

Nara Gonçalves Oliani

As representações da mulher em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

São José do Rio Preto  
2013

Nara Gonçalves Oliani

As representações da mulher em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação Letras, Área de Concentração - Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto  
2013

Oliani, Nara Gonçalves.

As representações da mulher em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles / Nara Gonçalves Oliani. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2013. 137 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Arnaldo Franco Junior

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Ficção brasileira - História e crítica. 3. Telles, Lygia Fagundes, 1923. *As meninas* - Crítica e interpretação. 4. Telles, Lygia Fagundes, 1923 - Personagens - Mulheres. 5. Mulheres na literatura. 6. Autoritarismo. 7. Patriarcado. I. Franco Junior, Arnaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título

CDU - 821.134.3(81).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
Campus de São José do Rio Preto - SP

Nara Gonçalves Oliani

As representações da mulher em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciência da Computação, junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Computação, Área de Concentração - Sistemas de Computação, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior  
UNESP – São José do Rio Preto  
Orientador

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Osana Zolin  
UEM – Maringá

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim  
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
28 de fevereiro de 2013

A Lygia Fagundes Telles

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à FAPESP pela bolsa de estudos concedida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, pelo trabalho preciso e amigo que realizou durante todo o percurso.

À minha família, em especial Nelson e Terezinha, pelo apoio incondicional e pelas valiosas opiniões recebidas.

Ao Wellington, Kika e Sandy pela presença e por tornarem o caminho mais leve.

E, por fim, agradeço a todos os mestres que passaram pela minha jornada.

## RESUMO

Nesta dissertação, realizamos análise literária do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, enfocando as representações da mulher construídas tanto por meio das três personagens protagonistas quanto por um número significativo de personagens femininas secundárias e, mesmo, das personagens masculinas que com elas convivem. Além do trabalho de escrita de Lygia Fagundes Telles (construção das personagens, ambientação dos dramas por elas protagonizados, construção de uma simbologia nascida da articulação entre personagens, ação dramática, espaço e contexto sociohistórico e político), nossa investigação considerou, para fins de análise e interpretação do tema, o contexto sociocultural, histórico e político do Brasil nas décadas de 60 e 70 do séc. XX. Tal contexto foi caracterizado por uma dupla crise: a crise política, decorrente do autoritarismo e da violência da ditadura militar, e a crise do patriarcalismo, decorrente da progressiva emancipação política das mulheres. Nossa dissertação visa a compreensão do diálogo crítico estabelecido, no romance, entre as representações da mulher e este contexto de dupla crise que constituem a matéria romanesca de *As meninas*.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, Representação feminina, Tradição Patriarcal, Autoritarismo.

## **ABSTRACT**

*In this dissertation, we perform literary analysis of the novel *As meninas* by Lygia Fagundes Telles, focusing on the representation of women built by as the three protagonist characters as a significant number of secondary female characters, and even the male characters with whom they live. Besides writing work of Lygia Fagundes Telles (construction of the characters, setting dramas perpetrated by them, building a symbolism born of the relationship between characters, dramatic action, space and sociohistorical and political context), our investigation found, for analysis and interpretation of the theme, sociocultural, and political history of Brazil in the 60 and 70 decades of the XX century. This context was characterized by a double crisis: the political crisis arising from authoritarianism and violence of the military dictatorship, and the crisis of patriarchy, due to the gradual political emancipation of women. Our dissertation aims at understanding the critical dialogue established in the novel between the representations of women and the context of this dual crisis that constitute the novelistic matter of *As meninas*.*

**Keywords:** Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, Female representation, Patriarchal Tradition, Authoritarianism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>I. UM PERCURSO SOBRE A OBRA E A FORTUNA CRÍTICA DE LYGIA FAGUNDES TELLES</b> .....	08
1. Panorama geral da produção literária de Lygia Fagundes Telles .....	08
2. Reflexões sobre a obra e a fortuna crítica de Lygia Fagundes Telles .....	09
2.1. <i>Ciranda de pedra</i> .....	11
2.2. <i>Verão no aquário</i> .....	15
2.3. <i>Antes do baile verde</i> .....	16
2.4. <i>Seminário dos ratos</i> .....	18
2.5. <i>Filhos pródigos</i> .....	20
2.6. <i>A disciplina do amor</i> .....	21
2.7. <i>Mistérios</i> .....	22
2.8. <i>As horas nuas</i> .....	23
2.9. <i>A noite escura e mais eu</i> .....	25
2.10. <i>Invenção e memória</i> .....	26
2.11. <i>Durante aquele estranho chá</i> .....	27
3. Monografias, dissertações e teses .....	29
<b>II. ASPECTOS AMPLOS DA FORTUNA CRÍTICA DE AS MENINAS</b> .....	45
<b>III. AS REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM AS MENINAS</b> .....	52
3.1. Lorena: a busca simultânea do rompimento e da reafirmação da tradição patriarcal herdada .....	54
3.2. Lia de Melo Schultz: o combate com o mundo exterior e as descobertas do mundo interior .....	89
3.3. Ana Clara Conceição: a herança de fracasso e a corrupção pelo contexto .....	111

<b>IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	-----	126
<b>V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	-----	130
<b>VI. BIBLIOGRAFIA</b>	-----	135

## INTRODUÇÃO

A questão norteadora das investigações desta dissertação é a de que Lygia Fagundes Telles constrói, em seu romance *As meninas*, de 1973, representações da mulher brasileira que podem ser identificadas nas diversas personagens femininas que a obra comporta (pensando-se, aqui, tanto nas três personagens narradoras-protagonistas quanto nas personagens secundárias). Tais representações são extraídas do complexo narrativo da obra, composto por um narrador externo à ação dramática que orquestra as narrações, em primeira pessoa, das três protagonistas: Lorena, Lia e Ana Clara. As narradoras-protagonistas evidenciam-nos suas ações psíquicas e físicas por meio de dois procedimentos narrativos, a saber, o monólogo interior e o fluxo de consciência, em que cada uma nos apresenta características particulares distintas e, por vezes, conflitantes entre si e, também, conflituosas consigo mesmas.

Como afirma a pesquisadora Cláudia Madeira sobre Lygia Fagundes Telles "a ficcionista, que privilegia o registro dos estados mentais das personagens, não deixa também de enraizar seu texto, se necessário, em acontecimentos históricos e sociais." (MADEIRA, 2009, p. 45). Pelo exposto por Madeira, identificamos um aspecto essencial do romance *As meninas*, segundo o qual as personagens encarnam representações que estão inseridas em um contexto social, político, cultural e histórico do final da década de 60 e início da década de 70 do século XX no Brasil. Esse período representado no romance compreende duas grandes crises, a saber: (i) a do autoritarismo advindo da ditadura militar brasileira, (ii) a do patriarcalismo.

Selecionamos o romance *As meninas* como o nosso *corpus* de pesquisa por ser, a nosso ver, um romance no qual as representações de personagens mulheres trazem implicações sociológicas, culturais e políticas de um contexto histórico que marcou significativamente o Brasil: os anos 60-70 do séc. XX e as transformações neles ocorridas.. A escritora nos proporciona, neste romance, observar, por meio dos olhares heterogêneos das três narradoras-protagonistas, importantes mudanças no modo como as mulheres são representadas social e literariamente.

Observamos que tal contexto propiciou e impulsionou diversas mudanças nas representações femininas tradicionais. Tais mudanças são literariamente representadas pelas personagens de *As meninas*. Vemos, por exemplo, que o autoritarismo da ditadura militar de 1964 gera, em um grande número de jovens estudantes, uma revolta por constatarem que o governo militar da época estava eliminando a liberdade, os direitos civis e as práticas democráticas no Brasil em prol de um regime autoritário e ditatorial. Notamos que as mulheres que, de algum modo,

estavam envolvidas com grupos de contestação política, como, por exemplo, a protagonista Lia, modificaram a sua herança de valores, pensamentos e modos de ver e sentir o mundo à sua volta, bem como alteraram ou transformaram as relações de gênero nas quais cada uma estava envolvida. Tais mudanças apontam para novas representações da mulher, nas quais há, ainda, certa continuação de valores e de ações tradicionais, mas que, no entanto, já traz certas rupturas com a tradição patriarcal e/ou a tradição autoritária. Sendo assim, em nosso estudo, estabelecemos uma interface entre o romance *As meninas* e aspectos dessa época sócio-histórica, política e cultural nele representada, a fim de investigarmos tanto a história narrada no romance como os elementos que a constituem, destacando, em nossa leitura, as representações da mulher aí presentes.

Para tratar desse rico e singular contexto no qual o romance está inserido, recorreremos a alguns trabalhos que se mostraram importantes no desenvolvimento das investigações desta dissertação. Para tomarmos conhecimento da ditadura militar e compreender o tempo, o modo e as consequências sociais, econômicas, políticas e culturais que a ela estão relacionadas, recorreremos a Boris Fausto com seu *História do Brasil* (1995), Daniel Aarão Reis com seu *Ditadura Militar, esquerdas e sociedade* (2000) e, principalmente, a Elio Gaspari com seus três volumes de *As ilusões armadas* (2002). Valemo-nos, ainda, para tratar deste contexto, dos trabalhos de Colling e Sarti, respectivamente, com as obras *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil* (1997) e *O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória* (2004). Os dois últimos trabalhos de pesquisa mencionados são ainda mais pertinentes a esse trabalho de dissertação, pois tratam do contexto brasileiro dos chamados anos de chumbo sob a perspectiva da mulher e do feminismo.

Ainda que tenhamos feito uma interface com aspectos da história e da sociologia, nossa perspectiva de estudo é a literatura, em específico, o romance *As meninas*, privilegiando a leitura das personagens femininas. Constatamos que não só as três narradoras-protagonistas evidenciam representações de mulher, mas, também, as personagens femininas secundárias que com elas convivem. Para que pudéssemos elaborar uma análise dessas personagens recorreremos a diversos trabalhos teóricos, dentre os quais destacamos Carvalho com *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária* (1981) e *O narrador infiel: e outros estudos de teoria e crítica literária* (2005) e Friedman com *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* (2002).

O romance *As meninas* não foi o único em que Lygia Fagundes Telles construiu aspectos relacionados ao universo das mulheres e suas representações. Constatamos que em diversas de suas

obras - romances, contos, narrativa de memórias e de ficção, a autora paulistana aborda essa temática sob diferentes ângulos. Se em *As meninas*, vemos as mulheres na juventude dos anos de chumbo, em *As horas nuas* (1989), vemos Rosa Ambrósio, na idade madura, sem filhos, e "adotando", por assim dizer, a sua analista; diferentemente, em *Verão no aquário* (1963), temos a oscilante relação mãe-filha de Patrícia e de Raíza. Também nos contos, deparamo-nos com diferentes personagens mulheres que variam entre domésticas, combativas, sensuais, independentes, maternais, patriarcais, crianças, jovens, maduras, insensíveis e/ou apaixonadas.

O presente trabalho de dissertação é dedicado à análise e à investigação das representações da mulher presentes nas personagens femininas do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Nesta obra, a autora produz representações da mulher moderna e da juventude emergentes em um contexto autoritário do Brasil dos anos de 1960-70. Tais representações dão-se em meio a duas das principais crises que caracterizam o período mencionado: uma do patriarcalismo e outra decorrente do autoritarismo e da violência da ditadura militar. No decorrer da análise, investigamos o diálogo crítico estabelecido entre as representações femininas do texto literário, *As meninas*, e seu contexto social, histórico e político.

Lygia Fagundes Telles, entre meados de 1972 e julho de 1973, deixou a sua agitada agenda na capital paulista para dedicar-se à produção de seu romance *As meninas* na "Paz de espírito", nome dado à sua casa em Águas de São Pedro, no interior de São Paulo. Antes mesmo do seu lançamento, o romance já era visto, segundo o jornalista Tavares de Miranda, como a obra que "abre um ciclo, com sua nova linguagem, dentro da novelística 'fagundeana'." (MIRANDA, 1973, p. 30). No romance, Telles apreende a realidade da ditadura imposta pelo regime militar brasileiro, construindo a história narrada por meio de um narrador externo à ação narrada que cede espaço, na narração, às três protagonistas que falam e pensam por si mesmas, expondo, em primeira pessoa, seus pontos de vista sobre si mesmas e sobre as demais personagens do romance (funcionando, também, como um "eu" como testemunha)<sup>1</sup>. Embora a consciência do narrador não afete a consciência das personagens, está constantemente presente no romance, marcando o seu posicionamento de engajamento na crítica ao regime militar. Apesar de sua temática, o livro foi liberado pela censura oficial para publicação, sendo lançado em dezembro de 1973.

---

<sup>1</sup> No decorrer desta dissertação, adotaremos a nomenclatura sobre narrador e foco narrativo proposta por Norman Friedman (2002) em "O ponto de vista na ficção".

A fábula<sup>2</sup> da obra pode ser resumida, basicamente, à história de três jovens, Lorena, Lia e Ana Clara, que convivem no Pensionato Nossa Senhora de Fátima (gerido por freiras) e, ao que tudo indica, situado na cidade de São Paulo, em meio aos anos de 1970, período em que o país estava sob um regime ditatorial. Cada uma das jovens foi morar no pensionato por motivos distintos: Lorena saiu da mansão de sua família, localizada na mesma cidade, procurando criar um ambiente de maior intimidade para a mãe viúva e seu novo namorado; Lia veio da Bahia para estudar Ciências Sociais na capital; e Ana Clara precisava de um lugar para morar, já que sua mãe, uma prostituta, havia se suicidado. Sabemos que Ana não contribuía financeiramente com as freiras pelo local de moradia e, ao que tudo indica, nem Lia. Diferentemente, a mãe de Lorena dava uma considerável quantia de dinheiro para que as freiras pudessem manter esse pensionato para moças funcionando.

O período ditatorial gera, nessas protagonistas, diferentes efeitos. Lia, a revolucionária, engaja-se em estudos e ações contestatórias ao regime autoritário instalado no Brasil, participando de atividades políticas de grupos de esquerda. Com isso, acaba passando por diversas transformações, algumas delas envolvendo o seu namorado, Miguel, com o qual segue rumo ao exílio na Argélia, no final do romance.

Longe de estar engajada politicamente, Lorena dedica o seu tempo à faculdade de Direito. No entanto, durante uma parte dos anos de chumbo, a faculdade adere a uma greve estudantil e, com isso, Lorena passa a dedicar o seu tempo a fantasiar várias lembranças do passado e a imaginar realidades inexistentes em seu presente. Em meio a essas fantasias, surge a figura imaginária do médico, casado, M.N., com o qual Lorena estabelece uma relação de amante.

Ocupando uma posição bastante distinta, Ana Clara chegou ao pensionato com uma bagagem familiar, digamos assim, bastante complicada. Ela fora abusada sexualmente durante a sua infância e adolescência, além de ter visto a mãe ser abusada e enganada por diversos homens. Sem orientação familiar e, também, sem saber quem é o seu pai, Ana Clara acaba por tomar um rumo semelhante ao de sua mãe, percorrendo a seguinte trajetória: da quase-prostituição ao sonho de casar-se com um homem rico; ela realiza alguns trabalhos como modelo, pois era dotada de notável beleza física, é explorada financeiramente ou, quando não, gasta todo o dinheiro que recebia para manter o vício em drogas e bebidas alcoólicas. Por fim, morre de overdose.

---

<sup>2</sup> Neste primeiro momento, faremos um breve resumo da fábula do romance, destacando a principal trajetória das protagonistas da obra. No decorrer das análises, passaremos a detalhar os aspectos que compõem a fábula e a macroestrutura do romance e que são congruos a nossas investigações.

Como vimos, toda essa história transcorre no auge da ditadura militar, final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970. Esse contexto temporal e histórico, representado na obra, é o mesmo no qual o romance foi publicado. O romance teve a sua primeira edição lançada em 1973, quando a ditadura militar estava em pleno vigor. Na época, ainda vigorava um aparelho de censura, vinculado aos governos militares, que controlava a imprensa, o rádio, a televisão e as manifestações artísticas (particularmente a música popular, o teatro e, ainda que em menor escala, a literatura)<sup>3</sup>.

O romance *As meninas* conseguiu aprovação da censura para a sua publicação durante o período. Acreditamos que essa publicação foi possível por dois principais aspectos: a) primeiramente, a nebulosa construção de linguagem utilizada, propositalmente, pela autora, que cria indícios, mas não faz crítica explícita ao regime ditatorial então em vigor; b) como já dito, a análise não cuidadosa, pela censura, da produção literária da época. Dado que se alia ao fato de que, num país de poucos leitores, o controle dos livros podia ser menor.

Em 2008, em entrevista para a Revista Brasileira de Psicanálise (v. 42, n.4, 2008), Lygia Fagundes Telles disse: “esse romance [*As meninas*] foi escrito nos anos de chumbo, plena ditadura militar, 1970; sou, como escritora, uma testemunha desse nosso tempo e dessa nossa sociedade” (TELLES, 2008, p. 20).

A preocupação da autora com as questões sociais de seu tempo implicaram, em diversos momentos, a questão da mulher. Como ela mesma expõe:

Na opinião do pensador Norberto Bobbio, a mais importante revolução do século XX foi a Revolução da Mulher que começou na Segunda Guerra Mundial, quando os homens válidos foram lutar e as mulheres foram ocupando os espaços nas fábricas, nos escritórios, nas universidades... Mostrando competência, elas começaram a batalhar fora do lar e assim a verdadeira revolução foi se desenvolvendo com alguns exageros, é claro – os exageros fazem parte das revoluções. Pois a minha geração foi pioneira desse avanço, entrei para a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco no ano de 1941, sim, Segunda Guerra Mundial. Éramos cinco ou seis mocinhas na turma de quase duzentos rapazes e que nos perguntavam com irônico espanto, “Mas o que vocês vieram fazer aqui? Casar?” No mesmo tom bem-humorado eu respondi: “Casar também, por que não?” Nessa época eu já escrevia os meus contos, outro ofício considerado masculino. Confesso que esse começo foi difícil, era um desafio. Estavam na moda as poetisas, aquelas declamadoras que brilhavam nos salões, mas escrever um livro com a liberdade de abordar todos os temas, ah! isso era outra coisa. Sim, foi um duro desafio porque o preconceito era antigo e profundo. Enfim, eu sabia que na opinião de Trotsky os que vão logo na primeira fila são os que levam no peito as primeiras

---

<sup>3</sup> Felizmente, a censura de livros, em sua maioria absoluta, não era feita por pessoas capacitadas, o que gerava uma análise não cuidadosa e/ou minuciosa da obra a ser investigada. Em geral, quando estudamos o período, percebemos que a censura foi bem mais rigorosa com a música popular brasileira, o cinema e o teatro, do que com a literatura. Isso aconteceu porque tanto a música quanto, mais, o cinema e o teatro eram meios artísticos de maior circulação e atingiam parcela mais significativa da população do que os livros. A produção literária tinha, entretanto, um alto custo, impedindo muitos autores de publicarem suas obras.

rajadas. A solução era assumir a luta, sair da condição de mulher-goiabada... (TELLES, 2011, p. 17)

Com base nessa declaração, podemos perceber o modo como as representações da mulher são vistas por Lygia e, ao mesmo tempo, de modo geral, o percurso histórico de tais figurações.

Já dissemos que as personagens protagonistas de *As meninas* narram de seu próprio ponto de vista. Da articulação de tais narrações, nascem, no texto, a ambiguidade e a perspectiva crítica da obra. Há, no romance, quatro narradores, a saber, as três meninas protagonistas e um narrador, que interfere episodicamente e de modo discreto em algumas das narrações. Ao criar quatro narradores, a autora pretendeu captar o modo como cada uma das meninas via, vivia, pensava e sentia o mundo. Este procedimento é fundamental: acima de tudo, são as narrações de cada uma que criarão, no romance, representações variadas. Com isso, *As meninas* estabelece um diálogo crítico com elementos do seu contexto social, político, cultural e estético. Ao destacar e acompanhar três diferentes trajetórias de jovens mulheres no Brasil dos anos de 1970, Lygia Fagundes Telles apresenta-nos, também, uma gama de personagens femininas secundárias, que, de algum modo, convivem com e influenciam as protagonistas. Tanto as personagens secundárias quanto as principais compõem uma abordagem crítica do autoritarismo e do patriarcalismo presentes na sociedade e na cultura brasileiras e, ao mesmo tempo, questionam-nos, sob diferentes enfoques de linguagem e valores.

Tendo em vista o mergulho que Lygia Fagundes Telles faz no mundo das mulheres, por meio de suas narrativas, fizemos, no 1º. capítulo desta dissertação, uma introdução, nos moldes de uma apresentação, da obra da escritora e de sua fortuna crítica, destacando, já em consonância com o nosso objeto de estudo, as representações da mulher e o temário a ela vinculada. cremos que isso oferecerá ao leitor uma visão mais ampla da representação da mulher no universo literário da autora. Consequentemente, esse percurso nos auxiliará na análise do romance *As meninas*, que, como dito inicialmente, é o objeto privilegiado dessa dissertação. Nesse 1º. capítulo, fizemos uma abordagem de todas as obras da escritora, com exceção do romance *As meninas*, que será estudado no segundo capítulo.

No 2º. capítulo, optamos por abordar a fortuna crítica específica sobre o romance *As meninas* a fim de explorarmos as análises e as opiniões críticas que foram publicadas sobre este romance, enfatizando aspectos pontuais que se aproximam ou se distanciam de nossa hipótese de investigação.

No 3º. capítulo, realizamos a nossa análise do romance *As meninas*, com um enfoque centrado nas personagens femininas, indo, ao encontro de nossa hipótese de investigação, conforme explanamos anteriormente. Decidimos por dividir este capítulo em três blocos, referentes, cada um deles, às protagonistas Lorena, Lia e Ana Clara. Em cada bloco, entretanto, analisaremos não só as protagonistas mas, também, as personagens secundárias que a elas estão vinculadas. Desenvolvemos, no decorrer da análise, uma apresentação mais detalhada da fábula do romance e, também, de sua macroestrutura. Também no desenvolvimento da análise, conforme necessário e conveniente, articularemos dados teóricos sobre personagem, narrador, focalização, recursos de subjetivação, dados históricos sobre o período da ditadura militar e sobre a representação da mulher na literatura– tudo para compor um estudo detalhado do romance segundo a nossa perspectiva de trabalho. Além disso, incorporamos, sempre que necessário, dados da fortuna crítica de *As meninas* para compor um diálogo com a nossa hipótese de investigação do romance.

## I. UM PERCURSO SOBRE A OBRA E A FORTUNA CRÍTICA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

### 1. Panorama geral da produção literária de Lygia Fagundes Telles

A obra *As meninas* é o terceiro romance escrito por Telles, antecedido por *Ciranda de pedra* (1954) e *Verão no aquário* (1963). Com relação ao conjunto de obras romanescas da autora, este completa-se em 1989 com a publicação de *As horas nuas*. Além desses, a autora lançou sete coletâneas de contos: *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944), *O cacto vermelho* (1949), *Histórias do desencontro* (1958), *Histórias escolhidas* (1964), *O jardim selvagem* (1965) e *Antes do baile verde* (1970).

No gênero conto, após 1973, a autora lança os seguintes títulos: *Seminário dos ratos* (1977), *Filhos pródigos* (1978) – livro que, em 1991, é lançado com o título *A estrutura da bolha de sabão* –, *Mistérios* (1981), *A noite escura e mais eu* (1996) e *Histórias de mistérios* (2002) – organizado por Rosa Amanda Strauz –, *Meus contos preferidos* (2004), *Meus contos esquecidos* (2005). Esses três últimos livros são coletâneas que contêm republicações dos contos de Lygia, sem apresentar títulos inéditos. Por essa razão, não abordaremos essas três obras nas análises apresentadas no decorrer deste capítulo.

Além de romancista e contista, Lygia Fagundes Telles, em parceria com Paulo Emílio Salles Gomes, lançou, em 1967, o seu único roteiro para cinema, intitulado *Capitu*, baseado na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. O roteiro foi utilizado em produção cinematográfica dirigida por Paulo Cesar Sarraceni (1967).

Após a morte de seu companheiro, Paulo Emílio, e da amiga Clarice Lispector (ambos falecidos em 1977), Lygia expurga suas perdas acrescentando mais um aspecto à sua produção literária, quando, pela primeira vez, aventura-se no gênero memória, mesclando-o com a ficção, escrevendo sobre a sua vida, com ênfase em sua infância. Dessa experiência são publicadas as seguintes obras: *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002), organizado por Suênio Campos de Lucena, e *Conspiração de nuvens* (2007).

Lygia Fagundes Telles explorou, também, o gênero “crônicas de viagem”, ao lançar, em 2011, *Passaporte para a China*, livro composto por uma série de vinte e nove crônicas publicadas, inicialmente, no ano de 1960, no jornal *Última hora*. Cada capítulo traz relatos de sua viagem à China, como convidada especial para o 11º aniversário do regime socialista de Mao Tsé-Tung.

Seja como contista, romancista, cronista, roteirista ou aventurando-se em suas memórias 'ficcionalizadas', vemos que "ler Lygia Fagundes Telles traz o prazer da descoberta da beleza, sonoridade e expressividade da nossa língua. [...] Lygia é basicamente uma contadora de histórias, no melhor e mais vasto significado da expressão" (ABREU in TELLES, 2010a – contracapa). Lygia constrói personagens quase sempre envolvidos em situações de conflito com o seu interior e com o mundo que os cerca. Desse modo, podemos dizer que "Lygia usa o seu dom da ironia e do grotesco para chamar a atenção sobre alguns dos males sociais ou, mesmo, para exercer uma crítica das relações humanas" (LUCAS, 1999, p. 15). Relações, essas, que partem de situações próprias das interações entre os homens e mulheres, sendo representadas e problematizadas em uma narrativa que destaca a representação dos movimentos desordenados das mentes das personagens.

## 2. Reflexões sobre a obra e a fortuna crítica de Lygia Fagundes Telles

Lygia Fagundes Telles começou a escrever seus primeiros contos ainda na adolescência, quando cursava o antigo "ginásial". Em sua estreia como escritora, publicou, por conta própria, alguns exemplares do livro *Porão e sobrado*, em 1938. Incentivada por alguns amigos e por sua família, a autora decidiu publicar mais duas antologias de contos, a saber, *Praia viva* (1944) e *O cacto vermelho* (1949). Como nos informa Fábio Lucas (1999), passados alguns anos, Lygia passou a considerar essas três primeiras obras como imaturas, pois faziam parte, segundo a escritora, de uma escrita ainda ginásial, cujos contos não passavam de exercícios literários. Sendo assim, Lygia Fagundes Telles decide não mais republicar na íntegra essas obras, deixando-as fora de circulação. Franceschi e Candido corroboram nossa afirmação sobre a decisão da autora quanto ao conjunto de suas obras iniciais, afirmando que "a escritora considera morto – [...] tudo o que veio antes de *Ciranda de pedra* (1954), seu primeiro romance, no qual, diz o crítico Antonio Candido, ela atingiu a maturidade literária" (CANDIDO apud FRANCESCHI<sup>4</sup>, 1998, p. 05). Tal registro cumpre, em nosso trabalho, apenas o propósito de elaborar um panorama inicial da produção literária de Lygia Fagundes Telles cuja trajetória de produção literária é ainda pouco conhecida.

Além da exclusão desse conjunto de obras iniciais, Lygia Fagundes Telles, na mais recente reedição e republicação das suas obras completas, em 2009, pela editora Companhia das Letras, não republicou outros quatro livros, a saber: *Histórias do desencontro* (1958), *Histórias escolhidas* (1964), *O jardim selvagem* (1965) e *Filhos pródigos* (1978). Desses, somente o último,

---

<sup>4</sup> Esta referência está em: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA - NÚMERO 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, mar 1998.

originalmente publicado em 1978, foi republicado, porém, com uma mudança no título, passando, desde 1991, a intitular-se *A estrutura da bolha de sabão*. Os outros três livros mencionados estão fora do Catálogo de obras da autora. Observe-se, também e por fim, que embora a autora tenha rejeitado a republicação de suas obras iniciais na íntegra, não se furtou a republicar, revisados e reescritos, textos que integraram algumas dessas primeiras publicações<sup>5</sup>. Embora tal dado não seja imediata e diretamente relevante para o estudo do romance *As meninas*, nosso objeto privilegiado de estudo na pesquisa, é um dado importante tanto para uma melhor compreensão da trajetória literária de Lygia Fagundes Telles como, eventualmente, poderá revelar-se importante para a nossa hipótese de trabalho, uma vez que o olhar da autora para o universo das mulheres não teve início com o romance *Ciranda de pedra*, embora tenha se consolidado nessa obra, de 1954, reiterando-se de um modo mais claramente político, em *As meninas*.

Com o intuito de melhor analisarmos, de acordo com a hipótese de nossa pesquisa, o romance *As meninas*, optamos por registrar a trajetória da produção literária da autora para, a partir desse registro, termos uma noção mais ampla do conjunto de sua obra e, com isso, identificarmos o modo como nossa hipótese de análise do romance *As meninas* se faz presente, também, em outras obras de Lygia Fagundes Telles.

Daremos uma atenção especial, em nossa reflexão, aos romances *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963) e *As horas nuas* (1989), a fim de verificar, em tais obras, possíveis semelhanças com o romance *As meninas* (1973) no tocante à nossa hipótese de pesquisa. Deve ficar claro que, neste trabalho, não nos propomos a analisar os contos e nem os livros que mesclam ficção e memória. O registro de tais obras se dá, em nosso trabalho, apenas para que possamos identificar, neles, a presença de dados relativos às representações da mulher em diferentes textos e contextos. Sendo assim, a referência a tais obras dar-se-á, aqui, como um dado “menor”, apenas para fins de registro da presença e do desenvolvimento de problemas e de temas que se manifestam, também, em *As meninas* e que estão vinculados, de alguma maneira, à nossa hipótese. Podemos exemplificar isso já a partir do romance *Ciranda de pedra*, no qual a problematização do lugar e das funções destinadas à mulher já é posta de modo dramático (e, em certa medida, multifacetado, captando mais de uma experiência feminina). Não se encontra nesse romance o mesmo grau de, se assim podemos dizer, explícita politização como em *As meninas*, mas esse dado já se faz notar na crítica ao casamento e à família marcados pelo patriarcalismo e, sobretudo, no suicídio de uma das personagens femininas importantes.

---

<sup>5</sup> Como, por exemplo, o conto "O menino", publicado originalmente em *O cacto vermelho* (1949), republicado em *Histórias escolhidas* (1964) e em *Antes do baile verde* (1970).

O registro de toda a produção literária da autora (tanto dos romances, quanto das antologias e dos livros que mesclam memória e ficção), com a exclusão das obras que não estão mais em catálogo, foi feito, a seguir, incorporando breves dados sobre cada obra, apontando, na maioria deles, algum dado considerado relevante de sua fortuna crítica. Tendo em vista que o objeto de investigação de nosso trabalho é o romance *As meninas* (1973), demos ênfase às obras lygianas produzidas antes de 1973, a fim de abordar a trajetória da produção literária da escritora em seus possíveis vínculos com nossa perspectiva de estudo. No entanto, não deixamos de abordar, também de modo amplo, dado que nosso objeto de estudo principal é *As meninas*, as obras posteriores a este romance de 1973.

## 2.1 *Ciranda de pedra*<sup>6</sup>

O romance *Ciranda de pedra* (1954) nos relata a vida conflituosa da jovem protagonista Virgínia, que convive com a separação dos seus pais, Laura e Dr. Natércio. Com a separação, a protagonista passa a morar com a mãe, Laura, que sofria de transtornos psicológicos, e o seu companheiro, o neurologista Daniel, que era o pai biológico de Virgínia. Como menciona a pesquisadora Berenice Sica Lamas, referindo-se a Virgínia: "a história trata do encontro de uma menina com o mundo adulto que penetra verticalmente em sua infância" (LAMAS, 2002, p. 68).

A protagonista, tendo por base a sua nova situação familiar, estabelece uma rotina de visitas à mansão do ex-marido de sua mãe, Dr. Natércio, que todos julgavam ser o seu pai. As idas de Virgínia não resultam em uma convivência amigável nem com o pai nem com as suas meias-irmãs Otávia e Bruna, além dos vizinhos Afonso, Letícia e Conrado, sendo que a personagem principal nutre uma paixão por este último. A partir do novo ângulo pelo qual a protagonista Virgínia passa a ver a sua situação familiar, ela faz constantes comparações dos jovens Otávia, Bruna, Letícia, Afonso e Conrado com uma fonte existente no jardim da casa de Natércio, o qual é cercado por uma ciranda de anões de pedra. Este círculo de anões é fechado, e, por serem de pedra, não há uma abertura para mais nenhum anão, compondo, deste modo, uma analogia para a não-inclusão e o decorrente sentimento de não-pertencimento de Virgínia àquele grupo de jovens.

---

<sup>6</sup> O romance *Ciranda de pedra* teve seu enredo adaptado para uma telenovela homônima, produzida pela *Rede Globo*, exibida de 18 de maio a 14 de novembro de 1981, escrita por Teixeira Filho e dirigida por Reynaldo Boury e Wolf Maya. O sucesso com os telespectadores foi grande, resultando em uma 2ª. edição da telenovela, com uma adaptação diferente da primeira, ainda com o mesmo título do romance. Essa mais recente edição foi ao ar, pela *Rede Globo*, de 05 de maio a 03 de outubro de 2008, e teve a autoria de Alcides Nogueira e a direção geral de Carlos Araújo.

Algum tempo depois de Virgínia viver vários conflitos com o pai, as meias-irmãs e os vizinhos, Laura, a sua mãe, falece e ela é internada em um colégio de freiras, no qual se sente um pouco ameaçada pelas religiosas. Após a formatura, a protagonista volta a morar na mansão do ex-marido de sua mãe, sendo uma pessoa mais madura, importando-se menos com a sensação de não-pertencimento àquele lugar, sentindo-se menos inferiorizada, e objetivando descobrir as várias fraquezas de seu pai e do grupo de jovens do qual ela tentara fazer parte. Em meio a estas descobertas, Virgínia percebe a impotência de sua antiga paixão, Conrado, a homossexualidade de Letícia e os adultérios cometidos por Otávia e Bruna.

O romance termina em aberto, problematizando diversas crises sociais sem a pretensão de solucioná-las. Dentre essas, destacamos, por exemplo, a crise pertinente às famílias que passavam pela separação do casal, mesmo que o matrimônio ainda não pudesse ser desfeito legalmente, tendo em vista que o divórcio só foi legalizado, no Brasil, no ano de 1977. A partir de tais dados, ainda que sintéticos, nos é possível perceber como a história de vida da protagonista, Virgínia, é moldada na ficção de acordo com um dado importante da realidade social brasileira (a família tradicional) que entra em crise nos anos 50, representada no romance, envolvendo e marcando a trajetória de vida de Virgínia. Lygia Fagundes Telles consegue, aí, captar, com sucesso e criticamente, essa realidade e os seus consequentes efeitos na juventude feminina de classe social média-alta. A protagonista, ao longo do romance, vai evidenciando conflitos nos quais notamos que os seus valores oscilam entre os mais tradicionais (no começo, quando jovem e inexperiente) e os mais progressistas (no final, quando adulta e amadurecida), deixando claro que as diversas crises que afetam Virgínia vão, continuamente, modificando os valores pessoais da personagem e as suas consequentes atitudes e visões quanto à sociedade em que vive. Isso se torna uma espécie de ciclo, no qual ela é modificada e, também, o modifica.

Com *Ciranda de pedra*, Lygia inicia o conjunto da sua obra madura, obtendo uma popularidade crescente junto aos leitores brasileiros e, posteriormente, leitores estrangeiros de países como França, Itália, Estados Unidos, Espanha e Alemanha e, também, junto à comunidade de críticos literários, que se manifestou positivamente em relação a este seu primeiro romance. No entanto, por ser uma autora ainda estreante, somente um artigo abordou *Ciranda de pedra* imediatamente após sua publicação. Trata-se de "A vitória de Cinderela", publicado em 10 de abril de 1955, no Jornal *O tempo*, por José Paulo Paes<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Infelizmente, não tivemos acesso a este texto.

Os trabalhos críticos sobre a obra lygiana foram enriquecidos com o denso e notável trabalho de Nelly Novaes Coelho no livro *Seleta*, de Lygia Fagundes Telles, publicado no começo da década de 1970. Em tal obra, Nelly aponta que em *Ciranda de pedra* "encontramos já claramente delineada a problemática nuclear que alimenta toda a obra anterior e posterior da escritora" (COELHO, 1971, p. 36). Nessa problemática, vemos envolvidos diversos questionamentos acerca do universo das mulheres e, de modo mais amplo, da condição existencial humana. A linguagem que compõe esse romance é, segundo Coelho, construída por meio de um foco narrativo que se divide entre as recordações da personagem protagonista, Virgínia, e os diálogos transcritos por um narrador em 3ª pessoa do singular; um tempo romanesco que não é linear; a construção da imagem das demais personagens do romance feita pela perspectiva da protagonista; narrações caracterizadas por um largo uso de índices metafóricos. O conjunto desses procedimentos faz com que a linguagem construída nas obras de Lygia seja fragmentada e represente a mesma fragmentação subjetiva da protagonista. Esse tipo de construção de linguagem vai sendo aprimorado no decorrer da produção das demais obras de Lygia, como veremos no decorrer deste capítulo.

É interessante observarmos que, como já apontou Nelly Novaes Coelho, desde o seu primeiro romance Lygia opta por fazer o uso de uma linguagem fragmentada, pondo em evidência o estado mental das personagens e, a partir dessa visão mais direcionada (em muitos casos, unilateral e, quase sempre, em primeira pessoa do singular), há a mobilização da construção da história e daquilo que a mesma representa, o que ocorre, em diversos romances ou contos, pela própria personagem protagonista.

Publicado em abril de 1978, mais de duas décadas após o lançamento de *Ciranda de pedra*, temos o artigo "Lygia Fagundes Telles e as antenas da criação", de Leodegário A. de Azevedo Filho. Nesse artigo, o autor retoma e reafirma o trabalho crítico de Nelly Novais Coelho sobre o romance:

Nelly Novais Coelho observa com propriedade, em livro citado, [...] a dolorosa e angustiante história de Virgínia, revelando o seu mundo interior, no romance *Ciranda de pedra*, onde a expressão do tempo não é linear ou sucessiva, mas simultânea, do ponto de vista psicológico, numa espécie de *durée* bergsoniana, formada pelo acúmulo secreto de vivências subjetivas, numa temática que se intensifica e se depura (AZEVEDO FILHO, 1978, p. 04).

Notamos que os trabalhos críticos iniciais sobre a obra de Lygia foram esparsos e em pouca quantidade, situação que se reverteu a partir da década de 1980, período a partir do qual houve um pequeno aumento na quantidade de produções que abordam as obras da autora. Na observação de Nelly Novaes Coelho, reafirmada por Leodegário de A. Filho, há a indicação, já em 1971, de um dos principais procedimentos literários que caracterizam a produção romanesca de Lygia Fagundes Telles: a narração de um ponto de vista psicológico dotado da vivência subjetiva das personagens. Observamos, ainda, que Azevedo Filho aponta a não-linearidade do tempo como uma espécie de traço característico das obras de Lygia, algo que se faz presente não só nos romances, como, também, nos contos e nas obras de memória e ficção. Vemos que há uma tendência, na produção literária da autora, em criar narrativas que são organizadas de acordo com o fluxo de pensamentos das personagens (muitas vezes, personagens-narradoras) e que nem sempre seguem uma linearidade cronológica em relação ao encadeamento dos fatos narrados.

Esse traço psicológico, chamemos assim, permeia os quatro romances da escritora, configurando-se de modo distinto em cada um deles. Em *Ciranda de pedra*, a autora começa a penetrar nesse campo, explorando a subjetividade da personagem principal, Virgínia, por meio de um único narrador em 3ª. pessoa do singular, que, valendo-nos da nomenclatura de Friedman (2002), narra por um foco de onisciência seletiva múltipla. Esse tipo de foco narrativo, no decorrer do romance, é marcado por um uso frequente do discurso indireto-livre, e "tal recurso cria um efeito de eliminação da figura do narrador, que é substituída pelo registro de impressões, percepções, pensamentos, sentimentos, sensações que remetem à mente das personagens" (FRANCO Jr., 2003, p. 42). Com o uso desse tipo de foco, as percepções subjetivas da personagem protagonista Virgínia ficam em primeiro plano na narração, sendo que, no decorrer da história narrada, a personagem vivencia e problematiza um aspecto importante da crise da tradição patriarcal no Brasil em meados dos anos de 1950. Tais percepções da mente da personagem são incorporadas pelo narrador, que, ao longo da narração, faz, predominantemente, um uso do discurso indireto-livre, além da inserção de diálogos da protagonista com as demais personagens.

Deste modo, vemos que, já no primeiro romance de Lygia Fagundes Telles há uma preocupação com a representação da mulher, traço que foi desenvolvido e problematizado em outras de suas obras até o romance *As meninas* e, também, em obras posteriores a ele.

## 2.2 *Verão no aquário*

O segundo romance escrito pela autora é *Verão no aquário*, publicado no ano de 1963. A mãe, uma mulher independente e viúva de um alcoólatra, assume a posição de patriarca da família, com as tarefas de criar a filha e sustentar a casa. Na visão da filha, a mãe, também, passa a ter um relacionamento com André, um ex-seminarista. Diante desse quadro, a filha, Raíza, passa por uma tensa invasão de sentimentos que formam um misto de raiva, inveja e idolatria pela mãe. No final do enredo, a jovem reflete sobre os seus pensamentos em relação à mãe, e conforma-se com o fato de que dificilmente chegaria a resolvê-los.

