendo pelas lutas do movimento estudantil, e sofre por saber que Miguel está preso, e na medida em que se vê submetida aos favores da amiga burguesa expressa toda a sua revolta contra toda uma classe:

Outro dia me pediu toda excitada pra ir a uma das reuniões do grupo essa Lorena que está aí tocando seus sininhos, tlim-tlim, tlem-tlem, tlom-tlom. Pensa que nossas reuniões são daquele estilo dos festivais de contestação: iria com essa malha, botas e um cachecol vermelho pra quebrar o pretume. Os intelectuais com seus filminhos do Vietcong. Há tanta fome e tanto sangue na tela de lençol. Tão terrível ver tanta morte, putz. Como pode, meu Deus, como pode? Revolta e náusea. "Náusea sartriana", murmura uma convidada bisonha. Que se cala quanto sente no escuro os olhares gelados na sua direção. Silêncio novamente, só o zunido exasperante do projetor, a cortiça é longa, tem filme à beça esperando nas latinhas. [...] Sabem que você foi preso e torturado, menino corajoso esse Miguel, é preciso ter coragem, bravo, bravo. Sabem que a Silvinha da Flauta foi estuprada com uma espiga de milho, o tira soube do episódio do romance, alguém contou e ele achou genial. "Milho cru ou cozido?" perguntou o outro e ele deu pormenores: "Milho esturricado, aqueles grãos espinhudos!" Os intelectuais estão comovidos demais pra falar, só ficam sacudindo a cabeça e bebendo. (TELLES, 1998, p.25)

Lorena Vaz Leme é a personagem de Lygia que funciona como um pilar para as duas amigas, que necessitam do dinheiro que ela possui, mas prefere estar longe de tudo e de todos, mostra o mesmo medo, comum, entre as pessoas que estão imersas na política da época. Mesmo não fazendo parte da luta armada, compartilha o mesmo isolamento de uma sociedade marcada pela dor e pelo silêncio. Lorena vive seu próprio exílio, mantendo uma relação de despertencimento da sociedade da qual faz parte.

Bom é ficar olhando a sala iluminada de um apartamento lá adiante, as pessoas tão inofensivas na rotina. Comem e não vejo o que comem. Falam e não ouço o

que dizem, harmonia total sem barulho e sem braveza. Um pouco que alguém se aproxime e já sente odores. Vozes. Um pouco mais e já nem é espectador, vira testemunha. Se abre o bico para dizer boa noite passa de testemunha para participante. E não adianta fazer aquela cara de nuvem se diluindo ao largo porque nessa altura já puxaram a nuvem para dentro e a janela-guilhotina fechou rápida. Eram laços frouxos? Viraram tentáculos. Ah, que alegria quando fico aqui sozinha. Sozinha. Como chupar escondida um cacho de uvas. (TELLES, 1974, p. 48)

Se acabasse a greve e os exames começassem no dia seguinte mesmo, seria a glória. A música absorve o caos e o ordena — disse e ficou atenta. Mozart. Musicália. Examinou meio distraidamente o livro que Lia devolvera com várias páginas marcadas de vermelho, tinha o hábito (péssimo) de assinalar o que a interessava não só nos próprios livros mas também nos alheios. Deteve-se no trecho indicado por uma cruz mais veemente: *A Pátria prende o homem com um vínculo sagrado. É preciso amá-la como se ama a religião, obedecer-lhe como se obedece a Deus. É preciso dar-mos inteiramente a ela, tudo lhe entregar, votar-lhe tudo. É preciso amá-la gloriosa ou obscura, próspera ou desgraçada.* (TELLES, 1974, p. 49-50 grifo do autor)

Ana Clara, a personagem mais explorada pela autora, é a personagem que não se assombra com o contexto, nem participa de nenhuma manifestação em relação ao coletivo da militância política, pelo contrário, muitas vezes mostra uma visão bastante preconceituosa em relação ao engajamento de Lia e sua preocupação com os oprimidos:

Adoro os Estados Unidos, por que não. Aquela subversiva tem raiva porque é uma dura, nunca vai ter nada, melhor que fique com os piolhentos mas eu. O melhor hotel. Quantas estrelas tem o melhor hotel do mundo? (TELLES, 1974, p.66-67)

Descendente de bandeirantes. Original pomba. Estupravam as índias e metiam um tição aceso no rabo dos negros pra saber se não tinham escondido um ourinho lá no fundo. Mas eram tão bacanas. (TELLES, 1974, p.68)

Apresenta ao longo da narrativa discursos bastante amargos; em suas digressões ao passado busca os porquês que atormentam o seu presente, este que é marcado por um passado assombroso e humilhante que se revela em seus monólogos conturbados, cheios de digressões, sem marcação temporal e sem marcas de pontuação, ele se mostra como se estivesse sendo tirado diretamente de um devaneio.

—Esta cabeça me desse uma folga pomba. Queria ter uma abóbora em lugar da cabeça, mas uma abóbora bem grande e amarelona. Contento. Semente torrada com sal é bom pra lombriga ainda tenho o gosto e também daquele remédio nojento. Não quero a semente mãe quero a história. Então à meia-noite a princesa virava abóbora. Quem me contou isso? Você não mãe que você não

contava história contava dinheiro. A carinha tão sem dinheiro contando o dinheiro que nunca dava pra nada. "Não dá" — ela dizia. Nunca dava porque era uma tonta que não cobrava de ninguém. Não dá não dá ela repetia mostrando o dinheirinho que não dava embolado na mão. Mas dar mesmo até que ela deu bastante. Pra meu gosto até que ela deu demais. Uma corja de piolhentos pedindo e ela dando". (TELLES, 1974,p.29-30)

Ana Clara é a personagem frustrada por excelência, vê em Lorena Vaz Leme tudo que na vida almejou ter, desde o nome Vaz Leme, símbolo burguês em contraponto com o seu que desnuda sua pobreza e não reconhecimento paterno, "Conceição", a infância feliz, sem traumas sexuais, e seu discurso trabalha com a inversão da palavra "dinheiro", refere-se a ele como "erihnid" que pode nos sugerir essa conturbação financeira em que vive, essa falta do dinheiro em si, que para a personagem é o motivo de todos os seus problemas. "Com dinheiro [...] não precisaria mais de nenhuma ajuda. Nenhum problema mais à vista. Livre". (TELLES, 1998 ,p.35)

Por meio de seus discursos podemos perceber a dimensão dos traumas de sua infância que vão se revelando na medida em que vai nos revelando suas lembranças, divagações e sonhos. É movida pelo que Santo Agostinho chamou de as "quatro perturbações da alma": o desejo, o medo, a alegria e a tristeza. Suas reminiscências são movidas pela memória olfativa, pelos cheiros que compuseram sua infância, cheiros podres de bebidas e dos homens com os quais a mãe se relacionava.

Fechei a boca mas ficou aberta a memória do olfato. **A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros.** O cheiro frio do cimento da construção mais o cheiro de enterro morno daquela floricultura onde trabalhei enfiando arame no rabo das flores até chegar à corola porque as flores quebradas tinham que ficar de cabeça levantada na cesta ou na coroa. O vômito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas mais o cheiro do Doutor Algodãozinho. Somados pomba. Aprendi milhões com esses cheiros mais a raiva tanta raiva tudo era difícil só ela fácil. (TELLES,1974, p.33, grifo nosso)

No trecho que se segue atentemos para sua lembrança que associa o abuso sexual por parte do dentista, o Dr. Algodãozinho, que mantinha uma relação com a mãe e a filha e o quanto a memória olfativa faz parte dessa lembrança que se repete e ao longo da narrativa atormentando ao máximo a personagem.