Como podemos ver, a autora incrementa o seu conjunto de obras que comportam posicionamentos críticos acerca do universo das mulheres. Isso, em meados da década de 1960, período no qual aprofunda-se a crise de valores da família patriarcal tradicional. Conforme aponta Nogueira Moutinho, em artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo*, "Lygia Fagundes Telles testemunha seu gosto pelas atmosferas confinadas, [...] propícias aos sonhos apaixonantes, às fantasias inquietadoras, ao lento coalhar de ódios secretos e desejos inconfessáveis" (MOUTINHO, 1969, p. 05).

O gosto de Lygia por construir suas histórias em atmosferas confinadas que envolvem, principalmente, personagens mulheres, é sublinhado em seus testemunhos literários e passa a ser frequente nas obras da autora, integrando o que chamaremos de uma espécie de projeto literário que emerge de suas obras ficcionais. Notamos que as construções apontadas, por Moutinho (1969), são feitas a partir de uma exploração intensa do plano psíquico de suas personagens, tornando-as narradoras de seus mundos exterior e interior. Ao abordar as mentes das personagens-narradoras, por meio de uma linguagem densa e rica, cheia de reticências e interrogações, Lygia intensifica, a cada livro, a problematização do universo das mulheres, flagradas pela escritora em meio a um Brasil em crise com seus valores sociais e culturais. Além disso, podemos observar que, independentemente de ser ou não uma narrativa centrada no universo das mulheres, há uma predominância de atmosferas e conflitos que são inquietantes, fortemente emocionais e que raramente possuem uma solução definida. Vemos, na produção literária de Lygia Fagundes Telles, uma primazia em problematizar as crises interiores de suas personagens, que podem ou não estar diretamente ligadas a aspectos problemáticos da sociedade em que vivem.

### 2.3 Antes do baile verde

Abordaremos, agora, o livro de contos *Antes do baile verde* (1970), que sofreu uma série de modificações desde o seu lançamento até que a autora chegasse à versão definitiva, publicada em 2009. Listamos, abaixo, os títulos dos contos de algumas edições, a fim de tornar visíveis as distinções entre elas.

<b>Edições</b>	<b>Contos (data da 1ª. publicação)</b>
<b>Edição de 1970</b>	"Antes do baile verde" (1965), "A caçada" (1965), "A chave" (1965), "Meia noite em ponto em Xangai" (1965), "A janela" (1965), "Natal na barca" (1958), "A ceia" (1958), "Venha ver o pôr do sol" (1958), "Eu era mudo e só" (1958), "As pérolas" (1958), "O menino" (1949), "Os mortos" (1949), "Olho de vidro" (1949), "Os objetos" (1970) e "O moço do saxofone" (1970).
<b>Edição de 1971</b>	"Antes do baile verde" (1965), "A caçada" (1965), "A chave" (1965), "Meia noite em ponto em Xangai" (1965), "A janela" (1965), "Natal na barca" (1958), "A ceia" (1958), "Venha ver o pôr do sol" (1958), "Eu era mudo e só" (1958), "As pérolas" (1958), "O menino" (1949), "Os mortos" (1949), "Olho de vidro" (1949), "Os objetos" (1970), "O moço do saxofone" (1970), "Um chá bem forte e três xícaras" (1965), "O jardim selvagem" (1965), "Verde lagarto amarelo" (1968), "Apenas um saxofone" (1968) e "Helga" (1968).
<b>Edição de 2009</b>	"Antes do baile verde" (1965), "A caçada" (1965), "A chave" (1965), "Meia noite em ponto em Xangai" (1965), "A janela" (1965), "Natal na barca" (1958), "A ceia" (1958), "Venha ver o pôr do sol" (1958), "Eu era mudo e só" (1958), "As pérolas" (1958), "O menino" (1949), "Os objetos" (1970), "O moço do saxofone" (1970), "Um chá bem forte e três xícaras" (1965), "O jardim selvagem" (1965), "Verde lagarto amarelo" (1968), "Apenas um saxofone" (1968) e "Helga" (1968).

**Tabela 1:** Edições e composições de contos do livro *Antes do baile verde*.

*Antes do baile verde*, publicado em 1970, é um dos mais famosos livros de contos de Lygia Fagundes Telles. Tem o título homônimo, como demonstrado na tabela 1, a um conto premiado<sup>8</sup>. Conforme aponta Antonio Dimas, "*Ciranda de pedra e Antes do baile verde* cumprem a mesma função ao consolidarem a carreira da romancista e a da contista. Porque *Antes do baile verde* estabelece, de forma nítida, a vontade estética da autora, independente dos vaivens editoriais" (DIMAS, 2009, p. 183).

Segundo a autora, a versão de 2009<sup>9</sup> da coletânea, seria a versão definitiva (DIMAS, 2009). Além disso, é interessante observarmos que a crítica, de um modo geral, confere um lugar de prestígio à escritora Lygia Fagundes Telles após o seu primeiro romance e este livro de contos, em que há uma ênfase na exploração dos conflitos interiores das personagens.

Tanto nos seus dois primeiros romances quanto em alguns contos das três distintas composições de *Antes do baile verde* aqui abordadas, Lygia Fagundes Telles construiu narrativas que problematizam o universo das mulheres. Veja-se, a título de exemplo, o conto "A Chave". Na narrativa, o protagonista, Tomás, um homem de quarenta e nove anos, narra parte de sua história e de sua grande preocupação com a idade, à medida que percebe que está envelhecendo. Diferentemente dos outros contos que comentaremos, esse é narrado pela visão de uma personagem masculina cujos pensamentos evidenciam a sua busca por sentir-se jovem por meio do casamento.

A personagem protagonista vivia bem com a sua primeira esposa, Francisca. Para negar a idade, a velhice que se aproximava para os dois, ele encorajava-a para que se enfeitasse, usasse batom, perfumes, colares. E foi ela mesma que o incentivou a sair para passear sozinho, o que lhe proporcionou encontrar Magô, uma jovem de dezoito anos a quem ele se une.

Com o passar dos anos, o rejuvenescimento que ele sentiu ao conhecer a jovem transformou-se em decepção, tédio, cansaço e saudade do tempo em que vivia com sua primeira esposa. Quando ele contava com cinquenta e nove anos, a juventude de Magô, que tanto o atraía anteriormente, já o incomodava demais. A jovem, antes tímida e insegura, já se expressava com desembaraço e segura de si. Tomás não dispunha de energia suficiente para acompanhar as ações e demandas da jovem esposa. As roupas que ele tinha de usar para parecer mais jovem incomodavam; os espelhos da casa incomodavam; a atração que Magô demonstrava sentir por Fernando, uma outra personagem do texto, incomodava. Arrependido da escolha feita, Tomás sonhava em voltar para

---

<sup>8</sup> O conto "Antes do baile verde" recebeu o prêmio Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros, na França, em 1970.

<sup>9</sup> Nessa edição de 2009, foram suprimidos os contos "Os mortos" e "Olho de vidro" e, portanto, dessa coletânea constam dezoito contos.

Francisca e reviver os bons tempos em que ouviam músicas na vitrola, andavam de bonde, jogavam baralho e viviam com prudência e consideração e, em um misto de sonho e delírio, ele torna a se encontrar com a primeira esposa. Para Magô, ele devolve a chave para a liberdade ao permitir que ela vá sozinha a um jantar, talvez para encontrar um novo relacionamento.

Lygia, por meio de um foco centrado na personagem masculina, com narração feita na 1ª. pessoa do singular, marca uma posição crítica em relação ao casamento quer como instituição em si mesma, quer como solução para problemas existenciais como, por exemplo, o ato de envelhecer. Ambos os temas, matrimônio e velhice, tornarão a ser problematizados em outras obras da autora, sob diferentes ângulos, enriquecendo o seu projeto literário.

#### 2.4 *Seminário dos ratos*

Abaixo, listamos os contos que compõem o livro *Seminário dos ratos*, desde sua primeira edição, em 1977, até 2009.

<b>Edições</b>	<b>Contos (data da 1ª. publicação)</b>
<b>Edição de 1977 / 2009</b>	"As formigas" (1977), "Senhor diretor" (1977), "Tigrela" (1977), "Herbarium" (1977), "A sauna" (1977), "Pomba enamorada ou uma história de amor" (1977), "WM" (1977), "Lua crescente em Amsterdã" (1977), "A mão no ombro" (1977), "A presença" (1977), "Noturno amarelo" (1977), "A consulta" (1977) e "Seminário dos ratos" (1977).

**Tabela 2: Edições inicial e final e composições do livro *Seminário dos ratos***

Assim como *Antes do baile verde*, esse livro de contos foi bastante apreciado pelo público e pela crítica. No mesmo ano de seu lançamento, Duílio Gomes aponta *Seminário dos ratos* como "um denso, inquietante volume de contos onde estão presentes a burguesia decadente, a pequena classe média, os dilemas românticos do amor e a alegoria de fundo político" (GOMES, 1977, p. 8). Estes são os elementos principais de toda a literatura de Lygia, inclusive em *As meninas*. Como aponta Gomes, nesta coletânea de contos, podemos observar um cuidado maior da escritora em não apenas explorar os conflitos internos das personagens, mas, também, em relacioná-los com a problemática realidade social, cultural e política na qual estão inseridas tais personagens. Desse modo, a escritora elabora representações e problematizações críticas, que dialogam com o meio social e político, - o que se configura como uma das grandes tendências do seu trabalho literário.

Acrescentamos, aí, um posicionamento crítico em relação à tradição patriarcal, posta em crise, no Brasil, a partir de meados do século XX e, também, questionamentos acerca da velhice, como constatamos, por exemplo, no conto "Senhor diretor"<sup>10</sup>.

Em "Senhor diretor", Maria Emília, personagem protagonista, é uma senhora de sessenta e um anos e meio, aposentada, solteira, e que vive sozinha em São Paulo, em meados dos anos de 1960-70. Ao caminhar pela cidade, no dia de seu aniversário, ela passa por uma banca de jornal e depara-se com uma capa de revista na qual havia uma foto muito desrespeitosa, em sua opinião, de uma mulher molhada, com um biquíni pequeno, sendo abraçada por um homem seminu. Insatisfeita com a conotação social decorrente de fatos como o da revista que, para ela, são imorais, Maria Emília decide escrever uma carta ao diretor da revista que publicou a foto, com a intenção de tentar recuperar o que acreditava ser a ordem e os bons costumes. No entanto, ao escrever a carta e, ao mesmo tempo, fazer comparações com o meio em que vive, a personagem passa a ficar confusa, pois não sabe se deveria seguir as tendências da sociedade de sua época ou se a sociedade está errada em não ser como ela, ou seja, tradicional e conservadora. Podemos notar que Maria Emília se apegava a certas tradições e sentia-se segura dentro dos limites da tradição patriarcal, até perceber que eles estavam em crise, deixando-a, também, em uma situação crítica.

Essa personagem-narradora, em primeira pessoa do singular, traz em sua narração um misto de monólogo interior, fluxo de consciência e transcrições parciais de diálogos com outras personagens do conto. Com a construção dessa personagem e de outras dessa coletânea de contos, percebemos que Lygia amplia o seu repertório de representações da mulher, construindo personagens mulheres que são conservadoras e patriarcalistas (produtos do patriarcalismo, mas, também, suas continuadoras e defensoras) e que, ao mesmo tempo, cogitam se deveriam manter-se conservadoras e patriarcalistas ou se deveriam romper com esses valores e comportamentos. Esse tipo de problematização, que flagra a crise interior da personagem, é explorado pela autora em diversas de suas obras, inclusive em *As meninas*.

---

<sup>10</sup> No ano de 1998, foi defendida a dissertação de mestrado de Roberta Hernandes, intitulada *Inocência e experiência: os ritos de passagem de Lygia Fagundes Telles*, na qual vemos uma análise de diversos contos que possuem narradoras protagonistas mulheres, dentre as quais está a narradora Maria Emília, personagem principal do conto "Senhor diretor". Hernandes faz, em sua dissertação, um recorte e uma análise dos principais contos de Telles que apresentam finais abruptos e ambiguidades que são, geralmente, narrados por protagonistas mulheres em primeira pessoa. Seu trabalho estuda de modo sistemático tais opções narrativas e, também, caracteriza as construções resultantes de tais escolhas como, em geral, uma eterna busca das personagens para encontrarem o seu próprio eu.

## 2.5 Filhos pródigos

### [A estrutura da bolha de sabão]

Essa nona antologia de contos, intitulada *Filhos pródigos*, passou por diversas modificações desde a sua primeira edição, em 1978. Em 1991, a autora decidiu mudar o título da coletânea para *A estrutura da bolha de sabão*, título homônimo a um seus contos. No ano de 2009, o conjunto de contos (enumerados na 2ª. linha da Tabela 3) passou por uma revisão por parte de Lygia e, ainda com o mesmo título de 1991, passou a contar com os oito contos mencionados.

Edições	Contos (data da 1ª. publicação)
<b>Edição de 1978</b>	"A medalha" (1965), "O dedo" (1978), "A testemunha" (1958), "O espartilho" (1965), "A fuga" (1958), "A confissão de Leontina" (1949), "Missa do galo" (1977), "Gaby" (1964) e "A estrutura da bolha de sabão" (1978).
<b>Edição de 2009</b>	"A medalha" (1965), "A testemunha" (1958), "O espartilho" (1965), "A fuga" (1958), "A confissão de Leontina" (1949), "Missa do galo" (1977), "Gaby" (1964) e "A estrutura da bolha de sabão" (1978).

Tabela 3<sup>11</sup>

Pela escolha dos contos desse livro, percebemos que a autora constrói narrativas das quais emerge o que chamamos de seu projeto literário, problematizando o universo feminino, com um enfoque em enredos que envolvem situações cotidianas e rotineiras e destacam personagens em conflito com seus mundos interior e exterior. Seus contos, que já traziam diferentes perspectivas de situações do dia-a-dia, adquirem, neste livro, um peso maior. Concordamos com as palavras de Alfredo Bosi, pois trata-se de "um realismo cru, cruel, cruento. [...] Não há saídas para o círculo do sujeito fechado em si mesmo nem para o inferno das relações entre os indivíduos. Tudo está submetido à lei da gravidade. Tudo tem peso, já caiu ou está prestes a cair" (BOSI, 2010, p. 167). Neste livro, segundo Bosi, as relações entre os indivíduos são fechadas, sem saída e tendem a cair, desmoronar e tornando-se relações falidas.

Vemos que, mais uma vez, a autora explora a mente perturbada das personagens em contos como "O espartilho", no qual há um conflito entre a avó-rainha (no lugar da tradição familiar) e a

<sup>11</sup> Trata-se da 9ª. antologia de contos se considerarmos toda a produção anterior da escritora, a saber: *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944), *O cacto vermelho* (1949), *Histórias de desencontro* (1958), *Histórias escolhidas* (1964), *O jardim selvagem* (1965), *Antes do baile verde* (1970) e *Seminário dos ratos* (1977).

neta que, ao se ver "desperta de repente da ilusão de ordem perfeita e virtudes excelsas criadas pela avó [...],desce ao inferno da verdade" (BOSI, 2010, p. 169). Ou, ainda, em narrativas como "A medalha", na qual "a leitura sociológica não deixará de colher algum traço da sociedade tradicional paulista em declínio, flagrada, por exemplo, nas alusões aos preconceitos raciais da mãe, ambigualmente partilhados pela filha" (BOSI, 2010, p. 168). Nessa fala de Bosi, podemos observar um importante traço para uma melhor compreensão das obras e do trabalho literário de Lygia Fagundes Telles, que é uma representação crítica de traços da sociedade tradicional e uma alusão a diversos problemas sociais, como, por exemplo, o preconceito racial, o que ocorre não só nos seus contos como, também, nos romances e nos textos de ficção e memória. Lygia, em diversos dos seus textos, se posiciona como testemunha de seu tempo, problematizando, para o seu leitor, diversas realidades (frequentemente, em crise) sociais, culturais e políticas. Dentre elas, além da problemática feminina, vemos conflituosos relacionamentos entre as diferentes gerações que convivem em uma mesma época; e, ocasionalmente, a difícil convivência amorosa entre pessoas do mesmo sexo.

## **2.6 A disciplina do amor**

No ano de 1980, Lygia Fagundes Telles lança *A disciplina do amor*, livro que mescla memória e ficção. A autora surpreende o leitor quando passa a ser a própria narradora de suas histórias, por vezes ficcionalizadas, ao invés de inventar narradores. Lygia Fagundes Telles constrói, nesse livro, uma personagem de si mesma. Em um curto parágrafo intitulado "Fragmentos", ela esclarece: "Esses fragmentos têm alguma ligação entre si?", perguntou-me um leitor. Respondi que são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes mas há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou a linha" (TELLES, 2010, p. 156).

Mesmo seguindo este diferente gênero de escrita (memória e ficção), a linguagem (e a técnica) construída por Lygia seguiu ainda a mesma linha de suas obras anteriores, nas quais as "construções semânticas e sintáticas, embora bem acabadas e claras, são frequentemente elípticas. Esse recurso é um dos componentes que contribuem para a permanente sensação de mistério que ronda sua literatura" (JAFFE, 2010, p. 206). Como vemos na citação anterior, este é um interessante elemento narrativo que é utilizado por Lygia em quase todas as suas obras literárias, as chamadas construções elípticas, que aparecem devido a uma preferência da autora em dar voz às suas

personagens, deixando em primeiro plano o fluxo de pensamentos das mesmas. Sendo assim, mesmo que os textos sejam claros, ficam nítidos os vaivéns de ideias e valores oscilantes que cada personagem mostra ao leitor, o que enriquece as narrativas com uma ambiguidade característica de Lygia.

Traços do projeto literário de Lygia podem ser notados neste livro. Traços, estes, que emergem dos textos que abordam o universo das mulheres (problematizado, anteriormente, em vários de seus contos e nos seus três romances). Traços que estão marcados, dessa vez, em suas experiências ficcionalizadas, na construção de uma personagem de si mesma, como mulher e como escritora. É o que observa a crítica Noemi Jaffe:

*A disciplina do amor* é uma coleção fragmentária de fatos e invenções, pequenos contos e impressões que, aos pedaços, formam uma poética. A partir deles é possível reconhecer vários traços da literatura de Lygia, que se confirmam com maior ou menor densidade e desenvoltura em seus livros propriamente narrativos, romances e coletâneas de contos, como *Antes do baile verde*, *As meninas*, *Invenção e memória* e outros (JAFJE, 2010, p. 206).

Reconhecemos, conforme apontado por Noemi Jaffe, no livro *A disciplina do amor*, vários traços que fazem parte de toda a produção literária da autora, como, por exemplo, a problematização das relações de gênero, a problematização do universo das mulheres, o confronto entre gerações familiares (as relações conflituosas entre pais e filhos, por exemplo) e a problematização da relação das personagens com o meio social, cultural e político em que vivem.

## 2.7 Mistérios

Abaixo, enumeramos os textos que compõem o livro de contos *Mistérios*, desde a sua primeira edição, em 1991.

Edições	Contos (data da 1ª. publicação)
<b>Edição de 1991</b>	"Emanuel" (1980), "O dedo" (1974), "Negra jogada amarela" (1979), "O muro" (1978), "A caçada" (1965), "As formigas" (1977), "O jardim selvagem" (1965), "Lua crescente em Amsterdã" (1977), "O encontro" (1958), "Seminário dos ratos" (1977), "Tigrela" (1977), "Natal na barca" (1958), "A estrela branca" (1949), "Um coração ardente" (1958), "Noturno amarelo" (1977), "O noivo" (1964), "A mão no ombro" (1977), "Venha ver

o pôr do sol" (1958) e "A presença" (1977).
---

**Tabela 4: Contos que compõem a obra *Mistérios***

O livro *Mistérios*, publicado em 1991, surgiu da ideia dos professores e ensaístas Maria Luiza e Alfred Opitz<sup>12</sup> em reunir algumas das narrativas de Lygia Fagundes Telles, já publicadas anteriormente, tendo sido escolhidas as narrativas, segundo esses professores, que tinham em comum o fato de envolverem o "mistério".

Dentre essas narrativas, como disse o crítico Euclides Marques Andrade, o conto "Negra jogada amarela" se destaca "como um dos mais densos contos da literatura brasileira" (ANDRADE, 1982, p.02). Nele, as narrações da protagonista Vera, em primeira pessoa, são marcadas pelo uso intenso de metáforas que representam várias de suas memórias de infância, mescladas a acontecimentos do presente. Assim como no jogo da Amarelinha, da época da infância, junto com a amiga Kalina, a protagonista Vera precisa lançar-se nas paixões maduras com a mesma coragem com que se atirava na trilha de quadrados desenhada no chão. Se as lembranças do mel quente do engenho da mãe associam-se ao caldeirão borbulhante das suas emoções de vivência adulta, os quadrados da amarelinha remetem-na ao céu, ao purgatório e ao inferno a que estão condenados os que jogam o próprio jogo da vida. A irreversibilidade do tempo, presente em tantas obras de Lygia, reaparece, aqui, jungida a procedimentos metafóricos, mesclando memória e ficção, um processo que, desde *A disciplina do amor* (1980), passa a ser cada vez mais recorrente nas obras da autora.

## **2.8 As horas nuas**

Antes de publicar outras narrativas que mesclam memória e ficção, Lygia Fagundes Telles publicou o seu último romance, com o nome de *As horas nuas*, lançado no ano de 1989.

Rosa Ambrósio, uma das protagonistas, cedo abandonada pelo pai e tendo perdido o primeiro e grande amor de sua vida, o primo Miguel, busca consolo em Gregório, que viria a se tornar pai de sua única filha. Atriz decadente, afogada no alcoolismo, vive remoendo lembranças da infância e da juventude infelizes. Inveja a juventude da filha e procura consolo nos braços do secretário e amante, Diogo, de quem atura as extravagâncias. Teme a velhice, que prefere chamar de "idade da madureza". Com poucas mudanças, a temática é retomada em outras obras da autora,

---

<sup>12</sup> Alfred Opitz é o tradutor das obras da autora para o alemão e, também, o responsável pelo lançamento do livro *Mistérios* na Alemanha, mas com o título traduzido para *Contos fantásticos*, em 1991.

como, por exemplo, no conto *A chave*, com a personagem Tomás e, também, em *As meninas*, com a mãe de Lorena e seu amante Mieux.

Diogo era secretário de Rosa e tornou-se seu amante. Age como um gigolô, aproveitando-se das fraquezas da atriz e valendo-se da própria juventude e beleza. Viaja e não volta mais.

Também em *As horas nuas*, Lygia Fagundes Telles inova, em relação aos seus livros anteriores (sejam eles coletâneas de contos ou romances), ao dar uma voz narrativa a um gato de nome Rahul. De comportamento quase humano, esta personagem faz reflexões sobre os acontecimentos, conta reminiscências e vive momentos de lembranças fugazes, acreditando ter vivido outras vidas. Tem uma relação estranha com a atriz, uma verdadeira adoração por Gregório, o marido falecido, e desprezo por Diogo, o amante. Parece acreditar na volta do falecido, tanto que consegue vê-lo passeando pela casa. A não aceitação, a incapacidade de adequação à realidade e a idealização do passado pelas personagens são temas recorrentes em outras produções lygianas, como ocorre, por exemplo, no conto "Senhor diretor".

No romance, a personagem Ananta é uma analista que também se dedica ao trabalho social em uma Delegacia de Proteção à Mulher. De um círculo restrito de amizades, demonstra uma tendência para o mistério e uma obsessão por um homem que afirma morar no andar superior. Essa personagem também desaparece misteriosamente, sem deixar pistas.

A narrativa é centrada em momentos de vivência interior das personagens, privilegiando a subjetividade, sempre posta em conflito com a realidade social circundante.

O uso de metáforas e a fragmentação do foco narrativo, recursos já utilizados em obras anteriores são, nesse romance, procedimentos narrativos que constroem uma multiplicidade de narradores e na qual se destaca o gato Rahul. Como afirma José Paulo Paes, a escritora habilmente mescla, no seu estilo narrativo, "o fluxo de consciência [que] é ora implícito, ora verbalizado, conforme o leitor partilha ora as introspecções de Rosa Ambrósio, protagonista do romance, ora lhe ouça as confidências a Ananta Medrado, sua analista, ou as memórias que vai ditando a um gravador" (PAES, 2010, p. 244).

São diversos os críticos que já afirmaram o alto nível dessa narrativa, desde o seu lançamento, e, entre eles, citamos o artigo "A falência da razão ordenadora", de Nelly Novaes Coelho, publicado em 1990. Nele, a crítica afirma que "sem dúvida, na visão narrativa do gato Rahul está a grande invenção realizada pela romancista, em *As horas nuas*; seja no nível da técnica, seja em relação à problemática" (COELHO, 1990, p. 04).

A problemática referida por Nelly Novaes Coelho diz respeito ao universo feminino, representado por personagens como a protagonista-narradora Rosa Ambrósio. Constatamos, também, neste romance, o projeto literário que emerge das obras da escritora, conforme apontamos em suas publicações anteriores, vinculado à problematização do universo das mulheres. Como bem afirma José Castello, "Lygia usa Rosa Ambrósio como lugar-tenente das questões que vem trabalhando desde *As meninas*, seu livro mais famoso. Desliga o cérebro e ergue as antenas com que rastreia o mundo. Sabe que a literatura não tem sexo. Escreve despojada de projetos, entregando-se ao trato inebriante da palavra" (CASTELLO in TELLES, 2010d).

Conforme afirma José Castello, na citação anterior, Lygia Fagundes Telles, desde *As meninas* (acreditamos que desde *Ciranda de pedra*) vem trabalhando questões que envolvem a problematização do universo das personagens mulheres, enfocando as relações de gênero na segunda metade do século XX. Vemos, também, conforme afirma José Castello, que Lygia Fagundes Telles escreve despojada de propósitos definidos, mas em suas produções literárias vemos que emergem traços identificáveis como pertinentes ao projeto literário que, aqui, defendemos existir.

Lygia rastreia o mundo e representa-o, criticando-o e problematizando-o. No entanto, a autora tem, sim, o que chamamos de um projeto, o que não significa que sua literatura tenha um fim específico ou ofereça uma solução para os problemas que aborda. Isso significa que, do trabalho de seus narradores, emergem problematizações da condição humana, dando ao leitor uma multiplicidade de respostas incertas. Como afirma Coelho, são várias "as respostas que o romance de Lygia Fagundes Telles nos oferece, ao transformar as fugazes vivências humanas, no duradouro ato-da-escritura" (COELHO, 1990, p.05).

## 2.9 *A noite escura e mais eu*

A seguir, enumeramos os textos que compõem o livro *A noite escura e mais eu*, desde sua primeira edição, em 1995, até 2009.

Edições	Contos (data da 1ª. publicação)
Edição de 1995 / 2009	"Dolly" (1995), "Você não acha que esfriou?" (1995), "O crachá dos dentes" (1995), "Boa noite, Maria" (1995), "O segredo" (1995), "Papoulas em feltro negro" (1995), "A rosa verde" (1995), "Uma branca sombra

pálida" (1995) e "Anão de jardim" (1995).
---

**Tabela 5: Textos que compõem a obra *A noite escura e mais eu***

As características encontradas nesses contos seguem a linha que vem sendo exposta por nós ao longo das abordagens anteriores: os narradores, em terceira pessoa do singular, cedem voz a algumas personagens dos contos, e essas últimas narram, por meio de fluxo de consciência e monólogo interior, revelando ao leitor os seus desordenados pensamentos, sentimentos e memórias, e problematizando-os.

À época de seu lançamento, essa antologia foi bastante apreciada pelo público e, principalmente, pela crítica. Dentre os críticos literários, Fábio Lucas, no artigo "As inovações de Lygia Fagundes Telles", afirma:

O que se tem na prosa de Lygia, e especialmente em *A noite escura e mais eu*, é a livre associação mental, o discurso reflexivo, imanentista. São certos níveis pré-verbais, pré-lógicos, de expressão de vontades e sentimentos, é a estrutura musical dos vocábulos em processo de arranjo narrativo. É a tentativa de impor ordem literária à desordem da vida (LUCAS, 2009, p. 120).

Como vemos na afirmação de Lucas, a narrativa, nessa obra, é feita com poucas palavras e frases curtas. Por meio dessa linguagem, Lygia constrói personagens que narram por meio do fluxo de seus pensamentos, que, apesar de desenvolvidos, não deixam de ser ambíguos e, frequentemente, marcados por ideias ou reflexões pré-lógicas, por se tratarem de impressões iniciais das personagens (podendo ser sentimentos, vontades ou impressões), ainda não plenamente elaborados em suas mentes. Há um questionamento de problemas relacionados ao ser humano, envolvendo temas como a morte, as drogas, o casamento, o "triângulo amoroso" e, como uma novidade, o homoerotismo. Além disso, como afirma Suênio Campos de Lucena, esse livro também, "reafirma uma constante na [...] obra, a memória" (LUCENA, 2008, p. 165).

## **2.10 Invenção e memória**

Apresentamos, agora, os títulos que compõem o livro *Invenção e memória*, desde sua primeira edição, em 2000, até 2009.

Edições	Contos (data da 1ª. publicação)
<b>Edição de 2000 / 2009</b>	"Que se chama solidão" (2000), "Suicídio na granja" (2000), "A dança com o anjo" (2000), "Se és capaz" (2000), "Cinema gato preto" (2000), "Heffman" (2000), "O cristo da Bahia" (2000), "Dia de dizer não" (2000), "O menino e o velho" (2000), "Que número faz favor?" (2000), "Rua Sabará, 400" (2000), "A chave na porta" (2000), "História de passarinho" (2000), "Potyra" (2000) e "Nada de novo na frente ocidental" (2000).

**Tabela 6: Textos que compõem a obra *Invenção e memória***

No ano de 2000, Lygia Fagundes Telles lança o livro *Invenção e memória*, seguindo a linha memorialística mesclada com ficção iniciada com *A disciplina do amor* (1980).

As histórias que compõem este livro mesclam mistério, vida cotidiana, morte, e, novamente, se apresentam em uma linguagem econômica, concisa, com frases curtas e "ao mesmo tempo delicadas e vigorosas, [...], em que convivem coloquialismo e erudição, [compondo] as texturas que dão densidade ao real" (MACHADO, 2009, p. 128 - colchetes nossos).

Como bem coloca a escritora e a crítica Ana Maria Machado, Lygia dá um tom diferente às suas memórias, pois para a autora

o que importa nessas lembranças parece ser menos a memória detalhista de uma reconstituição exata (embora o magnífico olhar da autora seja minucioso nessa área) e mais a invenção que se intromete de modo inesperado, acrescentando novos significados à placidez da rotina (MACHADO, 2009, p. 128).

### 2.11 Durante aquele estranho chá

Listamos, no quadro que se segue, os textos que compõem o livro *Durante aquele estranho chá*, desde sua primeira edição, em 2002, até 2009.

Edições	Contos (data da 1ª. publicação)
<b>Edição de 2002 / 2009</b>	"Onde estiveste de noite?" <sup>13</sup> (2002), "Durante aquele estranho chá" (2002), "Papel quadriculado" (2002), "O profeta alado" (2002), "Da amizade" (2002), "Mulher, mulheres" (2002), "A rosa profunda" (2002),

<sup>13</sup> Título homônimo de um conto e de um livro de Clarice Lispector, pois, nessa história, Lygia Fagundes Telles narra o dia em que soube da morte da escritora.

<p>"Machado de Assis: rota dos triângulos" (2002), "É outono na Suécia" (2002), "No princípio era o medo" (2002), "A língua portuguesa à moda brasileira" (2002), "Jorge Amado" (2002), "<i>Mysterium</i>" (2002), "Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras" (2002), "Um retrato" (2002), "Resposta a uma jovem estudante de Letras" (2002), "Então, adeus!" (2002), "Resposta a Clarice Lispector" (2002), "Às vezes, Irã" (2002), "Encontro com Drummond" (2002) e "A escola de morrer cedo" (2002).</p>
---

**Tabela 7: Textos que compõem a obra *Durante aquele estranho chá***

Na produção de sua tese, o pesquisador Suênio Campos de Lucena coletou uma série de textos inéditos de Lygia Fagundes Telles, que são marcados pelo registro autobiográfico e memorialístico, uma linha de produção, digamos assim, cada vez mais presente em suas obras desde a publicação do livro *A disciplina do amor* (1980).

Lucena foi responsável pela seleção e organização de alguns desses textos, que, depois de revisados pela autora, foram publicados no livro *Durante aquele estranho chá*, em 2002. Em 2009, esse livro passou por uma revisão de Lygia que, ao modificá-lo, decidiu reescrever diversos textos.

Esse conjunto de textos é ainda mais variado e de cunho mais autobiográfico do que no livro *A disciplina do amor*. Nessa obra de 2002, Lygia destaca sua convivência com renomados autores como: Clarice Lispector, Oswald de Andrade, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Paulo Emílio Salles Gomes (seu segundo marido), Hilda Hilst, Jorge Luis Borges, Ana Miranda, João Gilberto Noll e Jorge Amado.

Como outros livros anteriores, este recebeu uma crítica positiva à época de seu lançamento. Destacamos o artigo "Conto e memória", no qual, para Alberto da Costa e Silva, nessa obra,

as revelações pessoais, as evocações da meninice, as impressões de viagens, as lembranças de encontros e as celebrações de grandes amizades são narradas na linguagem da invenção; o leitor, no meio de cada parágrafo, a se apressar para o seguinte, a vigiar o inesperado, a antecipar o desenlace, a escorregar para o mistério. Não são esses textos rigorosamente contos, mas estão vestidos de contos (SILVA, 2010, p. 148).

Como vemos, ainda que tenham um forte cunho autobiográfico, as histórias, como afirma Alberto Costa e Silva, são "vestidas de contos", pois Lygia, ao construir a voz narrativa de suas histórias, cria uma personagem de si mesma. Nessas histórias, Lygia não deixa de tecer os principais elementos que emergem de toda a sua produção literária, como, principalmente, a criação de um efeito de mistério. A autora busca, por meio dos mais variados temas, seduzir o seu leitor

com uma linguagem cada vez mais econômica (com frases curtas e histórias com detalhes concisos), tendendo a aumentar o efeito de mistério em suas histórias, mescladas de realidade e imaginação.

### 3. Monografias, dissertações e teses<sup>14</sup>

São várias as monografias, as dissertações e as teses, que, de algum modo, investigam a produção literária de Lygia Fagundes Telles. Listamos e detalhamos, a seguir, as principais dissertações e teses publicadas até 2012 que têm como *corpus* alguma(s) das obras de Lygia Fagundes Telles.

ANO	AUTOR	TÍTULO	GRAU	INSTITUIÇÃO
1971	Ronaldo Morel Pinto	<i>Verão no aquário</i>	Mestrado	Universidade Coração de Jesus (USC)
1975	Vera Rejane de Souza Spagolla	As meninas: uma narrativa de estrutura complexa	Mestrado	Faculdade de Filosofia Sagrado Coração de Jesus (USC)
1978	Maria Joana Barni Zucco	<i>As meninas</i> : sintaxe narrativa e tratamento espaço-temporal	Mestrado	Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
1979	Lya Fett Luft	<i>Três espelhos do absurdo</i> : a condição humana em <i>As meninas</i> , de Lygia Fagundes Telles	Mestrado	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
1980	Neiva da Silva Cardoso	<i>O romance de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC / RS)
1982	Teresinha Amorim	<i>Tempo de dormir e tempo de acordar</i> :	Mestrado	Universidade Federal Fluminense (UFF)

<sup>14</sup> Algumas das referências desses trabalhos acadêmicos, aqui citados, foram retiradas do seguinte livro: SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Dispersos e inéditos* - estudos sobre Lygia Fagundes Telles. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

	Piauilino	um estudo de <i>Verão no aquário</i>		
1984	T. C. Barbosa	<i>A representação da velhice nos contos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Pontifícia Universidade Católica de Santa Catarina (PUC / SC)
1984	Vera Maria Tietzmann Silva	<i>A metamorfose em Lygia: processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal de Goiás (UFG)
1985	Lorene da Fontoura Dalla Corte	<i>Mulher: objeto de repressão. Estudos com base nas obras "A asa esquerda do anjo", de Lya Luft, e "O espartilho", de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UERN)
1985	Alice Massako Yanagiya	<i>Polifonia na ficção narrativa de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Estadual Paulista / Assis (UNESP)
1986	Ilse Schlede	<i>Lygia Fagundes Telles und die phantastische Erzählung: Formen und Funktionen</i>	Mestrado	Universität zu Köln (Köln)
1986	Regina Dalcastagnè	<i>O espaço da dor: o regime de 64 na produção romanesca brasileira</i>	Mestrado	Universidade de Brasília (UnB)
1987	Maria Paula	<i>Existe uma literatura</i>	Mestrado	Universidade Estadual

	Manini	<i>feminina? Lygia Fagundes Telles, testemunha da burguesia paulista ou viajante do mágico e fantástico mundo do sonho?</i>		Paulista / Araraquara (UNESP)
1987	Marian Prins	<i>Esteriotipada? A imagem da mulher e a ironia</i>	Doutorado	Rijksuniversiteit (Utrecht)
1988	Nelly Cecília Paiva Barreto Rocha	<i>Dos mitos às formigas, uma incursão pelo fantástico</i>	Especialização	Universidade Federal do Pará (UFPA)
1989	Isabel Maria Abranches B. Ramos	<i>A construção da personagem feminina no universo narrativo de Histórias do desencontro, de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade de Lisboa (Portugal)
1990	Mônica Kalil Pires	<i>As vozes da polifonia ou a arte do fragmentado</i>	Mestrado	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
1990	Elza Carrozza	<i>A configuração do relacionamento homem - mulher nos contos de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles</i>	Doutorado	Universidade de São Paulo (USP)
1991	Maria	<i>Aspectos lexicais dos</i>	Doutorado	Universidade Estadual

	Antonieta Carbonari de Almeida	<i>contos de Lygia Fagundes Telles</i>		Paulista (UNESP / ASSIS)
1991	Maria Aparecida Antunes de Macedo	<i>Lorena de As meninas em busca do tempo da origem</i>	Mestrado	Universidade Estadual Paulista (UNESP / ASSIS)
1992	Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco	<i>As rugas do tempo nas dobras do literário</i>	Doutorado	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
1993	Patrizia Romana de Toledo Bergamaschi	<i>Lygia Fagundes Telles: incursões artísticas do universo feminino</i>	Mestrado	Universidade de São Paulo (USP)
1993	Sônia Maria da Silva Moura	<i>Arquitetura dos contos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal Fluminense (UFF)
1993	Janaína Cássia de Souza Nascimento	<i>Estilhaçamento e recomposição</i>	Mestrado	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
1993	Nelly Cecília Paiva Barreto Rocha	<i>"A caçada" e "O noivo": fantásticos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal do Pará (UFPA)
1994	Carlos Augusto Magalhães	<i>A fragmentação romanescos-existencial em As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade de Brasília (UnB)

1994	Márcia Veiga Christmann	<i>O significado do sucesso feminino: um estudo a partir de narrativas femininas do século XX</i>	Mestrado	Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
1994	Lucia Fonseca Perez Perin	<i>As várias faces de um mesmo protótipo de personagens nos romances de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal de Goiás (UFG)
1995	Maria Angela Silva Bacellar	<i>Chave: uma adaptação para o cinema baseada em três contos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade de São Paulo (USP)
1995	Thereza Cristina L. V. Alves da Cunha	<i>O desdobramento da verdade em As horas nuas de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade da Carolina do Norte (EUA)
1995	Peggy Sharper	<i>Fragmented identities and the process of metamorphosis in works by Lygia Fagundes Telles</i>		Saint John's College (Cambridge)
1996	Cláudia Silva Castanheira	<i>Roteiros do abismo interior: a temática do desencontro em Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
1996	Dora Maria Macedo Pinheiro Lima	<i>Condição humana e condição feminina segundo Maria</i>	Mestrado	Universidade de Lisboa (FDUL)

		<i>Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles</i>		
1996	Aíla Maria Leite Sampaio	<i>Tradição e modernidade nos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal do Ceará (UFC)
1997	Paola Patassini	<i>As filhas de Deméter: o cordão umbilical da cosmogonia feminina</i>	Mestrado	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC / SP)
1997	Lílian Cristina Brandi da Silva	<i>Processos de desautomatização do real em Mistérios, de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Estadual Paulista / Assis (UNESP)
1998	Roberta Hernandes Alves	<i>Inocência e experiência: os ritos de passagem de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade de São Paulo (USP)
1998	Maria do Espírito Santo Gontijo Canedo	<i>Entre as teias de Aletheia: um estudo sobre a fluidez formal dos narradores do romance As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles</i>	Doutorado	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC / MG)
1998	Mércia Varrichio Iamundo	<i>O imaginário na construção da personagem mãe: a</i>	Mestrado	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC / SP)

		adjetivação como fio condutor da narrativa		
1998	Cíntia Carla Moreira Schwantes	<i>Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos</i>	Doutorado	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
1999	Cláudia Regina Manzollilo Madeira	<i>Perfis femininos na ficção de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
1999	Valdi Cecília Senra Álvares Silva	<i>Esconder / revelar: a farsa social em alguns contos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC / MG)
1999	Virgínia Maria Vasconcelos Leal	<i>Encontros e desencontros discursivos em As meninas, de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade de Brasília (UnB)
1999	Luiz Carlos Santos Simon	<i>Além do visível: o conto brasileiro e a imagem na era pós-moderna</i>	Doutorado	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
2000	Euvair Grossi	<i>Arquitetura do discurso sobre o prisma de M. Bakhtin em "Missa do galo", de Machado de Assis, e "Missa do galo", de Lygia</i>	Mestrado	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC / SP)