Quanto a essas relações olfativas, muito exploradas por Lygia, Brigitte (2014) nos dá a definição de Gusdorf, que afirma funcionarem como veículo de revelações alertando que elas, na

verdade, “*acabam por se apagar dando lugar à realidade que trazem de volta, ou seja, parte de nós mesmos*”:

[...]quando doía demais a gente tirava o algodãozinho e enchia o buraco com a cera que espalhava na boca inteira aquele cheiro que era cheiro do céu. Dona Inês falava tanto em céu céu. Só experimentei no instante em que o nervo deixou de me fisgar e dormiu completamente encerado. Então eu dormi junto. O cheiro dessa cera misturado ao cheiro de creolina são os dois cheiros fortes que me empurram até a infância a cera queimando no dente e a creolina que vinha da lata branca onde o Doutor Algodãozinho ia jogando os algodões usados. Outro cheiro que ficou fazendo parte dos cheiros é o de mijo. Mijo mesmo e não pipi ouviu Lorena? Cheiro de pipi até que fica perfumado quando é dito por você... (TELLES, 1974, p.32)

Ana Clara, portanto, é uma protagonista que vivencia os anos de chumbo, fechada em seu mundo, revivendo a infância e sonhando com uma vida melhor. É a personagem que resgata, por meio da memória olfativa, lembranças amargas de seu passado.

De acordo, ainda, com a teoria de Gusdorf, quando o homem se recorda de momentos vividos, resgatados de alguma maneira, não está apenas vislumbrando aquilo que foi, mas o que continua a ser. Ana Turva, no presente da narrativa, sonha em se casar com um milionário, em se livrar de todo seu passado que a assombra, ter a vida que Lorena Vaz Leme e seu namorado Max tiveram na infância, sonha inclusive em mudar o nome, que a envergonha. Quer simplesmente apagar o que foi até então: a sem pai e sem origens, Ana Clara Conceição:

[...] Quero só o presente entrando no futuro-mais-que-perfeito, existe futuro-mais-que-perfeito? Se pudesse lavar por dentro minha cabeça. Com escova. Esfregar esfregar até sair sangue”. (TELLES, 1974, p.45)

Porém, não atinge nenhum de seus sonhos, tem um fim trágico morrendo devido a uma overdose no pensionato Nossa Senhora de Fátima, sendo então levada pelas amigas ao espaço que lhe pertence, a praça pública.

É uma personagem, que assim como Primo Levi, é movida pelo trauma. As imagens traumáticas que compuseram sua infância vão se repetindo durante a narrativa por meio do sonho, porém diferentemente do que acontece com primo Levi, não há uma necessidade de falar e de ser ouvida; trata-se de uma personagem constantemente visitada pelos seus momentos traumáticos. Há, assim, em ambas as obras uma mescla de realidade e sonhos promovendo constantes devaneios ao longo das narrativas:

O meu sono é leve, leve como um véu; posso rasgá-lo quando quero. Quero, sim, sair de cima dos trilhos. Pronto: estou acordado. Não bem acordado; só um pouco, entre a insensibilidade e a consciência. Tenho os olhos fechados; não quero abri-los, não, para que o sono não fuja de mim, mas ouço ruídos: este apito ao longe sei que é verdade, não é da locomotiva do sonho (LEVI, 1985 p. 59)

Os sonhos. Alguns voltavam como aquele das flores. Flores enormes se abrindo e se fechando de todas as cores, as pétalas-portas, entre! entre! Mergulhara até o fundo do caule se apertando como um túnel, lá onde corria um rio licoroso. Bebeu o rio até chegar à cerejinha espetada num palito. Mordeu-a e ela se contraiu dolorida, sangrando licor vermelho. Tirou o fio de arame, era num fio de arame que o coração estava espetado. "Comi meu coração", descobriu deslumbrada, pronto, não ia doer nunca mais. Mas veio um copo transbordante de cerejinhas vermelhas, milhares delas se multiplicando, espetadas nas farpas. (TELLES, 1974, p. 81)

Dormir dormir. Dormir até rachar de dormir sem nenhum sonho que sonho só serve pra encher o saco. Tem uns bons. Aqueles. Por que nunca posso dormir o quanto quero? Por que tem sempre alguém me cutucando vamos fazer um amorzinho vamos fazer um amorzinho? Mas que amorzinho que nada". (TELLES, 1974, p.29)

Quando falamos de memória, logo pensamos nas histórias e narrativas que antes eram conhecidas por meio da narrativa oral. Hoje temos a escrita como forma de não permitir que esqueçamos o que chamamos por memória do trauma, escritores ao longo dos séculos buscaram retratar em seus escritos momentos históricos marcantes, ou mesmo suas experiências, angústias e vivências.

A relação História e Literatura não é uma problemática recente, ao contrário, remete aos pensadores da Antiguidade e vem sendo pensada e repensada desde então.

Sabemos que na contemporaneidade, o apagamento das fronteiras entre realidade histórica e ficção literária passou a ser um anseio, um alvo, como foi o caso da ficção historiográfica. Como o próprio nome anuncia, esta viria problematizar a História por meio da Literatura, uma vez que relaciona ficção e fatos históricos. Demonstrado isto, é indiscutível a forte influência da História dentro da Literatura, e vive versa.

Assim, podemos dizer que as palavras memória e história evocam o mesmo tempo – o passado. Para Halbwachs (2006) a memória coletiva ou social não pode se confundir com a história: a história, na sua leitura, começa justamente onde a memória acaba e a memória acaba quando não tem mais como suporte um grupo. A memória é a história viva e vivida e permanece através do tempo, renovando-se.

Como já dito anteriormente, essas definições de memória nos levam a enxergar que temos no romance de Lygia sempre um passado buscado pela força da memória e da reminiscência por meio das reflexões de suas personagens.

Temos em Lygia, e de maneira mais profunda em Levi, testemunhas de grupos que rememoram momentos históricos marcantes, a Shoah e o Regime, e suas consequências. Portanto, eles irão existir enquanto houver pessoas que se recordem deles, por meio daquilo que podemos chamar de testemunho, temos por um lado um personagem real e de outro uma personagem fictícia testemunhando sobre sua experiência traumática.

Jaime Ginzburg em seu texto *Linguagem e trauma na escrita do testemunho* nos diz que o termo testemunho se associa à figura do mártir, o sobrevivente de uma provação, e que, fundamentalmente, o testemunho se coloca em oposição ao discurso oficial do Estado e às repressões institucionais, e ainda cita João Camilo Penna: “[...] o testemunho fala e narra o nosso encontro com o real do trauma, assim como concebido por Lacan, o encontro com estas experiências do corpo que sofre.” (2007, p. 347)

Primo Levi, ao dar voz a milhares de pessoas em seu testemunho, vozes essas que foram silenciadas, faz com que pensemos na Shoah como algo que escapa à representação justamente devido à sua grandiosidade: não foram algumas pessoas que perderam a vida nos campos de concentração, e, sim, milhares. A visão de um campo de concentração não corresponde a nada na nossa experiência, tornando assim, quase impossível se crer nela.

Nesse ponto, vale pensar em o porquê do livro *É isto um homem?* ter caído no silêncio e no esquecimento quando foi publicado em 1947. Parece que houve, por parte da sociedade em geral e, sobretudo, dos governos, uma vontade de negar a ocorrência da catástrofe, como se essa experiência não pudesse ter sido vivida. Isso mostra que a construção da memória do passado e do conhecimento histórico está intrinsecamente ligada aos interesses ideológicos e às lutas políticas que pertencem ao presente. A construção da memória coletiva deveria manter um elo com a envergadura ética, que se inscreve numa luta política e histórica precisa. Da mesma forma, o medo da publicação de *As meninas*, durante o Regime Militar por Lygia Fagundes Telles, pois esta retratou em sua obra experiências que não eram aceitas durante o período, viveram-se os

anos de chumbo sem falar neles, pois a sociedade não estava pronta para enxergar as atrocidades cometidas pelos militares.

Pensamos, a partir dessas análises, sobre a importância da rememoração, do quanto importante é o papel dessas grandes obras que buscam desvelar terríveis fases da história mundial, história que não era possível ser conhecida e julgada na medida em que ia se construindo, mas que depois, pela voz de escritores como Primo Levi e Lygia Fagundes Telles, que testemunharam de formas distintas cada uma de suas histórias, podendo, assim, ser cada uma delas, reconhecida, rememorada e repensada por toda a sociedade.