		Fagundes Telles: um exercício de intertextualidade		
2000	Maria de Lourdes Macedo	<i>A recepção crítica de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
2000	Nelly Rosa Scherer	<i>Os contos de Lygia Fagundes Telles: narrador e matéria narrada</i>	Mestrado	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
2000	Liliane Cordeiro Marques	<i>As Virgínias eternas: uma literatura contextualizada da obra de Lygia Fagundes Telles em Ciranda de pedra</i>	Especialização	Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro)
2000	Pedro Manoel Monteiro	<i>A noite escura e mais eu, de Lygia Fagundes Telles, e A casa dos mastros, de Orlanda Amarílis: uma análise comparada</i>	Mestrado	Universidade de São Paulo (USP)
2000	Jeane de Cássia Nascimento Santos	<i>O fantástico nos contos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Presbiteriana Mackenzie (Mackenzie)
2001	Fabiana Rodrigues Carrijo	<i>Aspectos do discurso narrativo e ficcional de Lygia Fagundes Telles: as vozes e o estatuto do narrador</i>	Mestrado	Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

2001	Maria Eneida Feitosa	<i>As trilhas do desencontro em Mistérios, de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal do Pará (UFPA)
2001	Joice de Souza Ferreira	<i>As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles: romance inovador e narrativa simbólica</i>	Mestrado	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC / RS)
2001	Tereza de Moraes	<i>Literatura e escritura: caminhos da libertação feminina</i>	Mestrado	Universidade de São Paulo (USP)
2001	Terezinha Lima Pereira	<i>O narrador multiforme em As meninas, de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade estadual Paulista / Assis (UNESP)
2001	Annette Marie Rubado-Mejía	<i>O processo de individuação em Perto do coração selvagem e em As horas nuas</i>	Mestrado	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
2002	Berenice Sica Lamas	<i>Lygia Fagundes Telles: o imaginário e a escritura do duplo</i>	Doutorado	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC / RS)
2002	Sônia Freire Lula Almeida	<i>A poética do mostrar: um estudo do conto de Lygia Fagundes Telles "A noite escura e mais eu"</i>	Mestrado	Universidade de São Paulo (USP)
2002	Cláudia	<i>As imagens bíblicas</i>	Especialização	Universidade Federal de

	Pereira da Silva	<i>na obra de Lygia Fagundes Telles</i>		Goiás (UFG)
2002	Ilane Ferreira Cavalcante	<i>Faces de mulher no Brasil nas décadas de 1960 e 1970</i>	Doutorado	Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
2002	Norma Seltezer Goldstein	<i>A poética do mostrar: um estudo do conto de Lygia Fagundes Telles em "A noite escura e mais eu"</i>	Mestrado	Universidade de São Paulo (USP)
2003	Daniela Araldi	<i>Quem conta pontos acrescenta pontos: os cem melhores contos brasileiros do século</i>	Mestrado	Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
2003	Ana Paula Enes Costa	<i>Manual prático subversivo para a Senhora e As meninas em três lições</i>	Doutorado	Universidade Federal do Grande ABC (UFABC)
2003	Antonio Eduardo Galhardo Gasques	<i>Um estudo simbólico: o paraíso em O primo Basílio e o cemitério em "Venha ver o pôr do sol"</i>	Mestrado	Universidade de São Paulo (USP)
2003	Schana Lago	<i>Contos encarcerados</i>	Mestrado	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
2003	Maria Luiza Bonorino Machado	<i>O espelho e a máscara: o narrador nos contos fantástico nos contos latino-americanos</i>	Mestrado	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
2003	Maria José	<i>A transtextualidade</i>	Mestrado	Universidade Estadual

	Bottino Roma	<i>em contos de Lygia Fagundes Telles</i>		Paulista / Araraquara (UNESP)
2003	Lílian Cristina Brandi da Silva	<i>Do romance de formação à deformação do romance: O silêncio, Os teclados e As horas nuas</i>	Mestrado	Universidade Estadual Paulista / Assis (UNESP)
2004	Núbia Regina de Carvalho Almeida	<i>Uma leitura do fantástico em contos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal de Goiás (UFG)
2004	Carlos Magno Santos Gomes	<i>O mal-estar na cena da escrita de Lygia Fagundes Telles</i>	Doutorado	Universidade de Brasília (UnB)
2004	José Carlos Dussaratt Riter	<i>A dor do passar: a cerimônia ficcional de Lygia Fagundes Telles</i>	Doutorado	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
2004	Maria Jeanine de Miranda Salvaterra	<i>A possibilidade de uma escrita feminina em Lygia Fagundes Telles, em outras escritoras e escritores e o seu diálogo com a cultura</i>	Mestrado	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC / RJ)
2004	Ana Paula dos Santos	<i>O eu e o outro: retratos de mulheres em dois romances de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Estadual Paulista / Araraquara (UNESP)

2005	Nidia Moreira Früh	<i>O espaço - o simbólico em Verão no aquário</i>	Mestrado	Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
2005	Marli Inês Rigo Altoé	<i>Lygia Fagundes Telles: um olhar voltado para o feminino</i>	Mestrado	Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
2005	Edna Silva Faria	<i>O trágico moderno nos contos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal de Goiás (UFG)
2005	Mabel Knust Pedra	<i>O círculo de giz: a família patriarcal em Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal Fluminense (UFF)
2006	Maria Aparecida das Dores Pereira Santos	<i>A figuração poético- alegórica da morte em As meninas, de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC / SP)
2006	Fabiana Cristina de Camargo e Silva	<i>Escrita de solidão e melancolia: o conto de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal Fluminense (UFF)
2007	Suênio Campos de Lucena	<i>Esquecimento e lembança em Lygia Fagundes Telles</i>	Doutorado	Universidade de São Paulo (USP)
2007	Florípedes do Carmo Coalho Borges	<i>Na contramão da história: entre a lembança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia</i>	Mestrado	Universidade de Brasília (UnB)

		Fagundes Telles		
2007	Francis de Lima Aguiar	<i>Homossexualidade e contextos em romances e contos de Lygia Fagundes Telles: análise literária, contextual e temática</i>	Mestrado	Universidade Estadual de Londrina (UEL)
2007	Ruth E. Jorge Mendes	<i>A criação do conflito em narrativas literárias escritas por mulheres</i>	Mestrado	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC / SP)
2007	Nilton José M. de Resende	<i>[AR-TE-SA-NI-AS]: modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal de Alagoas (UFAL)
2007	Maria Cecília Rufino	<i>A representação do amor em contos de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
2007	Carolina P. Torquato	<i>Eco de vozes - tradução e análise de As meninas, de Lygia Fagundes Telles</i>	Doutorado	Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
2008	Maria do Rosário Alves Pereira	<i>Entre a lembrança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles.</i>	Mestrado	Universidade Federal de Minas Gerais (UGMG)
2008	Cristal Recchia	<i>Perspectivas femininas em Helena Morley e Lygia</i>	Mestrado	Universidade Estadual Paulista (UNESP / Araraquara)

		<i>Fagundes Telles: Minha vida de menina e As meninas</i>		
2008	Susana Moreira de Lima	<i>Outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas</i>	Doutorado	Universidade de Brasília (UNB)
2008	Maria José Cavalcante de Lima	<i>Verão no aquário e As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles: uma análise comparativa</i>	Mestrado	Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
2008	Rejânia Maria Martins	<i>Tecendo a malha do (des)entendimento: repressão sexual e racismo nas mulheres espartilhadas de Lygia Fagundes Telles</i>	Especialização	Universidade de Brasília (UnB)
2008	Rafaela Félix Diniz Gomes Monteiro	<i>Família e disciplina: o corpo feminino em Lygia Fagundes Telles</i>	Especialização	Universidade Federal do Sergipe (UFS)
2008	Catarina Tinoco de Paula	<i>Dialogismo e polifonia em As meninas, de Lygia Fagundes Telles</i>	Mestrado	Universidade Federal Fluminense (UFF)
2008	Juliana Seixas Ribeiro	<i>Mistérios, de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a</i>	Mestrado	Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

		ótica do fantástico		
2008	César Adolfo Zamberlan	<i>Dom Casmurro sem Dom Casmurro</i>	Mestrado	Universidade de São Paulo (USP)
2009	Natália Ruela	<i>Feminismo e construção de identidades femininas: As meninas</i> , de Lygia Fagundes Telles	Mestrado	Universidade Estadual de Maringá (UEM)
2009	Kélio Junior Santana Borges	<i>Fios de vida, tramas de histórias: a ficção</i> de Lygia Fagundes Telles	Mestrado	Universidade Federal de Goiás (UFG)
2010	Ana Paula dos Santos Martins	<i>Entre espelhos e máscaras: o jogo da representação em As horas nuas</i>	Doutorado	Universidade de São Paulo (USP)
2010	Ana Paula Dias Rodrigues	<i>Lygia Fagundes Telles e René Magritte: diálogos entre textos e telas</i>	Mestrado	Universidade Estadual Paulista (UNESP / SJRP)
2010	Neila Roso Bianchin	Espelho, espelho meu uma leitura de <i>As horas nuas</i> de Lygia Fagundes Telles	Mestrado	Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
2011	Carolina Silva Moraes Pereira	<i>Degradadas filhas de Eva</i>	Mestrado	Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

**Tabela 8: Conjunto das Dissertações e das Teses sobre a obra de Lygia Fagundes Telles**

A maior parte dos primeiros trabalhos críticos que tratam da literatura lygiana, segundo o pesquisador Suênio Campos de Lucena, é voltada "para analisar a *afirmação* de um *discurso*

*feminino* na literatura brasileira contemporânea, formado por Lygia Fagundes Telles, em paralelo a escritoras como Clarice Lispector, Raquel de Queiroz, Hilda Hilst, Cecília Meireles e Adélia Prado, entre outras" (LUCENA, 2007, p. 166. grifos nossos). Tendo por base a Tabela 8, acima exposta, e a afirmação anterior de Lucena, podemos identificar dois tipos de trabalhos que envolvem questões acerca do feminino: i) os que estão relacionados ao discurso feminino, que envolvem questões acerca da autoria feminina, enfatizando-se o fato de serem trabalhos produzidos por uma mulher escritora e as consequentes implicações disso na contemporaneidade; e ii) os trabalhos vinculados ao universo feminino, relacionados com as personagens mulheres, criadas por Telles, e as representações literárias que as mesmas evidenciam em contos, romances ou livros que mesclam memória e ficção. Essa diferenciação de abordagem proporciona resultados de naturezas distintas nos estudos literários. Em nosso trabalho de dissertação, prezamos (tanto nas referências críticas quanto em nossas análises) por análises verticais dos textos literários, o que compreende uma abordagem específica das personagens e das representações literárias ali existentes que, eventualmente, apresentam uma interface com aspectos não-literários como, por exemplo, sociológicos ou políticos.

Muitos dos trabalhos críticos sobre Lygia Fagundes Telles propõem a análise de uma voz feminina nas diversas narrações presentes no conjunto de obras da autora. Até o momento, em nossas pesquisas, não encontramos trabalho acadêmico de dissertação ou tese que, como o nosso, investigue as representações da mulher que emergem no conjunto das personagens femininas de determinada obra. Nossa proposta de analisar tanto as personagens principais quanto as secundárias, tendo como ponto central a construção de representações da mulher, feitas por meio das narrações em primeira pessoa das personagens-narradoras e de um narrador em terceira pessoa, tende a ter uma perspectiva original. Os estudos do romance *As meninas*, em sua maioria, investigam somente as três personagens protagonistas, dando ênfase ao período histórico no qual se desenrola a história narrada.

Em nossa dissertação, pretendemos investigar as três personagens protagonistas e as secundárias, analisando e interpretando as narrações em primeira pessoa que essas três personagens-narradoras fazem sobre si mesmas e sobre as demais personagens do romance. E, a partir da análise e investigação dessas narrações, vemos emergir a representação de duas crises sociais, políticas e culturais: a crise do patriarcalismo e a do autoritarismo advindo da ditadura militar.

Os estudos sobre as narrativas de Lygia Fagundes Telles passaram a ter uma nova hipótese de investigação a partir da década de 1990. Como vimos, após a obra *A disciplina do amor*

(1980), a autora passou a se aventurar no gênero memória, mesclando-o com ficção, o que direcionou uma parte dos recentes trabalhos acadêmicos sobre a produção de Lygia a analisar o gênero memória nas obras da autora.

Como podemos ver, o conjunto de obras de Lygia permite diferentes investigações dentro dos estudos acadêmicos. No entanto, assim como afirma Lucena (2008), ainda que haja uma considerável "popularidade junto a um público-leitor que garante a seus livros sucessivas tiragens, assim como uma constante publicação de perfis, entrevistas e matérias jornalísticas, que costumam chamá-la de 'a maior escritora brasileira viva' ou 'a dama da literatura brasileira', sua vasta produção ficcional ainda necessita de mais estudos e análises" (LUCENA, 2008, p. 155).

## II. ASPECTOS AMPLOS DA FORTUNA CRÍTICA DO ROMANCE *AS MENINAS*

No decorrer deste capítulo, abordamos alguns aspectos da fortuna crítica sobre as obras de Lygia Fagundes Telles que, de algum modo, têm como objeto o romance *As meninas*. O intuito é fazer uma apresentação de alguns dos estudos existentes sobre o romance e, simultaneamente, introduzir as nossas análises que estão mais bem desenvolvidas no 3º. capítulo. Optamos por fazer este recorte, neste capítulo, na abordagem da fortuna crítica do romance, a fim de tornar as análises (presentes no terceiro capítulo) mais direcionadas a características específicas das personagens (e às consequentes representações literárias que as mesmas acarretam) e, também, a aspectos relacionados à fábula característica de *As meninas*.

Optamos por utilizar, no presente trabalho, a versão mais recente da obra, revisada e publicada em 2009. Esta nova edição traz o texto de orelha da primeira publicação do romance, em que Paulo Emílio Salles Gomes afirma que

vazado numa linguagem extremamente original e estruturado numa técnica que foge audaciosamente aos padrões consagrados, *As meninas* representa, sem dúvida, a experiência mais alta de Lygia Fagundes Telles como ficcionista e vem situar-lhe o nome, em definitivo, na primeira linha dos nossos autores modernos (GOMES, 2009, p. 296).

A crítica, em sua maioria, fez uma avaliação positiva desse romance e, no dia 28 de junho de 1974, a autora recebeu o prêmio Coelho Neto, na Guanabara, por essa obra de ficção. Nesse mesmo ano, o escritor e crítico literário Elias José apontou na obra "uma das mais positivas conquistas estilísticas de Lygia Fagundes Telles, já experimentada em contos anteriores, mas não de maneira tão feliz como neste romance, [...] a variedade do ponto de vista narrativo" (JOSÉ, 1974, p.09).

Trabalhando em nossa hipótese de pesquisa, acreditamos ser possível identificar, nesse romance, o ápice do projeto literário, que problematizava parte do universo das mulheres, orquestrando uma representação crítica do contexto sociocultural e político da década de 1970, por meio da linguagem proveniente do ponto de vista de suas três personagens-narradoras: Lia, Lorena e Ana Clara.

Nas críticas ao romance, encontramos, além das inúmeras avaliações positivas, uma avaliação negativa, publicada na Revista *Veja*, em 1974, pela crítica Bruna Becherucci. Nessa avaliação, a crítica afirma que Lygia Fagundes Telles, nesse romance,

quer usar uma linguagem nova, desinibida e despreocupada, mas na realidade não vai além do palavão consentido de praxe. [...] Pretende pintar o quadro de uma sociedade em que a juventude aparece desatinada e consegue o retrato de três raparigas que não têm bastante vigor para servir como símbolo ou como exemplos do meio e do tempo em que vivem. Trata-se, enfim, de um retrato quase sem matizes, sem contradições, sem paixão. E portanto sem verdadeira humanidade, o que, no âmbito da história e da historicidade de uma época de transição (talvez de reconstrução), não passa de um ato de injustificado inconformismo; o primeiro de parte da escritora (BECHERUCCI, 1974, p. 80).

Ao tratar da linguagem construída por Lygia nesse romance, Bruna Becherucci apresenta uma análise superficial da linguagem empregada pelas três personagens-narradoras, pois a desinibição e os eventuais palavrões fazem parte da linguagem das personagens, que abordam, em primeira pessoa, os próprios pontos de vista sobre si mesmas e sobre mundo à sua volta. Concordamos com Becherucci que o período representado no romance (meados da década de 1960-70, no Brasil) é uma época de transição e de reconstrução, pois havia duas grandes crises: a primeira, a do patriarcalismo e a segunda decorrente do autoritarismo da ditadura militar brasileira. E, em meio a essas crises, a autora pode ter construído, em *As meninas*, narradoras que têm atos de inconformismo com o período no qual vivem, mas não se trata, aqui, de um "injustificado inconformismo", mas de uma abordagem crítica adequada ao momento histórico e às questões nele inscritas. Acreditamos que esse romance não pretende fazer de suas três personagens-narradoras símbolos de um período da história brasileira, mas fazer com que, nelas, possam emergir problematizações e posicionamentos críticos desse período de crise social, política, cultural e comportamental.

Ao contrário de Bruna Becherucci, a crítica Bella Jozef, em um artigo intitulado "A arte de Lygia Fagundes Telles", diz que

Em *As meninas*, romance composto à base do monólogo interior e do fluxo de consciência dá-se, por um lado, a construção dialógica de uma escrita que é ao mesmo tempo a redescoberta de uma realidade, uma visão lógico-conceptual, segundo a estética romântico-realista que considerava o romance como representação do mundo. Os referentes podem ser localizados externamente mas o suporte ideológico é apenas aspectual e não estrutural. A compreensão da obra está no significante e o significado é conjuntural. Por outro lado, o leitor é confrontado com a experiência mental direta das personagens. Uma técnica eficiente e positiva é empregada pela autora para compor uma imagem total e não fragmentada da personagem: a conjunção da primeira e da terceira pessoa (JOZEF, 1974, p. 12).

Jozef define de modo preciso a composição do romance *As meninas*. O principal êxito de Lygia, nessa obra, é a construção da representação do mundo por meio de personagens-narradoras que, em primeira pessoa, expõem seus pensamentos, e essas narrações sofrem interferências de um

narrador em terceira pessoa. Essa técnica é construída por meio dos procedimentos de monólogo interior e fluxo de consciência. Essas características, apontadas pela primeira vez por Bella Jozef, serão exploradas no decorrer de nossa dissertação. Podemos notar, também, que esse projeto literário foi sendo desenvolvido por Lygia Fagundes Telles desde o seu primeiro romance, atingindo o ápice, acreditamos, com a produção de *As meninas*.

Também em 1974, Nelly Novaes Coelho apontou, em seu artigo "As meninas - o naufrágio das elites", um aspecto do romance que não fora apontado por nenhum outro crítico. Para ela

dentre os inúmeros problemas mesclados no fluxo verbal do romance, destacamos um dos mais importantes, sob o aspecto literário, para ser mediado e analisado em profundidade. Trata-se do questionamento da própria literatura dentro do mundo atual. Valerá a pena escrever? (Veja-se o livro destruído por Lião e o diário que ela continua a escrever; as reflexões de Lorena acerca das palavras isoladas ou reunidas...) As palavras terão ainda sentido neste mundo visual, utilitarista, tão cheio de carências materiais? Nele haverá lugar para a ficção? para a poesia? É dessa natureza o interrogar maduro e decisivo que percorre o livro e que, inevitavelmente, angustia o escritor moderno (COELHO, 1974, p. 10).

Nelly Novaes Coelho teve um olhar bastante arguto sobre *As meninas*, percebendo certo caráter metalinguístico nesse romance, em que as personagens-narradoras, por meio da linguagem, questionam a própria linguagem. Em última análise, como afirma Coelho, a própria autora Lygia Fagundes Telles faz esse questionamento, embutido nas personagens desse romance, questionando o sentido e a serventia de escrever obras literárias.

Ainda no ano de 1974, a fortuna crítica de *As meninas* conta com outros artigos, como o de Laís Corrêa de Araújo, intitulado "Ficção", publicado em junho daquele ano. Neste trabalho, Araújo evidencia que a autora, neste romance, apreende o contexto brasileiro em que vive por meio da existência psíquica das três protagonistas, construída em meio a uma linguagem simbólica, na qual cada protagonista lida com os seus distintos complexos.

Já em março de 1976, Edda Ferreira publica o artigo "As meninas e a maestria técnica de Lygia Fagundes Telles", no qual a pesquisadora afirma que as críticas feitas ao romance de Lygia, até então, não tinham sido capazes de traduzir a força da obra e o que ela representa para a literatura brasileira. Edda Ferreira, com este artigo, apontou um lugar de destaque para *As meninas*, indicando aspectos da linguagem do romance (no nível do discurso, da sintaxe, da semântica, das ações narrativas, do tempo e do espaço narrativos, dos narradores e da focalização) e, com isso, formando um painel analítico-descritivo detalhado do modo como foi construído o romance. A partir disso, Ferreira mostra o lugar crítico ao qual o romance pertence, justamente por realizar um rico trabalho

de linguagem, representando um conturbado momento social, político, cultural e histórico do Brasil nos anos de 1970.

Em 1989, a pesquisadora Elódia Xavier publica um artigo intitulado “Vocação de ser humano X destino de mulher: uma leitura de *As meninas*” de Lygia Fagundes Telles. Neste artigo, com base nos paradigmas femininos previamente estabelecidos por Susana Pravaz, Xavier parte da mitologia grega para analisar as protagonistas femininas deste romance de Telles. Elódia compara a protagonista Lorena a Hera (símbolo da mulher-mãe), Ana Clara é aproximada à figura de Afrodite (mulher como símbolo sexual) e, por fim, Lia é associada a Atena (símbolo da mulher guerreira). As associações efetuadas a cada perfil feminino trazem categorias de distintos padrões de mulher, o que, em suas essências, acarretam vários estereótipos.

No ano de 2007, um artigo publicado sobre *As meninas* oferece-nos uma abordagem inédita até então. A pesquisadora Carolina Pizzolo Torquato publica o artigo intitulado "Aspectos da polifonia no romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, e sua tradução para o italiano". O trabalho é resultado da tese da pesquisadora, intitulada *Eco de vozes - tradução e análise de As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, e tanto no artigo quanto na tese, o elemento central explorado por Carolina é uma análise sistemática do dialogismo e da polifonia como procedimentos característicos do romance (e as suas conseqüentes implicações para a tradução em língua italiana).

Além de estabelecer um paralelo entre a teoria literária e a teoria da tradução, a pesquisadora, ainda, situa a obra *As meninas* na produção literária da autora, além de contribuir com a fortuna crítica do romance ao estabelecer, em suas investigações, aspectos importantes como as transições da voz narrativa, o dialogismo entre os pontos de vista das personagens e o diálogo estabelecido pelo romance com as marcas do contexto cultural. Em suas considerações finais, afirma que as duas traduções do romance para o italiano, embora contemporâneas e para uma mesma língua, interpretam e lidam com os aspectos dialógicos e polifônicos do texto de formas distintas.

Ainda em 2007, outro artigo sobre esse romance de Lygia Fagundes Telles é publicado, trazendo, também, uma abordagem um pouco distinta das que haviam sido exploradas anteriormente. O artigo do Prof. Dr. Rogério Silva Pereira, em co-autoria com Josimeire Lemos de Paiva, intitulado "Violência e repressão em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles" dá ênfase a um estudo da representação do autoritarismo advindo da ditadura militar brasileira. Além disso, os autores apontam a configuração romanesca de um discurso amoroso (baseado na teoria de Barthes), uma configuração como estilização de gêneros privados e públicos (baseada na teoria de Bakhtin) e

a configuração de uma tensão entre política clandestina, vida privada e vida pública (tendo por base os estudos de Arendt).

Não só pela crítica, mas também pelos leitores da época, *As meninas* teve uma grande aceitação, tendo a sua terceira edição publicada, segundo Nogueira Moutinho, já em maio de 1974. Na mesma época, o primeiro romance de Lygia Fagundes Telles, *Ciranda de pedra* (1954), estava ainda na quarta edição (MOUTINHO, 1974). *As meninas* foi elencado pelo jornalista Tavares de Miranda como a obra preferida pelo público dentre aquelas produzidas pelas escritoras brasileiras, em uma nota no jornal *Folha de São Paulo*, no dia 25 de julho de 1974, passados nove meses do lançamento do livro - MIRANDA, 1974, p.01). No ano de 1977, quatro anos após a primeira edição, o romance já estava em sua oitava edição (GOMES, 1977).

Em 1978 foi publicado primeiro trabalho acadêmico - dissertação de mestrado - sobre *As meninas*. A autora do trabalho é Maria Joana Barni Zucco, vinculada, na época, à Universidade Federal de Santa Catarina. Neste trabalho, intitulado *As meninas: sintaxe narrativa e tratamento espaço-temporal* e orientado por Edda Ferreira, vemos que há um estudo pautado em aspectos teóricos da linguagem do romance, proporcionando uma interface com os Estudos Linguísticos<sup>15</sup>.

No ano seguinte, 1979, outra dissertação de mestrado é defendida, tendo como tema o romance *As meninas*. A autora é Lya Fett Luft, e o trabalho recebeu o título de *Três espelhos do absurdo: a condição humana em As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Foi defendido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Essa dissertação traz uma importante contribuição, fazendo uma criteriosa análise das personagens, sob um viés da experiência do absurdo, finalizando com uma comparação entre *As meninas* e *O processo*, de Franz Kafka<sup>16</sup>.

Em 1999, a pesquisadora Cláudia Regina Manzollillo Madeira, vinculada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendeu a dissertação intitulada *Perfis femininos na ficção de Lygia Fagundes Telles*. Neste trabalho, Cláudia Madeira trabalha com arquétipos femininos, lidando com distintos perfis e comparando-os com personagens femininas da mitologia. Dentre as obras do *corpus* da pesquisadora está o romance *As meninas*. Em sua análise, Madeira privilegia dois

---

<sup>15</sup> A respeito do trabalho de dissertação de Maria Joana Barni Zucco, intitulado *As meninas: sintaxe narrativa e tratamento espaço-temporal*, defendido na UFSC, em 1978, informamos que não tivemos acesso ao trabalho completo. Tivemos acesso a um resumo desta dissertação, publicada em: SACHET, C. Dez anos de mestrado em Literatura Brasileira na UFSC. *Travessia*. Florianópolis, n.2, 1981. As informações contidas aqui são oriundas do acesso à esse artigo, disponível on-line em:

<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1614/showToc> (acesso em fev de 2013).

<sup>16</sup> Não tivemos acesso a essa dissertação de mestrado e as informações contidas, neste parágrafo, foram obtidas em: LAMAS, B. S. *Lygia Fagundes Telles: imaginário e escrita do duplo*. Porto Alegre: UFRS, 2002. 296 p. Tese (Doutorado), Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, p. 90.

aspectos do romance: o registro dos estados mentais das personagens e os acontecimentos históricos e sociais que estão referidos no texto. Segundo a pesquisadora,

o romance *As meninas* (1973) constitui grande êxito literário da escritora. Instigante quanto à polifonia narrativa, o texto seduz o leitor pela forma como a história é apresentada. Além de um narrador impessoal, em terceira pessoa, três vozes se alternam como narradoras do enunciado, conferindo seu ponto de vista particular a determinado acontecimento. A estrutura narrativa em espelho adensa o perfil psicológico das três protagonistas bem como enriquece o discurso (MADEIRA, 1999, p. 45).

A análise do perfil psicológico das três protagonistas é algo recorrente nos trabalhos de pesquisa sobre esse romance, tendo em vista que as narradoras apresentam os seus próprios pontos de vista sobre o mundo que as cerca, fazendo uso do monólogo interior e do fluxo de consciência. Em 2006, a dissertação de Maria das Dores Pereira Santos, intitulada *A figuração poético-alegórica da morte em As meninas, de Lygia Fagundes Telles*, aborda, também, esse traço do romance. No entanto, essa dissertação apresenta, como hipótese, algo inovador, investigando a poética da morte na obra, sob os anos de chumbo da ditadura militar brasileira, e tendo como perspectiva teórica o conceito de alegoria moderna sistematizado por Walter Benjamin.

No ano de 2008, outro trabalho no qual o romance *As meninas* é um dos objetos de estudo, foi realizado pela pesquisadora Cristal Recchia, seu título é *Perspectivas femininas em Helena Morley e Lygia Fagundes Telles: Minha vida de menina e As meninas*. Neste estudo comparativo, o ponto norteador das investigações da pesquisadora são os diferentes perfis femininos representados em *Minha vida de menina* e *As meninas*. O estudo explora os elementos históricos e sociais de cada contexto representado nos romances, direcionando as investigações para aspectos como o tempo e a representação do corpo feminino em distintos contextos de produção romanesca.

Seguindo uma linha de pesquisa similar a essa, em 2009, Natália Ruela defendeu a dissertação intitulada *Feminismo e construção de identidades femininas: As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Assim como Madeira (1999) e Elódia Xavier (1989), Natália Ruela desenvolve uma aproximação de Lorena com a deusa grega Hera, de Lia com Atena e de Ana Clara com Afrodite. Ruela expande o que já havia sido apontado por Madeira e Xavier ao dar corpo a uma ideia existente que, entretanto, não havia sido desenvolvida de modo sistemático. Além disso, realiza a sua análise sob a perspectiva dos estudos feministas, das representações femininas e das relações entre ideologia e poder. Para desenvolver seu estudo, Ruela se vale, também, de aspectos teóricos que envolvem o foco narrativo de *As meninas* e a tipologia das deusas gregas.

Como vimos nos trabalhos de dissertação anteriormente apontados, um elemento comum em todos eles é uma análise da narração introspectiva e psicológica de cada uma das narradoras protagonistas. Sob diferentes ângulos e com hipóteses distintas, os trabalhos constroem investigações que partem de uma análise dos monólogos interiores e dos fluxos de consciência das narradoras e daquilo que, a partir desses procedimentos, elas representam.

Nosso trabalho de dissertação parte deste aspecto analítico, que não poderia ser diferente, tendo em vista que essa é principal estratégia de construção narrativa do romance. A partir dos quatro narradores de *As meninas* (as três protagonistas e o narrador externo à ação dramática) vemos emergir representações, principalmente femininas, do contexto em que o romance foi produzido (tendo em vista que a época que contextualiza a fábula e a época da publicação da obra são coincidentes). O que não observamos, em nenhum dos trabalhos acadêmicos lidos, é uma preocupação em incluir de modo sistemático nas análises as personagens femininas secundárias que fazem parte da obra<sup>17</sup>.

A inclusão da análise das personagens secundárias (mesmo aquelas que são somente citadas no decorrer da fábula) nos permitirá, cremos, construir uma análise mais ampla do romance. Poderemos analisar as representações femininas vinculadas a essas personagens e, com isso, compor um painel mais amplo dos perfis femininos, chamemos assim, presentes no contexto brasileiro dos anos de 1970, sob a ditadura militar.

Investigaremos tanto as personagens femininas principais quanto as personagens femininas secundárias para, com isso, consolidar a nossa hipótese - a de que *As meninas* capta a coexistência de distintos perfis de mulher para, com isso, registrar uma dupla crise no Brasil dos anos 60-70 do séc.XX, crise do autoritarismo político e do patriarcalismo. Além das personagens principais, vinculadas à juventude brasileira dos anos 60-70, há, no romance, as mulheres viúvas, freiras, prostitutas, feministas, empregadas, dentre outras. Pretendemos estudá-las todas, o que se dará no próximo capítulo.

---

<sup>17</sup> Ressaltamos que não pudemos constatar tal fato nas duas dissertações, mencionadas anteriormente, às quais não tivemos acesso na forma de trabalho completo.

### III. AS REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM *AS MENINAS*

No decorrer do romance *As meninas*, notamos que as três narradoras-protagonistas criam formas, por vezes distintas, de (auto)consciência para lidar com as situações reais, criando jogos de perguntas e respostas que se organizam quase que como diálogos consigo mesmas (monólogos interiores). No caso de Lorena, por exemplo, vemos que esse procedimento pode servir para compensar a pouca quantidade de diálogos que ela tem na sua vida real, pois essa personagem tem a constante necessidade de expressar aquilo que pensa ou sente por meio dos diálogos, impossibilitados, com uma mãe ausente, um irmão em constantes viagens, uma amiga que está constantemente bêbada ou drogada (Ana Clara), uma amiga ocupada em lutar contra a ditadura militar em passeatas e reuniões (Lia) e as freiras do pensionato onde vive, sempre ocupadas com afazeres domésticos. Vemos, pois, que Lorena prefere a esfera do diálogo no imaginário, em vez de agir no plano das ações práticas.

As três protagonistas de *As meninas* são narradoras-protagonistas. Para a análise estrutural desse aspecto, utilizaremos o proposto por Norman Friedman em "O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico" (2002). Segundo Friedman,

com a transferência da responsabilidade narrativa da testemunha para um dos personagens principais, que conta a estória na primeira pessoa, alguns outros canais de informação são eliminados e mais alguns pontos de vantagem, perdidos. [...] O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo (FRIEDMAN, 2002, p. 176-177).

Como vemos na explanação de Friedman, com o foco narrativo do narrador-protagonista, há um ângulo de visão fixo e central sobre as narrações da estória do romance. Desse modo, as ações e acontecimentos romanescos ficam limitados ao modo de sentir, pensar e ver o mundo à volta do narrador-protagonista. Vemos que as três narradoras-protagonistas de *As meninas* possuem tais características, pois cada uma narra, principalmente, a partir dos seus pensamentos, evidenciando, cada qual, diferentes visões de mundo, valores, ambições, sonhos, desejos e subterfúgios, em realidades distintas e, às vezes, paralelas.

Como narradoras-protagonistas, vemos que as narradoras de *As meninas* utilizam-se, basicamente, de dois recursos narrativos: o monólogo interior e o fluxo de consciência. Ambos são recursos que evidenciam a subjetividade das protagonistas, e, segundo Alfredo Leme Coelho de Carvalho, “sempre que nos referirmos a "monólogo interior", teremos em mente apenas aquele que,

correspondendo a estados de consciência pré-verbais, for apresentado de forma truncada, ou caótica, ou meramente associativa” (CARVALHO, 1981, p. 54).

De acordo com Carvalho, o recurso do monólogo interior não possui uma ordem lógica determinada em que a narração ocorra de modo a encadear os pensamentos da personagem conforme eles vão sendo pensados. Já o fluxo de consciência pode ser caracterizado como: "a apresentação idealmente exata, **não analisada**, do que se passa na consciência de um ou mais personagens" (CARVALHO, 1981, p. 51 – grifos nossos). A distinção entre ambos os recursos não é exata e, muitas vezes, é de difícil identificação, pois ambos estão relacionados com a expressão da subjetividade da personagem.

Em *As meninas*, as três narradoras-protagonistas alternam, em suas narrações, o uso do monólogo interior e o do fluxo de consciência. A partir da alternância entre esses recursos, é construída, no romance, a voz de cada narradora.

Não somente o foco narrativo e os recursos a ele vinculados, expostos anteriormente, nos auxiliam a definir as narradoras-protagonistas de *As meninas*, mas, também, a pessoa gramatical utilizada em suas narrações. Segundo Genette,

a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma de suas personagens ou por um narrador estranho a essa história (GENETTE, 1976, p. 243).

Como podemos ver, com base na citação acima, o uso da 1ª pessoa do singular, pelas narradoras de *As meninas*, tem o intuito de fazer com que elas contem as suas próprias histórias. Esse tipo de uso da 1ª pessoa faz com que as protagonistas definam um ângulo particular pelo qual o leitor terá conhecimento da estória narrada, ou seja, a estória é narrada por uma visão que é própria de cada personagem, delimitada pelo modo como cada uma vê e sente aquilo que narra ou aquilo que descreve. A partir das visões parciais de cada narradora, de *As meninas*, é possível perceber uma multiplicidade de vozes<sup>18</sup> que nos permite identificar, no romance de Lygia Fagundes Telles, a construção de um painel representativo da jovem mulher brasileira na década de 1960-70 – mulher, esta, que rompeu com limites, mas também se manteve vinculada a alguns dos valores e

---

<sup>18</sup> Essa multiplicidade de vozes dentro do romance *As meninas* foi analisada sistematicamente pela primeira vez em 2007, pela pesquisadora Carolina Pizzolo Torquato, com a tese de doutoramento intitulada *Eco de vozes - tradução e análise de As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Tereza Arrigoni. Neste trabalho, a pesquisadora afirma que o romance "*As meninas* [...] configura-se como um romance polifônico e dialógico, no qual cada voz representa uma singular perspectiva sobre o mundo, uma diferente consciência. De acordo com o conceito de romance polifônico, desenvolvido por Bakhtin a partir da obra de Dostoiévski" (TORQUATO, 2007, p. 56 - colchetes nossos).

paradigmas herdados da tradição patricarcal; mulher que, também, lutou contra o autoritarismo político, enfrentando uma ditadura que cerceou as liberdades civis no país.

### **1. Lorena: a busca simultânea do rompimento e da reafirmação da tradição patriarcal herdada**

Lorena, durante parte de sua infância, viveu na fazenda da família, com o pai, a mãe e os irmãos Rômulo e Remo. Segundo a própria narração da protagonista, o pai, símbolo de grande fazendeiro, tinha uma coleção de armas de fogo na casa em que habitavam. Durante um dia comum na fazenda, conforme a versão apresentada pela personagem, seu irmão, Remo pegou uma dessas armas da coleção e, por um descuido em suas brincadeiras de criança, pensando estar descarregada, atirou no peito do irmão Rômulo, matando-o instantaneamente. O fato de Rômulo ter morrido não é contestado durante a fábula do romance. No entanto, constatamos que essa fatalidade tem uma versão diferente, quando recontada pela mãe de Lorena, em uma conversa com a protagonista Lia. Constatamos, portanto, duas versões distintas sobre a morte de Rômulo: i) nas palavras da mãe, Rômulo faleceu quando completava poucos meses de vida, sendo a causa da morte diagnosticada como um problema cardíaco (chamado, comumente, de sopro no coração); ii) distintamente, Lorena afirma que o irmão faleceu após ser vítima de uma bala de arma de fogo, aos sete anos de idade. Constatamos que a história dessa morte, quando contada por Lorena, é afirmada, repetida e detalhadamente, pela protagonista no decorrer da fábula. Em contrapartida, a versão da mãe aparece em um único diálogo. Confrontando as duas versões (a da mãe e a da filha) apuramos a semelhança de que, na época que Rômulo faleceu, Lorena ainda era uma criança.

Considerando-se a versão da mãe de Lorena como verdadeira, a fábula do romance nos permite o seguinte raciocínio: com a pouca idade que tinha, essa narradora-protagonista não teria maturidade suficiente para compreender o fato e o conceito de morte ali manifestos, o que, possivelmente, a levaria, poucos anos depois, a inventar uma história diferente para a morte do irmão. Tal invenção, por sua vez, seria capaz de proporcionar, à Lorena, uma espécie de auxílio à sua própria convivência com os sentimentos oriundos da perda da figura masculina do irmão. A partir desta hipótese (a de que Lorena inventa a história que envolve a morte de um de seus irmãos), podemos dizer que a sua mãe teria ciência dessa invenção e, a partir daí, opta por adjetivar Lorena como uma menina "sonhadora" (tendo em vista que a protagonista, na visão da mãe, tende a inventar histórias que não corresponderiam aos fatos ocorridos na realidade). Adotando essa

interpretação, observamos que a mãe não interfere na história da morte de Rômulo que Lorena passou a contar para os empregados da fazenda e para as pessoas que conviviam com a família.

Por outro lado, tomando-se a versão de Lorena como verdadeira, podemos observar que a mãe poderia ter inventado a história da morte de Rômulo. Tal possível invenção pode ser percebida como um meio pelo qual a mãe buscaria amenizar a perda trágica de um filho. Isso a levaria, por exemplo, a ter escondido todas as fotografias do falecido Rômulo (retratadas durante a sua infância), a fim de evitar as dolorosas lembranças e a propagação, para aqueles que visitam a casa da família, da imagem negativa de um assassinato ocorrido entre irmãos. Esse cuidado com a construção de uma imagem familiar que não seja ruim perante a sociedade em que vive, é uma preocupação constante da mãe de Lorena. O que resultaria em uma diligência da mãe em mudar a história do assassinato acidental para uma fatalidade ocorrida com um recém-nascido, deixando, conseqüentemente, prevalecer que Lorena (ao narrar a sua versão) é uma "sonhadora", subentendendo-se, nisto, que a filha seria infiel à realidade dos fatos.

Ao nos determos na história de assassinato acidental narrada por Lorena, vemos que a versão da jovem alude ao antigo mito romano da fundação da cidade de Roma (21 de abril de 753 a. C.), no qual um irmão mata o outro para assumir o trono que, originalmente, ambos herdariam. Nessa história mitológica, Rômulo mata seu irmão Remo e, posteriormente, diz a lenda romana que o assassino "depois de morto, fora levado para ter um lugar entre os deuses" (BULFINCH, 2006, p. 20). Apesar de não ser considerado um Deus, em sua vida pós-morte, segundo o pesquisador Thomas Bulfinch, Rômulo era considerado quase como uma deidade, sendo, frequentemente, confundido com Quirino, que era o Deus da guerra.

Ao compararmos o mito romano com a história da morte do irmão, de Lorena, há uma inversão da segunda para a primeira, sendo que o irmão de Lorena, Remo, é quem mata o outro irmão Rômulo. Ao inverter os nomes dos irmãos, em relação ao assassinato cometido, podemos analisar que Lorena tenta enaltecer não aquele que matou, mas o irmão que foi morto, o que inverte, mais uma vez, o ocorrido na lenda romana. Na tentativa de igualar essa situação, vemos que Remo (no decorrer da narrativa de *As meninas*) esforça-se para ocupar um lugar de prestígio na visão de Lorena, mandando-lhe presentes de alto valor, o que, quase sempre, eram lembranças das viagens que ele, frequentemente, fazia ao redor do mundo. Mas tais agrados não são importantes para Lorena, tendo em vista que, para ela, o maior valor está nos detalhes e nas cenas que compõem a fantasia que ela mesma criou (ou a lembrança viva da infância, se tomarmos a versão da mãe como uma invenção) ao redor da figura de Rômulo.