Ambas as obras não explicam o horror a que os homens foram submetidos, mas são, sim, compostas de inúmeros questionamentos, indagações que devem permanecer na mente de cada um de nós, como forma de afrontamento e denúncia de nossas mazelas históricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão deste trabalho, mais do que definições ou mesmo respostas, admite a necessidade de uma ampliação do olhar frente às obras da escritora Lygia Fagundes Telles, que funcionam como investigação da alma humana, obras que permitem investigar desde os mais singelos sentimentos, como medos e anseios gerados pelo cotidiano.

Dessa maneira, com o intuito de desvendar o papel da memória na construção do romance, apoiamo-nos, primordialmente, no conceito de memória individual e memória coletiva do sociólogo francês Maurice Halbwachs e nos conceitos de memória abordados por Georges Gusdorf, que afirma ser característica inerente das lembranças surgirem desordenadamente e estarem sempre carregadas de perspectivas do momento presente de cada indivíduo. Assim, depois de examinar teorias, verificamos que Lygia Fagundes Telles compôs personagens feitas essencialmente de memórias, as quais, por vezes amargas, vão e vêm ao longo de seus discursos.

No romance *As meninas* há memórias individuais marcadas, cada uma, de maneira diferenciada, pela memória coletiva de seus respectivos grupos sociais. Sabendo que a obra de Lygia é composta primordialmente de lembranças, muitas vezes lembranças infelizes, nosso objetivo, então, foi buscar em que medida essa representação surgia ao longo da tessitura narrativa.

A partir de um resgate da fortuna crítica da autora evidenciamos com que intensidade os mesmos temas iam aparecendo durante a criação de suas tramas. Seja em contos ou em romances, Lygia cria uma atmosfera de luta contra o que está estabelecido. São personagens, em sua maioria, femininas e insatisfeitas com seu papel social dentro de um mundo torto. Assim, a partir de uma breve abordagem de grande parte da produção literária da autora conseguimos mostrar sua preferência por determinados temas como o conflito entre mães e filhas, o medo, a morte, a loucura, a fugacidade do mundo real por meio da memória, esta muitas vezes advinda da imaginação criadora de suas protagonistas.

Após essa apresentação nos propusemos analisar, em particular, sua obra romanesca, partindo do pressuposto de que Lygia Fagundes Telles está inserida no grupo de autores de “romances intimistas” (BOSI, 1994, p.420). Ela brinca com a tessitura narrativa por meio de artimanhas como as várias vozes narrativas, o fluxo de consciência e monólogo interior, dando vida as suas protagonistas que estão sempre em conflito; são quatro romances que têm como personagens mulheres inseridas em um contexto que as perturbam de alguma forma. Portanto,

julgamos como importante resultado deste trabalho a idéia da posição da mulher frente ao mundo patriarcal em que sempre esteve inserida, pois Lygia dá voz a mulheres de diferentes idades e estratos sociais como forma de afrontamento ao modelo social que subjugou a figura feminina durante séculos.

Nesse sentido a autora, ao dar voz às protagonistas Lorena Vaz Leme, Ana Clara Conceição e Lia de Mello Schultz, busca representar como poderia ter sido a história dos jovens em um contexto social marcado pela repressão e violência, que foi o Regime Militar Brasileiro. Desse modo, enfatizamos o quanto o espaço aparece como representante da posição social de cada uma de suas personagens inseridas na sociedade paulista da década de 70. É, portanto, de total importância mostrar o quanto o espaço criado dentro do romance contribui para o desvendamento das memórias de suas protagonistas. Lygia constrói em seu texto espaços diferenciados, que representam o passado, o presente e o futuro de suas meninas. Por meio deles, conhecemos suas angústias anteriores, seus questionamentos presentes e seus anseios futuros.

E, por último, demarcamos o limite do trauma inserido por Lygia dentro de seu romance de três maneiras distintas. Primeiramente, marcado pelo Regime Militar e o testemunho real de uma vítima da tortura, pela voz de Lia de Mello Schultz; depois, o trauma vivido por Ana Clara durante a infância que marcou toda sua vida adulta até a sua morte ao final do romance; e, mais superficialmente, o trauma vivido por Lorena Vaz Leme representado pela morte trágica do irmão Rômulo, da qual passamos a duvidar no decorrer da narrativa.

Buscamos, dessa forma, penetrar no mundo de suas personagens, e perceber o quanto a ficção de Lygia Fagundes Telles contribui para a maior compreensão do país nos anos de ditadura militar e da própria essência do ser humano, dialogando com um período da história brasileira e com as grandes angústias humanas, que não admitem ser lançados no esquecimento.

Paul Ricoeur, em uma conferência proferida em Budapeste, trata a memória como objeto da história, e nos faz pensar no quanto a lembrança e a rememoração são essenciais no sentido de não nos fazer esquecer nossas grandes tragédias. Não temos em nossa sociedade o que houve na Grécia antiga, mais precisamente em Atenas no ano de 403 a. C., a chamada prática da amnistia, com o famoso decreto pelo qual era interdito recordar os crimes cometidos pelos partidos existentes. Havia, inclusive, um juramento que deveria ser feito pelos cidadãos dizendo “~~não~~ recordarei as infelicidades”, que funcionava como forma de manutenção da paz social.

Hoje, recordar contribui para que muitas das tragédias não sejam repetidas. As personagens não só de Lygia Fagundes Telles, mas de todos os autores que buscaram denunciar as mazelas de seu tempo, recordam primordialmente suas infelicidades, sejam elas causadas pelas perturbações políticas dos contextos em que estão inseridas ou individuais com seus dramas mais profundos, suscitando muitas vezes identificação e desejo de luta por parte do leitor.

Fazendo apologia dos dramas profundos do homem, sabemos que o ser humano carrega consigo dramas e angústias sem a necessidade de separar esses problemas por gênero ou classes sociais, e essa é uma das mais fortes características dos escritos lygianos, que abordam com maestria os mais significativos dramas íntimos do homem, por meio principalmente de suas personagens femininas.

A sociedade que Lygia Fagundes Telles, e outros tantos autores, vem retratar em suas obras, traz como componentes indivíduos com intensos conflitos, por vezes, existenciais, psicológicos, sociais, muitas vezes associados as suas memórias e traumas. Há, sempre, um retrato da sociedade composta por indivíduos cansados das convenções sociais nas quais estão inseridos, sejam elas políticas ou institucionais, como a família ou a igreja. Prevalece um forte desejo e uma árdua busca pelo prazer e pela felicidade que muitas vezes não são alcançados.

A autora buscou retratar em seu romance o que poderia ter sido a história de três jovens de distintos estratos sociais dentro de um único contexto. Assim, podemos nos atrever a interpelar a sua imaginação criadora como fez Regina Dalcastagné em seu texto *O espaço da dor: O regime 64 no romance brasileiro* de 1996. Onde estaria Lorena Vaz Leme? Teria se casado com M.N? Ou ao menos transado com ele? Teria tido algum envolvimento com Guga? Teria se casado com um homem de prestígio social? Teria encontrado prazer no sexo? Ou estaria trancada ainda em sua concha avistando o mundo pela janela?

Lião, hoje seria a senhora Lia de Mello Schultz? Teria se casado com Miguel? Teria muitos filhos? Ainda estaria envolvida com a militância? Teria continuado a escrever que a cidade ainda cheirava pêssegos? Teria ido mesmo para a Argélia? Teria voltado para o Brasil para reencontrar seus pais e dar continuidade à família grande e feliz? E Ana Turva? Por onde estaria se Lygia Fagundes Telles não lhe tivesse dado o fardo da morte? Teria feito a cirurgia que a deixaria virgem novamente? Teria se casado com o escamoso? Estaria ainda drogada e prostituída ao lado de Max?