Tendo a versão da mãe como verdadeira, vemos que, ao valorizar essa realidade fantasiada de seu passado, Lorena protagoniza um conflito entre aceitar e negar a sua realidade, tendo em vista que aceita o fato de que o seu irmão morreu, todavia cria uma fantasia sobre como e quando ocorreu o falecimento, modificando o modo e o tipo de perda que ela sofreu. Com essa atitude de Lorena, parece-nos passível de afirmação que a representação feminina que essa personagem assume é a de que é desejável fantasiar o seu passado, desde que a fantasia baseie-se em algo já conhecido, como no mito romano mencionado. Isso se mostra, para Lorena, melhor do que encarar a realidade simples de que o irmão morreria ainda bebê de um problema no coração, evidenciando-nos a escolha da personagem em dar continuidade à dramaticidade de um aspecto mítico, proporcionando a si mesma uma sublimação emocional em relação aos outros que ouviam a sua história do falecimento de seu irmão.

Diferentemente do que ocorre com Rômulo, Lorena não idealiza e/ou fantasia o seu outro irmão, Remo. Vemos que este último irmão é posicionado, por Lorena, como alguém concreto e, digamos assim, mais banal e real, sem nenhuma emoção dramática na vida, o que, na visão dela, caracteriza uma situação que não merece a sua atenção<sup>19</sup>. Nas narrações a seguir, podemos observar algumas distinções entre as descrições de Rômulo e de Remo, narradas por Lorena:

As mãos de Remo eram banais mas as de Rômulo eram douradas, a penugem dourada no braço se estendia até elas. Ficavam douradas (TELLES, 2009, p.208).

- Lógico que tem. Quem sabe resolve dar as roupas de Rômulo? Tinha treze anos mas era tão desenvolvido, sabe meu suéter de listras azuis? Era dele. Guardou tudo, fica tão mórbido – sussurrou tirando para fora minha corrente com o peixinho (TELLES, 2009, p. 169).

- Mãezinha teve uma amiga que um dia amanheceu no colégio com as chagas de cristo na palma da mão. Rômulo, meu irmão, ouviu o caso e no dia seguinte foi me sacudir na cama, estou com as chagas, estou com as chagas! E me mostrou as mãos marcadas. Mas o outro, o Remo, era esperto, mercúrio cromo, já pensou? Eu fazia umas bolhas de sabão enormes, nem Rômulo nem Remo conseguiam fazer bolhas tão grandes como eu (TELLES, 2009, p. 168).

- Quando era criança andava quilômetros assim como Rômulo.
- Esse é o diplomata?
- Rômulo morreu. O diplomata é Remo.
- Sempre confundo.

<sup>19</sup> Cabe lembrar que esta é uma característica marcante da protagonista Lorena. No decorrer do romance, vemos que ela se mantém cercada por situações e pessoas que vivem algum tipo de situação dramática, sendo que Lorena sente prazer ao recontar (e raciocinar sobre) o drama de cada personagem ao seu redor. Esse é o caso, por exemplo, da mãe de Lorena (na sua busca por se sentir jovem), de Lia (na sua perigosa luta política, a qual Lorena financia) e de Ana Clara (na sua insistência em casar-se com um homem rico e, sendo assim, Lorena se propõe a financiar uma cirurgia de reconstituição de hímen para que Ana possa casar-se "virgem").

- Todo mundo confunde. Sabe aquela arca que guardei na garagem? Tem dentro um álbum de retratos antigos, um dia te mostro. Era linda a casa da fazenda, aquele colonial bem purinho. Tinha cento e vinte e tantos anos, já pensou? (TELLES, 2009, p. 167).

A seleção de trechos acima é composta por algumas das narrações de Lorena sobre os seus dois irmãos e, em especial, sobre Rômulo. No primeiro trecho, em que Lorena compara um aspecto físico dos dois irmãos, percebemos que ela quase não descreve as mãos de Remo, mencionando apenas que são banais; já as de Rômulo são descritas com o uso de adjetivos que elevam a personagem a um patamar superior, dizendo que são douradas, com uma penugem, aproximando-o, ainda que discretamente, de uma figura endeusada. Para criar essa maior valorização à imagem de Rômulo do que a de Remo, podemos perceber que, em diversas passagens do romance, há a preferência, pela narradora Lorena, de orações que tenham conjunções adversativas, como, por exemplo, no primeiro trecho acima citado, no uso da conjunção “mas”. Esse recurso faz com que a imagem de Rômulo (a sua caracterização ou adjetivação) seja mais engrandecida do que a de Remo, como podemos perceber, também, no segundo trecho com “tinha treze anos, mas era tão desenvolvido”.

Observamos que, no terceiro trecho, há, mais uma vez, o uso da conjunção adversativa “mas”, no entanto, com um uso diferente do apontado anteriormente. Na oração “Mas o outro, o Remo, era esperto, mercúrio cromo, já pensou?”, a conjunção adversativa, aí, tem um valor mais negativo, revelando que, mesmo que Remo seja mais esperto, Lorena não vê isso como uma qualidade, mas, neste caso, como alguém que tenta acabar com a fantasia das supostas “chagas” que Rômulo teria. Para Lorena, o irmão Remo é visto, mais uma vez, como aquele que a aproxima da realidade, desmascarando as falsas chagas de Rômulo, desmistificando-o e tirando o drama da situação. Quando se depara com uma realidade banal, Lorena deixa de idealizar a comparação de Rômulo com Cristo, o que a desloca de sua zona de conforto e sublimação.

Ainda com o intuito de acentuar o seu sentimento de sublimação, diante da história da morte de Rômulo, notamos que a personagem-narradora opta pelo uso da conjunção aditiva “nem”, que, no trecho “nem Rômulo nem Remo conseguiam” inclui os dois irmãos, prestando-se a uma comparação que os diminui, já que ambos não conseguem fazer, como ela, bolhas de sabão enormes. O uso deste recurso por Lorena nos evidencia um procedimento bastante frequente em suas narrações: quando, na sua realidade inventada, Lorena não se sente confortável, pois essa realidade chega a ser banal, ela costuma desviar a sua própria atenção do assunto que está no seu pensamento, focando-se em outro tópico, em que, geralmente, ela enaltece alguma característica pessoal, ainda que essa última característica seja, também, fruto da sua imaginação, tudo inventado

como se tivesse ocorrido no passado. Nesse caso, como Remo, ao revelar o "truque" do mercúrio cromo, tirou dela a idealização de que o Rômulo poderia ter as chagas de Cristo, ela muda de assunto e relata como é superior ao fazer bolhas de sabão. Ao mudar o seu pensamento para algo no qual ela é superior, a personagem Lorena, mais uma vez, busca conforto naquilo que lhe é familiar. Além disso, é interessante observar que Lorena busca sentir-se sublime em algo que é sempre passado, evidenciando-nos, desse modo, que ela pode criar o que quiser, sem ter de realmente lidar, emocionalmente, com aquilo que cria, sendo que tais eventos imaginados supostamente já aconteceram, e não fazem parte do presente concreto em que vive a protagonista.

A constante valorização que Lorena faz de si mesma, no passado, e a idealização que faz do seu irmão Rômulo evidenciam-nos que essa personagem sente a necessidade de fantasiar episódios de sua vida que a aproximam da figura de uma jovem heroína romântica<sup>20</sup>, sem que a personagem tenha consciência de que isso ocorre. Essa necessidade de Lorena é vista por nós como uma espécie de recurso que essa personagem usa para suprir a falta de atenção por parte da mãe, a ausência de uma aparência física que fosse satisfatória para ela (tinha o apelido de "magnólia desmaiada" na faculdade) e a morte do pai. Essas perdas e ausências na vida de Lorena são significativas, pois são elas que impulsionam a personagem a buscar autorrealização em situações de sua imaginação, que são compostas por realidades sublimadas em que ela pode, de algum modo, sobressair-se.

Ao criar suas fantasias, Lorena se coloca em situações nas quais ela se vê como uma heroína (por se sentir superior e sublime), que, no entanto, fracassa. Esse fracasso é perceptível, por exemplo, quando Lorena imagina que Remo desvende as falsas chagas de Rômulo (também inventadas por Lorena), fazendo com que fracasse a idealização que ela fazia de Rômulo nessa situação. Vemos, portanto que, Lorena constrói, imaginariamente, o seu próprio fracasso, o que não a desvaloriza como a heroína que ela fantasia ser. Para Lorena, tanto o sucesso quanto o fracasso são mais bem absorvidos quando estão nas situações fantasiosas que a personagem cria em sua mente. Diferentemente, a realidade de Lorena é composta por: sua mãe, sua financiadora, mas que prefere não manter um relacionamento mãe-filha; seu irmão (Remo), um diplomata quase sempre fora do país; seu outro irmão (Rômulo), falecido; seu pai, que morreu desmemoriado em um sanatório; a faculdade de Direito, em greve; suas amigas Ana Clara e Lia, que a veem, parcialmente, como uma fonte de renda, sendo que Lorena é de uma família bastante rica. Esses elementos que compõem a realidade de Lorena são notadamente contrastantes com as fantasias criadas pela

---

<sup>20</sup> Entendemos, aqui, o termo "jovem heroína romântica" como uma referência às heroínas dos romances românticos.

personagem. Ela amplia os fatos de sua vida para que os mesmos sejam heroicos: seja para ela idealize a si mesma ou para que tenha a sensação de fracassar, sendo que nos dois casos os fatos são, sempre, dramaticamente ampliados. Analisando a realidade vivida, em comparação com a realidade imaginada por Lorena, percebemos que essa personagem incorpora momentos de crise nas duas realidades, e, quando ambas se confrontam, percebemos que uma realidade (tanto a do passado quanto a do presente) serve de mecanismo de superação da outra e vice-versa. Com isso, nos é possível perceber que Lorena tenta resolver, digamos assim, os seus problemas da realidade presente, como, por exemplo, a falta de uma estrutura familiar que lhe fosse satisfatória, por meio de fantasias que não passam de soluções imaginárias. Como podemos observar, Lorena é uma personagem que não resolve as situações com ações práticas que poderiam surtir algum efeito sobre a sua realidade presente.

Tendo por base a seleção de trechos anteriormente transcrita, vemos que na realidade presente de Lorena, algumas personagens fingem acreditar nas fantasias dessa protagonista, quando estão diante dela. Isso, porque tais personagens não querem desiludir Lorena, tendo em vista que ela já não vê as suas próprias fantasias como imaginárias, mas, sim, como fatos reais.

Sabemos que a mãe de Lorena, a princípio, era a única personagem no romance que sabia que a história da morte de Rômulo era inventada pela filha; as demais personagens (até mesmo por não terem conhecimento da versão da morte narrada pela mãe) acreditam no que Lorena diz. Segundo a mãe, ela prefere deixar que a filha não viva só a sua realidade, pois acredita que as fantasias de Lorena fazem com que ela não tenha de enfrentar, na prática, a realidade em que vive, sendo que isso, na visão da mãe, é algo muito positivo. Lia acaba por tomar a mesma decisão, em relação às fantasias de Lorena quando descobre que a amiga está fantasiando a morte do irmão. Isso acontece quando Lia, ao visitar a mãe de Lorena, depara-se somente com retratos de Remo durante a infância, e decide perguntar à mãe de Lorena o porquê de não existirem retratos de Rômulo, e a mãe explica que seria impossível, tendo em vista que ele morreu ainda bebê.

Ao observarmos o quarto trecho, anteriormente citado, notamos que Lorena menciona possuir um álbum de família no qual, segundo ela, estavam algumas fotos de Rômulo. Lorena, em diversas passagens do romance, promete mostrar as tais fotos de Rômulo para Lia e para Irmã Bula, no entanto, essa promessa é sempre postergada pela promitente. As únicas fotos vistas pelas outras personagens, mostradas por Lorena, são do irmão Remo sozinho.

É uma característica de Lorena a de realizar promessas e adiar o cumprimento da ação prometida (ou, mesmo, não cumprir), sempre que se trata de algo relacionado à realidade em que

vive. Ela opta por, frequentemente, não resolver situações mais complexas (ou seja, que não se referem a pequenas tarefas diárias ou rotineiras) com ações práticas, mas, sim, ações imaginárias. Vemos nessa ação recorrente de Lorena uma espécie de mecanismo defensivo, por meio do qual, ela é capaz de manter as suas fantasias, deixando de lado as dificuldades de sua realidade. Mais uma vez, esse mecanismo surge como resposta à crise interna vivida pela personagem, entre o que é real e o que é imaginado, o que ocorre sem que ela tenha plena consciência disso.

A crise, vivenciada por Lorena corresponde a uma busca por alienar-se de parte de sua realidade, inclusive no que diz respeito à situação política do país nos anos de 1970<sup>21</sup>. Vemos, nesse recorte da história brasileira, que a alienação da população (em especial dos jovens universitários, cuja formação educacional poderia levá-los a ações que eram consideradas ameaçadoras ao autoritarismo do governo militar) era algo fomentado, ou melhor, imposto pelos militares no poder, em especial, depois do AI-5<sup>22</sup>.

Notamos que Lorena representa uma grande quantidade de jovens brasileiros, que, assim como ela, vinham de uma classe burguesa, faziam parte do meio universitário e, ainda que tivessem acesso a meios para envolver-se contra o autoritarismo advindo da ditadura, escolhiam manter-se alheios à realidade política e social do país. Ao contrário, outros jovens que vinham dessa mesma posição social (como a protagonista Lia, por exemplo) optavam por envolver-se em grupos que se opunham ao autoritarismo da ditadura militar.

Lorena, vivendo a sua realidade imaginada em relação a Rômulo, em determinado momento, cria outra personagem que, uma vez mais, existe, somente, em seus pensamentos: o médico M.N. Segundo ela, quando Rômulo levou um tiro no peito, ele foi levado, juntamente com a sua mãe e Remo, para o hospital mais próximo da fazenda em que moravam. Ao chegarem nesse estabelecimento, Lorena diz ter conhecido um médico cujas iniciais eram M.N. Na imaginação de

---

<sup>21</sup> Entre os anos 60 e 80 do séc. XX, a sociedade brasileira vivenciou uma terrível realidade: a instauração de uma ditadura militar que perdurou de 01 de abril de 1964 a abril de 1984. A ditadura militar significou uma afirmação máxima do autoritarismo que caracteriza a história da sociedade brasileira, mas marcou-se, também, por contradições que, como já dito anteriormente, implicaram em mudanças (e, em certa medida, em crise) na estrutura da família patriarcal como, por exemplo, a expansão do ingresso em massa das mulheres no mercado de trabalho nos meios urbanos. Observamos que as datas de início e término aqui apresentadas são afirmadas pelo autor Boris Fausto (1995) em *História do Brasil*. Tais datas, entretanto, são passíveis de questionamento, porque, efetivamente, a censura às artes só acabou em 1986 e as eleições para presidente só aconteceram em 1989.

<sup>22</sup> O AI-5 é o denominado Ato Institucional número 5, considerado o mais severo dos decretos instaurados durante a ditadura militar brasileira. Dentre as principais determinações deste Ato, vemos que as mais significativas foram suspensão do direito de votar e ser votado nas eleições sindicais; e a proibição de atividades ou manifestações sobre assuntos de natureza política.

Lorena, ela conheceu esse médico, portanto, no período da infância. Ela diz, durante a sua juventude, ter se apaixonado por ele.

O comportamento de Lorena, ao apaixonar-se por alguém que, segundo a nossa interpretação não existe fisicamente, nos revela que essa personagem sente maior segurança ao desejar somente um relacionamento amoroso imaginário, platônico. Assim como analisa Cláudia Madeira, "M.N., médico, [é] mais velho e casado, portanto, inatingível, o que vem ao encontro dos anseios de não-comprometimento" (MADEIRA, 1999, p. 47 - colchetes nossos). Madeira afirma que Lorena idealiza M.N., fantasiando com ele sempre mais em pensamento do que com ações. No entanto, não chega a definir M.N. como uma criação imaginária de Lorena, deixando implícito, em sua leitura, que esse médico existe. No entanto, Lorena é quem fantasia situações com ele, que existe apenas em seus (dela) pensamentos. Nossa análise tem, pois, um direcionamento diferente, segundo o qual o médico idealizado não tem um lugar na realidade fora dos pensamentos de Lorena.

Esse sentimento de apego por sua criação, M.N., aproxima-se de uma idolatria, e caracteriza, na imaginação de Lorena, um amor à distância, casto, inconfesso e idealizado. Na fantasia com um relacionamento que não se concretiza e não é concretamente correspondido, vemos um mecanismo criado pela personagem para, talvez, dar continuação àquilo que ela vive na sua realidade: permanecer sem uma presença masculina. Lorena não teve / não tem uma presença paterna (o pai está morto) nem fraterna (Rômulo morreu e Remo, ausente, está em constantes viagens).

Com isso, acreditamos que Lorena cria um mecanismo para lidar com a ausência da figura patriarcal (do pai, ou, mesmo, masculina, no caso, dos irmãos) - o que indicia a crise da tradição patriarcal na qual a família não sofre mais o domínio completo do patriarca<sup>23</sup> ou de seus herdeiros em poder e prestígio: os filhos homens. Observamos que a idolatria de Lorena por uma imaginária figura masculina (M.N.), que é um homem casado e com filhos, pode ser entendida como um mecanismo que aponta para a crise do patriarcalismo captada no romance. Assim como afirma a pesquisadora Maria Ângela D'Incao, até meados dos anos 50 e 60 (e, portanto, antes da crise do

---

<sup>23</sup> Quando o sistema patriarcal começa a entrar em crise, o homem deixa de ser o centro do sistema de produção da família, porque a mulher, em meados da década de 60, também, passou a fazer parte do mercado de trabalho. Assim, principalmente para as mulheres, passou a existir uma nova distinção entre o lar e o mercado de trabalho. Nesse início da construção de novos papéis sociais e de novas representações, a dificuldade era grande, afinal, a mulher estava assumindo papéis e funções que, antes, eram consideradas masculinas ou impróprias para uma mulher "de respeito". Tal fase de transição gera, ao mesmo tempo, um incômodo e um forte preconceito, tornando difícil esse processo de mudança. No entanto, é importante colocar que tais mudanças, como teoriza Giddens (1992), não impedem que as mulheres ainda sejam as agentes da criação dos filhos e das tarefas domésticas. "O patriarcado permanece completamente entrincheirado na ordem social e econômica" (GIDDENS, 1992, p.172).

patriarcalismo eclodir), em especial em meio à classe burguesa, "a chamada família patriarcal brasileira [era] comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre os seus dependentes" (D'INCAO, 2011, p.223 - colchetes nossos). Lorena, entretanto, não parece ter vivido numa família patriarcal convencional, já que, com a morte do pai, sua mãe ganhou poder e autonomia, e, além disso, nenhum de seus irmãos assumiu o lugar do patriarca.

Tendo por base a sua invenção, M.N., Lorena passa a problematizar (apenas em sua mente) conflitos diversos relacionados à virgindade, ao casamento, à fidelidade, ao namoro e ao divórcio que vão, aos poucos, incidir sobre os seus valores, e, ocasionalmente, modificar alguns deles. A partir desse comportamento reflexivo, Lorena, ao narrar, evidencia o seu medo de ter de enfrentar na prática, ou seja, fora de seus pensamentos, tais aspectos da vida. Eis, aí, o que demonstra a sua identificação com as características de determinado tipo de heroína romântica.

Um comportamento reflexivo como o de Lorena condiz com a crise da tradição patriarcal da época, pois o sistema de ideias e valores da instituição em crise não são instantaneamente substituídos por outros, ocorrendo as mudanças em um longo período de tempo. Vemos que Lorena faz parte deste período de transformações graduais, na medida em que notamos, nessa personagem, a representação de uma jovem que sente a crise do patriarcalismo e que chega a refletir sobre as possíveis mudanças que isso acarretaria em suas ideias e ações. No entanto, Lorena não passa deste estágio reflexivo, ou seja, não chega a mudar o seu comportamento e, inclusive, não chega a mudar muitas de suas crenças, mantendo-as tradicionais, conforme demonstraremos no decorrer deste capítulo.

No trecho abaixo temos a primeira referência a M.N., narrada por Lorena, na qual ela descreve o momento em que eles teriam se conhecido:

Com uma rosa de lâme dourado na peruca, ah, M.N., quando olhei através do vidro da porta e vi você passar inteiro de branco. Luvas e máscara, ai, quase desmaiei. Exorbita aquele pedaço em que vai se aproximando da mesa camuflado e silencioso. O campo de batalha histórico de luzes, os aparelhos. Os ferros. Milhares de preparativos, tudo pronto? E a Morte com sua rosa dourada, sorrindo de braços cruzados (TELLES, 2009, p.105).

Note-se que Lorena tem uma preferência por associar a cor dourada àquilo que cria em suas fantasias. Como vimos, Rômulo tinha as mãos douradas, já M.N. tinha perto de si a morte com "uma rosa de lâme dourado na peruca". A cor dourada, aí, pode ser uma referência utilizada por Lorena para engrandecer e idealizar ainda mais as suas fantasias, tendo em vista que essa cor pode ser associada a grandiosidades, imponências, riquezas e superioridades (o ouro, o Sol). Desde a criação da história da morte de Rômulo, vemos que Lorena fantasia fatos grandiosos, dramáticos e,

muitas vezes, com finais trágicos ou situações difíceis de serem resolvidas (como o seu amor por um homem casado, imaginário, que diz amar a sua esposa).

Atente-se, também, para o modo como Lorena descreve M.N. com um certo tom erótico, estando ele todo de branco, e, nessa descrição, ela intercala os elementos daquilo que imagina com interjeições como "ah" ou "ai", sendo a última delas seguida de "quase desmaiei". Com isso, registramos que o efeito que M.N. provoca na personagem é, também, físico e sensual. Lorena constrói M.N. como alguém por quem ela se apaixona, incluindo, aí, o desejo físico e intelectual, o que nos revela, no decorrer da narrativa, que ela, ainda virgem, reflete sobre a sua sexualidade, pensando, posteriormente, em como seria ter um orgasmo, e cogitando se ela o teria com M.N. É interessante observar a escolha dessa protagonista em pensar a sua sexualidade relacionada a uma fantasia, ligando as suas sensações e reflexões sobre uma experiência erótica a algo imaginado, e não a uma pessoa real.

O médico M.N. é, para Lorena, uma fantasia que desperta várias emoções ligadas tanto a sentimentos amorosos quanto eróticos. No entanto, segundo suas narrações, M.N. não corresponde aos seus sentimentos. Desse modo, observamos que M.N. encarna, como criação imaginária, a necessidade de Lorena em dar continuidade àquilo que vive na realidade, ou seja, a carência materna, as ausências paterna, fraterna e a de alguém do sexo masculino que tivesse sentimentos amorosos por ela. Essas ausências fazem com que Lorena crie uma fantasia que encerra, também, distanciamentos e a inexistência de sentimentos por ela, pois M.N. nunca está por perto, mesmo em sua imaginação. M.N. é, pois, uma invenção para permanecer na mesma posição: vinculada (presa) ao circuito de afetos de sua estrutura familiar e à sua história dentro desta estrutura.

Nas narrações de Lorena, quando o foco é a sua invenção M.N., a personagem-narradora faz uso de, principalmente, orações coordenadas por justaposição, em que a separação entre as orações ou as frases se dá pela vírgula, sem a presença de uma conjunção. O uso desta estrutura nos mostra como Lorena cria, imaginariamente, todo o cenário em que seu amado aparece. O trecho anteriormente citado é composto por sete frases e seis orações, sendo que, nelas, há somente seis verbos. A presença de poucos verbos, nesse trecho, nos possibilita perceber que a narradora não enfatiza as ações e, sim, o uso de substantivos e adjetivos que possibilitam a criação de uma imagem convincente (e desejada) de M.N., como se ela compusesse, ao narrar, uma imagem ideal do homem desejado.

Notamos, porém, que os substantivos usados, na narração de Lorena, como, por exemplo, “luvas”, “máscara”, “luzes”, “aparelhos” e “ferro” não contribuem para a construção de uma

imagem precisa, na qual Lorena, supostamente, vê M.N. Afinal, uma possível interpretação é a de que as luzes ofuscam a cena, as luvas e a máscara encobrem M.N. e os aparelhos e o ferro interpõem-se entre os dois. Além disso, a única referência à construção da personagem M.N. é a de que ele está vestido de branco, com luvas e máscara, o que seria normal (e geral) para qualquer médico cirurgião. Sendo assim, não há uma particularidade que defina esta personagem masculina. Os adjetivos são ainda mais escassos do que os substantivos, sendo “dourado”, “camuflado” e “silencioso” os únicos que aparecem no trecho em questão. Tais adjetivos são pouco precisos, também, na construção da personagem M.N. ou da imagem em que essa personagem aparece, ressaltando uma característica lacunar e imprecisa da narração de Lorena que nos faz, enfim, desconfiar da suposta veracidade do que ela narra.

A presença de poucas conjunções, poucos verbos (poucas ações), substantivos de caráter genérico (que não dão concretude à personagem M.N.) e poucos adjetivos nos mostram o modo pouco preciso como Lorena, ao narrar, inventa M.N. para, em seguida, fantasiar um caso com ele, colocando-se num lugar social marcado (o da outra, a amante de homem casado), deixando-nos perceber, na narração, o imaginário no qual essa protagonista se posiciona. Segundo a idealização de Lorena, esse médico é casado e tem filhos. Na tentativa de estar com esse homem, Lorena se coloca na posição imaginária de amante:

Cinema, imagine. Zona perigosa, tem milhares de zonas perigosas onde a mulher dele ou a prima... Acho que o melhor lugar para a gente se ver é o hospital porque se o mundo é grande aquele hospital ainda é maior. Doutor Marcus Nemesius está? Eu pergunto e a enfermeira principal fala com a subordinada e a subordinada fala com a subordinada da subordinada que por sua vez fala com aquela lá longe, a que escapou da corrente, o sapato branco, a memória branca. “Por acaso é você que está esperando o doutor Melloni?”, ela vem e pergunta, depois de duas horas e meia. Não, esse não. Por acaso estou esperando o doutor Marcus Nemesius, ele está? “Acabou de sair”, ela diz. “Não serve outro médico?” (TELLES, 2009, p. 22).

O trecho citado, narrado por Lorena, trata-se de um pensamento em que ela se dirige a si mesma, logo após um diálogo com a personagem Lia, dizendo que iria jantar com M.N. No diálogo com Lia, Lorena não demonstra nenhuma tensão ou precaução em desejar sair para jantar com M.N., chegando a convidar Lia para juntar-se a eles. Diferentemente, em seu pensamento, vemos que o encontro deveria ser escondido, a fim de evitar que a mulher dele ou alguém que conhecesse M.N. pudesse identificá-la como sua amante e, desse modo, o hospital seria, segundo Lorena, o melhor lugar. Ao colocar-se, imaginariamente, no lugar de amante, vemos, mais uma vez, que Lorena tende a dar continuidade, em suas fantasias, a situações que ela viveu na realidade. Notamos

que quando a mãe de Lorena colocou-a em um pensionato, com a intenção de viver com mais privacidade o seu relacionamento com o seu amante Mieux, a filha, como consequência, passou a ser secundária na vida da mãe. A relação entre Lorena e sua mãe se resumiu a rápidas visitas que ambas faziam uma a outra, ocasionalmente. Este sentimento de não ser a principal na vida da mãe, faz com que Lorena se sinta confortável e, por isso, ela não sofre com a decisão materna, nem busca atrair uma atenção para si que seja diferente da que ela recebe. Do mesmo modo, ela se posiciona como amante, como secundária, perante M.N., que serve como um meio para que ela não tenha de enfrentar esse relacionamento efetivamente um relacionamento, ainda que imaginário.

Percebemos, no trecho citado, que as orações, em sua maioria, estão ligadas por vírgulas, sem a presença de muitas conjunções conectivas, como em: “cinema, imagine”, “zona perigosa, tem milhares” e “sapato branco, memória branca”. Ou estão justapostas sem vírgulas, como em: “é o hospital porque se o mundo é grande aquele hospital ainda é maior”. Ambos os procedimentos nos evidenciam que os pensamentos de Lorena passam rapidamente de um tópico para o outro, um modo típico de narração utilizado pela personagem, a mostrar-nos que seus pensamentos, quer esteja ela fantasiando e imaginando uma realidade, quer esteja pensando em situações reais, funcionam de modo equivalente a um jogo de perguntas e respostas, formuladas e direcionadas para si mesma. Ao pensar, por exemplo, em “zona perigosa”, é como se, no mesmo instante, Lorena dissesse a si mesma que “tem milhares”: notamos que essa espécie de resposta que Lorena dá a si mesma funciona como uma forma de consciência, na qual ela dialoga consigo mesma sobre aquilo que está criando em sua imaginação.

Na 1ª pessoa do singular, Lorena dialoga consigo mesma e, no contexto da fábula, isso também pode ser visto como um dado indicativo da crise da tradição patriarcal, pois Lorena não ocupa o lugar tradicional de filha (no qual se vivia com a família até o casamento), o que a deixa em uma posição um pouco solitária no pensionato, e os mecanismos criados pela personagem para lidar com essa posição são: fantasiar a realidade que vive e dialogar consigo mesma.

Além de dialogar consigo mesma, Lorena cria diálogos imaginários com personagens que ela inventa em suas fantasias, como vimos na conversa imaginária que ela teve com a enfermeira do hospital em que M.N. trabalharia. Nesses diálogos imaginários, percebemos que Lorena nos evidencia características não apenas das personagens que estão nas situações criadas por ela, mas, também, dela mesma. Lorena, enquanto dialoga consigo mesma, pensa, por exemplo, em “o sapato branco, a memória branca”, dando-nos a perceber que a ideia de “memória branca” vem da vestimenta branca comum na área médica, podendo, ademais, remeter-nos à ideia de esquecimento

ou de vazio. Com essa sequência de pensamentos, notamos que o processo de criação imaginária, para essa personagem, funciona como uma cadeia de assuntos em que um dá início a outro e, desse modo, um pensamento direciona o próximo, seguindo algum aspecto do pensamento anterior no seguinte. Note-se que o pensamento inicial, que origina os demais, quase sempre, é um dado da realidade de Lorena, e é a partir desse dado que a personagem fantasia e inventa novas situações.

Em sua imaginação, Lorena idealiza um relacionamento com M.N., sentimento que ela compartilha com outras personagens do romance. O modo como Lorena descreve M.N. e os seus sentimentos por ele faz com que as outras personagens creiam que o médico faz parte da realidade de Lorena e não que seja um fruto de sua imaginação. A seguir, temos um trecho de um dos diálogos entre Lorena e Lia, no qual percebemos que, para Lia, M.N. é real.

- E o velho? Nada ainda? Conto até dez antes de responder, grrrrr! Por que chamar M.N. de velho? Primeiro, ele *não* é velho. Segundo, ela *sabe* que sou do gênero enrolado, as coisas comigo não se resolvem assim. Terceiro – qual é o terceiro? Estou me esforçando para parecer inatingível (TELLES, 2009, p. 22).

A convicção de algumas personagens (a mãe de Lorena, Ana Clara e as freiras do pensionato) de que M.N. é real perdura ao longo do desenvolvimento do romance, com exceção da personagem Lia que, posteriormente, desconfia da veracidade da história que Lorena contava. Isso acontece quando Lia tem uma conversa com a mãe de Lorena, no final do romance, na qual a mãe esclarece que Rômulo faleceu quando era um bebê, o que não era compatível com a história de Lorena, levando Lia a não dar total credibilidade às histórias que a amiga de pensionato contava.

Com a pergunta de Lia, no trecho anteriormente citado, sabemos que Lorena não teve um encontro com M.N. Observamos, tendo como base o pensamento que Lorena teve após a pergunta e a resposta dada, que ela parece não saber a diferença entre a realidade que vive e as fantasias que cria, pois a personagem vive ambas como reais. A esperança que Lorena nutre de encontrar-se com M.N. é entendida, também, como outra indicação de que a personagem acredita que as suas criações imaginárias são reais. Como dissemos anteriormente, muitas vezes, em suas fantasias, Lorena revela-nos características não só daquilo que ela imagina mas, ao mesmo tempo, algo sobre ela mesma. Lorena sente certo alívio ao fundir aquilo que ela fantasia com o que é real; afinal, as suas fantasias, tendo como ponto de partida a sua própria realidade, dão-lhe a sensação de segurança e conforto.

O desejo de Lorena em relação a M.N., envolve não somente um encontro com ele, mas, também, receber ligações telefônicas dele. Em todo o desenvolvimento do romance, Lorena espera

por um telefonema do seu amado médico, para marcar um encontro ou conversar, mas isso não acontece, como podemos ver nos trechos a seguir, narrados por Lorena:

- Se meu amado telefonar você vem jantar com a gente? Lia fica me olhando. Está pensando em quê, Lião? Faz um agrado na minha cabeça e vai saindo com ar de quem carrega nos ombros o peso do mundo (TELLES, 2009, p. 34).

Engoliu o biscoito antes de responder: - Estou esperando um telefonema, minha Irmã. Ninguém me telefonou? Irmã Bula examinou desconfiada a pequena raiz que acabara de arrancar. Deixou-a cair, limpou as mãos no avental e levantou a face franzida de sol (TELLES, 2009, p. 69).

- Antes de sair com o seu namorado, passe lá, tem caramelos de mel. E tem esperança. Mando-lhe um beijo. As pessoas são boas, sim, o que ela disse não é lindo? Ponto pacífico que ele vai telefonar e que vamos sair. Pensamento positivo (TELLES, 2009, p. 75).

Nos trechos acima transcritos, vemos que Lorena tem esperança, em vão, de receber um telefonema de M.N., contando, repetidas vezes, sobre o futuro telefonema do médico, tanto para si mesma quanto para outras personagens. A esperança de Lorena nos mostra, mais uma vez, que ela faz com que as suas criações pareçam verídicas, para si mesma, em seus pensamentos. Diferentemente, notamos que a reação de Lia e a de Irmã Bula, nos trechos citados, são equivalentes a uma confirmação de que Lorena não vai receber um telefonema de M.N., seja porque pensam que ele é um produto da imaginação dela, seja porque não acreditam que esse homem teria interesse em Lorena. Por quaisquer dos dois motivos, as duas personagens têm reações diferentes: Lia encara Lorena, fazendo, em seguida, um carinho nela; e Irmã Bula examina-a com um olhar desconfiado. A reação de Lia é de simpatia, como se tivesse um sentimento de pena pela crença que Lorena alimenta de que M.N. vai telefonar. Percebemos, com esse comportamento de Lia, que ela pode desconfiar de que o desejado homem de Lorena seja apenas fruto de imaginação ou que seja alguém que não vai telefonar, mas, de qualquer modo, Lia prefere não acabar com a esperança de Lorena. Esse gesto nos mostra que Lia procura não julgar ou tentar mudar o comportamento de Lorena, demonstrando, gestualmente e, talvez, inconscientemente, o seu apoio às criações imaginárias de Lorena.

Diferentemente de Lia, Irmã Bula mostra duas reações quanto a M.N.. Na primeira, a freira mostra-se desconfiada de uma planta, sentimento equivalente ao homem que Lorena deseja, e, na segunda, a Irmã nomeia M.N. como namorado de Lorena, mencionando até um futuro encontro de Lorena com ele. Quando a freira teve a reação desconfiada, Lorena a ignora, como se a falta de credibilidade que Irmã Bula depositou em M.N. fizesse com que Lorena, também, não desse crédito à atitude da freira. No entanto, quando a Irmã oferece um agrado para Lorena, antes de que ela

fosse sair para um encontro com M.N., a reação, bastante positiva, de Lorena é de encarar isso como se a freira lhe tivesse feito uma concessão. Isso nos sugere que a freira sabe que Lorena cria, imaginariamente, M.N. e decide fingir que acredita na fantasia de Lorena, com a intenção de não magoá-la. O ato de fingir acreditar, por parte da freira, nos mostra que Lorena mente (para si mesma e para as demais personagens à sua volta) e acredita nas mentiras que narra. Como podemos perceber, Lorena é uma personagem que inventa situações e acontecimentos que não fazem parte da sua realidade, agindo como se tais invenções fossem verdadeiras, e procurando fazer com que outras personagens também acreditem na veracidade dessas invenções.

Essa é uma característica do que Carvalho (2005), com base nos estudos de Wayne Booth, denomina como *o narrador infiel*. Como vemos, com base nessa denominação de Booth, a narradora acaba sendo infiel à realidade em que vive, mentindo para si mesma e para as demais personagens do romance, de modo que ela própria, narradora, já não é capaz de perceber que está mentindo, vivendo as suas aventuras imaginárias como se fossem reais. Tal característica não é exclusiva da narradora Lorena, estando presente, também, em Lia e Ana Clara. Como podemos perceber, as narradoras de *As meninas*, mentem, são ambíguas, são contraditórias, não estão totalmente presas à realidade e utilizam-se de diferentes subterfúgios para enfrentar as diferentes crises nas quais estão envolvidas.

De acordo com o conceito explorado por Carvalho, o narrador infiel é aquele que, em primeira pessoa do singular, narra em desacordo com o seu próprio autor implícito, ou seja,

entende-se que ele está em desacordo com o seu modo de pensar ou sentir, ou que está mentindo, ou ainda que se encontra perceptivelmente enganado a respeito de si próprio ou de algum acontecimento. O narrador infiel pode se distanciar do autor em vários eixos. Booth menciona, entre outros, o eixo espacial, o temporal, o moral e o intelectual. Poderíamos acrescentar o eixo da sanidade, que é diverso do eixo intelectual (CARVALHO, 2005, p. 28).

No romance *As meninas*, vemos que as três narradoras-protagonistas apresentam diferentes graus, digamos assim, do narrador infiel. E, dentre as três, vemos que Lorena e Ana Clara, mais do que Lia, se aproximam mais das características desse narrador.

O conceito de narrador infiel pode ser percebido na narradora Lorena, por exemplo, quando, começa a inventar a morte de seu irmão como uma espécie de brincadeira que ela gostava de contar às pessoas do seu convívio mais próximo. No entanto, a história foi repetida tantas vezes

por Lorena que ela mesma passou a acreditar na sua versão da morte do irmão, sem se dar conta disso.<sup>24</sup>

Voltando a observar o trecho do romance citado anteriormente, vemos que ambas as reações, de Lia e Irmã Bula, nos revelam outro dado sobre Lorena: essa personagem importa-se com aquilo que as demais pensam sobre ela e quando elas creem naquilo que narra, ela demonstra um carinho maior por essas personagens e, principalmente, acredita mais fiel e intensamente nas suas criações imaginárias, como fez, por exemplo, ao receber o apoio de Irmã Bula, pensando "ponto pacífico que ele vai telefonar e que vamos sair". Vemos, portanto, que Lorena valoriza a crença das demais personagens do romance em suas criações imaginárias, com a finalidade de tornar suas fantasias mais reais para si mesma. Com isso, interpretamos que Lorena é uma personagem que se mostra dependente de outras personagens e de suas próprias criações imaginárias para enfrentar a sua realidade.

Como vimos Lorena é dependente das opiniões das outras pessoas e, também, das fantasias. E, cada vez mais intensamente, essa protagonista passa a mesclar suas fantasias a sensações físicas reais, como vemos no excerto a seguir:

Foi até o toca-discos e aumentou o volume. O som se fortaleceu áspero, intratável. Torceu mais o botão e a música se expandiu empurrando os móveis, as paredes. Recuou aturdida num acesso de riso, oh, vontade de sair pelada pela rua afora, agarrar as pessoas e sair dançando com elas, lutar boxe, fazer amor, comer, ai! que fome (TELLES, 2009, p. 66).

No trecho citado, temos duas vozes narrativas: a do narrador, que narra em terceira pessoa e a de Lorena. No começo do trecho, o narrador de terceira pessoa descreve as ações de Lorena, acrescentando-lhes adjetivos, como, por exemplo, ao qualificar o som como "áspero, intratável". Essa adjetivação do narrador faz com que ele narre com mais detalhes as ações que Lorena fazia, mas, também, nos evidencia que ele constrói essas ações em um espaço e um ambiente que implicam o seu ponto de vista sobre aquilo que narra, ainda que de forma sutil.

Podemos afirmar que esse narrador enquadra, digamos assim, a voz narrativa de Lorena, orquestrando-a, tendo em vista que a narração dela é feita sob um ângulo particular, em primeira pessoa. Vemos que esse procedimento é utilizado por esse narrador no decorrer do romance,

---

<sup>24</sup> Tal conceito do narrador infiel é observável, também, na narradora Ana Clara que, por exemplo, ao narrar sob os efeitos das drogas que consumia, entrava em desacordo com a sua própria noção de tempo, mesclando eventos do seu passado com eventos do seu presente e, também, ao imaginar acontecimentos futuros, que ainda são improváveis de acontecer, mas narrando-os como se eles já estivessem no seu presente. Ana Clara mistura o passado, o presente e o futuro sabendo a distinção entre eles, mas sem se dar, propriamente, conta de que está juntando tempos diferentes em sua narração.

enquadrando as narrações de Lorena, Lia e Ana Clara. E, valendo-se, para isso, do discurso indireto-livre.

No livro *A personagem de ficção* (2011), podemos estudar o modo como a personagem de ficção é construída em diferentes ramos das artes com: um capítulo sobre a relação entre literatura e personagem (Anatol Rosenfeld), um capítulo sobre o modo como são construídas as personagens no gênero romance (Antonio Candido), um terceiro capítulo sobre as personagens no teatro (Décio de Almeida Prado) e, por fim, um capítulo sobre a personagem cinematográfica (Paulo Emílio Salles Gomes). Tendo em vista que, em nossa dissertação, investigamos as personagens de um romance, nos detivemos no segundo capítulo, escrito por Antonio Candido. Neste capítulo, Candido estabelece relações comparativas entre a personagem do romance e uma pessoa fora desse, enfatizando a criação das personagens no romance moderno. Tais relações são importantes para a análise das personagens de *As meninas*, pois Candido destaca o modo fragmentário como são construídas as personagens, o que é uma característica dominante na construção das três personagens-narradoras Lorena, Lia e Ana Clara. Cada uma narra, do seu próprio ponto de vista, o modo como pensa, sente e vê o mundo à sua volta e, desse modo, temos uma visão e uma caracterização fragmentária das personagens. Candido elabora considerações que

visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. [...] Graças aos recursos de caracterização (isto é os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser limitado, contraditório, infinito em sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação (CANDIDO, 2011, p. 58-59).

Como vemos, a construção da personagem romanesca é fragmentada, parcial e infinita em sua riqueza. Sendo assim, cabe, na análise e investigação dessas personagens, buscar desvendar a complexidade da existência de cada uma. Notamos que em *As meninas* há uma dificuldade ainda maior em desvendar a lógica de cada personagem, pois temos um processo narrativo truncado, no qual as protagonistas narram orquestradas por um narrador externo à ação dramática, sem que haja nenhum aviso de mudança entre a enunciação desse narrador e as narrações das protagonistas. Essa estrutura cria um jogo de vozes narrativas que causa um (des)equilíbrio formal, dificultando a caracterização das personagens, tornando-as mais fragmentadas e, sobretudo, produtos de uma representação marcada pela descontinuidade, logo, por uma representação que não pode ser

considerada totalizante ou absoluta. Estruturas fragmentadas, segundo Candido, são recorrentes no romance moderno que

procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. [...] A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização (CANDIDO, 2011, p. 59-60).

Como vemos na afirmação de Candido, a personagem (principalmente a do romance moderno) é complexa e múltipla, constituída a partir de um número de combinações caracterizadoras construídas pelo romancista. E, esse tipo de narração (complexa e múltipla) é essencial para a construção de uma ambientação para aquilo que Lorena narra no trecho do romance, anteriormente citado, pois é a interferência desse narrador que nos revela uma atmosfera de excitação, de desejo, uma certa insinuação de erotismo para que Lorena expresse, em seus pensamentos, suas vontades naquele momento.

Contudo, tais vontades têm o traço comum de serem ações que não serão realizadas pela personagem porque, para ela, o mais importante é a sensação de ter a vontade de praticar essas ações, evidenciando um prazer só por sentir vontades e não por realizá-las. Esse tipo de comportamento nos revela que Lorena se satisfaz apenas com o desejo de algo, sem realmente obtê-lo, o que ocorre, também, com as suas criações imaginárias, em que ela fantasia sem a necessidade ou a vontade de que aquilo se torne realidade. O que nos mostra, mais uma vez, a escolha da protagonista pela distância da prática. Vemos, por exemplo, que ao criar M.N., como um produto de sua imaginação, ela não faz com que um relacionamento entre eles aconteça, nem em seus pensamentos, pois, para Lorena, a vontade e o desejo de querer esse relacionamento são mais prazerosos do que se ele se concretizasse. Ao permanecer fixada numa fantasia cujo erotismo não vai além do cortejo romântico, Lorena expõe a sua inexperiência da vida erótico-amorosa, a sua condição de moça virgem sonhadora. Esta condição, que alia virgindade e inexperiência revelam-na ocupando o lugar convencional da moça casadoura na tradição patriarcal.

Com esses dados, evidenciamos que da personagem emerge a representação de uma jovem mulher que, simultaneamente, rompe e mantém algumas das características da tradição patriarcal. Rompe no plano dos pensamentos e da reflexão de si para si, mas reafirma tal tradição por sua incapacidade ou falta de interesse em agir no plano da vida concreta. De acordo com o pesquisador Göran Therborn,

o patriarcado tem duas dimensões intrínsecas básicas: a dominação do pai e a dominação do marido, nessa ordem. Em outras palavras, o patriarcado refere-se às relações familiares, de geração ou conjugais - ou seja, de modo mais claro, às relações de geração e de gênero. Embora o patriarcado, sob várias formas, modelasse também assimetricamente as relações entre pai e filho, assim como as relações entre sogro e nora, o núcleo do poder patriarcal consistiu, acima de tudo, no poder do pai sobre a filha e no marido sobre a mulher. [...]

Com relação às relações entre marido e mulher, os principais aspectos são: a presença ou ausência da assimetria sexual institucionalizada, tal como na poliginia e nas regras diferenciais para o adultério; a hierarquia de poder marital, expressa pelas normas de chefia marital e de representação familiar; e a heteronomia, ou seja, o dever de obediência da mulher e o controle do marido sobre sua mobilidade, suas decisões e seu trabalho (THERBORN, 2006, p. 29-30).

Tendo por base as informações expostas por Therborn, vemos que a tradição patriarcal envolve duas dominações básicas: a do pai e a do marido sobre a mulher. Analisando a personagem Lorena, percebemos que ela não esteve submissa ao primeiro tipo de dominação, pois, de acordo com a história narrada no romance, o pai de Lorena não impôs regras para o futuro da filha como um chefe familiar e, além disso, faleceu antes que Lorena chegasse à fase adulta.

Lorena, no entanto, não rompe com a tradição patriarcal ao assumir, mesmo que imaginariamente, a posição de amante de M.N., pois, como vimos na citação de Therborn, o patriarcado pressupõe regras diferentes para o adultério. Nessas regras, há uma maior tolerância do adultério para o marido, que, pela tradição, pode, por ser um homem, trair porque é dotado de maior poder do que a esposa. Por outro lado, a esposa, obviamente, não tinha esse benefício a seu favor e, portanto, seria inadmissível que contasse com a mesma tolerância cometesse adultério. Em sua fantasia, Lorena não rompe com esse aspecto do patriarcalismo, pois ela não é casada e, de acordo com a tradição, era admissível que M.N. traísse a sua esposa. Portanto, o fato de, na fantasia de Lorena, M.N. ser casado não chega a constituir uma ruptura com a tradição. Pelo contrário: ao fantasiar-se como amante de um homem casado, Lorena reforça o seu apego aos lugares que a tradição patriarcal oferece distintamente para homens e mulheres.

Como vemos, Lorena se põe num lugar tradicional, de acordo com os lugares previsíveis oferecidos pelo patriarcado, um sistema de valores e práticas sociais de influência poderosa e extensa, temporalmente, sobre as sociedades ocidentais. Como relata Therborn, em suas pesquisas,

A secularização e a redemocratização avançaram no curso do século XX, mas, claramente, permaneceram bem atrás de um processo que nem mesmo conseguiu ainda uma designação apropriada. Podemos nomeá-lo *despatriarcalização*. Mas o século XX foi mais do que um século de mudança no longo reinado do patriarcado. Sua segunda metade, particularmente seu último quartel, foi o período da mudança global mais rápida e radical da história do gênero humano e das relações geracionais (THERBORN, 2006, p. 29-30).

Como vemos no trecho anteriormente transcrito, o que Therborn decide denominar como "*despatriarcalização*" é o que chamamos de crise da tradição patriarcal.

Na personagem Lorena emergem traços diversos da mulher que é fruto de todo esse processo de crise. Isso é perceptível na defasagem entre o que ela pensa (sobre amor, sexo, casamento, amante, etc...) e o que ela faz em sua vida concreta; na distinção entre suas fantasias e sua condição de virgem inexperiente. Observe-se, nos trechos abaixo, como ela problematiza questões de gênero ao fantasiar, oscilando entre uma posição convencional e uma ruptura com as convenções:

O prazer que encontro neste simples ritual de preparar o chá é quase tão intenso quanto o de ouvir música. Ou ler poesia. Ou tomar banho. Ou ou ou. Há tantas pequeninas coisas que me dão prazer que morrerei de prazer quando chegar a coisa maior. Será mesmo maior, M.N.? (TELLES, 2009, p. 27).

Entrei na banheira vazia, deitei-me no fundo e abri a torneira. O jorro quente caiu no meu peito com tamanha violência que escorreguei e ofereci a barriga. Da barriga já pisoteada o jato passou para o ventre e quando abri as pernas e ele me acertou em cheio senti num susto a antiga exaltação artística, mais forte embora dessa vez não tivesse o piano. Fechei os olhos quando Felipe cruzou e recruzou meu corpo com a sua moto vermelha, Felipe, o do blusão preto e moto. Escondi nas mãos a cara querendo fugir e ao mesmo tempo colada ao fundo da banheira com a água subindo destemperada, já me cobria inteira, as borbulhas rebentando no meu queixo, por que não abri o ralo? Saciada e insaciada ela (ou eu) pedia mais, a boca. Penetrou-me, encachoeirada, tapou-me o nariz, pronto, vou morrer! pensei num salto. Fugi aos pulos. Era o amor? Era a morte? Uma coisa só, respondi num verso. (TELLES, 2009, p.25)

E as letras sem mistério em pleno coito com o Demônio. Há orgasmo? O Demônio vai e vem por linhas tortas, trançando os cabelos das amadas em nós indelévels. E quem vai trançar o meu cabelo? Ai meu pai (TELLES, 2009, p.104).

Percebemos que na primeira citação em Lorena faz uma suposição sobre o “prazer maior” que terá com M.N., como uma projeção imaginária; já, no segundo excerto, a personagem sente prazer em um banho de banheira; por fim, ela questiona se o orgasmo é maior, em intensidade, do que os demais prazeres que enumera antes de fazer a pergunta. Sabendo-se que Lorena cria M.N. imaginariamente, notamos que a própria invenção e a necessidade que a anima são evidências de uma "perturbação", uma inquietação, com o sexo e com a possibilidade de uma relação erótica (afetiva e sexual) concreta.

Como vimos, anteriormente, Lorena fantasia as suas vontades e desejos, sentindo prazer em desejá-los e não em realizá-los. Já no primeiro trecho vemos que Lorena, em seus pensamentos, nos narra o prazer que sente em realizar as ações de preparar o chá, ouvir música, ler poesia e tomar banho. Ao enumerar essas ações, o uso de "ou / ou / ou" deixa evidente que há muitas outras atividades da mesma natureza que, implicitamente, Lorena sente prazer em realizar. No decorrer do

romance, notamos que, muitas vezes, essas ações diárias e seus consequentes prazeres tornam-se necessários e são demasiadamente utilizados por Lorena, como, por exemplo, o ato de tomar chá ou tomar banho. Tais ações, repetidamente realizadas pela personagem, indicam a sua busca de prazer em sensações que, partindo realidade, transferem-se para a fantasia com ações imaginárias que são similar e intensamente vivenciadas por ela, mas que não são concretas. Veja-se, por exemplo, a fantasia de ter um orgasmo em uma relação sexual tendo em vista o fato de ela ser virgem.

O fato de Lorena fazer a pergunta sobre o orgasmo indica que ela é virgem e não tem nenhuma experiência sexual concreta. Constatamos, mais uma vez, que essa personagem usa as suas criações imaginárias para lidar com situações reais e, por consequência, acaba por evitar as últimas.

Já no segundo trecho citado anteriormente percebemos que, ao invés de narrar seus pensamentos e suas fantasias, Lorena nos narra um de seus banhos de banheira e, desta vez, por se tratar de uma descrição de sensações reais, ela menciona uma personagem nova, que pressupomos ser real. Felipe é uma personagem que aparece somente nesse trecho, não havendo qualquer outra menção a ele no desenvolvimento do romance. Sabendo-se que Lorena frequentemente fantasia e cria personagens imaginárias, poderíamos pensar que Felipe não é real (assim como M.N.), no entanto, rejeitamos essa possibilidade porque, quando Lorena descreve sensações reais que vivencia, ela, quase sempre, as associa a personagens que são reais e que somente depois são incorporados às suas fantasias. Isso é próprio da fantasia, pois o ato de fantasiar pressupõe o uso de elementos da realidade concreta para a construção da realidade imaginária (fantasiada), ou seja, são os elementos reais que ativam a criação imaginária. A escolha dos elementos reais e o modo como são estruturados na fantasia revelam àquele que fantasia, seus valores e ideias. Além disso, Lorena caracteriza Felipe como "o do blusão preto e moto", podendo, com isso, indicar alguém cuja imagem lhe é familiar e, portanto, pode ser alguém que ela conheça. Desse modo, interpretamos que Felipe é uma personagem real, e não uma fantasia de Lorena.

Ao narrar o seu banho de banheira, notamos que Lorena faz uso de vários verbos, em 1ª pessoa, que estão conjugados no passado. Somente a partir deste dado e da cena em si, não nos é possível precisar se a narração é fruto da imaginação de Lorena ou se condiz com uma lembrança, dela, de um fato ocorrido anteriormente. Sendo assim, a ambiguidade se faz presente, característica essa que se mostra bastante frequente nas narrações desta protagonista<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Não somente nas narrações de Lorena, mas nas das outras protagonistas, de um modo geral, podemos observar a ambiguidade como um traço característico. Essas narradoras, em seus pensamentos e diálogos, não deixam produzir uma confiabilidade sobre aquilo que narram, o que é notado pelos recursos narrativos (monólogo interior e fluxo de

Logo no início do trecho ora analisado, Lorena descreve a sensação violenta do jorro d'água quente sobre seu corpo, sentindo a sua barriga pisoteada, imaginando Felipe cruzando e recruzando o seu corpo, sentindo a água "subindo destemperada" e a penetração do jorro d'água em seu corpo. Esses dados nos revelam que, nesse banho, a água funciona como um elemento de natureza erótica, como se o jorro d'água quente estivesse acariciando e masturbando Lorena. Observamos que a personagem narra que tem a sensação de querer fugir do banho, mas, em seguida, pergunta-se porque não deixou a água vazar. A partir desses dados, percebemos que esse banho de banheira é um momento de autoerotismo de Lorena, que descreve as sensações, resultantes do banho, como um misto de amor e morte em forma de verso. Isso nos revela que essa personagem busca sentir prazer em suas ações rotineiras, como no banho. No entanto, esse tipo de prazer é diferente de outros que aqui apontamos, pois esse é autoerótico e, Lorena se permite senti-lo sem fantasiar com algum produto de sua imaginação como M.N., por exemplo. Ao sentir um prazer real e diferente do que ela sente nas outras atividades cotidianas (como no ritual de preparar o chá), Lorena imagina o seu corpo sendo cruzado e recruzado pela moto de uma personagem que aparece uma única vez no romance, ou seja, ao viver uma sensação nova e real, Lorena a complementa com uma personagem real e não com as suas invenções imaginárias.

Lorena, ao narrar os seus desejos, utiliza-se de recursos como o eufemismo. Tal recurso tem o intuito de suavizar a temática erótica e é observável em "coisa maior", "exaltação artística", "saciada", "penetrou-me" ou "subindo destemperada" que representam a sensação do prazer autoerótico. O uso desse recurso, em vez de uma narração explícita, nos leva a observar os detalhes de delicadeza e cautela que, também, constituem a personagem, reforçando-lhe a juventude, a inexperiência, a virgindade.

As narrações de Lorena, dotadas de eufemismos e metáforas, nos evidenciam o modo como essa personagem foi educada por sua mãe. Lorena vem de uma família burguesa tradicional, rica, e, percebemos que a mãe de Lorena responde, pois, pela inculcação de certos valores patriarcais à filha. Isso nos mostra, também, que o patriarcalismo tem grande parte de sua força

---

consciência) usados por elas. Isso porque, ao deixarem fluir os seus pensamentos em um formato que pode ser denominado como uma espécie de *eclipse* (em que um pensamento leva ao pensar de um outro de modo instantâneo e, muitas vezes, involuntário), elas podem acabar mesclando fatos ocorridos na realidade com acontecimentos desejados ou desejados como reais, até o ponto em que nem as próprias narradoras conseguem estabelecer uma linha nítida entre realidade e invenção. Além disso, vemos que o que contribui para uma grande presença dessa ambiguidade nas narrações é o fato de, no romance, haver um número maior de narrações, em primeira pessoa, dos pensamentos de cada protagonista, em contraposição a um número menor de diálogos (que, geralmente, tendem a ser reais) entre as protagonistas ou as personagens secundárias da obra. No todo da obra, notamos que há certos desencontros, pois as protagonistas compõem solilóquios justapostos, tendo em vista que os diálogos, quando presentes, acabam sendo entrecortados por pensamentos e invenções fantasiosas.

social no fato de ser passado de geração em geração familiar. No entanto, Lorena rompe, em certa medida, com essa tradição ao entrar para a faculdade de Direito pois a educação das mulheres de sua família não ia além de aprender línguas estrangeiras, bordados, pinturas, etiqueta (no modo de vestir, falar e comer), cozinhar ou tocar algum instrumento musical, sendo que nenhuma delas tinha cursado, até então, uma faculdade e, sobretudo, de advocacia, que era uma profissão preferencialmente masculina em meados dos anos de 1960-70. Nessa atitude de ruptura, por parte de Lorena, evidencia-se um dado de verossimilhança, pois, como jovem bem educada e escolarizada, ela anseia por uma formação profissional de nível universitário. Além disso, o fato de decidir estudar Direito indica que certos limites da tradição patriarcal já estavam sendo rompidos.

A delicadeza que Lorena usa ao narrar, não seria, por exemplo, empregada pela personagem Lia, visto que a sua personalidade é mais direta, menos contida pelas regras de polidez. Podemos constatar essa diferença, por exemplo, quando Lia decide fazer uma pesquisa sobre masturbação entre as jovens universitárias e, também, com Lorena, como vemos a seguir:

É antiestético masturbar-se? Não propriamente antiestético mas triste. No tempo em que Lião fazia milhares de pesquisas, fez uma entre as meninas da Faculdade, quantas se masturbavam? Incrível o resultado entre as virgens. Incrível. “Estamos saindo da Idade Média”, disse ela examinando a papelada. “Heranças das nossas mães e avós”, entende? Somadas aos hábitos da adolescência, dá essa porcentagem alarmante. “Você também se masturba?”, perguntou cravando em mim o olho negro da Inquisição (TELLES, 2009, p. 24).

Neste trecho, Lorena narra alguns de seus pensamentos e um diálogo com Lia. Logo na exposição inicial dos seus pensamentos, notamos que Lorena questiona-se e responde a si mesma, como uma espécie de consciência que diz que a masturbação não é antiestética, mas é triste. Essa resposta à própria pergunta demonstra a oscilação de Lorena entre as convenções tradicionais e o questionamento dessas convenções.

Diferentemente de Lorena, que em nenhum momento do romance afirma se masturbar<sup>26</sup>, a pesquisa de Lia revela que um grande número de jovens universitárias virgens se masturbava. Esse dado nos revela que Lorena oscila entre os valores da tradição patriarcal, e a afirmação de novos valores e comportamentos.

Frente aos dados de sua pesquisa, Lia, no diálogo com Lorena, nos mostra que valoriza os resultados que obteve, pois as jovens mulheres universitárias estavam, aos poucos, rompendo com

<sup>26</sup> Lembramos que o episódio do banho de Lorena, transcrito anteriormente, não pode ser visto como uma masturbação, propriamente dita, pois não houve estimulação manual por parte de Lorena. Neste episódio, podemos interpretar que é o jorro de água da banheira que age como uma espécie de elemento de prazer para a personagem, que insinua a masturbação.

preceitos morais tradicionais do patriarcalismo. O ato de masturbar-se, visto como uma ação que faz com que a mulher produza o seu próprio prazer erótico resulta em um ato libertador para as jovens mulheres que assumem a responsabilidade por seu próprio prazer, tornando-se independentes e donas-de-si, nesse aspecto.

No final do trecho anteriormente narrado por Lorena percebemos que a personagem se sente inquirida por Lia. Lorena sente-se pressionada pela pergunta da amiga e, tendo em vista que é a própria Lorena que nos narra esse fato, temos uma visão parcial desse diálogo, em que nos é possível ter acesso ao fato narrado, somente pelo relato de Lorena e, portanto, estamos diante do modo como ela interpretou a pergunta de Lia e não diante do fato propriamente dito. Tendo em vista que, segundo a pesquisa de Lia, é grande o número de jovens que se masturbam, Lorena sente-se invadida quando Lia lhe pergunta se ela se masturba, como se temesse responder negativamente. Essa reação de Lorena nos revela que ela se sente meio pressionada a responder afirmativamente à pergunta de Lia. Contrastam, aí, as posições de Lorena e Lia em relação ao prazer sexual, ao autoritarismo, ao direito ao próprio corpo e a liberdade sexual. Diferentemente de Lia, Lorena é mais apegada à tradição e seus valores, menos corajosa ou capaz de romper com os moralismos e a repressão sexual vinculados ao patriarcalismo.

Lorena sente-se pressionada não só por Lia, mas, também, por Ana Clara, como vemos no excerto abaixo:

Nem respondi. 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.* Vão me perdoar? Ana Clara dá uma resposta ambígua e pede oriehnid emprestado. Lião não responde, mas pede o carro. Pode levar querida. Perdão ainda se empresto um Corcel e não um jipe, cada qual dá o que tem, entende? (TELLES, 2009, p. 63, itálicos da autora).

Lorena narra, no intervalo anterior, como, para ela, às vezes é difícil sustentar as suas escolhas. Ser limpa, organizada, virgem, requintada são qualidades de Lorena, vistas no seu quarto extremamente organizado, nos seus vários banhos diários com sais importados, no seu modo elegante de se vestir, no seu costume diário de tomar chá com biscoitos ingleses, no seu gosto por comer caviar importado com bastante frequência, na sua coleção de lenços e sinos importados, na sua falta de interesse político ou na sua inexperiência sexual e amorosa. Além disso, no começo da citação anterior, Lorena se posiciona como se estivesse em uma concha e, desse modo, se autocompara a uma pérola, ou seja, Lorena evidencia-se a si mesma como uma mulher especial, preciosa e única, assim como a pérola. Comparada a Lia e Ana Clara, Lorena é virgem, mais rica,

mais burguesa, mais apegada às idealizações, mais afeita a certos valores da tradição patriarcal e, também, mais conservadora politicamente. Lorena ocupa uma incômoda posição de centro entre o conservadorismo e a inovação, entre a submissão e a crítica/ruptura à tradição patriarcal e autoritária. Sua posição, na prática, é mais conservadora sexual e politicamente. Ela protagoniza as contradições e conflitos da mulher dividida entre o que lhe impõem as tradições patriarcal e autoritária e o que lhe exigem as propostas e tentativas de ruptura com essas tradições.

Lorena tem necessidade de ordem, limpeza, requinte, supérfluo e cultiva algumas superstições. Lorena, durante todo o desenvolvimento do romance, não fala (e nem deixa as demais personagens falarem) a palavra dinheiro, pois, segundo ela, dá azar. Segundo a superstição de Lorena, a sorte só aparece quando a palavra é dita de trás para frente: "oriehniD". Com ironia, Lorena registra os modos como Ana Clara e Lia lhe pedem, respectivamente, dinheiro e o carro. Percebe-se usada pelas amigas porque é mais rica do que elas, mas se vale dessa riqueza e dos bens e confortos que ela proporciona para afirmar a sua superioridade econômica, social e educacional sobre as outras, que, entretanto são superiores a ela em outros aspectos.

Lorena faz a sua narração, anteriormente citada, por meio de um recurso que utiliza fartamente ao longo do romance: a ironia. Este procedimento consiste em exprimir o contrário do que as palavras parecem dizer, seja pela entonação ou pelo contexto (GUIMARÃES; LESSA, 1988). O modo como ela pede perdão às amigas é bastante irônico, afinal, obviamente, ela não se desculpa e continua tendo a mesma personalidade caracterizada pela ordem, pela limpeza, pelo requinte e pelo supérfluo. Notamos que Lorena usa a sua ironia, quase sempre, a fim de impor a Ana Clara e a Lia alguma opinião ou sentimento que ela encontraria dificuldades em dizer de outro modo. Como vimos no trecho, Lorena sente a necessidade de afirmar às duas outras protagonistas a sua civilidade, o que equivale, dado o modo como ela formula o que pensa, à manutenção da ordem. Isso demonstra a sua vinculação às características da mulher tradicional burguesa.

Lorena tem necessidade de afirmar a sua personalidade e os seus valores diante de Lia e Ana Clara. Diferentemente, em relação à sua criação imaginária, M.N., Lorena tem a necessidade de manter-se submissa. O ato de Lorena de afirmar-se perante as amigas e, imaginariamente, submeter-se aos gostos de M.N. nos mostra que ela ocupa a posição de mulher tradicional. Ela se sente, por exemplo, na obrigação de ler um livro só porque M.N. gosta dele, como ela própria narra no fragmento a seguir:

Recomeço a pedalar com mais energia.

- Comprei Proust, não é fino? M.N. tem paixão por Proust. Vou ter que ler, mas confesso que acho um pouco chato.

- Grrr! Romance de grã-fino e grã-fino de antigamente é o fim. Nunca tive sacola para isso – disse ela e tirou o cigarro da própria (TELLES, 2009, p. 28).

No excerto anterior, temos a narração de Lorena em um diálogo com Lia. Notamos que, sendo M.N. um produto de sua imaginação, Lorena poderia criá-lo do modo como quisesse, e ela escolheu que ele gostasse de Proust porque ela acha que essa literatura é fina, elegante. Percebemos que Lorena tem a necessidade de usar um amante imaginário para justificar as suas ações, seus desejos e suas vontades, pois usa M.N. como um mecanismo na defrontação de suas atitudes e desejos. Ou seja, M.N. funciona como uma espécie de elemento que faz com que ela se permita agir ou, pelo menos, desejar agir. Sendo assim, Lorena faz com que M.N. aprecie Proust para que, com isso, ela se sinta obrigada a ter contato com essa literatura e, ao fazê-lo, sentir-se uma mulher fina e elegante, posição que valoriza.

Diferentemente, na fala de Lia, percebemos que ela não valoriza a literatura de Proust por se tratar de "romance de grã-fino". Sua crítica é um modo de ela afirmar os seus valores como diversos dos valores burgueses de Lorena.

O recurso onomatopaico presente na fala de Lia indica fúria, raiva e irritação, intensificando o sentido crítico de seu desagrado pela posição de mulher tradicional e burguesa. O uso do recurso significa que Lia, além de fazer uma crítica a essa posição tradicional, não a ocupa (e nem deseja ocupar) e, diferentemente de Lorena, ocupa a posição de jovem estudante de classe média, engajada social, cultural e politicamente contra o patriarcalismo e o autoritarismo. Portanto, a crítica de Lia é, também, um comentário de desaprovação a Lorena e uma afirmação de si (e de seus valores) como superior às outras (e seus valores).

Como vimos, os valores sociais, culturais e políticos entre as personagens mulheres do romance são, muitas vezes, contrastantes. Isso acontece porque essas personagens estão inseridas, no romance, em um momento de crise da tradição patriarcal e, sendo assim, algumas personagens mulheres rompem com alguns aspectos do patriarcalismo e outras dão continuidade a essa mesma tradição. Vemos, portanto, uma representação crítica, no romance, da crise do patriarcalismo, na sociedade brasileira, durante a ditadura militar brasileira. As mudanças e transformações nos valores sociais, culturais e políticos foram progressivas e são representativas de um período específico do Brasil. Em tal período, segundo explana Nadine Habert:

As relações familiares e matrimoniais também sofreram alterações. De uma forma geral, ampliou-se o debate sobre sexo e casamento. O “desencadeamento” – quase um novo estado civil – passou a ser visto com mais naturalidade e sem o peso de velhos preconceitos. Com restrições, o divórcio foi legalizado em 1977. [...] O fato é que a década de 70 assistiu à proliferação de uma imensa diversidade de comportamentos, tendências culturais e estilos de vida. Muitas das novas manifestações neste vasto campo dos comportamentos e padrões culturais expressaram não apenas aspectos do panorama brasileiro, mas refletiram, também, tendências presentes em grande parte do mundo ocidental (HABERT, 2006, p. 73-74).

A sociedade brasileira passou por diversas transformações no séc. XX e, dentre elas, destacam-se algumas vinculadas à crise do patriarcalismo: a entrada da mulher no mercado de trabalho (e, posteriormente, a busca por qualificação profissional, cursando o nível superior, por exemplo); a possibilidade de um divórcio legalizado; uma maior liberdade de escolha para a mulher em relação ao seu cônjuge (sem que houvesse imposição do patriarca da família); uma gradual mudança na posição social e cultural da mulher tradicional que, deixando de ocupar-se, unicamente as posições de filha e, posteriormente, esposa e mãe, assume, também, uma posição profissional e, por isso, mesmo trabalhando dentro e fora de casa, o que lhe acarreta uma dupla jornada de trabalho<sup>27</sup>, se emancipa e adquire maior poder e liberdade.

Observamos que embora essas transformações também tenham ocorrido à época da ditadura militar, não foram, em princípio, consideradas perigosas para o autoritarismo político. Muitas delas atenderam a interesses e/ou estratégias do capitalismo vigente no mundo ocidental. Entretanto, algumas transformações continham potencialidades críticas tanto em relação ao patriarcalismo quanto em relação ao autoritarismo político, como é o caso das progressivas mudanças nos lugares e papéis sociais atribuídos às mulheres.

Consideramos que o romance *As meninas* pode ser lido como uma alegoria da vida brasileira e da vida das mulheres, em particular, sob a ditadura militar e a crise do patriarcalismo, na

---

<sup>27</sup> Vemos que a entrada da mulher no mercado de trabalho havia ocorrido antes dessa época, já nos anos 40 e 50. Geralmente, as mulheres trabalhavam nas indústrias de tecelagem e fiação, que eram pouco mecanizadas. "No recenseamento de 1920 foram inspecionadas 247 indústrias têxteis; do total de 34.825 operários arrolados, 14.352 (41,21%) eram homens e 17.747 (50,96%) eram mulheres" (RAGO, 2011, p. 581). As condições de trabalho eram difíceis. Trabalhava-se de 10 a 14 horas por dia, cabendo às mulheres as tarefas menos especializadas, além de receberem uma remuneração inferior à dos homens. As condições de higiene não eram adequadas, havia rígido controle disciplinar e muitas mulheres eram vítimas de assédio sexual. Qualquer que fosse a classe social a que pertencessem, as mulheres enfrentavam muitas dificuldades para adentrar ao mundo dos negócios. As trabalhadoras mais pobres eram consideradas mais ignorantes e incapazes do que as de classe média e alta; estas, por sua vez, eram consideradas menos racionais do que os homens. Aliás, para diversos setores sociais, o mundo do trabalho representava uma ameaça à honra das mulheres e as fábricas eram descritas "como 'antro de perdição', 'bordel' ou 'lupanar', enquanto a trabalhadora é vista como uma figura totalmente passiva e indefesa" (RAGO, 2011, p. 585). Muitas pessoas acreditavam que o trabalho fora de casa poderia debilitar os laços familiares e até mesmo destruir as famílias; que as mulheres poderiam deixar de ser boas mães e esposas; que os filhos não receberiam a educação necessária e que, eventualmente, as mulheres poderiam até deixar de se interessar pelo matrimônio. O que se pretendia, de fato, era direcionar a mulher para dentro de casa, para a vida privada.

medida em que compõe um grande painel representativo e crítico dessa realidade brasileira. Além disso, é interessante ressaltar que esse romance constrói representações que são posicionadas em ângulos específicos (tendo em vista que dá ênfase a uma multifacetada visão jovem, universitária e feminina) que, no entanto, não buscam, solucionar, digamos assim, as problematizações e as crises que ali estão presentes. Esse aspecto contribui, significativamente, para que *As meninas* assuma um lugar importante na representação de uma época tão peculiar quanto os anos 1960-70, no Brasil.

Dentre as principais transformações que estavam ocorrendo à época notamos, no desenvolvimento do romance, que as ideias sobre a instituição do casamento se mostram bastantes divergentes entre as personagens do romance. Isso ocorre porque passa a haver uma dissociação entre o que o casamento tradicional<sup>28</sup> representava e aquilo que, gradualmente, passou a representar. Vemos essa dissociação, por exemplo, entre o casamento e a reprodução, tendo em vista que, de acordo com a tradição patriarcal, os filhos deveriam, idealmente, nascer em uma família com pais casados.

Como mencionamos, há no romance personagens que possuem distintos valores e conceitos sobre a instituição do casamento e, dentre elas, selecionamos para análise, primeiramente, a personagem protagonista Lorena e outra personagem secundária de grande importância na construção do romance: a sua mãe. Lorena é filha de um rico casal burguês e sua mãe foi casada durante muito tempo com o seu pai. Entre a infância e a juventude de Lorena, o seu pai começa a sofrer alguns problemas psicológicos e, com isso, a sua mãe decide interná-lo em um sanatório, lugar onde, depois de algum tempo, desmemoriado e solitário, ele morre.

Lorena cresce convivendo com uma mãe que trabalha somente com pequenos afazeres domésticos como cozinhar doces, cuidar de parte do jardim ou bordar toalhas. Notamos, entretanto, que a mãe de Lorena não era uma dona de casa comum, no tocante ao trabalho doméstico, pois ela se dedicava aos afazeres pequenos, deixando o trabalho mais pesado para as várias empregadas que tinha. Isso representa uma realidade na qual, em uma casa da alta burguesia, os serviços domésticos não eram todos realizados pela senhora da casa, que, quase sempre, apenas administrava as suas

---

<sup>28</sup> Podemos observar, com base em Rago (2006), que o casamento tradicional era quase que absoluto na sociedade brasileira até meados dos anos 50, quando essa instituição começa a entrar em crise. Tal crise começa a aprofundar-se, consideravelmente, nos anos 70. Fazendo uma digressão histórica, vemos que no período colonial, os homens brasileiros faziam valer, em relação às mulheres, os mesmos conceitos trazidos pelos colonizadores: submissão, docilidade e recolhimento. Tais exigências confinavam a mulher ao âmbito do lar, para cuidar da casa, dos filhos e do marido, a quem era totalmente submissa. O homem era o chefe e senhor da família, detentor de poderes absolutos. O controle que os homens exerciam sobre as mulheres começava já na infância, com a imposição de ideais de recolhimento, respeito, humildade e falta de instrução, inclusive sexual. Na maioria das vezes, não lhes era permitido escolher o próprio marido, que continuaria a manter o mesmo controle sobre elas.

empregadas. Percebemos que, mesmo depois de perder o marido, a mãe de Lorena não altera sua posição/condição de esposa, característica de uma visão patriarcalista do mundo e de suas relações. Além dos afazeres domésticos, a outra, quase que exclusiva, preocupação de mãezinha, como é chamada por Lorena, é com a sua aparência física. Vemos que a mãe de Lorena tem uma necessidade exagerada de aparentar ser jovem - o que reforça um valor tradicional. A preocupação da mãe de Lorena com a beleza física é, também, efeito do lugar que as mulheres ocuparam e ocupam na tradição patriarcal. Tendo em vista que, dentro da tradição patriarcal, à mulher não eram dadas oportunidades de realizar-se profissionalmente, sua realização se restringia à casa, à família e ao casamento, e, nesse sentido, ser bela e jovem se converte num valor de enorme relevância. Tanto os pequenos afazeres domésticos quanto as exageradas preocupações com a beleza e jovialidade estavam sempre em primeiro plano na vida da mãe de Lorena. No decorrer da história narrada, percebemos que essa preocupação exagerada da mãe com a aparência aumenta. Ela não aceita a idade que tem, ficando cada vez mais preocupada com o seu inevitável envelhecimento. Viúva, ela decide relacionar-se com um homem mais novo (Mieux), buscando, com isso, alcançar o almejado rejuvenescimento, afirmar-se bela, atraente, desejável.

Em um curto espaço de tempo, após o início do relacionamento, Mieux foi morar junto com a mãe de Lorena na luxuosa propriedade da família. Em busca de maior privacidade, a mãe e ele decidem que seria melhor que Lorena fosse morar no Pensionato Nossa Senhora de Fátima, instituição administrada por algumas freiras residentes. Essa decisão da mãe de colocar Lorena em um pensionato gerenciado por freiras nos revela o conservadorismo da mãe, que queria manter a filha dentro dos domínios de uma educação tradicional.

Notamos que o perfil da mãe oscila (assim como o de Lorena) entre a manutenção da tradição e a ruptura com padrões conservadores. No diálogo a seguir, narrado por Lorena, vemos qual é a reação da mãe por deixar a filha no pensionato e como ela descreve o seu relacionamento com Mieux:

Uvas, deve ter ainda um cacho na geladeira, eu não disse? Rosadas. Fico lavando minhas uvas, mãezinha mandou uma caixa enorme. Distribuí tudo. “Abandonei minha filhinha num pensionato de freiras pobres, num quarto de chofer em cima da garagem e fui viver com um homem que me apunhala pelas costas”, disse minha mãe à tia Luci num dos seus dias de punição que começam na segunda e vão até domingo. Número um, imaginar Mieux manejando punhais, coitadinho. Deixa-me rir. Usa no máximo aqueles palitinhos plásticos de espetar azeitona. Número dois, isto não é mais o quarto de chofer (TELLES, 2009, p. 59-60).

Vemos, no trecho anterior, que a mãe de Lorena (em um diálogo com a tia Luci, narrado por Lorena) sente-se culpada por ter deixado a filha no pensionato. Nesse sentido, a mãe de Lorena articula ações modernas com valores conservadores. Vemos, também pela fala da mãe, que ela convidou Mieux para morar junto com ela, em sua casa, mesmo sabendo que esse homem não tinha amor no relacionamento com ela, vivenciando-o, unicamente, porque a mãe de Lorena é rica. Mieux constantemente gasta grandes quantias de dinheiro consigo mesmo. A mãe de Lorena é consciente disso, no entanto, diz que ele a "apunhala pelas costas" para fingir, perante a sua família, não saber das intenções de Mieux. A mãe fala com tristeza do abandono da filha em um pensionato de freiras, em uma situação de moradia inferior àquela vivida por ela, com a finalidade de acolher em sua casa um namorado que a explora financeiramente. Notamos, com isso, a ambiguidade que caracteriza a relação da mãe de Lorena com Mieux, pois esse relacionamento se inscreve sob o signo de uma dupla moralidade que é, em última análise, conservadora e preconceituosa com a mulher. Afinal, Mieux ocupa o lugar de gigolô de uma mulher mais velha e rica. A gigolotagem é uma das formas tradicionais de exploração da mulher. A ambiguidade da situação se dá na evidência de um descompasso entre o que nos apresenta a visão tradicional e o que pensa a mulher que, apenas de certo modo, rompe com ela.

Como podemos perceber, o modelo de vida conjugal que a mãe de Lorena vivencia com Mieux é bastante diferente dos moldes de um casamento conforme a tradição patriarcal, mas, como vimos, a situação acaba se enquadrando na tradição, pois Mieux ocupa a posição de gigolô que explora uma viúva rica. A mãe de Lorena deixou o seu marido em um sanatório, e não fazia nenhuma visita a ele, deixando-o morrer sem a proximidade da família. E, como vimos, assim que o marido estava internado, decidiu envolver-se com um homem mais novo, a quem sustenta financeiramente. Mieux, na sua condição de gigolô, representa uma das muitas formas de exploração da mulher dentro da tradição patriarcal. Note-se a ambiguidade e as contradições da situação vivida pela mãe de Lorena: ao manter o seu relacionamento com Mieux ela embaralha os limites entre explorador e explorado. Isso, sem romper, de fato, com a tradição patriarcal.

O fato de a mãe de Lorena ter um gigolô funciona como um mecanismo que respalda a sua necessidade de aparentar ter uma idade inferior à que ela verdadeiramente possui. Notamos que o comportamento da mãe de Lorena nos mostra uma necessidade própria (busca pela juventude, relacionamento com rapaz mais novo, desejo de privacidade, etc.), mantendo-se, entretanto, conservadora e tradicional em relação à filha, que é mandada a um pensionato gerido por freiras. A

atitude da mãe mantém-se conservadora e tradicional, também, nos conselhos que ela dá a filha, como vemos no trecho a seguir:

Digo apenas que não tenho nenhuma vontade de casar. Ela se anima: 'Não tem agora, mas vai ter, todas vocês dizem isso mas quando vem a vontade de filhos vem junto a de casamento. É fatal. Tão mais prático, Lorena. Nas viagens, nos hotéis. Na vida mesmo em comum, você tem bens, filha. Quem se não um marido para administrar os nossos bens?' (TELLES, 2009, p. 200).

Notamos, neste diálogo de Lorena com sua mãe, que o casamento, para a mãe, é uma instituição que torna muito mais prática a vida de uma mulher, tendo em vista que o marido administra a vida em comum dos dois. Esse tipo de valor, afirmado pela mãe de Lorena sobre o casamento, é bastante tradicional e conservador. O argumento utilizado pela mãe - "quem se não um marido para administrar os nossos bens?" - nos evidencia que a mãe, mantendo-se dentro da tradição patriarcal, não imagina outra pessoa para assumir o papel de administrador de bens de uma família e, desse modo, valoriza, no seu conselho à filha, uma posição de mulher dependente de um marido. Com esse argumento, a mãe de Lorena considera como nula, por exemplo, a possibilidade de uma mulher casada cuidar da administração dos bens da família. No entanto, e eis aí uma contradição, após a morte do pai de Lorena, é a mãe que administra os bens da família. Vemos, portanto, que a mãe de Lorena não faz tudo aquilo que aconselha à filha. Isso nos evidencia que o lugar de mulher que a mãe de Lorena assume, na condição de viúva, é o de rompimento parcial com determinados aspectos do sistema patriarcal, mas afirma-se, simultaneamente, como tradicional e conservadora.

Segundo Ana Paula dos Santos Martins,

Lorena, Lia e Ana Clara encontram-se a meio caminho da tão desejada auto-integração. Além da impossibilidade de equilíbrio com o meio, essas personagens deparam-se a todo instante com a figura masculina e, conseqüentemente, com algumas implicações negativas atribuídas a essa figura central do patriarcado, das quais o medo parece ser uma das mais atuantes. Embora o casamento e a maternidade percam a função de fins íntimos para a mulher, a instituição do matrimônio carrega os resquícios da "necessidade" de estabilidade econômica e da suposta segurança, num país marcado pela supressão do direito à liberdade de expressão e pela modernização desordenada que atinge as metrópoles mais desenvolvidas (MARTINS, 2010, p. 18).