São hipóteses de leitura destinadas às personagens que acompanharam Lygia durante a escritura do romance e a acompanham até hoje, nos dizeres da própria autora. E que também me acompanharam durante todo esse tempo de estudos e escritura deste trabalho.

Enquanto diálogo com o seu tempo, *As meninas* é uma obra que termina de maneira inconclusa dando ao seu leitor um leque de possibilidades de resultados que possam compor o painel da sociedade brasileira. Romance que está sempre pronto a ‘expandir seus limites’.

Como se pode notar, ler Lygia sempre fará com que tenhamos sede de desvelamento do insólito e do absurdo como forma de encontrar a nós mesmos.

REFERÊNCIAS

Bibliografia pesquisada

ADORNO, Theodor. (Trad.: Jorge M.B. de Almeida) **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 17-52.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1997.

_____. **Epos e romance**. In: _____. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Ed. da UNESP/HUCITEC, 1998. p. 397-428

BARBOSA, J.A. **A comédia intelectual de Paul Valéry**. S. Paulo: Iluminuras, 2007.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Dialogismo, Polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1944.

BARTHES.R. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes; 1971.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **O narrador**. In: _____. Magia e técnica, arte e poética: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, 1)

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.

BLOCH, Marc. **Introdução à História**. Lisboa: Europa-América, 1965.

- BOSI, A. **A história concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. S. Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, E. **Memória e Sociedade, Lembranças de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994
- CAMON, Ferdinando. **Conversazione con Primo Levi**. Parma: Guanda Editore, 1997.
- CARVALHO, A.L.C. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. 1º Ed. São Paulo: Unesp, 2012.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução Jacó Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates, 50).
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões: campanha de Canudos**. 3ed. São Paulo: Ateliê, 2004, p.207.
- DALCASTAGNÈ, R. **O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: UnB, 1996.
- DIMAS, A. **Espaço e Romance**, Série Princípios. Editora Ática, 1994.
- FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo; 1998.
- FOUCAULT, M. **De outros espaços**, 1967.
- FREUD, S. (1980). **Lembranças encobridoras**. In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de S. Freud (Jayme Salomão, trad.). (Vol. 3, pp. 333-358). Rio de Janeiro: Imago. (Texto original publicado em 1899).
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].
- GINZBURG, Jaime. **Linguagem e trauma na escrita do testemunho**. In: Wilberth Clayton Salgueiro. (Org.). O testemunho na literatura. Representações de genocídios, ditaduras e outras violências.. Vitória: Editora da UFES, 2011, p. 19-32.
- GUSDORF, G. **Mémoire et personne**. Paris: PUF, 1951.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 1ªEd. São Paulo: Centauro, 2006.
- LEITE, L.C.M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1993.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes** ; tradução Luiz Sergio Henriques. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **É isto um Homem?**. São Paulo: Editora Rocco, 1985.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/editora 34, 2000.

MACIEL, M.E. **Travessias de gênero na poesia contemporânea**”. Poesia sempre, Rio de Janeiro, v. 22, p. 209-215, 2006.

MENEZES, B.A. **Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas cidades, 1995.

MONTEIRO, C.A. **O romance: Teoria e crítica**. RJ, Editora Rio de Janeiro, 1964.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária – Prosa II**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

NETO, João Cabral de Melo. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997

PACHECO, A. Et al. **Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles**, n. 5. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1998.

PAES, J.P. **Ao encontro dos desencontros**. Cadernos de Literatura brasileira, São Paulo, n. 5, p.70-83, 1998.

PIRES, A. D. **O concerto dissonante da modernidade: Narrativa poética e Poesia em prosa**. Itinerários, Araraquara, n. 24, p. 35-73, 2006.

PLATÃO. Livro X. In: _____. **A república**. 2. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973. v.1 p. 218-260.

RÉGIS, S. **A densidade do aparente**, in Cadernos de Literatura Brasileira , São Paulo, n.5, p. 84-97, 1998.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed.da UNICAMP, 2007.

_____. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: _____. Texto/contexto: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 73-95

SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. In: Nas Malhas da Letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARTZ, Jorge. **Brasil: o transito da memória**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “**A História como Trauma**”, in *Catástrofe e Representação*, (organizado por Arthur Nastrovski e Márcio Seligmann-Silva), Escuta, São Paulo, 2000.

_____. (Org.) **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. **A literatura do trauma**. CULT-Revista de Literatura Brasileira: São Paulo, 1999. Ano II n 23.

_____. **Auschwitz: história e memória**. Pro-Posição: São Paulo, 2000b v.11 n.2.

SILVA, V. M. de A. e. **A estrutura do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

TEZZA, T. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VALÉRY, P. **Variedades**. Trad. Maiza Martins Siqueira. S. Paulo: Iluminuras:1991

Teses consultadas

RECCHIA, C. **Perspectivas femininas em Helena Morley e Lygia Fagundes Telles: Minha vida de menina e As meninas**. – 2008.

ROSSBERG, S. **Interação e imobilidade em As meninas de Lygia Fagundes Telles**. Disponível <<http://ccat.sas.upenn.edu/romance/grã/WPs1999/Telles.html>> Acesso em Junho de 2013.

SILVA, S. D. **O indivíduo e as convenções sociais**. Disponível em http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/2071/1/Dissertacao_IndividuoConvencoesColetivas.pdf.

SUCUPIRA, Elizabeth. **O engajamento de Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <http://www.literal.com.br/acervodoportal/o-engajamento-de-lygia-fagundes-telles-1130/> Acesso em 06 de Julho, 2012.

Livros de Lygia Fagundes Telles consultados

Romances

TELLES, L.F. **As meninas**. 32ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **As meninas**. 5ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. **Ciranda de Pedra**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **As horas nuas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 4ª. ed., Editora Rocco, 1999. Traduzido para o francês: L'Heure nue. Paris, Editions Alínea, 1991.

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

Contos

_____. **A disciplina do amor**. Rio de Janeiro. 9ª. ed., Editora Rocco, 1998.

_____. **Porão e Sobrado. São Paulo**. Companhia das Letras, 1938.

_____. **A estrutura da bolha de sabão**. São Paulo: Copyright, 1991.

_____. **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970. 2ª. ed., revista e aumentada, prefácio de Fábio Lucas. Rio de Janeiro / Brasília: Livraria José Olympio Editora / Instituto Nacional do Livro, 1971. Prêmio Guimarães Rosa da FUNDEPAR (Paraná). 16ª. ed., Editora Rocco, 1999.

_____. **Mistérios**. 1981. 8ª. ed., Editora Rocco, 1998.

_____. **Invenção e memória**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

_____. **O cacto Vermelho**. Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras. São Paulo: Editora Mérito, 1949.

_____. **O jardim selvagem**. Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

_____. **Praia viva**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.

_____. **Durante aquele estranho chá** (textos). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

_____. **Conspiração das nuvens.** Rio de Janeiro. Editora Rocco, 2007.

Vídeos consultados

<http://www.youtube.com/watch?v=vgMn9NjYYT8>, acesso em 04-07-2013

<http://youtu.be/tgaX90Fo3YU>, acesso em 04-07-2013

<http://youtu.be/iZcS6KpsWc8>, acesso em 05 – 07 – 2013

<http://youtu.be/gj3AOlailgo>, acesso em 05 – 07 – 2013

http://www.youtube.com/watch?v=xZtdITd_fvs, acesso em 05 – 07 – 2013

<http://youtu.be/X1EjBIu7WPk>, acesso em 05 – 07 – 2013

<http://www.youtube.com/watch?v=cPOKXfHOuw4>, acesso em 10 – 01 – 2013

Sites consultados

<http://www.valor.com.br/cultura/3045932/o-grande-banquete-da-ficcao> - Acesso em 20-03-2013.

http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/site/lugaresmargarida.htm#_ftn1 Acesso em 08-01-2014

http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia - Acesso em 9-03-2014

<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/6430/4745> - Acesso em 10-02-2014