Tendo por base a afirmação de Martins, as três protagonistas tentam integrar-se em meio à sociedade em que vivem, em busca de, sob ângulos diferentes, encontrarem um equilíbrio com o meio social, histórico e cultural no qual estão inseridas. Não vemos, entretanto, no decorrer de nossas investigações sobre o romance, que as três são, necessariamente, impossibilitadas, de

alcançar esse equilíbrio com o meio, sendo que, cada uma das meninas encontra um equilíbrio parcial, ou seja, ligado a partes (ou segmentos) específicas e diferentes dentro da sociedade. Tendo em vista que o romance não "soluciona", digamos assim, as crises e problematizações que representa, concordamos que é possível afirmar que há uma impossibilidade se pensarmos em um equilíbrio relacionado à sociedade na sua totalidade, isto é, todos os diversos aspectos e segmentos da sociedade, sejam culturais, sociais, históricos ou políticos. Ao ponderarmos que cada protagonista é bastante diversa uma da outra, e que somente juntas é que elas compõem um painel da juventude brasileira da época, realmente seria impossível um total equilíbrio com o meio (marcado por diversas crises sociais, culturais e políticas). No entanto, como já mencionamos, ao analisar as personagens individualmente e relacioná-las com determinados aspectos sociais, nos é possível, sim, encontrar um equilíbrio.

Segundo Martins (2010), Lorena, Lia e Ana Clara deparam-se constantemente com figuras masculinas e algumas dessas figuras têm atribuições negativas, no decorrer do romance. De fato, as três encontram-se cercadas por figuras masculinas em diferentes circunstâncias: umas reais (como Lia com Miguel, ou Ana com Max, ou, ainda, Lorena com o seu pai, antes de ele morrer), e, outras, imaginárias (como Lorena com M.N. ou, como veremos, Ana com o seu noivo, o "escamoso"). No entanto, o medo não é uma característica frequente dessas protagonistas frente às diferentes figuras masculinas a que, de algum modo, a elas estão relacionadas. Vemos que, ao contrário, as protagonistas buscam o contato com o gênero masculino, de diferentes modos e com distintas intenções. Vemos, por exemplo, que Lorena tem, sim, um certo receio (ou, podemos até dizer que é um medo) de ter um relacionamento real com um homem.

No final do excerto anteriormente citado, vemos que Martins afirma que o casamento e a maternidade, como resquícios tradicionais patriarcais, ainda se impõem como "necessidades" para as protagonistas do romance. Notamos que essa afirmação condiz, por exemplo, com os pensamentos e os valores de Lorena, pois ela se mostra vinculada à tradição patriarcal no que diz respeito a uma busca por segurança. Tal situação é a mesma procurada, ou melhor, desejada, por Ana Clara, que sonha em ter um marido rico, provedor de uma vida financeira segura. Essa, entretanto, não é, propriamente, a realidade vivida ou desejada por Lia, que, em um momento histórico marcado por transformações socioculturais, opressão política e quase nenhuma liberdade de expressão, busca meios para tentar romper com as barreiras sociais e políticas ao envolver-se, por exemplo, nas ações políticas de um grupo revolucionário de esquerda. No entanto, não existe uma definição clara entre as personagens que vivem tradicionalmente e aquelas que são inovadoras.

Ao contrário: principalmente por representar um momento histórico-social de crise, vemos que há, nas personagens do romance, uma oscilação entre esses valores. Podemos observar tal aspecto, também, na protagonista Lia, pois não fica claro até que ponto o seu vínculo às ideias e ações revolucionárias se distingue de seu amor por Miguel, personagem que parece se lhe afigurar como uma personificação do herói romântico. Paixão amorosa e paixão política se confundem, portanto, em Lia, que, dado o risco de serem vitimados pela repressão política da ditadura militar vigente à época no país seguirá com seu amado para o exílio.

Retomando nosso conjunto de análises sobre Lorena e sua mãe, observamos que em nenhum momento do romance podemos notar a presença do sentimento de amor nas falas da mãe de Lorena. Isso, tanto nos conselhos dados à filha quanto na sua própria experiência de vida. Sendo assim, percebemos que, para a mãe de Lorena, há uma desvinculação entre o casamento como uma união amorosa e o casamento como uma instituição integrada à realidade socioeconômica e pautado pelo modelo patriarcal, tradicional e burguês. Percebemos que esses valores, afirmados pela mãe são vistos negativamente por Lorena:

Eu, uma amoral, indolente parasita da mãe devassa, velha corruptora de jovens: “O que se esperar de uma menina com uma mãe semelhante?”. [...] “Mulher sem escrúpulos, que internou o marido desmemoriado e foi torrar o dinheiro com o amante que podia ser seu neto”. O que não é verdade, Mieux não é tão jovem assim, ai, se mamãezinha soubesse (TELLES, 2009, p. 110).

O trecho anterior é narrado por Lorena e nos evidencia que ela tem consciência das censuras sociais e morais ao comportamento da mãe. Note-se, aí, certa ambiguidade de Lorena em relação à mãe e suas atividades. Lorena poderia não seguir os conselhos da mãe, tendo em vista que ela, de certo modo, a considera, também, uma mulher sem escrúpulos. No entanto, ocorre o oposto, como vemos, no trecho a seguir, em um diálogo entre Lorena e Lia, narrado por Lorena:

“Quem mais quer se casar, Lorena? Quem? Só os padres e as prostitutas. E um ou outro homossexual, entende?” Quis dizer: eu, eu! Adoraria me casar com M.N., não existe uma ideia mais joia, queria me casar com ele, sou frágil, insegura. Preciso de um homem em tempo integral. Com toda a papelada em ordem, acredito demais em papel, herdei isso de mamãezinha (TELLES, 2009, p. 73).

Percebemos que Lorena tem vontade de reproduzir algumas atitudes herdadas, claramente, da mãe, como, por exemplo, casar-se legalmente, com “a papelada toda em ordem”. Percebemos que a relação mãe-filha é, ao mesmo tempo, dotada de mágoas (tendo em vista que

Lorena não aprova o comportamento da mãe em amante que a explora e de convergências, pois ambas valorizam o casamento tradicional como instituição.

No trecho citado, observamos dois tipos de valores diferentes sobre o casamento. O primeiro é evidenciado na fala de Lia, no qual vemos que, para ela, ninguém mais quer se casar, deixando implícito, na sua visão, que o casamento não mais funciona como instituição e, ao mesmo tempo, não é mais uma obrigação e/ou necessidade para a mulher. Diferentemente, o segundo valor sobre casamento é afirmado por Lorena (e, segundo ela, é valor herdado de sua mãe) para quem o casamento é necessário, pois ela se considera frágil e, por isso, tem a necessidade de ter um homem em tempo integral, desde que casado com ela e "com toda a papelada em ordem". Esses valores, afirmados por Lorena, nos mostram que essa personagem tem a necessidade de se casar, ocupando o lugar da mulher, dentro da tradição patriarcal. Pode-se dizer que ela integra o casamento tradicional às suas fantasias românticas.

Tendo em vista que Lorena nunca se casou, a realidade do casamento é desconhecida para essa personagem. Como analisamos anteriormente, frente a uma realidade que ela deseja, mas que não se realizou, Lorena tende a fantasiar essa realidade, o que ocorre quando a personagem afirma que quer se casar com M.N. Além disso, Lorena cria M.N. como já sendo casado, como vemos na seguinte narração que ela faz:

O que não significa que M.N. tenha se casado por interesse, ele era pobre, me deu a entender que era pobre, mas infelizmente se casou mesmo por amor. Com o tempo foi descobrindo os pecados maiores da amada, vícios próprios da burguesia, como diz Lião: soberba e avareza. [...] Então meu amado foi se fechando com seu cachimbo e seu Proust, solidão de bicho-de-caramujo, pode bater que não abro. Mas abriu algumas vezes, não abriu? Cinco filhos (TELLES, 2009, p. 72).

Lorena, durante todo o romance, fantasia casar-se com M.N., produto de sua imaginação, que é criado como um homem casado, médico, pai de 5 filhos, que casou por amor e, depois, se frustrou com os "pecados da amada". Isso nos evidencia que Lorena deseja ter um relacionamento e casar-se, mas, imaginariamente, ela cria diversos obstáculos (como o fato de M.N. ser casado por amor e ter cinco filhos) para que isso não se concretize.

Notamos que Lorena quer afirmar-se como "uma amoral" ao inventar ser amante de um homem casado (M.N.). Suas ações demonstram que ela tem um relacionamento conflituoso com a mãe, a quem parece querer contrariar e criticar. O paralelismo e os contrastes entre a mãe e Lorena são capazes de nos revelar que os valores de Lorena são construídos com base no que a mãe diz e

contra o que a mãe faz. A construção de Lorena como mulher parece ser uma resposta, plena de tensões e contradições, à mãe.

Os valores, sobre o casamento, apresentados por Lorena, por sua mãe e por Lia proporcionam, no romance, uma visão crítica sobre a instituição do casamento. Vimos que uma concepção tradicional de casamento pode ser transmitido de uma geração para outra (como no caso das ações e conselhos da mãe de Lorena e na fantasia romântica que a própria Lorena alimenta em relação a casar-se) ou pode ser rompido e modificado, como é o caso dos valores defendidos por Lia, que não acredita na instituição do casamento tradicional. Como se pode ver, há, no romance, elementos que indicam a existência de uma crise do patriarcalismo. As diferentes posições de Lorena, Lia e da mãe de Lorena evidenciam que valores e ideias tradicionais estavam, à época, sendo questionados.

No excerto abaixo, narrado por Lorena, vemos alguns argumentos, elaborados por ela, para justificar a posição de mulher burguesa tradicional assumida por sua mãe. Após refletir sobre esses argumentos, Lorena decide que quer ser diferente:

Acho que todo mundo segue igual até o fim. Mãezinha fazia goiabada, cuidava do jardim, bordava toalhinhas e era glingue-glongue. Agora faz plástica, massagem, análise e principalmente faz amor com outro homem. Mudou a circunstância. E ela? Igual. Não fica à vontade com Mieux como ficava com paizinho, é lógico. Representa. Mas continua insatisfeita e catastrófica. Com mais medo da velhice porque já está na velhice, coitadinha. Glingue-glongue. Quero ser uma velhinha diferente, gênero cara lavada e blusinha bem branca, a corneta acústica no ouvido, virgem acaba surda, aquela história da Lião, fecham-se os orifícios. Todos? (TELLES, 2009, p. 65).

Percebemos, no excerto anterior, que Lorena tem intenção em fazer um percurso diferente daquele vivido por sua mãe. Sonha com um homem casado impossibilitado de casar-se com ela, pois, afinal, ele é um produto de sua imaginação, criado para que ela se defenda de um relacionamento real. Lorena percebe que a mãe, mesmo tendo mudado o seu modo de agir, não mudou o modo de pensar nem seus valores, permanecendo "insatisfeita e catastrófica". Essa consciência crítica em relação à mãe contrasta com certa falta de percepção crítica em relação a si mesma e às posições contraditórias que ocupa, oscilando entre ideias, valores e comportamentos que reforçam a tradição e, por vezes, parecem questioná-la.

## 2. Lia de Melo Schultz: o combate com o mundo exterior e as descobertas do mundo interior

A personagem Lia de Melo Schultz é uma baiana, estudante, fortemente ligada a um (in)determinado grupo político de esquerda. Ela faz parte de um grupo ideológica e politicamente esquerdista que tem de agir na clandestinidade em razão da repressão política instaurada pela ditadura militar. Lia organiza e participa de reuniões políticas no intuito de planejar estratégias e instruir os membros do grupo em ações de combate ao governo ditatorial. A personagem se vinculará à mais radical das manifestações contrárias ao regime militar: a opção pela luta armada<sup>29</sup>.

Vemos, no romance, que a ditadura investigava e, muitas vezes, capturava membros dos grupos da chamada esquerda revolucionária para eliminar tais grupos. Frequentemente, os membros desses grupos políticos eram jovens e/ou ligados ao meio universitário (tanto os estudantes quanto os professores). No romance, um dos presos políticos é o namorado de Lia, Miguel, que, após um tempo como preso político, vai exilado, para a Argélia.

Na trajetória de Lia há uma representação da realidade do Brasil sob o autoritarismo da ditadura militar<sup>30</sup>. Tanto Lia quanto algumas personagens secundárias de esquerda que com ela convivem personificam um enfrentamento ao autoritarismo ditatorial. Além disso, percebemos que Lia, em suas ações, valores e pensamentos, evidencia uma representação de mulher que não se amolda a certos valores idealizados pela tradição patriarcal como, por exemplo, a passividade feminina<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Ponto importante na luta contra a ditadura, a luta armada teve início em 1968 como consequência de uma greve operária na cidade de Osasco-SP. Com o surgimento dessas lutas, o Brasil passou a contar, apesar da repressão política, com uma série de movimentos e ações contrários ao regime militar. Articulados com o aprofundamento da crise econômica (inflação, desemprego, criação e aumento de impostos, etc.) e uma crescente insatisfação popular com o autoritarismo político, esses movimentos instauraram um processo de crise na ditadura militar. Em 1984, os militares, depois de tutelarem uma distensão política iniciada em 1976, deixaram o poder. Isso, entretanto, não significou o retorno imediato às práticas democráticas. A tutela da ditadura militar estendeu-se às eleições municipais, estaduais e federal. O Brasil só voltou a eleger presidentes mediante voto popular em 1989. A década de 80 e boa parte da de 90 foram marcadas pela maior crise econômica da história do país – uma das heranças legadas pela ditadura militar dentre tantas outras que ainda temos de enfrentar (GASPARI, 2002).

<sup>30</sup> Segundo Bóris Fausto (1995), a ditadura militar brasileira iniciou-se em 1964 com o êxito da tomada do poder pelos militares, ação que já havia fracassado, em momentos anteriores, contando com a participação da União Democrática Nacional, um partido político de orientação conservadora. Logo no início desse período ditatorial, a democracia e a liberdade foram restringidas por uma repressão política e uma censura cujo rigor aumentaria progressivamente. Uma primeira evidência disso se dá com o AI-1 (Ato Institucional número um). Este primeiro Ato suspendeu todas as garantias constitucionais por seis meses, estabeleceu a eleição indireta para Presidente da República e determinou que ficariam suspensos por dez anos os direitos políticos de todos os opositores ao regime, que, além disso, ainda poderiam ser cassados, presos, enquadrados como subversivos e expulsos do país. Outro objetivo deste Ato era reforçar o Poder Executivo e reduzir o campo de ação do Congresso.

<sup>31</sup> A passividade da mulher brasileira teve o seu primeiro abrandamento com os novos ares trazidos com a vinda da Família Real portuguesa, em 1808. O então existente quadro de enclausuramento foi amenizado, porém apenas para as mulheres da elite, particularmente do Rio de Janeiro. Nem mesmo a independência brasileira trouxe contribuições

O autoritarismo da ditadura militar brasileira é denunciado, na narração de Lia, por meio de dados como a tortura, que era utilizada pelo governo com a intenção de obter informações dos presos políticos, não somente acerca dos grupos revolucionários contrários aos militares, mas, também, sobre as suas ações políticas e de combate. No trecho a seguir, vemos que Lia narra aspectos da tortura sofrida por militantes que faziam parte do grupo do qual ela era integrante.

Outros colecionam selos, outro coleciona gravatas e lá adiante um entra na fila do cinema. **Maurício aperta os dentes que se quebram. Não quer gritar e então aperta os dentes quando o bastão elétrico afunda lá no fundo.** No desenho animado, o gato leva trompaço e dentes e ossos se trincam. Mas na cena seguinte já se colam e o gato volta inteiro. Seria bom se fosse como nos desenhos, Silvinha da Flauta. Gigi. Japona. E você, Maurício? **Quando o bastão entrar mais fundo, desmaia. Desmaia depressa, morra. Devíamos morrer, Miguel. Em sinal de protesto devíamos simplesmente morrer.** "Morreríamos se adiantasse", você disse. Lembra? Eu sei, ninguém daria a mínima. Arrancaríamos o coração do peito, olha aqui meu sangue, olha aqui meu coração! Mas tem um tipo ao lado engraxando os sapatos, que cor de graxa o cavalheiro prefere? (TELLES, 2009b, p. 20 – grifos nossos).

No trecho citado, Lia narra a tortura sofrida por um companheiro do grupo revolucionário do qual ela fazia parte, Maurício. Lia menciona, também, outras duas combatentes mulheres que são Silvinha da Flauta e Gigi. No decorrer do romance, vemos que essas duas personagens femininas secundárias são somente citadas na fala de Lia; no entanto, nos é possível notar que elas complementam a protagonista Lia. Isso, no sentido de que elas faziam parte, ativamente, de um grupo revolucionário esquerdista que lutava contra o autoritarismo da ditadura militar. Silvinha da Flauta e Gigi são personagens-tipo, nas quais não há uma densidade psicológica, mas, sim, uma função de complementar e caracterizar o contexto em que Lia está inserida. Além disso, vemos que a personagem secundária Silvinha da Flauta exerce uma função de contraste com Lia, ao percebermos, no decorrer da história narrada, que ela chega a ser capturada e estuprada como presa política, em decorrência de suas atividades de esquerda.

Essa função de contrastar e complementar a construção de Lia é algo essencial exercido pelas personagens secundárias próximas desta protagonista, pois, a partir disso, nos é possível formar um panorama mais completo sobre Lia, sobre o contexto histórico no qual a fábula do romance está inserida e as problematizações que aí pressupostas. Lia, Silvinha da Flauta e Gigi apresentam um conjunto similar de valores e ideais, no entanto, Silvinha, que é presa, é quem tem um destino mais duro e severo em meio à sua luta contra a ditadura militar. Tal destino complementa a representação crítica que o romance faz da ditadura militar brasileira, evidenciando

---

significativas à condição das mulheres, mantendo-se as mesmas características sociais de um patriarcalismo baseado em um meio de produção escravocrata (RAGO, 2006).

alguns de seus consequentes efeitos terríveis nas mulheres e, nesse caso, naquelas que estavam engajadas politicamente.

A presença dessas duas personagens secundárias, juntamente com Lia, também, reforça uma representação de mulheres que são capazes de enfrentar e descartar, por meio da resistência contra o governo militar passível de incluir a luta armada, os papéis femininos prescritos pela ideologia patriarcal como, por exemplo, a idealizada passividade feminina ante as questões políticas e sociais. Vemos, aqui, representações que, estabelecidas no plano do romance, não perdem de vista a dimensão histórica da mulher na realidade extraliterária brasileira com a qual este romance dialoga.

Ainda no mesmo trecho anteriormente transcrito, Lia compara os danos sofridos por seu companheiro combatente, durante uma tortura, com os danos de uma personagem de desenho animado, para melhor contrapor ficção e realidade. No desenho animado, a brutalidade não oferece perigo; na vida real, dá-se, de um modo terrível, o contrário. No entanto, mesmo com a percepção da sua fragilidade, Lia assume, junto com Miguel, uma posição de resistência política na qual ambos dariam a vida por seus ideais revolucionários, se isso fosse necessário para gerar algum resultado. Ambos (Lia e Miguel) sabem que a ação de morrer não triunfa sobre o autoritarismo da ditadura militar, mas vemos que a intenção (e, também, as ações) combatente dos dois é reiterada como uma luta pelo Brasil. Misturam-se, aí, os ideais revolucionários de esquerda, fortes à época em que o romance foi escrito, e certo idealismo romântico. Lia ama Miguel e ama, também, os ideais pelos quais ele luta, engajando-se, com ele, na luta política, que ela considera válida e necessária em face da repressão política e da violência da ditadura militar<sup>32</sup>. Vemos, com isso, uma relação entre a história individual de Lia (juntamente com a vivida por seus companheiros do grupo revolucionário) e a realidade histórica em que vive. Isso ocorre, também em razão da formação

---

<sup>32</sup> É interessante observar que, com o intuito de veicular uma boa imagem do Brasil durante a ditadura, os militares no poder iniciaram um processo para promover uma reforma no aparelhamento do Estado. A ideia era proporcionar um rápido desenvolvimento brasileiro, melhorando a imagem do país inclusive no exterior. Sendo assim, o primeiro passo foi a criação de Programa de Ação Econômica (PAEC), que tinha a finalidade de controlar os gastos do governo e, consequentemente, equilibrar as finanças da União. Por outro lado, esse programa teve uma consequência negativa para os trabalhadores urbanos, pois lhes foi retirada a estabilidade do emprego, então existente após dez anos de serviço. Mesmo assim, esse programa obteve, para os fins dos interesses econômicos, grande êxito. A ditadura militar obteve êxito, num primeiro momento, em sua política econômica e em seu projeto de desenvolvimento do país. Esse êxito beneficiou, entretanto, as classes médias e altas em detrimento de um progressivo achatamento das condições de vida e trabalho das classes menos favorecidas. O chamado “milagre econômico” foi construído ao custo do empobrecimento e da marginalização econômica da grande maioria da população brasileira, aprofundando uma desigualdade histórica no tocante à distribuição de renda e ao usufruto dos bens e da riqueza produzidos pelo país. O “milagre econômico”, entretanto, durou relativamente pouco. Em meados dos anos 70, sucumbiu a uma crise vinculada à ordem capitalista internacional (FAUSTO, 1995).

educacional da protagonista (incluí-se, aí, tanto o início de graduação em Ciências Sociais quanto a formação que recebeu dos pais), seu contexto familiar que engloba uma mistura de valores e de culturas (tendo em vista que o pai era um ex-nazista e a mãe uma baiana tradicional), sua condição de classe média, seu percurso na sociedade, envolvendo um forte engajamento político. Além disso, Lia nos evidencia uma ação individual (pensando, por exemplo, nas relações de amizade com Lorena ou Ana, ou, ainda, em sua relação familiar e amorosa), social (nas suas lutas sociais, contra a ditadura e a tortura, por exemplo) e política (tendo em vista que Lia lutava para mudar a realidade do autoritarismo político militar então no poder).

Condizente com sua posição revolucionária, Lia participava de diversas atividades do grupo de esquerda do qual fazia parte, como podemos ver no trecho abaixo, narrado por ela mesma:

Os intelectuais com seus filminhos do Vietcongue. 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 quando sente no escuro os olhares gelados na sua direção. Silêncio novamente, só o zunido exasperante do projetor, a cortina é longa, tem filme à beça esperando nas latinhas. As luzes se acendem, mas as caras demoram pra acender, que horror. Uísque e patê para aliviar o ambiente. Considerações sobre prováveis nomes nas próximas listas. Voltam os filminhos às respectivas latas enquanto aos poucos voltam todos às respectivas casas. [...] São bem-humorados, os intelectuais. Até piadas. Mas, justiça seja feita, estão vigilantes. Sobretudo informados, pudera, se reunindo como se reúnem. **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 que soube do episódio do romance do Faulkner, 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. A sorte é que o uísque não é nacional. Um ou outro mais fanático se irrita com o tom dos encontros, afinal, ele não reuniu só pro queijo e vinho quando as notícias são as piores possíveis: **Eurico continua sumido, foi preso assim que desembarcou e até agora ninguém sabe dele**. Desapareceu como personagem de ficção científica, quando o homem metálico emite o raio e o tipo se dissolve com revólver e tudo e fica no lugar uma manchinha de gordura. **O Japona deixou uma maleta na casa do irmão, avisou que ia buscar no dia seguinte. Faz um ano isso, a maleta ainda está lá** (TELLES, 2009b, p. 32-33 - grifos nossos).

No trecho narrado por Lia, vemos que ela expressa a sua revolta frente às mortes e às torturas sofridas por seus companheiros combatentes, e faz uma crítica aos intelectuais que não se envolvem nas ações do grupo contra o autoritarismo da ditadura militar. Note-se, uma vez mais, a importância das personagens secundárias, na fala de Lia, para a construção de um panorama crítico do contexto ditatorial e das problematizações que cercam e compõem Lia em meio a esse contexto.

Vemos que os intelectuais veem filmes que mostram situações de combate (guerra do Vietnã) e, segundo a narração de Lia, há muita fome e sangue nesses filmes, que, ironiza ela, se limitam ao lençol onde o filme é projetado. Os intelectuais, segundo Lia, deixam a ação combatente

existir só nos filmes, aliviando o ambiente pesado criado pelo filme com piadas, uísque importado e alguns elogios à coragem daqueles que, aprisionados em ações concretas, foram torturados, ou desapareceram<sup>33</sup>.

Podemos observar que Lia faz uma crítica à posição passiva e apenas teórica dos intelectuais. Ao fazer essa crítica, Lia mencionando exemplos de personagens secundárias que são combatentes do grupo e que foram presos e torturados ou que estão desaparecidos, que são: Miguel, Silvinha da Flauta, Eurico e Japona. Do mesmo modo que comparou, para melhor distinguir, os danos sofridos por Maurício àqueles causados a determinada personagem de desenho animado, ao mencionar o desaparecimento de Eurico, Lia o relaciona ao sumiço de uma personagem de ficção científica. Vemos que ela, novamente, recorre à comparação entre realidade e ficção, um recurso que utiliza, como narradora, na tentativa de evidenciar a diferença existente entre a violência na ficção e a violência na realidade, caracterizando esta última como própria da ditadura militar.

Além disso, Lia, no decorrer da história, menciona que começou a escrever um romance (e rasgou-o, posteriormente) em que ela diz que a cidade, em dezembro, cheira a pêssego. Se Lia começou a escrever um romance, que, no entanto, rasgou, o gesto de rasgar implica, aí, uma recusa à ficção e às possíveis compensações que a ficção oferece. Lia pratica duas ações importantes: rasga o romance e se engaja na luta política. Ambas as ações podem ser relacionadas, revelando uma opção da personagem pela realidade e pelo enfrentamento da realidade. Neste sentido, ela é o oposto de Lorena, que inventa coisas e chega a acreditar naquilo que inventa, e de Ana, que também inventa coisas para minimizar os fatos dramáticos de sua própria vida. A partir de tais dados, podemos fazer uma comparação entre as atitudes das três protagonistas em relação a um dado comum: os efeitos da ditadura militar brasileira. Vemos que Lia escolhe engajar-se contra o sistema político vigente, já Lorena toma consciência de sua realidade social e política, sendo, muitas vezes, induzida a percebê-la pela fala eloquente de Lia, no entanto, Lorena opta por uma reação passiva, limitando-se a emprestar dinheiro ou o carro para que Lia pudesse organizar as reuniões do grupo revolucionário ao qual pertencia. Diferentemente, Ana Clara não se envolve nem para ter consciência da situação política autoritária do país, voltando a sua atenção para o seu duplo vício em drogas, bebidas alcoólicas, seu namoro com Max, seus trabalhos como modelo e, por fim, seu projeto de casar com um homem rico, financeiramente.

Vemos que as ações dos militantes de esquerda, as sofridas por eles ou, ainda, a carência de reações diante do autoritarismo político são uma representação da realidade brasileira durante a

---

<sup>33</sup> Segundo Gaspari (2002), somente no ano de 1968, estima-se um número de 1205 estudantes que desapareceram, supostamente presos durante o regime militar.

ditadura. Segundo Gaspari (2002), durante o primeiro governo, dirigido pelo general-presidente Castelo Branco, iniciaram-se as prisões e torturas de pessoas consideradas suspeitas de praticar ações contra o Estado, a ordem política e social ou envolvidas em atos de “guerra revolucionária”. Tais ações eram legitimadas pelos, então criados, Inquéritos Policial-Militares (IPMs). Pressionado pelas denúncias de torturas veiculadas na imprensa, o Governo determinou uma investigação sobre a sua prática. A investigação foi arquivada, ninguém foi punido, e a prática de torturas não deixou de ser sistemática. A partir da referência às ações violentas e repressivas da ditadura militar, veiculadas principalmente por Lia, temos uma noção mais clara do contexto político do período, marcado pela imposição de uma política repressiva no país, sem, entretanto, que a violência ficasse exposta, pois isso poderia fazer com que a população se rebelasse. Desse modo, a repressão política, a censura e outros atos de violência por parte do governo (a quem fosse considerado subversivo ou suspeito de subversão), passaram a ser camuflados. Em junho de 1964, o regime militar deu um passo importante no controle dos cidadãos, com a criação do Serviço Nacional de Informações (SNI), que tinha como objetivo principal coletar e analisar informações pertinentes à política de segurança nacional, à contrainformação e às questões de subversão interna. Conforme menciona o autor Boris Fausto, o SNI “na prática, transformou-se em um centro de poder quase tão importante quanto o Executivo, agindo por conta própria na luta contra o inimigo interno” (FAUSTO, 1995, p.468). Ainda segundo Fausto, o general Golberi do Couto e Silva, principal articulador do SNI, chegou a tentar se justificar, anos depois, declarando que havia criado um monstro, mas não tivera a intenção de colaborar com tanta repressão e violência.

Ao longo do romance, vemos que Lia encarna uma voz contrária ao autoritarismo da ditadura militar, uma voz crítica à passividade dos intelectuais e, também, uma voz que contraria e critica a herança patriarcal e, por fim, uma voz que critica a sua própria classe social (classe média / pequena burguesia). Esses traços críticos podem ser percebidos nos seguintes trechos:

A burguesia aí toda esplendorosa. Nunca os ricos foram tão ricos, podem fazer as casas com as maçanetas de ouro, não só os talheres mas as maçanetas das portas. As torneiras dos banheiros. Tudo puro ouro como o gângster grego ensinou na sua ilha. Intactos. Assistindo da janela e achando graça. Resta a massa dos delinquentes urbanos. Dos neuróticos urbanos. E a meia dúzia de intelectuais. Os simpáticos simpatizantes. Não sei explicar, mas tenho mais nojo de intelectual do que de tira. Esse ao menos não usa máscara, ô Miguel. Precisava tanto de você hoje esta vontade de chorar, lá sei. Mas não choro. Nem tenho lenço Lorena não acharia fino limpar meu nariz na fralda da camisa (TELLES, 2009b, p. 19-20).

Uísque para ela e guaraná para mim, tenho paixão por guaraná. Quando Lião viu as duas garrafas juntas, fez aquela cara de pensadora: “Marca *President*, Lena? Olha o vexame do nosso guaranazinho” (TELLES, 2009b, p. 117).

No primeiro trecho, narrado por Lia, vemos que ela faz uma crítica à burguesia e aos seus gastos fúteis, mas, ao final, decide não chorar, por não ser fino limpar o nariz na camisa, atitude que seria condenável pela burguesa Lorena. A contestação do choro e a referência irônica a Lorena indicam a sua diferença em relação à amiga. A contradição de Lia não está, exatamente, em usufruir o que seria mais próprio das classes altas e da burguesia, mas em estabelecer uma série de vínculos com as classes média e alta pretendendo construir, com sua ação política, uma revolução de esquerda que acabaria, exatamente, com o direito à propriedade e as classes sociais às quais ela se vincula por ligações familiares, estudantis e de amizade. A contradição, pois, não está em beber o uísque importado que Lorena possa pagar, ou em aceitar dinheiro de Lorena, mas em permanecer vinculada a sonhos e ideais da classe média ainda que engajada politicamente. Essa contradição (encarnada, em um primeiro momento, nos valores e ações contrastantes de Lorena e Lia) é estrutural, histórica, e, sendo assim, não pode ser resolvida individualmente pela personagem. E, além disso, é típica das classes médias, que, por serem médias, ficam, sempre, entre a aspiração a tornarem-se altas (conquistar o poder) e a obrigação moral de se solidarizarem com as classes baixas (transformar a estrutura de poder para democratizar o acesso aos bens e à riqueza). Eis o que, na ordem capitalista, marcará as classes médias, seja sua orientação conservadora (que vai do centro-direita à extrema direita) ou em sua orientação questionadora ou crítica (que vai do centro-esquerda à extrema esquerda). Nesse sentido, Cláudia Madeira (com base na leitura do romance feita por Lya Luft) afirma que Lia, "na prática, recorre às muletas da burguesia para concretizar suas metas" (MADEIRA, 1999, p. 56). Acreditamos que as contradições de Lia residem mais propriamente na mescla de idealismo político e romantismo revolucionário, que ela vive em sua ação política entremeada com a paixão amorosa por Miguel. Isso, entretanto, não contraria a posição de Madeira, complementa-a.

Percebemos que Lia critica certos mitos sociais, sobretudo os de classe média e alta. Sendo participante de um grupo de esquerda revolucionária, Lia tende a ver Lorena como uma fonte útil de recursos para seus fins. A visão de Lia, nesse sentido, é política e pragmática: valer-se dos meios que o sistema oferece para, agindo de dentro dele, construir a possibilidade de uma revolução transformadora. Trata-se, é claro, de uma utopia, e é um modo bonito, digamos assim, de justificar as ações realizadas, mas a boniteza, aí, não elimina a contradição: Lia, como representante de setores de esquerda universitária de classe média, acreditou que seria possível fazer a revolução e, em função desse ideal maior, comete, nas microrrelações que estabelece com os outros, sobretudo com Lorena, ações passíveis de uma avaliação ética negativa, criando uma tensão entre a posição

revolucionária que pretende assumir, identificada com as classes populares e desfavorecidas, e posições sociais consolidadas das quais efetivamente participa, como a intelectual e a pequeno-burguesa. Essa tensão, que revela condição contraditória da personagem, não impede, entretanto, que traços revolucionários e críticos no tocante ao lugar e às funções tradicionais da mulher sejam por ela assumidos, a começar pelo engajamento político.

Dentre esses traços, destacamos a devoção (que não se mostra cega, mas crítica) de Lia por sua pátria, como podemos observar no trecho abaixo, narrado pelo narrador externo à ação dramática e por Lorena.

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-mo-nos inteiramente a ela, tudo lhe entregar, votar-lhe tudo. É preciso amá-la gloriosa ou obscura, próspera ou desgraçada.* Obedecer à Pátria como se obedecesse a Deus? estranhou Lorena. Porque Lia grifara isso? Não acreditava em Deus, acreditava? E a Pátria para ela não era o povo? [...] E *O Capital* debaixo do braço, metido num papel de pão que mais mostrava do que escondia (TELLES, 2009b, p. 61 - grifos no original).

Observamos no decorrer do romance que Lia estuda Karl Marx e, em especial, o livro *O capital*. Essa personagem faz uso do livro como se fosse uma espécie de livro sagrado. Segundo Cavalcante, "Karl Marx é descrito como a bíblia de Lia. Ela o carrega para todos os lugares. Segue suas palavras e não questiona suas propostas. É sua leitura principal" (CAVALCANTE, 2011, p.51). Lia era obrigada a tomar precauções para não ser pega ao carregar *O capital*. Este livro, além de sugerir uma inclinação à esquerda, estava proibido pela censura e era utilizado como prova de subversão pelo aparato policial-militar e repressivo da ditadura.

Notamos que, no trecho anteriormente citado, Lorena, ao ler aquilo que Lia havia assinalado no livro que lhe emprestara<sup>34</sup>, se questiona o porquê de a amiga realçar aquele trecho, pois, segundo Lorena, Lia não acreditava em Deus. O fato de Lia marcar o trecho citado com uma cruz cria uma ambiguidade interessante. Observe-se que o trecho citado valoriza o amor à pátria e a dedicação a ela. De certo modo, é o que Lia faz ao engajar-se na luta política.

Quanto à religião ou à crença em Deus, entretanto, Lia é bastante crítica. Ela contrapõe as injustiças e desigualdades que percebe na sociedade à ideia de Deus veiculada pelas religiões. Observe-se:

---

<sup>34</sup> O livro emprestado foi *A cidade antiga*, o mais famoso livro do historiador francês Fustel de Coulanges (que publicou no século XIX).

Quando abro os olhos, dou com Lorena me observando. Faço-lhe um carinho na cabeça. Ah, sim. Deus.

- Também fui anjo de procissão, papa-hóstia, fui tudo. Acreditava com aquela força da infância, um fervor. Justamente por isso poderia haver uma reconciliação, entende? Não sei explicar, Lena, mas assim que comecei a tomar consciência do que se passava na minha cidade, no mundo, me deu tamanho ódio. Fiquei uma fúria. Sem dúvida ele existe, eu pensava, mas é só crueldade. Desse estado passei para a ironia, fiquei irônica, mas é *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 gente. Catava uma sobra aqui, outra lá adiante formando suas engenhocas (TELLES, 2009b, p. 215).

Nessa narração de Lia, em um diálogo com Lorena, vemos que a primeira, durante a infância, seguia a religião católica (hóstia, procissão); após tomar conhecimento da situação crítica da sua cidade e do país, passou a ter ódio da existência divina, considerando Deus cruel; e, por fim, passou a crer que Deus agia, somente, como um trabalhador manual, fazendo bricolagens com os seres humanos. Ao observar essa trajetória, vemos que Lia não assume uma descrença em Deus, mas não alimenta uma fé ingênua, adotando uma perspectiva crítica e, mesmo, irônica ao comparar Deus com um *bricoleur*. A indignação com "o que se passava na minha cidade, no mundo" produz uma crise na religiosidade de Lia, que até então, ocupava um lugar convencional de maneira católica. Ao crescer e desenvolver uma percepção crítica, ela questiona os valores religiosos recebidos<sup>35</sup>, submetendo-os a uma avaliação crítica. De certo modo, isso explica ou contribui para o seu engajamento político em um grupo de esquerda.

*As meninas* registra, também, o apoio de setores da Igreja Católica às vítimas da repressão política e suas famílias. Observe-se, abaixo, o diálogo que Lia tem com a Madre Alix:

- 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 para mostrar ao 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, [...]. Dobro a folha. Madre Alix me encara. Os olhos cinzentos têm uma expressão afável.

<sup>35</sup> A Igreja Católica apoiou, inicialmente, o golpe militar de 1964. Com o intuito de defender a pátria contra o Comunismo, setores religiosos organizaram passeatas e manifestações como, por exemplo, a Marcha da Família com Deus e pela Liberdade que saudou a ditadura. Segundo Elio Gaspari, após uma das reuniões da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), logo nos anos iniciais da Ditadura, um dos bispos deu a seguinte declaração: "ao rendermos graças a Deus, que atendeu às orações de milhares de brasileiros e nos levou do perigo comunista, agradecemos aos militares que, com grave risco de suas vidas, se levantaram em nome dos supremos interesses da Nação" (GASPARI, 2002a, p.243). A suposição de Lorena, de que Lia não acreditasse em Deus se sustenta tanto no fato de que muitos dos militantes de esquerda eram ateus como, também, no fato de que houve, para fins políticos, uma identificação entre comunismo e ateísmo promovida pela Igreja Católica e por políticos, jornalistas e grupos apoiadores da ditadura militar.

- Conheço isso, filha. Esse moço chama-se Bernardo. Tenho estado muito com a mãe dele, fomos juntas falar com o Cardeal.  
Agora é que eu não sei mesmo o que pensar. Muito especial, diria a Lorena. Nunca ninguém me deu tanto essa ideia de união de gelo e fogo como ela me dá (TELLES, 2009b, p. 148-149).

Transcrevemos, no trecho anterior, uma das narrações de Lia, em meio a uma conversa com Madre Alix. Vemos que Lia havia criado uma imagem errada das freiras do pensionato onde vive, acreditando que as mesmas se colocavam em uma redoma, evitando realizar ações que buscassem combater os vários efeitos negativos da ditadura militar. Em diversos diálogos, a Madre diz a Lia que não interfere muito para que as meninas do pensionato não se sintam perseguidas. Lia desconfiava da posição contrária à ditadura da Madre até o momento em que soube que essa Irmã estava auxiliando a mãe de um dos presos políticos.

A visão de Lia após a conversa com Madre Alix, sobre as freiras do pensionato torna-se diferente da apresentada por Lorena (que via as "freirinhas" - segundo ela chamava- como cozinheiras de doce, despreocupadas com o mundo) ou por Ana Clara (que via, nelas, uma fonte de carinho e proteção maternal). Lia as via como envolvidas em um tipo diferente de resistência ao autoritarismo militar, um tipo diferente daquele em que ela estava envolvida. Nas ações das freiras do pensionato, Lia passou a notar o modo caridoso e empenhado com o qual elas buscavam manter uma ligação entre as famílias daqueles que estavam militando junto aos grupos políticos de esquerda. Além disso, as freiras do pensionato clamavam, constantemente, por assistência, na luta contra o autoritarismo, às autoridades da Igreja Católica, como vemos, por exemplo, em uma das passagens do romance na qual a Madre Alix diz ter pedido interseção junto ao Bispo, pedindo pelos estudantes que estavam sendo torturados, durante a ditadura.

As freiras, enquanto personagens secundárias do romance, apresentam ações de resistência que são diferentes das praticadas por Lia. No entanto, tanto Lia quanto as freiras do pensionato apresentam alguns ideais e valores semelhantes em relação ao autoritário momento político pelo qual passa o Brasil nos anos 70. Isso nos mostra mulheres de categorias sociais diferentes, ligadas a distintas ideias, que, todavia, partilham de um mesmo posicionamento contrário ao autoritarismo.

A liberdade das freiras do pensionato em relação às pensionistas é um índice de sua posição não-autoritária. Elas poderiam ter uma atitude dura em relação à militância de Lia ou à vida desregrada de Ana Clara, que bebia e se drogava, mas têm uma atitude de tolerância, respeitando a individualidade dos pensionistas.

Segundo Maria José Rosado Nunes,

após um primeiro momento de entusiasmo com a instalação dos militares no poder, ela [uma parte da Igreja Católica no Brasil] passou a integrar o movimento civil de resistência ao regime ditatorial militar. Por essa época surgiu um novo pensamento teológico, que procurava fundamentar-se numa análise sociológica da realidade e era respaldado pelo patrimônio ideológico do catolicismo, com o seu ideal de aproximação dos pobres. Trata-se da Teologia da Libertação. [...] Muitas religiosas, motivadas por esse novo ideário católico, foram viver e trabalhar junto às camadas mais pobres da população, atuando junto às Comunidades Eclesiais de Base. Outras continuaram a exercer suas atividades nos quadros tradicionais de atuação social das congregações: colégios, hospitais e obras de assistência (NUNES, 2011, p. 503-504 - colchetes nossos).

Note-se que as freiras do pensionato ocupam, por suas funções, uma posição entre a educação e o assistencialismo, admitindo, no pensionato para moças universitárias, ricos como Lorena e pobres como Ana Clara.

No romance, as freiras que habitam o pensionato - Madre Alix, Irmã Bula, Irmã Priscila e Irmã Clotilde - buscam meios para exercerem as suas funções de modo harmonioso e independente, sem rigidez ou recurso autoritário à hierarquia. Elas citam a Bíblia para, com isso, passarem os seus recados às protagonistas. Observe-se, por exemplo, o seguinte diálogo entre Madre Alix e Lia:

- Sou forte à beça.  
 - Não, Lia. Vocês são frágeis, filha. Você, Lorena. Quase tão frágeis, quanto Ana Clara. Haja o que houver, não deixe de me dar notícias. Conte comigo.  
 - Vou lhe mandar meu diário, Madre Alix. Ao invés de cartas, um diário de viagem! Ela me acompanha até a porta.  
 - Posso lhe dar uma epígrafe? É de Gênesis, aceita? - pergunta e sorri. *Sai da tua terra e da tua parentela e da casa de teu pai e vem para a terra que eu te mostrarei.* É o que você está fazendo - acrescentou. Hesitou um pouco: - É o que eu fiz (TELLES, 2009, p. 150 - grifos no original).

Neste diálogo, narrado por Lia, além de afirmar a fragilidade de Ana Clara, Lorena e Lia, expressa a sua solidariedade à situação de Lia, que partirá para um país desconhecido, a Argélia, em exílio com seu namorado. Além disso, estabelece uma associação entre a sua trajetória de vida e a de Lia quando cita a Bíblia, reforçando, aí, o seu afeto e, também, sugerindo a Lia que o exílio pode significar algo positivo que lhe transforme a vida.

Esse olhar que a personagem secundária Madre Alix tem, da fragilidade das três moças protagonistas, que vai além de Lorena, Lia e Ana Clara, abrangendo toda a juventude da época. No caso específico de Lia, que se afirma como uma mulher forte e corajosa, o olhar distanciado e mais maduro da freira ressalta a fragilidade de muitos dos jovens engajados na luta política contra a ditadura. Segundo Reis, aqueles que se lançavam como militantes, em sua maioria, eram "jovens

estudantes, audaciosos, mas inexperientes, foram destroçados em uma luta desigual contra os aparelhos da repressão. Bravos jovens! Radicais, equivocados, mas generosos!" (REIS, 2000, p. 08).

A militância política de Lia tem base tanto no desenvolvimento de sua consciência crítica em relação à sociedade e ao mundo em que vive como na admiração e no amor que ela sente por Miguel, seu companheiro, que é preso político.

Assim que Lia recebe a notícia de que Miguel será exilado, ela providencia os meios necessários para acompanhá-lo. Diferentemente de Miguel, Lia não fazia parte do grupo de presos políticos que estava sendo exilado. Mas além do vínculo amoroso com Miguel, a opção pelo exílio sugere que se tornara arriscado, para ela, permanecer no Brasil. Esse destino de Lia, o auto-exílio, foi comum a vários militantes e simpatizantes da esquerda nos anos de 1970. Para muitos, ficar no Brasil poderia significar aprisionamento, tortura, morte ou desaparecimento.

Segundo Ruela (2009), "Lia tem uma procedência familiar sólida, [...] ela é resultante de relação estável entre seus pais, oriunda de uma família que segue o modelo clássico matrimonial" (RUELA, 2009, p.98). Concordamos em afirmar que, pelas poucas descrições de Lia sobre o relacionamento de seus pais, eles são bem diferentes, segundo a visão da filha, porém estáveis. É Lorena quem, juntamente com o narrador externo à ação dramática, nos narra a origem familiar de Lia:

"A mãe é *morena* da Bahia casada com holandês", pensou assim que a viu. Era baiana com alemão, *Herr Paul*, ex-nazista que virou Seu Pô, um tranquilo comerciante apaixonado por música e por Dona Dionísia, para os íntimos, Diú, com aquele *u* comprido que não acabava mais, Diúuuuuuu... Deu Lião. Loucura, imagine, um nazista de águia no peito, entende? Vir para Salvador e lá então, *não sei explicar*, mas se apaixona pela moça Diú e a soma é Lia de Melo Schultz que faz seu *nécessaire* e vem terminar o curso no Pensionato Nossa Senhora de Fátima (TELLES, 2009, p. 61-62 - grifos no original).

Os pais de Lia desejavam uma vida tradicional para a filha:

Queriam tanto ver a filha recebendo diploma. Noivando. Noivado na sala e casamento na igreja, com vestido de abajur. Arroz na despedida. Os netos se multiplicando, embolados na mesma casa, casa enorme, tinha tanto quarto, não tinha? "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 a nossa (TELLES, 2009, p. 33).

Com base na narração anterior, de Lia, vemos que o projeto dos pais para a filha eram tradicionais e condizentes com a faixa da classe média que buscava educação superior no Brasil. Esse projeto inclui um casamento tradicional, evidenciando, por assim dizer, uma espécie de "sonho

burguês", o que, como podemos observar na trajetória de Lia no decorrer do romance, não é algo previsto nem desejado pela protagonista. Lia, no decorrer do romance, descreve os pais como "opostos, mas iguais" (TELLES, 2009, p. 33). Eles compõem uma família que cultiva valores tradicionais. Embora os pais tenham passado tais princípios tradicionais para Lia, não parece haver, por parte deles, uma insistência ou imposição para que ela os siga. Tanto que, por exemplo, vemos que Lia deixa o estado da Bahia para cursar Ciências Sociais, na capital paulista, mantendo contato com os pais por meio de cartas.

Percebemos, no romance, que muitos dos valores de Lia (como os relacionados ao casamento) são contrastantes com os de dona Diú e Herr Paul. Mais do que Lorena e Ana Clara, Lia encarna o espírito de rebeldia e crítica às convenções e tradições de parte da juventude dos anos 60-70.

A saída de Lia de sua cidade e da casa de seus pais, sua escolha do curso de Ciências Sociais, seu engajamento num grupo político de esquerda evidenciam uma representação de mulher que surgiu juntamente com a afirmação dos movimentos do feminismo brasileiro dos anos 60-70 do século XX. Segundo a pesquisadora Cynthia Andersen Sarti

Argumenta-se que, embora influenciado pelas experiências europeias e norte-americanas, o início do feminismo brasileiro dos anos 1970 foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país, desde o golpe militar de 1964. Uma parte expressiva dos grupos feministas estava articulada a organizações de influência marxista, clandestinas à época, e fortemente comprometida com a oposição à ditadura militar, o que imprimiu ao movimento características próprias (SARTI, 2004, p. 36).

Em *As meninas*, o feminismo é, majoritariamente, representado pela personagem Lia, tendo em vista que ela é a mulher que se envolve em reivindicações sociais e políticas, ligadas a movimentos e grupos revolucionários de esquerda. E, também, porque é ela quem mais intensamente problematiza questões de sexo, gênero, orientação sexual, direito ao próprio corpo e ao prazer. Retomemos, aqui, por exemplo, a sua pesquisa sobre masturbação feminina e as observações que ela faz sobre isso a Lorena:

"Estamos saindo da Idade Média", disse ela examinando a papelada. "Heranças das nossas mães e avós", entende? Somadas aos hábitos da adolescência, dá essa porcentagem alarmante. "Você também se masturba?" (TELLES, 2009, p. 24).

Apesar de não ser integrante de um grupo feminista, Lia sempre estava fazendo questionamentos de ordem política - o que inclui a condição da mulher. Lia faz referência à

trajetória sócio-histórica da mulher, evidenciando que tem consciência da crise do patriarcalismo e das mudanças no lugar e no papel das mulheres. É interessante notar o modo como Lia marca essa quebra com a tradição, fazendo o uso do verbo sair, no gerúndio. Com o emprego deste tempo verbal, a protagonista nos passa uma ideia de um processo contínuo, um processo gradual. As virgens entrevistadas por Lia, bem como as demais moças universitárias, são personagens secundárias que reforçam os valores e ideias dessa protagonista. A pesquisa de Lia é um dado concreto que prova as transformações sociais e a crise do patriarcalismo.

Segundo Sarti (2004), alguns grupos feministas, no período inicial de seus trabalhos, agiam de forma clandestina (devido à censura da ditadura militar brasileira) e, somente, na década de 1980 é que o movimento passou a ganhar mais força. O feminismo brasileiro se concretizou no âmbito de lutas culturais, sociais, políticas e históricas específicas. Segundo Giuliani, no Brasil, já no final dos anos 60, diversos grupos de mulheres

participam, em 1968, do Movimento Nacional contra a Carestia; em 1970, do Movimento de Luta por Creches; em 1974, do Movimento Brasileiro pela Anistia; e, em 1975, criam os Grupos Feministas e o Centro de Mulheres. Nas atividades desses grupos são constantemente avaliados e revisados os papéis sociais das mulheres - mãe, esposa, dona de casa -, mesmo que a reflexão sobre o trabalho e a discriminação no mercado de emprego não esteja sempre presente. [...] Tanto as trabalhadoras urbanas quanto as rurais introduzem em sua participação política temas de reflexão no qual o cotidiano doméstico e do trabalho são ponto de partida para rever a divisão sexual do trabalho e a relação de poder na representação sindical (GIULANI, 2011, p. 649-650).

Os valores e os papéis sociais das mulheres começam, a partir dos anos 1960-70, no Brasil, a modificar-se, o que ocorre tanto pelas mudanças e transformações econômicas e sociais da época como, também, pelos movimentos reivindicativos realizados por grupos feministas. Tais mudanças começaram a ocorrer de forma gradual afetando as representações convencionais da mulher construídas dentro da ordem patriarcal, diversificando-as e mostrando que a passividade feminina era, mais propriamente, um ideal patriarcalista<sup>36</sup> do que uma característica real das mulheres. Com isso, podemos perceber que diferentes representações femininas passaram a conviver na sociedade brasileira: algumas tradicionais e outras inovadoras. Isso produz importantes transformações. Segundo Lúcia Zolin,

---

<sup>36</sup> Esse ideal já se faz presente, no Brasil, desde o período colonial, no qual os homens faziam valer, em relação às mulheres, os mesmos conceitos trazidos pelos colonizadores: submissão, docilidade e recolhimento. Tais exigências confinavam a mulher no âmbito do lar, incumbida dos afazeres domésticos e de, parcialmente, educar os filhos (com maior influência sobre a educação das filhas). Desse modo, o homem é que era considerado o chefe, responsável pelo sustento da casa e dotado de autoridade perante os membros da família (RAGO, 2006).

não é preciso tomar como referência o movimento feminista das décadas de 60 e 70, ou questões relativas ao feminismo (alvo de ataque e discussões), para se perceber o quanto a mulher vem se tornando objeto de estudo em diversas áreas de conhecimento, como a Sociologia, a Psicanálise, a História e a Antropologia. Também no âmbito da Literatura e da Crítica Literária a mulher vem figurando entre os temas abordados em encontros, simpósios e congressos, bem como se constituindo em motivo de inúmeros cursos, teses e trabalhos de pesquisa (ZOLIN, 2001, p. 08).

No âmbito da literatura brasileira, até meados da década de 40 do séc. XX as representações da mulher eram construídas, em geral, seguindo o modelo social tradicional e idealizadas dentro dos padrões patriarcais. Desde o final da década de 60, vêm sendo representadas mulheres que fogem, em distintos aspectos, ao padrão tradicional e que mostram facetas inovadoras. Vemos que parte da produção literária, principalmente nos anos 70, constrói "imagens [de mulheres] que circulam entre os desvãos estreitos entre ficção e realidade" (PINHEIRO, 2008, p. 116 - colchetes nossos). Sendo assim, vemos que o início de um período de transformação da representação literária da mulher surgiu como consequência de um processo histórico-social. Nessa interface entre o campo histórico, o literário e o social, parte das obras literárias passou a representar a mulher de um modo que tensiona ou, por vezes, questiona os padrões, valores e idealizações patriarcais.

Vimos que Lia é uma personagem que condensa, em sua representação, a mulher feminista e a mulher politicamente engajada nas lutas sociais. Há, além dela, uma personagem secundária que também o faz, marcando em seu relacionamento amoroso uma inversão da polaridade razão X emoção tradicionalmente atribuída ao par homem X mulher. Trata-se de Elisabete, que pertence ao mesmo grupo de Lia:

*Argélia, Argélia! - fui ao escritório e lá encontrei Pedro e Elisabete de plantão. Estão se amando, quer dizer, Pedro está apaixonadíssimo, mas ela me parece muito cerebral. E as pessoas assim cerebrais se apaixonam de um modo diferente dos passionais como Pedro e eu. Ela está liderando um movimento feminista e redigia um artigo sobre o trabalho da mulher no nosso mercado. Por que me comovo quando penso que Pedro vai sofrer? Tem que sofrer, merda. Beber querosene e gasolina porque é assim que se firma uma estrutura, penso. Mas no coração fico sentimental, só me falta dizer como a Lorena: coitadinho (TELLES, 2009, p. 223 - grifos no original).*

Note-se que, uma vez mais, uma personagem feminina secundária cumpre a função de reforçar traços de uma protagonista estabelecendo laços de identificação e contraste com ela. Elisabete é tão engajada politicamente quanto Lia, mas não romântica como ela no tocante ao amor. Deste modo, estabelece-se um contraponto importante entre as duas personagens.

A representação de Elisabete condiz com a prática dos grupos feministas nos anos 70, pois, segundo Margareth Rago,

[quarenta] anos depois da conquista do direito feminino de voto no Brasil, em 1932, mas também da vitória dos padrões normativos da ideologia da domesticidade, entre os anos trinta e sessenta, assistimos à emergência de um expressivo movimento feminista, questionador não só da opressão machista, mas dos códigos da sexualidade feminina e dos modelos de comportamento impostos pela sociedade de consumo. No contexto de um processo de modernização acelerado, promovido pela ditadura militar e conhecido como “milagre econômico”, em que se desestabilizavam os vínculos tradicionais estabelecidos entre indivíduos e grupos e a estrutura da familiar nuclear, as mulheres entraram maciçamente no mercado de trabalho e voltaram a proclamar o direito à cidadania, denunciando as múltiplas formas da dominação patriarcal (RAGO, 2003, p. 01).

Por meio das palavras de Rago, podemos constatar alguns dos mais relevantes princípios do feminismo brasileiro nos anos 70: questionamento da opressão machista, dos valores que envolvem a sexualidade feminina, dos modelos tradicionais de comportamento da mulher em sociedade, dos direitos da mulher à cidadania e, principalmente, das múltiplas formas de dominação patriarcal. A contestação de todos esse princípios teve um significativo aumento a partir da entrada da mulher no mercado de trabalho<sup>37</sup>, pois essa abertura fez com que as mulheres buscassem ainda mais uma emancipação e uma mudança (ainda que gradual) dos valores tradicionais da sociedade patriarcal.

Esse questionamento das formas de dominação patriarcal é, como já dissemos, representado, no romance, principalmente por Lia. Dentre as ações da personagem que evidenciam uma contestação e, conseqüentemente, uma mudança nos valores, vemos que as mais

---

<sup>37</sup> No novo sistema social (em meio à ditadura militar), vinculado aos efeitos da industrialização, a estrutura familiar dos trabalhadores advindos do campo começa a modificar-se: os baixíssimos salários a que eram submetidos obrigavam, não somente o patriarca, mas, também, a mulher e, até mesmo, os filhos menores, das classes média e baixa a participar ativamente das jornadas de trabalho nas cidades. Isso cria uma nova realidade para as mulheres, tanto para as que vinham para as cidades, quanto para aquelas que já faziam parte do meio urbano. Neste contexto de mudanças insere-se, também, uma crise do patriarcado, uma estrutura que imperava desde o nascimento da sociedade agrária e escravocrata característica do Brasil Colonial, tendo um de seus fundamentos na total submissão da mulher ao homem patriarca e a restrição da mulher à esfera doméstica. A crise da tradição patriarcal surge, como já mencionado, “devido às diversas mudanças na organização social [...], [pois] a sociedade requer uma nova forma de referência valorativa, baseada no individualismo” (PINHEIRO, 2008, p. 02 - colchetes nossos). Esses processos de crise e transformação se acirram, no Brasil, nos anos 60 e 70 do século XX, marcando uma mudança na sociedade brasileira, na qual há uma incorporação de novos valores sociais, políticos e culturais que afetam as novas gerações: os jovens, principalmente os estudantes universitários, que durante o período da ditadura militar contestaram e criaram diversos grupos de resistência ao governo militar então vigente. Com a formação desse novo quadro social, a tradição patriarcal não deixa de existir, mas entra em crise – o que põe em crise, também, as representações femininas convencionadas pela tradição. A partir de seu ingresso no mercado de trabalho, a mulher passa a agregar, aos antigos, novos papéis e funções sociais. Tal sobreposição é evidente, por exemplo, na dupla jornada de trabalho (dentro e fora de casa) que marca um pertencimento a duas tradições conflitantes: a antiga, de feição patriarcal, e uma nova, que se pretende igualitária entre os sexos. Dessa forma, começam a surgir novos valores, ideias e comportamentos para uma sociedade que se transforma.

representativas estão relacionadas ao seu envolvimento com Miguel e o com Pedro, ambos de seu grupo político.

Como já vimos, Miguel é um militante político que foi preso durante a ditadura e será, posteriormente, exilado para a Argélia. Tendo em vista que na época em que se desenvolve a ação dramática do romance, Miguel já estava preso. Não vemos um diálogo entre eles, e sim a protagonista descrevendo e caracterizando Miguel e o relacionamento que tem com ele. Dentre as descrições que Lia faz de Miguel e do seu relacionamento, selecionamos as seguintes:

Da sua boca também saía fumaça. Não sei explicar, eu disse, mas se você for preso, vou e me entrego também. Ele nem respondeu. Tirou o livro do saco de lona e abriu-o em cima da mesa. "Mas esse Malraux é muito bom, o chato é que você marcou com essas cruces o livro inteiro, por que fez isso? Você riscou tudo, olha só." Mas Miguel, o livro não é meu? perguntei e ele espalhou geleia na torrada. "Não fale como nazista, meu bem. Você tem que pensar nos outros que vão ler, não pode impor seu gosto aos outros. Atrapalhou minha leitura", resmungou me beijando com a boca suja de geleia (TELLES, 2009, p. 128-129).

"Miguel é um cerebral" - pensou Lia fechando o caderno. Mas isso não era bom? Fazia média com ela que era dos acessos, na hora vulcânica ao menos uma cabeça precisava ficar raciocinando. Ou não? Burra sou eu, se me pegam com estas notas. Que é que eu tenho que andar com isto? (TELLES, 2009, p. 223)

Nos dois trechos citados podemos observar que Lia narra, no primeiro, a memória de uma situação que viveu com Miguel; já, no segundo trecho, temos a narração de Lia e do narrador de terceira pessoa, na qual Lia compara com Miguel. Além disso, há no primeiro trecho, uma referência ao autor francês André Malraux (1901 - 1976) que escreveu, criticamente, sobre diversos assuntos políticos e culturais de sua época, marcando-se como um escritor politicamente engajado. No contraste entre Lia e Miguel, ela o caracteriza como cerebral, reconhecendo-se, por oposição, impulsiva. Note-se, também, que ele é mais maduro e experiente do que ela e que ambos partilham leituras e ideias comuns. Na afirmação de Lia sobre entregar-se caso Miguel fosse preso, ocorrida antes da prisão dele, podemos notar a sua imaturidade e impulsividade. Entretanto, quando ele é preso, ela não se entrega, mas faz o contrário: continua com suas atividades políticas.

Essa mistura entre militantes mais racionais e outros mais impetuosos representa a realidade das militâncias de esquerda, nos anos 70, do Brasil. De acordo com Elio Gaspari (2002c), os grupos de resistência ao autoritarismo da ditadura militar eram compostos, em sua maioria, por jovens (dentre os quais muitos eram universitários) inexperientes, corajosos e dispostos a enfrentar o governo militar. Eram poucos os jovens que raciocinavam de modo mais calculado, estabelecendo

uma estrutura mais sólida para os grupos revolucionários e, em geral, esses eram os que lideravam tais grupos.

É importante ressaltar que, nesse período, a mulher também começou a fazer parte de movimentos de luta armada no Brasil, o que implicava não só ir contra a ordem vigente, mas, também, representou uma profunda transgressão com o que era determinado à época para a mulher. Como ressaltava Sarti,

sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, "comportando-se como homens", pegando armas e tendo êxito neste comportamento (SARTI, 2004, p. 03).

Evidentemente, o governo militar reagiu, e lançou, em resposta, o AI-5<sup>38</sup> (Ato Institucional número cinco), que deu à ditadura um poder absoluto e ilimitado para agir contra quem quer que fosse considerado subversivo ou suspeito de subversão – o que, na prática, significou uma escalada da violência vinculada à repressão política, com assassinatos, disseminação da tortura e desaparecimento de vítimas.

A partir do AI-5, o núcleo do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos do governo. [...] O regime parecia incapaz de ceder a pressões sociais e de se reformar. Pelo contrário, seguia cada vez mais o curso de uma ditadura brutal (FAUSTO, 1995, p. 480).

Essa realidade é representada no romance, no qual vemos, como já foi dito, que, o grupo político do qual Lia fazia parte lutava contra o autoritarismo da ditadura, inclusive com o planejamento de uma guerrilha contra os representantes do Governo militar.

---

<sup>38</sup> A repressão política que vigorou durante todo o regime ditatorial alcançou, também, o campo das artes brasileiras. A produção cultural da época tinha uma vigilância permanente pelos militares e era dirigida, principalmente, contra os pensamentos críticos e inovadores dos artistas e intelectuais que não se submetiam à ideologia dominante. A censura estendeu sua ação sobre jornais, revistas, livros, rádio, televisão, filmes, teatro, músicas e até na área do ensino, "sob a alegação de preservar 'a segurança nacional' e a 'moral da família brasileira'" (HABERT, 2006, p. 29). Muitos livros, filmes e peças de teatro foram parcial ou totalmente proibidos. Vários autores, artistas e intelectuais foram pressionados, perseguidos, processados, presos e exilados. O AI-5, ato institucional a partir do qual se radicalizou a censura e o controle das artes e da imprensa pela ditadura militar, provocou uma certa desorganização nas artes, no entanto, foi, também, um elemento que afetou, fatalmente, o surgimento de novas formas de criação e de novas linguagens e expressões artísticas, muitas delas marcadas pelo intuito de não serem barradas pela censura.

Outro aspecto da representação da mulher que foge aos valores tradicionais, observável no romance, é no relacionamento de Lia e Miguel, no qual ambos admitem um novo conceito de relacionamento amoroso, marcado pela liberdade sexual. Lia, por exemplo, tem uma relação sexual com um dos membros do seu grupo, chamado Pedro, como vemos no excerto a seguir:

Eu ensino, por etapas, espera, por que tanta afobação. Não me machuque, não somos inimigos, procuro lhe dizer com a língua que aplaca a sua e ensina o beijo demorado. Profundo. No começo é só desajeitamento, não tem importância, depois tudo se arruma, tenho ainda uns quinze minutos, murmuro ao seu ouvido. Recuamos abraçados até a sala. Ele estende a mão e apaga a luz, quer que seja no escuro. De acordo, no escuro e de porta fechada, decido empurrando a porta com o pé. Seus dentes machucam meu lábio, é dentuço, ô, não lute assim às tontas, eu mostro o caminho. É sofrimento, sim, mas também é gozo, não se preocupe comigo, entende? Vamos, sem medo, estou do seu lado não contra você. [...] Não é nenhuma porta do Diabo, sussurro ao seu ouvido e rimos juntos. Também não é de Deus é só uma porta, entre. Explodiu em esperma e choro agudo.

- Perdão, Rosa, perdão!

- Se me falar mais em perdão te mato agora, já.

- Foi tudo uma droga...

- Droga coisa nenhuma. Não foi bom?

Tiro o lenço da sacola e enxugo seu rosto. Sinto-o sorrir e fico sorrindo junto. "Você vai orientar o Pedro", Bugre ordenou. Olha aí, orientação completa. Uma boa ação ou simples vontade de amar? Ô, lá sei, lá sei. Sei que amo Miguel mais ainda depois da traição. Se é que isto pode se chamar de traição. Puxo o cabelo de Pedro que está saindo da depressão com uma rapidez que me assusta. Ri sozinho, no auge. Beija a palma da minha mão e depois a leva até a sua cara esbraseada.

- Te amo, Rosa, te amo.

- Perfeito. Vai agora procurar sua menina (TELLES, 2009, p. 137-138).

Neste trecho, narrado por Lia, ela descreve a sua relação sexual com Pedro. No decorrer de sua descrição, notamos que a personagem é quem vai guiando as ações de ambos, pois, tendo em vista que Pedro era virgem, Lia se coloca na posição de iniciadora sexual dele. Após o gozo de Pedro, notamos que Lia se pergunta se aquela cópula aconteceu por ela sentir desejo de que acontecesse. Para justificar essa vontade, Lia lembra-se do fato de que era encarregada de orientar Pedro (segundo ordens de Bugre, um dos líderes do grupo político) e, sendo assim, Lia, com humor, chama a sua recente cópula como uma "orientação completa". Isso nos evidencia que Lia, na verdade, queria experimentar a sensação de guiar um homem virgem na sua primeira relação sexual, pois isso lhe proporcionou uma sensação de superioridade diante de Pedro, sentimento que ela não havia experimentado perante Miguel. O fato de ter feito sexo com Pedro não afeta o amor que Lia sente por Miguel. Como já apontou a pesquisadora Cláudia Madeira, Lia encarna a revolução sexual, "livre de preconceitos sexuais, consoante à época em que vive" (MADEIRA, 1999, p. 55).

Lia recebe o apelido de Rosa de Luxemburgo como vimos no trecho do romance anteriormente transcrito. Era bastante comum que os integrantes dos movimentos revolucionários se

chamassem por apelidos (codinomes) ao invés de usar os seus próprios nomes. Essa era uma estratégia de segurança, pois se acaso fossem pegos por membros do governo militar, na acusação de participarem de movimentos de resistência à ditadura, não seriam capazes de delatar os seus companheiros de esquerda, mesmo sob tortura, pois estariam somente familiarizados com os seus apelidos (GASPARI, 2002a).

O fato de Lia receber o apelido de Rosa de Luxemburgo reforça a sua imagem de jovem revolucionária. A seguir, temos um dos trechos em que Lia é chamada por Rosa:

- Estou às ordens, Rosa de Luxemburgo. [...]
- Quem falou nela? Na Rosa Luxemburgo - pergunto.
- O Jango.
- Uma mulher fabulosa. Foi assassinada pela polícia alemã logo depois da Grande Guerra. Há uma ponta de malícia no olhar de Pedro.
- Ouvi dizer que seu pai era nazista. Verdade?
- Dou um tapa na mesa com uma irritação que estou longe de sentir.
- Curtiu um pouco. Mas Pedro, não estamos brincando, eu queria que você entendesse bem isto. Aqui eu sou Rosa e você é Pedro. Fim.
- Só mais uma pergunta, só mais uma e prometo!
- Você pergunta demais, entende.
- Essa Rosa de Luxemburgo era bonita?
- Não tinha esse *de* Feíssima (TELLES, 2009, p. 131).

De acordo com Jörn Schütrumpf (2006), Rosa Luxemburg era uma economista polonesa que teve um casamento de "fachada" com um filho de imigrante alemão, a fim de conseguir a cidadania alemã. Rosa tinha grande interesse em entrar na Alemanha, pois, no final do século XIX e início do século XX, era "o país mais livre do mundo, onde até as mulheres podiam entrar na universidade. Rosa Luxemburg apresentou-se às autoridades alemãs como Rosalia Lübeck" (SCHÜTRUMPF, 2006, p. 18). Após a sua entrada na Alemanha, Rosa liderou diversos grupos de esquerda, levando, inclusive, uma dupla vida política, pois era membro do Partido Social-Democrata Alemão, o SPD, e co-fundadora da Social-Democracia do Reino da Polônia e Lituânia, o SDKPiL (quase extinto na atualidade). No SPD, Rosa se tornou rapidamente muito conhecida, passando a ser uma das principais líderes do partido e a principal porta-voz da ala esquerda naquela região e, futuramente, fundadora de outros partidos e conhecida mundialmente.

Durante a sua jornada política, Rosa foi presa pelas forças de direita de Berlim. Nessa época, dentre os escritos de Rosa, ficou conhecida uma carta que ela enviou da prisão a Sonia Liebknecht. No dia 15 de janeiro de 1919, no Hotel Éden, em Berlim, Rosa Luxemburg, que estava lá como presa política, juntamente com o seu parceiro de partido Karl Liebknecht, foram executados com armas de fogo, a mando do Capitão Waldemar Pabst, por tropas da *Reichswehr*

(partido de direita). Treze anos depois da morte de Rosa, começava, na Alemanha, a ditadura nazifascista.

Segundo Jörn Schütrumpf,

O legado de Rosa de Luxemburg, o que a fazia tão perigosa para o estalinismo em ascensão, não era de forma alguma qualquer sistema teórico, e sim suas posições políticas: sua implacável exigência de democracia e de vida pública no campo da esquerda, assim como sua incorruptível insistência na liberdade como condição fundamental para qualquer movimento emancipador (SCHÜTRUMPF, 2006, p. 53-54).

A associação de Rosa de Luxemburgo com Lia, além de funcionar como uma estratégia política, é, também, um elogio ao engajamento de Lia na luta política.

Lia representa, no romance, aquela pequena parcela de mulheres que se engajaram na política de um modo radical, nos anos 1960-70, chegando, em razão do progressivo endurecimento da ditadura militar, até mesmo o pegar em armas.

No desenvolvimento do romance, vemos que Lia, frequentemente, pede a Lorena que lhe empreste o seu carro para as suas atividades políticas. Além do carro, pede, também dinheiro. Criase, desse modo, um laço curioso entre a jovem mais revolucionária e a jovem mais convencional. De certo modo, Lorena ajuda a financiar as atividades de Lia, embora o faça por amizade e não por razões políticas. Observe-se:

Não esquecer de pedir a chave do carro, dia-sim dia-não Lia vinha pedir aquela chave, por sorte a mãe era vagotônica, não lembrava que já tinha emprestado na véspera. "Queira Deus que Lião não seja metralhada dentro dele" (TELLES, 2009, p. 106).

- Fico morrendo de pena. Me sinto cúmplice porque ajudo, tem uma palavra em Direito Penal, *conivente*. Mas como me negar? Mãezinha já depositou o cheque do meu carro, entro com o oriehnid para as operações, não tem problema. Mas sei que não é oriehnid que vai resolver. Não agora.

- Vou precisar também, Lena, a viagem está aí estourando, que duro tirar passaporte, ô, tanto papel. Tanta exigência (TELLES, 2009, p. 167).

- Quer dizer que a mala eu levo hoje?

- Sem dúvida, querida, a Bila arrumou tudo, tem muita roupa de inverno, Mieux não presta mas a roupa dele é muito fina. Você sabe guiar? Leva o carro e deixa lá com Loreninha, quem sabe ela resolve vir. Minha filhinha querida (TELLES, 2009, p. 237).

No primeiro trecho transcrito, notamos que Lorena, constantemente, pedia a chave do carro para a sua mãe, e o emprestava para Lia, em suas ações políticas. Lorena mostra que se preocupava com Lia, com medo de que a amiga morresse em uma de suas ações militantes.

Já o diálogo presente no segundo excerto citado, podemos constatar que explicita a convivência de Lorena com a atividade política de Lia e seu apoio financeiro para que a amiga vá para a Argélia com Miguel.

No terceiro trecho citado do romance, observamos uma situação que se repete com certa frequência: Lia buscar malas de roupas na casa da mãe de Lorena. Em geral, Lia buscava roupas para distribuir entre os membros do seu grupo revolucionário. Nesse excerto, vemos que a Lia vai receber roupas masculinas, do namorado da mãe de Lorena, Mieux, que seriam destinadas a Miguel, para que as usasse durante o seu exílio na Argélia. Por fim, e retomando, aqui, à vinculação de Lia com a ideia de revolução sexual, que é um dado característico dos anos de 1960-70, registramos a sua curiosidade ousada e a sua ausência de preconceitos. Lia narra a Pedro uma experiência homoerótica que tivera na época do ginásio. Vejamos:

- Você já teve experiência com mulher?

- Já.

- Que genial! E então?

- Não sei o que você quer saber - digo e fico rindo por dentro porque sei muito bem o que ele quer saber. - Nada extraordinário, Pedro. Tão simples. Foi na minha cidade, eu ainda estava no ginásio. A gente estudava junto e como nos achávamos feias, inventamos namorados. Quando lembro! Como era bom se sentir amada mesmo por meninos que não existiam. Trocávamos bilhetes de amor, ela ficou sendo Ofélia e eu era Richard de olhos verdes e certo escárnio no olhar, ô! Como ela sofria com esse escárnio. Mas era preciso um pouco de sofrimento. Não sei bem quando o nome de Richard foi desaparecendo e ficou o meu. Acho que foi numa noite, botei um disco sentimental e tirei-a pra dançar, me dá o prazer? Saíamos rindo e enquanto a gente rodopiava qualquer coisa foi mudando, ficamos sérias, tão sérias. Éramos demais envergonhadas, entende. Nos abraçávamos e nos beijávamos com tanto medo. Chorávamos de medo.

- Você era feliz, Rosa?

Passo a mão no seu queixo forte.

- Foi um amor profundo e triste, a gente sabia que se desconfiassem íamos sofrer mais. Então era preciso esconder nosso segredo como um roubo, um crime. Tanto susto. Começamos a falar igual. Rir igual. Tão íntimas como se tivesse me apaixonado por mim mesma. Não sei explicar, mas a primeira vez que me deitei com um homem tive então a sensação do amor do *estranho*. Do outro. Aquela boca, aquele corpo, não, eu já não era uma só, éramos dois: um homem e eu.

- Você achou isso bom?

- Se a gente tem vontade, tudo é bom. E eu tinha vontade de saber como era pra escolher. Escolhi. Mas quando lembro, ô, por que as pessoas interferem tanto? Ninguém sabe de nada e fica falando. Fazendo julgamento, tem juiz demais. Uma noite ela me telefonou em prantos, a família estava a fim de fazer um escândalo, eu tinha que sumir, quer dizer, aparecer na pele de um namorado (TELLES, 2009, p.129-130).

Na caracterização das roupas, bem como em sua doação, reforçam-se as diferenças de classe social entre Lorena e Lia. Mas lê-se, aí, também a solidariedade da primeira à segunda. A divisão da sociedade em classes sociais, além de aparecer nas diferentes situações entre as

protagonistas, também se evidenciar na referência à empregada da mãe de Lorena, Bila, personagem-tipo que reforça as distâncias entre ricos e pobres.

No trecho transcrito, Lia narra ter tido uma experiência homossexual. É interessante notar o modo como Lia caracteriza, após a sua experiência com a amiga apelidada de Ofélia, o seu primeiro relacionamento heterossexual como um primeiro contato com um estranho, o outro.

Note-se que Lia e a amiga vivem uma experiência de namoro como um exercício de suas sexualidades. Este namoro é, mais propriamente, um jogo com o amor e os papéis de gênero<sup>39</sup> (Lia como Richard; a amiga como Ofélia) do que algo definitivo. A experiência, entretanto, dá a Lia, que é heterossexual, uma posição não preconceituosa em relação à homossexualidade.

Lia busca, como vimos, descobrir o seu próprio gênero por meio da experiência e do desejo. A liberdade é, como podemos notar, um valor maior para Lia, a mais ousada de todas as protagonistas do romance, mas, também, sob certo ângulo, portadora de traços românticos.

### **3. Ana Clara Conceição: a herança de fracasso e a corrupção pelo contexto**

A personagem Ana Clara é uma jovem dotada de grande beleza, o que lhe permite sobreviver com alguns trabalhos como modelo. De origem familiar pobre, filha de mãe prostituta e de pai desconhecido, essa personagem teve de enfrentar diversas situações problemáticas por falta de dinheiro. Ana Turva, como é chamada por Lia, é usuária de drogas, fornecidas por seu namorado (e traficante) Max. Além desse relacionamento, a personagem se diz noiva de um homem que é apelidado por ela de “escamoso”. A grande ambição de Ana é tornar-se rica e fazer parte da alta burguesia e, segundo a personagem, é o seu relacionamento com o “escamoso” que vai fazer com que ela alcance tal objetivo, tendo em vista que ele seria de uma família rica.

Ana Clara acredita que, ao casar-se com o “escamoso”, terá a chance de viver, como em um conto de fadas, em que a linda moça pobre casa-se com o moço rico e deixa para trás todo o sofrimento da infância, tendo a perspectiva de uma vida segura financeiramente – o que revela que a personagem reitera, a seu modo, uma aspiração historicamente destinada à mulher pobre ou de classe média na ordem patriarcal. Diferentemente dos contos de fadas, entretanto, não interessa a

---

<sup>39</sup> Segundo Judith Butler: o gênero só pode denotar uma *unidade* de experiência, de sexo, gênero e desejo, quando se entende que o sexo, em algum sentido, exige um gênero - sendo o gênero uma designação psíquica e/ou cultural do eu - e um desejo - sendo o desejo heterossexual e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja. [...] Essa concepção de gênero não só pressupõe uma relação casual entre sexo, gênero e desejo, mas sugere igualmente que o desejo reflete ou exprime o gênero, e que o gênero reflete ou exprime o desejo (BUTLER, 2012, p. 45).

Ana o plano amoroso romântico dos casamentos dos contos de fadas, em que o casal promete um amor eterno e recíproco. O que importa, a essa protagonista, é ter a certeza de que vai, com este casamento, começar uma vida nova, como vemos nos trechos a seguir:

Tenho um metro e setenta e sete. Sou modelo. Uma beleza de modelo. O que mais você quer? Bastardo. Se esta cabeça me desse uma folga, pomba. Queria ter uma abóbora em lugar da cabeça mas uma abóbora bem grande e amarelona. Contente. 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 (TELLES, 2009, p. 37).

Mas ano que vem, meu boneco, vida nova. Está me ouvindo, amor? Vida nova. Com dinheiro e casada não precisaria mais de nenhuma ajuda, ora, análise. Nenhum problema mais à vista. Livre. Destrancaria a matrícula, faria um curso brilhante. Os livros que teria que ler. As descobertas sobre si mesma. Sobre os outros (TELLES, 2009, p. 44).

Nos trechos anteriores, vemos que Ana narra, por meio do uso do fluxo de consciência, os seus pensamentos em primeiro plano. Neles, vemos que a personagem relata acontecimentos da sua infância, interage imaginariamente com um interlocutor, faz perguntas a si mesma (o que indica o recurso ao monólogo interior), expressa suas vontades, deixa transparecer alguns de seus valores e faz projeções para o futuro.

No primeiro trecho, anteriormente transcrito, constatamos que Ana faz referência ao conto de fadas *Cinderela* (cuja primeira versão é originada da China em, aproximadamente, 860 a. C.) alterando-o: originalmente, a fábula diz que uma fada madrinha usa a sua magia para transformar uma abóbora em uma linda carruagem para que a princesa possa ir ao baile com elegância, tal encanto tem validade somente até à meia-noite, quando a carruagem volta a ser abóbora; já Ana Clara diz, com certa ironia, que a princesa vira abóbora. Apesar da história, Ana quer ter uma abóbora no lugar da cabeça, ela quer virar abóbora, como um meio, ainda que distinto do conto, de participar da história da princesa. A personagem deixa claro que, de fato, ela não quer a semente, quer a história, isto é, quer que o conto de fadas se torne, para ela, uma experiência real e que possa resultar em um casamento que a liberte da pobreza e lhe permita retomar os estudos, fazer um curso brilhante. Essa expectativa de Ana Clara nos evidencia uma tentativa dela de livrar-se do peso de suas vivências do passado e da angústia do presente. Ana busca uma libertação do passado e do presente – marcados por dificuldades financeiras, e, também, pelo consumo de drogas e de álcool.

Ao se perguntar como ficou sabendo da história da princesa, Ana faz uma associação de pensamentos, estabelecendo sua mãe como interlocutora, afirmando, em seguida, que a mãe não contava histórias, mas contava dinheiro. Em diversos momentos do romance, notamos que Ana

Clara culpa a sua mãe pela infância difícil que teve e pela jovem sofrida que se tornou. Se, por um lado, a mãe de Ana foi solteira e se prostituiu, por outro lado, Ana sonha com um marido rico que a tire da pobreza. Nos dois casos, a pobreza é um elemento que produz efeitos terríveis, afetando a vida de mãe e filha sob a ordem patriarcal.

No decorrer das distintas reações de Ana, nos seus vários pensamentos, vemos que um dos valores que ela tem é o preconceito contra os negros, principalmente os marginalizados, de uma camada social pobre. Observe-se:

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 o que foi ruim e se for assim esse maldito nome não vou lembrar nunca. Mas lembro o apelido (TELLES, 2009, p. 39).

Note-se, aí, que o preconceito de Ana parece ter raízes em sua história de vida, nos sofrimentos vividos, na infância, junto à mãe prostituta e pobre. O horror à pobreza se articula com o preconceito racial, pois os negros eram e ainda são a camada mais pobre da população brasileira. Em outro trecho do romance, Ana diz que a mãe, prostituta, "pelo menos não ia com negro" (TELLES, 2009, p. 69) - o que mostra que o seu preconceito é herdado da mãe. Marcada, como a mãe, pela pobreza, Ana manifesta, por meio do preconceito, o seu horror à sua condição social. E, sob certo ângulo, se aproxima da mãe ao vender sua beleza e seu corpo para realizar trabalhos como modelo e, com isso, garantir, minimamente, a sua sobrevivência e, também, manter o vício em álcool e drogas. No trecho citado, percebemos, também, que Ana sofreu abusos, com a possível convivência de sua mãe, por parte de um homem branco (o Doutor Algodãozinho). Isso faz parte da sofrida experiência de vida que ela teve, e funciona como possível explicação para o seu vício em drogas e o seu comportamento desregrado e irresponsável.

Desde a sua infância, Ana Clara conviveu com o fato de sua mãe prostituir-se em troca de dinheiro ou de favores como, por exemplo, um tratamento dentário. Vemos, aqui, que a mãe, enquanto personagem secundária, é, no romance, próxima a uma caracterização como personagem-tipo, estando no lugar da prostituta que sofre abusos e é infeliz com a vida que leva, e que, além disso, transmite esse mesmo legado para sua filha. Essa personagem secundária é fundamental para a construção dos valores e ideais de Ana que, ainda que de um modo diferente, parece, por vezes, se aproximar do mesmo destino de sua mãe.

Ainda criança, Ana sofreu abuso sexual em troca de um tratamento odontológico. Isso, com o consentimento da mãe, como vemos no excerto abaixo:

Com a ponta da língua empurrou o pedaço de gelo até o céu da boca. Na realidade o céu é lá em cima sem nenhuma dor. O inferno começa em seguida com as raízes. Tanta raiz se entrelaçando umas nas outras. Solidárias.

- Ele vivia trocando o algodão dos buracos dos dentes, passava semana, mês, ano e ele vinha com aquele algodãozinho na pinça, ficou sendo o Doutor Algodãozinho.

- Mas você tem bons dentes, ahn? Não tem, Coelha? Meu lindo. Meu inocente amor.

- Tenho.

- Então o Doutor Algodãozinho era bom.

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 a 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.* Quem bebeu morreu. Ela cantava pra me fazer dormir mas tão apressada que eu fingia que dormia pra ela poder ir embora duma vez. No cinema tinha sempre uma mãe cantando romântica pros filhinhos abraçados nos bichinhos de pelúcia. Avó também costumava contar histórias, mas por onde andava minha avó era uma coisa que eu gostaria de saber. Queria ter uma avó como a Madre Alix. Ter uma avó como a Madre Alix é ter um reino (TELLES, 2009, p. 38-39).

No trecho, acompanhamos os pensamentos de Ana Clara, em meio a um diálogo com o seu amante, Max. Ana deixa claro que o tratamento odontológico que ela recebia era, uma enganação, sendo que o dentista aumentando o problema para lucrar mais, no futuro, com ele, tapava os buracos dos dentes com algodão. Por causa disso, Ana o apelida de Dr. Algodãozinho.

Vemos que Ana frequentou o Dr. Algodãozinho durante parte de sua infância e de sua adolescência, mesmo tendo consciência de que esse dentista não resolvia o seu problema, pois seus dentes continuavam a apodrecer. Até o ponto de haver a necessidade de o dentista fazer uma ponte. E a ponte aqui não tem só o significado odontológico, pois acarreta, também, um sentido sexual, sugerindo que tanto a mãe quanto a filha tiveram relações sexuais com o dentista. Desse modo, vemos que Ana Clara, contra a sua vontade, sentiu-se forçada a ter uma relação com o Dr. Algodãozinho. Ao narrar esse episódio de sua vida, como vimos no excerto, a protagonista nos indica a revolta que ela sentia ao lembrar-se do abuso que sofreu do dentista, caracterizando-o como bastardo e sacana.

Ana Clara, com esse repetido episódio de sua infância e adolescência, é uma jovem mulher perturbada, dotada de sequelas emocionais e psicológicas que são provenientes do abuso que sofreu. Esse quadro em que Ana Clara está inserida representa, infelizmente, uma realidade da sociedade brasileira ainda presente nos dias atuais. Segundo Cláudia Fonseca (2011), no contexto em que a mulher era pobre, ou abandonada pelo marido, ou mãe viúva, ou uma imigrante pobre, ou, ainda,

qualquer combinação entre esses fatores, a prostituição não era, necessariamente, considerada como uma violação da retidão moral, mas, sim, um elemento indispensável da economia familiar. Essa parece ter sido a realidade da personagem secundária Judite Conceição, mãe de Ana Clara, entretanto, a caracterização desta personagem secundária e de sua trajetória é feita de modo bastante sucinto pela filha Ana Clara.

Ana, já na infância, tinha noção de que era uma criança pobre, de que a mãe prostituía-se para sustentar a si mesma e à filha e de que não era esse o tipo de vida que ela desejava ter no futuro. Além disso, vemos que Ana sente falta de uma estrutura familiar mais completa, afirmando o desejo de ter tido uma avó que não fosse desconhecida como a sua avó biológica. É interessante observar que, possivelmente por causa da prostituição da mãe e do abuso que sofreu, Ana não manifesta sentir a falta de uma figura masculina como um pai ou um avô, mas, sim, de uma figura feminina mais velha, maternal e experiente: uma avó. A referência de avó, desejada por Ana, é a da personagem secundária Madre Alix, que era a religiosa responsável pelo Pensionato Nossa Senhora de Fátima, onde Ana e as demais protagonistas moravam. No decorrer da história, vemos que esse sentimento é recíproco por parte da religiosa, que se preocupa com Ana Clara e dá a ela um tratamento especial. Como afirma Cláudia Madeira, Ana Clara faz uma "idealização da mãe/avó representada por Madre Alix, seu anjo da guarda, professora e enfermeira" (MADEIRA, 1999, p. 53). Um dos exemplos disso está no diálogo, abaixo, entre a freira e Lia:

- Você conhece, filha?
- Quem?
- Esse noivo. Parece que é muito rico, mas não gosta dele, gosta do outro, do Max. Fala muito nesse Max, viciado também. Um caos completo. [...]
- Se interna e se desintoxica. Perfeito. Depois de uma semana, de um mês, tem alta, não pode ficar internada a vida inteira. Então recomeça tudo igual, a senhora sabe disso melhor do que eu. Não vejo saída.
- Queria fazer análise, prometi pagar o tratamento, ficou de ver o médico, mas quando pergunto que médico escolheu ou quando vai começar, vem com respostas vagas, adia, é incapaz de uma decisão. Ontem chegaram as roupas que andou comprando. Devolvi tudo, nem a pensão ela pode pagar e nem espero que pague. Mais dívidas com o cobrador insolente exigindo um sinal. Meus céus (TELLES, 2009, p. 145).

No excerto citado, vemos que Lia, no diálogo com a Madre Alix, não vê uma saída para que Ana largue o vício das drogas. A freira menciona que financiaria um tratamento psicológico para Ana, mas a moça não aproveita esta oportunidade, pois, segundo a Madre, ela é incapaz de tomar uma decisão. Ana vive no pensionato, praticamente, como uma caridade proporcionada pelas irmãs, tendo em vista que ela raramente paga a pensão.

Ana Clara não é somente viciada em drogas, mas, também, no dinheiro que ganha, às vezes, de modo abundante. Frequentemente, essa protagonista comprava roupas de alto valor e, quase sempre, era obrigada a devolvê-las. O vício de Ana nas drogas, no álcool e nas compras significa, segundo Ana Paula Martins, a busca de um "refúgio frente às terríveis lembranças do passado, cujas raízes encontram-se na desestruturação familiar e na conseqüente miséria que vivera na infância e na adolescência" (MARTINS, 2010, p. 84). Acrescentamos que essa fuga acaba por perturbar profundamente Ana Clara, pois, principalmente, sob os efeitos das drogas e do álcool, essa personagem ficava fora de si ou assumia a identidade de outras personagens.<sup>40</sup> Natália Ruela, diz, sobre este aspecto, que Ana Clara acaba por "fantasiar uma 'outra' realidade" (RUELA, 2009, p. 83). Acreditamos que Ana Clara não chega a fantasiar uma outra realidade como faz Lorena com a morte de Rômulo ou com o seu relacionamento com M.N., mas, sim, assume, por vezes, a identidade temporária de alguém que é real e próximo, ou seja: ela finge ser Lorena. Essa troca que Ana faz é imaginária, revelando, neste comportamento, sua inveja da amiga. Ana, ao assumir a identidade de Lorena ou, então, ao mentir sobre sua vida, revela não gostar de vida que teve. Fingir ser outra pessoa ou mentir ter parentes que não teve são atos que mostram a sua frustração. Observe-se:

- O escritório é na Rua São Luís? O escritório do seu pai.
- Um andar inteiro. Meu pai é um grande advogado. Francisco de Paula Vaz Leme. [...]
- Mas que é isso? Não chore, tenha calma, não chore! Seu pai está bem cuidado, não está? Como é o nome do seu tio? Esse médico?
- Loreno. Loreno Vaz Leme. Me chamo Lorena por causa dele que é meu padrinho. O homem acarinhou de leve a cabeça de Ana Clara.
- Conheço vários médicos dessa rua. Esse eu não conheço. Vaz Leme? Não conheço (TELLES, 2009, p. 183).

No trecho citado, temos um diálogo entre Ana Clara e um senhor (não identificado, no romance, por um nome) que lhe oferece carona. Ana, que estava sob os efeitos da droga e alcoolizada, e pedindo por um taxi no meio da noite, aceita a carona com o desconhecido, identificando-se como sendo Lorena Vaz Leme.

A partir dessa mentira, Ana passa a inventar algumas características para a Lorena que ela gostaria de ser. A primeira delas é a de que o seu pai seria Francisco de Paula Vaz Leme, um grande advogado que trabalhava em uma importante firma de advocacia, em uma área nobre da cidade. Essa primeira informação pode ter sido total ou parcialmente inventada por Ana: sabemos que é

<sup>40</sup> Esse é um comportamento que aparece em outras personagens criadas por Lygia Fagundes Telles, no decorrer de sua produção literária, como, por exemplo, a Rosa Ambrósio, do romance *As horas nuas*. Essa personagem tendia sempre a ofuscar a sua realidade, mascarando-a sob os efeitos do uísque que tomava sempre.

inventada, pois, além de, obviamente, ela não saber quem é o seu pai, o pai de Lorena já estava morto quando ela assume a identidade de Lorena.

Tanto o fato de Ana se passar por Lorena quanto o que ela inventa dela a partir disso nos mostram que ela tinha necessidade de sair de sua própria realidade. Eis, uma vez mais, o que explica o uso de drogas e álcool pela personagem, que neles se afunda. Sobre esse aspecto de Ana, a pesquisadora Cristal Recchia afirma que "Ana Clara transita entre a sanidade e a loucura provocada pelo uso de drogas" (RECCHIA, 2008, p. 37).

Assim como Lorena (e até mesmo Lia, em alguns momentos), Ana busca um mecanismo que a faça suprimir, ainda que temporariamente, as dificuldades e problemas que essa enfrenta desde a sua infância, como já apontamos. Sob o efeito de drogas, Ana, também, tinha por hábito analisar o seu presente e imaginar o seu futuro de um modo idealizado. Observe-se:

Max eu te amo. Eu te amo, mas não sinto nada nem com você nem com ninguém. Faz tempo que já não sinto nada. Travada. Tinha outra palavra que ele gostava de dizer qual era mesmo? Esse Hachibe. Como vou sentir prazer com aquele escamoso se com este daqui que eu amo? Já está lá sentadinho com o pãozinho na mão tem sempre um me cutucando pra fazer amor e outro me esperando em alguma mesa. Vou da cama pra mesa e da mesa pra cama. Bloqueada agora lembro bloqueada. "É só comigo que você é assim fria?" ele perguntou. Aquele escamoso. Anão pretensioso. É que sou virgem meu bem. Me desculpe mas sou virgem e virgem não pode vibrar como. Ele então me olhou com aquele olho indecente e riu. Tudo pivô pomba. Pensa que só eu. Também ele com dinheiro e tudo entrou bem em matéria de dente. Infância pobre ombro pobre cabelo pobre. Tenho um metro e setenta e sete. Sou modelo. Uma beleza de modelo. O que mais você quer? Bastardo. Se esta cabeça me desse uma folga pomba (TELLES, 2009, p. 37).

No trecho anterior, a narração registra o fluxo de consciência de Ana Clara. Nesse fluxo, podemos notar o modo rápido como a personagem encadeia os seus pensamentos, mesclando assuntos do seu passado, do seu presente e do seu futuro. Tudo começa com um sentimento presente, em que Ana declara o seu amor por seu namorado Max. Em seguida, ainda no presente, ela se dá conta de que mesmo amando Max, ela não sente prazer ao ter relações sexuais com ele nem com ninguém. É essa constatação no presente que desencadeia em Ana Clara uma necessidade de pensar um aspecto do passado e imaginar outro relacionado ao seu desejado futuro.

O fato passado é o de que Ana Clara, durante um determinado tempo, fez sessões de análise psicológica com um terapeuta chamado Dr. Hachibe, o qual avaliava a falta de desejo sexual de Ana como resultado de um "bloqueio". Isso, por sua vez, a leva a pensar em algo futuro, questionando-se se ela teria essa mesma falta de prazer com o seu futuro noivo, o qual ela chama de escamoso. Esse pensamento desencadeia outra ideia, na cabeça de Ana: a de que ela poderá não sentir desejo sexual com o escamoso, pois ele acredita que ela ainda é uma virgem e, segundo ela,

virgens não sentem "vibrar". Todo esse percurso nos mostra um denso fluxo de consciência em que são manifestados os pensamentos de Ana Clara, durante um dos momentos narrativos em que ela está drogada e alcoolizada, juntamente com Max, o seu, também, fornecedor de drogas. Mais uma vez, podemos observar que Ana não perde a sanidade. Seus pensamentos que, ainda que estejam dispostos em uma ordem confusa, com um rápido encadeamento de um assunto para outro, obedecem a uma ordenação lógica. Não se trata, aí, de loucura de fato. Trata-se da vida interior da personagem, que ganha destaque por causa do fluxo de consciência.

Ana Clara diz, em seus pensamentos, tendo Max como interlocutor, que irá se casar e, com isso, terá uma vida nova. Segundo ela, a única solução para os seus sofrimentos seria o casamento com escamoso. No entanto, para que o casamento tivesse chance de acontecer, Ana precisaria passar por um procedimento médico de "revirginização", como podemos ver no trecho a seguir:

Ano que vem meu amor. Você já foi rico viu tudo. E eu. Aí é que está. Fico virgem, pomba. Caso com o escamoso destranco a matrícula e faço meu curso. Brilhante. Nas férias viajo pra comprar coisas ele já disse que adora viajar aquele. Ah que coincidência porque eu também. Operação fácil, Loreninha me empresta. Vai comigo. Generosa a Lena. Então. Sempre me tira das trancadas (TELLES, 2009, p. 48).

Com acetona, a mesma coisa, Ana levava o vidro cheio e o vidro voltou com duas gotas no fundo. Também éter, que loucura! Precisava fazer alguma coisa. Mas o quê? Ser compreensiva não era conivente? Um tratamento rigoroso talvez ajudasse. Mas jacaré quer ser tratado? "Só pensa no cerzido e no industrial. Vaginoplastia" (TELLES, 2009, p. 107).

No primeiro trecho, acima citado, temos a narração de Ana sobre os seus planos para o futuro. Já no segundo, narrado por Lorena, observamos que Ana Clara usa acetona como um alucinógeno, e que a amiga Lorena (e, também, outras personagens do romance) tem consciência de que Ana precisa de um tratamento médico e psicológico. No entanto, a preocupação de Ana Clara é com a vaginoplastia. No decorrer do romance, Ana Clara descreve a família do "escamoso" como bastante tradicional e, desse modo, para que ocorresse um casamento, a noiva deveria ser virgem. Ana decide, então, fazer uma cirurgia de reconstituição de hímen, procedimento, esse, que aconteceria com dinheiro emprestado por Lorena. Observe-se que Ana pretende reconstituir a sua virgindade para atender àquilo que acredita ser uma exigência da família tradicional de "escamoso". Ana, entretanto, pretende usar o casamento para ascender social e economicamente. Os valores patriarcais tradicionais se mostram, aí, evidentes.

Essa tradição atribuída à família do escamoso representa uma realidade social e cultural muito presente na história brasileira, como podemos observar no excerto a seguir:

A receita para a mulher ideal envolvia uma mistura de imagens: a mãe piedosa da Igreja, a mãe-educadora do Estado positivista, a esposa-companheira do aparato médico-higienista. Mas todas elas convergiam para a pureza sexual - virgindade da moça, castidade da mulher. Para a mulher ser "honesta", devia se casar; não havia outra alternativa. E para se casar, era teoricamente preciso ser virgem (FONSECA, 2011, p.528).

É interessante observar que Fonseca afirma que era "teoricamente preciso ser virgem". De fato, muitas mulheres não eram mais virgens ao se casar e arrumavam diferentes soluções para que pudessem aparentar a virgindade. Dentre elas, vemos a cirurgia para a reconstituição de hímen, que era uma opção viável desde que a interessada pudesse dispor de dinheiro para isso.

Podemos notar que Ana Clara, ao pretender fazer tal cirurgia, almeja atender às convenções, visando usufruir das vantagens financeiras que poderiam advir de um casamento entre ela e o "escamoso". Um dado digno de atenção, entretanto, é que não há, no romance, nenhuma evidência de que o noivo apelidado por "escamoso" realmente exista. Ana Clara apenas fala sobre ele. Não há evidências de um encontro real entre Ana e ele, e, também, Lia e Lorena suspeitam que ele não exista, pois nunca o viram.

No decorrer do romance, vemos que muitos dos comportamentos de Ana Clara divergem dos padrões patriarcais e, por vezes, a protagonista faz uso de diversos recursos para aparentar ser tradicional. O contrário disso, também, é comum nessa protagonista, ou seja, fingir não ser convencional. Os dois aspectos constam do trecho a seguir, narrado por Lorena:

Ela abre meus armários, empresta minhas coisas, usa minha esponja da zona norte na zona sul e só não leva meus livros porque na realidade gosta mesmo de romances supersonho. E das histórias de Luluzinha. Nega. Imagine, sempre que pode passeia com um Hermann Hesse ou um Kafka debaixo do braço, ambos da minha estante, diga-se de passagem. Mas só para constar. De resto, instalou-se no meu banheiro e em mim (TELLES, 2009, p. 65).

Como é possível notar, este trecho nos mostra uma característica marcante de Ana Clara: leitura de romances "supersonho", de amores idealizados que situam a mulher em um lugar tradicional. Simultaneamente, temos a negação desse hábito por Ana, com a intenção de parecer uma mulher culta que lê autores renomados. É interessante perceber que os autores que Ana Clara fingia ler refletem diferentes estados da própria personagem, que passeia "com Hermann Hesse e Kafka debaixo do braço. Kafka nos remete ao mundo sofrido de Ana Clara, que, de modo semelhante às personagens do renomado autor, sofre de conflitos existenciais, padece da falta de um rumo razoável, questiona a própria existência, vivendo uma situação não planejada e que se vira contra ela mesma como num pesadelo. Já Hesse constrói personagens que rememoram e reavaliam

o seu período de infância, sendo, este, por vezes, como o de Ana Clara: um período difícil e que não remete a lembranças positivas.

Como dissemos, até aqui, Ana Clara vive um conflito entre aceitar a sua própria vida (rememorando e refletindo sobre o seu presente, as suas experiências passadas e o seu planeamento futuro) e rejeitá-la (com o intuito de sair, ainda que momentaneamente, de sua difícil realidade). Sob o efeito das drogas, Ana assume, também, traços peculiares que somente nesta situação, se manifestam. Dentre essas características, a principal (e a mais recorrente) está marcada nos excertos abaixo:

– Max, que horas são? Seu relógio? Onde está seu relógio?  
 – Comprei um suíço que tem até cineminha. Aperto um botão e sai o horóscopo, aperto outro e sai o aviso do banco e do dia em que vou ser corneado, bacana, ahn? Que relógio! As viagens, Coelha (TELLES, 2009, p. 45).

Ela abriu os olhos e foi se voltando para o jovem. Ela fumava e sorria vagamente.

– Que horas são? Que horas são, Max?  
 – A gente não veio pra se aporrinhar. Jogar tudo, fabulosos. Uma ilha (TELLES, 2009, p. 49).

– Ih, Coelha, me molhei todo, me enxuga depressa que me molhei!  
 – Molhada estou eu. Que horas são?  
 – Só relógio. Parece a Mademoiselle Germaine atrás da gente com o relóginho de ouro, hora disto, hora daquilo, *Maximiliano, tu es en retard! Tu es en retard!* (TELLES, 2009, p. 51 - grifos do autor)

– Onde estou? Que horas são?  
 Esfrego os olhos que ardem Sento no tapete. E isto? O pé de Max pende fora da cama. Beijo seu pé. Meu joelho está molhado. Uísque? Uísque é evidente. Como pode ser baba? Teria que ser um crocodilo (TELLES, 2009, p. 92).

– Que horas são? As horas, tenho de saber as horas!  
 – Meu coração está cheio de alegria, tão cheio!  
 – Vou de cara lavada em dez minutos fico pronta. E então. Ele acha lindo cara lavada. Bossa natureza (TELLES, 2009, p. 103).

– Que horas são? Preciso ir embora já. Que é que eu digo, que é que eu digo. Não interessa. Uma depressão.  
 Ele vestiu o pulôver e esticou-o até quase os joelhos. Voltou correndo para a cozinha.  
 – Vem, Coelha! Um sanduíche fabuloso (TELLES, 2009, p. 176).

– O senhor sabe que horas são?  
 Ele mostra o pulso de pelos grisalhos o homem que podia ser meu pai não tem relógio. Preciso me segurar porque senão caio em prantos (TELLES, 2009, p. 185).

Nestes sete excertos do romance, Ana Clara evidencia a sua constante preocupação em saber as horas. Nos primeiros seis excertos temos diferentes diálogos entre Ana e Max, com a

constância de que ela sempre pergunta as horas. Já no último excerto, temos um diálogo de Ana com um senhor desconhecido, de quem ela aceita uma carona.

Em todos os excertos, a preocupação de Ana com o tempo e o risco de estar atrasada funcionam como índices de sua vida desordenada. Os excertos deixam claro que o relacionamento de Ana com Max, não é propriamente um compromisso de amor levado a sério. Eles parecem estar juntos apenas para se divertir, seja por meio do sexo ou por meio das drogas e do álcool. Por meio de Ana Clara e Max, o romance mostra os descaminhos de parte da juventude que se entrega às drogas - algo próprio do contexto dos anos de 1960-70 e que se mantém até os dias de hoje.

Cláudia Madeira, afirma que "Ana Clara recebe o apelido de Coelha, numa alusão ao imaginário erótico, às 'coelhinhas' das revistas masculinas" (MADEIRA, 1999, p. 52). No entanto, essa explicação não é provável, tendo em vista que as primeiras revistas masculinas a usarem o apelido "coelhinhas" só foram publicadas, no Brasil, a partir de 1975<sup>41</sup>. Entretanto, é inegável que o tratamento "Coelha" carrega uma carga de erotismo, sugerindo o sexo. Mas há, também, uma possível referência literária, uma brincadeira de Max com Ana Clara: ao chamá-la de Coelha, ele pode estar associando-a ao apressado coelho de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

A partir dessa aproximação de Ana Clara à personagem de Lewis Carroll podemos estabelecer um paralelo que ressalta não apenas o que elas têm em comum (a pressa), mas, também, seus diferentes destinos. Ao contrário das histórias infantis, a vida de Ana Clara não terá final feliz, e, além disso, não foi uma vida difícil. Ela foi uma criança pobre, sofreu problemas financeiros, abusos sexuais, além de ter presenciado o triste suicídio da própria mãe (que tomou formicida). Para fugir dessa realidade, vicia-se em drogas e em álcool, e, sonha com um final feliz em que casaria com um homem rico.

Com base nas imagens que Ana Clara vai construindo ao longo do romance, podemos afirmar que ela idealiza diversas realidades projetadas para o seu futuro; no entanto, a sua realidade e as suas ações no presente a levam para uma contrária àquilo que ela deseja. Ana Clara torna-se, cada vez com maior intensidade, uma jovem com problemas financeiros, viciada em drogas lícitas e ilícitas, com danos psicológicos decorrentes de séria carência de estrutura familiar sólida. Seu mergulhar nas drogas cada vez mais afeta as suas ações e os seus comportamentos, aproximando-a, inclusive, da prostituição. Vemos que, desse modo, como já afirmado por Madeira, a personagem vai "refazendo o caminho materno de prostituição, drogas e morte" (MADEIRA, 1999, p. 51).

Essa trajetória de Ana Clara é captada por Lia, na seguinte conversa com Madre Alix:

---

<sup>41</sup> Esta informação foi retirada da cronologia apresentada pela Revista Playboy, a primeira revista masculina usar o nome "coelhinhas".

– Desde ontem ela não aparece. Telefonou dizendo que está na chácara do noivo.  
 - Noivo. A senhora me desculpe, Madre Alix, mas Ana é produto desta nossa bela sociedade, tem milhares de Anas por aí, algumas aguentando a curtição. Outras se despedaçando. As intenções de socorro e etcetera são as melhores do mundo, não é o inferno que está exorbitando de boas intenções, é esta cidade. Vejo a senhora sair com outras senhoras bondosas dando sopinha aos mendigos. Bons conselhos, cobertores. Eles bebem a sopinha, ouvem os conselhos e vão correndo trocar o cobertorzinho pelo litro de cachaça porque o dia amanheceu mais quente, pra que cobertor? (TELLES, 2009, p. 146).

Lia faz uma crítica às tantas "Anas" que existem na sociedade em que vive. Lia expressa a ideia que vínhamos construindo anteriormente: Ana sonha, deseja e tem a intenção de ser socorrida no seu presente, com a ambição de ter um futuro diferente, no entanto, isso não passa de uma boa intenção sem nenhuma ação concreta de sua parte para mudar a própria realidade. Observemos, também neste excerto, que a personagem secundária, Madre Alix, exerce uma importante função na construção dos valores e das ideias das protagonistas, colaborando, como neste caso, para que elas reflitam sobre as suas próprias vidas, seus valores próprios e os valores alheios.

O fato de que Ana Clara tem somente uma boa intenção em relação ao seu futuro, pode ser percebido, também, no fato de que ela não quer qualquer homem rico, mas, somente aquele que, aparentemente, está inatingível, o qual ela chama de escamoso. Max tenta persuadi-la de que juntos (ele, Ana e o filho dele que ela, supostamente, estaria, a certo altura da história, esperando), seriam ricos, tendo em vista que a sua (dele) família é bastante rica, como vemos nos excertos a seguir:

Ele sacudiu o uísque com gelo. Bebeu e enxugou a barbicha na mão.  
 - A gente vai viajar, ahn? Ih, Coelha, a gente vai ganhar dinheiro de dar com pau, está bem assim? Mamãe tinha paixão por viagem, quanto navio. Até no hotel a gente lia aqueles livros, sabe aqueles livros com mapa? Ahn? Uma porrada de mapas. Minha irmãzinha lá naquele colégio e então todo dia a gente viajava, aquela coisa de visita - sentou-se na cama. Sorriu: - Eu colecionava postais. (TELLES, 2009, p. 48)

- Grávida? Um filho, Coelha! Ah, eu quero esse filho! Me dá, pelo amor de Deus, me dá! Eu quero esse filho, ahn! Ele disse que quer nascer, ouvi agora a falinha dele, está tão contente, quero nascer, ele disse. Vamos ficar riquíssimos, compro uma ilha, é fácilimo comprar uma ilha no Brasil. Tem terra de dar com pau... (TELLES, 2009, p. 102).

Max, por diversas vezes, tenta mostrar a Ana Clara que seria possível que ela alcançasse o seu desejado futuro rico ao lado dele. O que, para Max, era algo desejável, inclusive quando Ana Clara alega estar grávida. Não fica claro, no romance, até que ponto isso seria viável, por duas razões: primeiro não há informações sobre a real situação de Max quanto à sua situação financeira familiar, pois só sabemos que ele é de uma família rica, mas, por causa do seu vínculo com as drogas, ele pode não mais ter contato com sua família e com o dinheiro; o segundo motivo é o de

que todas as vezes que Max fez essa proposta para Ana, ele estava sob o efeito das drogas e do álcool misturados, o que pode significar que ele estava, assim como Ana Clara, apenas desejando que o futuro de ambos fosse feliz e rico, sem que, realmente, tenha meios para que isso aconteça.

A realidade de Ana, juntamente com os seus planos para o futuro, representa, como aponta a protagonista Lia, uma realidade social brasileira de meados dos anos 70 que, como dissemos, perdura até os dias atuais. De um modo geral, como apontou Natália Ruela (2009), as três narradoras de *As meninas* buscam respostas para a crise de valores da sociedade moderna, que acabam por gerar ansiedade e medo. Lorena, Lia e Ana Clara, de modos distintos, expressam a sua ansiedade e o seu medo, cada uma com diferentes graus de intensidade.

Segundo Nadine Habert,

a década de 70 assistiu à proliferação de uma imensa diversidade de comportamentos, tendências culturais e estilos de vida. Depois do vendaval dos anos 60 [...], os anos 70 começaram sob a égide da fragmentação: desdobramentos da contracultura, movimentos *underground*, *punk*, misticismo oriental, vida em comunidades religiosas ou naturalistas, valorização do individualismo, expansão do uso de drogas. Sem dúvida, a produção cultural durante os anos da ditadura foi marcada pelo clima de censura e repressão, de vigilância permanente, dirigida principalmente contra o pensamento crítico e inovador que não se submetia à ideologia dominante. [...] A produção cultural foi influenciada por este clima de terror que atravessou a década com maior ou menor peso, provocando a autocensura, a introspecção e, às vezes, a paralisia (situação a que muitos chamaram de "vazio cultural") (HABERT, 2006, p. 74).

Como vimos, nas palavras de Habert, a repressão e censura à produção cultural e ideológica durante a ditadura militar provocou uma espécie de vazio cultural<sup>42</sup>. Isso contribuiu para o surgimento de novos comportamentos, principalmente, entre os jovens. O uso de drogas, por exemplo, passou a ser uma forte tendência entre eles. Além disso, o individualismo passou a ser um valor constante na formação das identidades. Esse valor era proveniente, também, do medo e da angústia acarretados pelo autoritarismo proveniente da ditadura. Medo e angústia que compõem os ambientes em que se movimentam as personagens de *As meninas*.

Detendo-nos nas três protagonistas, observamos que cada uma faz uma fusão diferente das tendências comportamentais e das ideologias vigentes à época. Vemos que Ana Clara representa

---

<sup>42</sup> Conforme aponta Gustavo Fioratti (2012), em um recente artigo, foram encontradas, no Arquivo Nacional de Brasília, um total de 28 caixas com as listas de nomes de livros que foram censurados durante a ditadura militar. Com base nas pesquisas apontadas no artigo de Fioratti (2012) e no livro de Ventura (2008), constatamos que, depois do AI-5, a censura às artes passou a ser mais organizada e rigorosa. Vemos, por exemplo, que no ano de 1975, dos 132 livros que foram submetidos, 109 foram censurados. A estimativa que ambos os pesquisadores citados fazem é a de que foram censurados cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos de sinopses de novela. Com base nessas informações, podemos observar que a censura era mais severa com as produções para cinema, televisão e música, clamando que a produção audiovisual tinha mais potência de difusão em massa.

uma combinação de valores e atitudes que eram bastante comuns: o uso de drogas, o individualismo, a falta de uma perspectiva ideológica tanto no presente quanto para o futuro, a ausência de senso de coletividade, uma desestruturação profissional, pessoal e financeira, um mergulho na "curtição".

Ainda que o suposto noivo de Ana Clara fosse real, sabemos, no decorrer do romance, que ela não se casou com o escamoso, morrendo de overdose de drogas e álcool antes disso. Ao morrer, Ana Clara estava no quarto de Lorena, sendo cuidada pela amiga no que aparentava ser mais uma das suas usuais bebedeiras. A primeira reação de Lia ao saber da morte de Ana foi a de chamar o pronto-socorro ou acordar as freiras do Pensionato Nossa Senhora de Fátima para que pudessem socorrer a moça, mas Lorena a impediu, receosa de que os agentes da repressão política pudessem prender Lia (que estava na véspera de sua viagem de exílio para a Argélia junto com o seu recém-libertado companheiro Miguel). Lorena, depois de impedir que Lia pedisse ajuda, decide vestir Ana Clara com uma roupa bonita, maquiagem o seu rosto e, depois, com a ajuda de Lia, deixá-la em uma praça pública antes que o dia amanhecesse:

— Numa pracinha. Mas por que você pensa então que fiz esses preparativos todos? Vai ficar numa pracinha, já passei milhares de vezes por essa praça, tem um banco debaixo de uma árvore, é a praça mais linda que existe. É naquele banco que ela vai ficar depois da festa, foi a uma festa e na volta sentou-se lá. Ou foi deixada lá, não interessa.

[...] Deus me inspirou, pedi inspiração e Ele me deu, depois que tive essa ideia cheguei a sentir uma certa paz. Posso mudar, querida. Se a morte não tem remédio, posso ao menos salvar as circunstâncias!

—Você quer dizer *as aparências* (TELLES, 2009, p. 271-272 - grifos no original).

No diálogo entre Lorena e Lia, a primeira mostra a intenção de salvaguardar o pensionato e não comprometer o exílio de Lia, e, para isso, revela o seu plano de deixar Ana Clara em um banco de praça pública, como se tivesse acabado de voltar de uma festa. Lorena, com essa atitude, mostra racionalidade ao mascarar a realidade da morte de Ana Clara, substituindo tal realidade por uma mais conveniente, atendendo, a seu ver, às necessidades e contingências do momento. Segundo Cláudia Madeira, Lorena toma essa atitude "na tentativa de salvar as aparências. Dessa forma, ela transita da passividade à ação" (MADEIRA, 1999, p. 49).

Em certo sentido mais amplo, a morte de Ana Clara atinge uma dimensão simbólica, representando parte da juventude brasileira. Vemos que Ana Clara metonimiza um descaminho da juventude brasileira naquele momento: drogada, alienada e, em certo sentido, prostituída, senão de fato, simbolicamente.

A exposição de um cadáver em praça pública, ali deixado antes do amanhecer, passará, num primeiro momento, despercebida, como previsto por Lorena e Lia. Só com o passar do tempo é que essa morte será notada. E, por fim, na figura de Ana Clara, temos a dimensão da população brasileira que, em geral, também, vivia alienada à situação política autoritária do Brasil e, em sua maioria, preferia assim, como se experimentasse o torpor de quem sai de uma festa.

Cristal Recchia, ao analisar esse final do romance, com base no estudo de Débora R. S. Ferreira (2004), interpreta:

o final de *As meninas* como o maior momento de contestação política do livro. Ana Clara, a representante do povo e da pobreza não interessa nem à elite, nem a quem supostamente luta pelo povo, a esquerda revolucionária. Lygia aponta uma sociedade em que não se salva praticamente ninguém. O final trágico de Ana Clara também é visto como uma forma de punição, tal como aponta Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 18): "[...] uma forma de punição da mulher que tentou ir além dos limites sociais normalmente aceitos [...]". Ana Clara é punida por desejar ir além de sua condição social, por sonhar em fazer parte da burguesia representada por Lorena (RECCHIA, 2008, p. 55-56).

Não vemos a morte de Ana como uma punição por ela ter desejado ir além de sua condição social. A morte de Ana é consequência de sua história e da falta de ações concretas para que ela pudesse sair de sua condição. Nesse sentido, acreditamos que Ana Clara é punida por sua própria falta de ações, e não por sonhar com uma vida melhor. O fato de sonhar em mudar a própria condição não acarreta, no romance, nenhuma punição para as personagens. Basta observarmos, por exemplo, a protagonista Lorena, que sonha e fantasia com M.N., desejando e, em diversos momentos, posicionando-se no lugar de amante de um homem casado, sem que sofra punição alguma por sonhar com uma condição distinta da que se encontra.

E assim, vemos que a pirâmide<sup>43</sup> se desestrutura, com Ana Clara morta, Lia na Argélia e Lorena permanecendo no Pensionato, com o seu gato Astronauta, afirmando, no decorrer do romance, que tende a seguir igual até o fim.

---

<sup>43</sup> Como epígrafe o romance traz a seguinte citação: "Ana Clara, não envesga" disse a irmã Clotilde na hora de bater a foto. Enfia a blusa na calça, Lia, depressa. E não faça careta, Lorena, você está fazendo careta! A pirâmide" (TELLES, 2009, p. 07).

#### IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o desenvolvimento das pesquisas, leituras, análises e interpretações de dados que nortearam a construção dos três capítulos anteriores, concluímos que Lygia Fagundes Telles captou, com uma inquietude que vai além da simples insatisfação intelectual, a troca de cenário que o Brasil viveu nos atribulados anos 70 do século passado. E imprimiu nos atores daquele tempo, particularmente nas mulheres, o movimento, o desassossego, a aflição que, por vezes, produz alterações de consciência e desejos de mudança de rumos, mas também, a paralisação e a persistência de dores físicas ou morais, motivadas, ora pela reduzida capacidade de percepção, ora pela ausência, voluntária ou não, de reação aos estímulos do seu tempo. Tais impressões nos levam a perceber avanços na emancipação feminina, mas também nos apontam para a continuidade das submissões há muito tempo automatizadas pelo patriarcalismo e, naquela época específica, pelo autoritarismo da ditadura militar brasileira.

Dentre os vários conflitos sociais que marcaram aquele tempo, o refinado olhar da autora internalizou nas personagens de *As meninas* as crises do patriarcalismo e do autoritarismo. E ainda, em gradações distintas, apreendeu e representou criticamente as vidas individuais das personagens mulheres que mobilizou para a construção da fábula do romance. As três personagens principais, Lorena, Lia e Ana Clara, de personalidades bastante distintas, e oriundas de diferentes camadas sociais e com distintos históricos de vida, possibilitam a composição, juntamente com as personagens secundárias, de um panorama que abriga diferentes formações, posicionamentos, ações e valores individuais e coletivos. Sendo assim, esse romance se aproxima de uma alegoria da realidade brasileira dos anos 70, tanto em suas crises quanto na continuidade de valores, ideais e comportamentos que há muito vigoram.

O rico universo dessas personagens, com suas confluências e desencontros, presta-se à construção de um consistente painel de individualidades presentes em um dos mais conturbados períodos da história do Brasil. Com isso, observa-se que um mesmo dado histórico-social (como o autoritarismo político) causa uma diversidade de reações em personagens que pertenciam à mesma ou a distintas classes sociais.

Nossa dissertação objetivou uma leitura do romance *As meninas* estabelecida como um fio condutor no decorrer dos capítulos II e III. Por meio dessa leitura, pudemos destacar o olhar atento e crítico de Lygia Fagundes Telles a tensões e contradições importantes da e na sociedade brasileira (históricas, políticas, sociais, culturais, comportamentais, sexuais, etc.), que, no romance, se

particularizam. Quem as protagoniza (representando aquelas que vivem, nas suas próprias vidas) é a mulher. Sendo assim, vemos que a nossa investigação centra-se na principal problematização que o romance faz de seu tempo, tendo em vista que, criticamente, destaca jovens mulheres enquanto personagens principais que convivem com diversas categorias e valores sociais, englobando, aí, tanto o universo feminino como o masculino.

Destacamos a importância não só das protagonistas, mas, também, das personagens secundárias que com elas convivem de algum modo. Evidenciamos, por exemplo, que as freiras do pensionato representam mulheres maduras que encontram modos, vinculados à sua religião, para lidar com os efeitos do autoritarismo e, simultaneamente, para aconselhar e acolher os jovens em crise, em um período marcado pela revolução sexual e política.

Outra personagem secundária importante é a mãe de Lorena, uma das principais colaboradoras financeiras do Pensionato Nossa Senhora de Fátima, que vive uma crise da viuvez madura e busca rejuvenescer com um namoro que lhe sai caro financeiramente, relacionando-se com Mieux, homem mais jovem que toma por amante.

A filha Lorena, talvez por ver a situação da mãe ou por ser fadada (ou, ainda, autodeterminada) a agir somente em seus pensamentos, fantasia um homem que a faz sentir-se mais madura e ousada, tendo em vista que este homem seria casado. No entanto, Lorena realiza o seu caso amoroso somente no seu imaginário, fantasiando toda essa realidade a tal ponto que ela mesma (e a maior parte das outras personagens do romance) chega a acreditar que tais fantasias são reais.

Outra personagem secundária é Judite Conceição, a mãe de Ana Clara, que, em razão de ter vivido abusos e decepções não aguenta a pressão que sofria em sua vida, marcada pela pobreza e pela prostituição, e decide suicidar-se. Este estilo de vida e a sua consequência final acabaram sendo um legado para Ana Clara que, talvez, não intencionalmente, acaba se matando com uma overdose de drogas e bebidas alcoólicas.

Sob outro ângulo, observamos uma família diferente que é a de Lia, de origem pequeno-burguesa, composta por uma mistura diferente: a baiana Dona Diú e o ex-nazista alemão Herr Paul, que abandonou o contexto opressivo e autoritário da Alemanha para viver uma vida tranquila na Bahia. Dessa combinação nasceu Lia, que nos evidencia certa tranquilidade e simplicidade no jeito de levar a sua vida, que entra na luta contra o autoritarismo político e tem determinação em lutar pela liberdade de seu país. Lia será uma das líderes de um dos grupos estudantis que buscavam derrubar o autoritarismo do governo da época e, também, despense esforços para poder viver o seu relacionamento amoroso com Miguel, membro do mesmo grupo.

Observamos que as análises relacionadas à Lorena são, em nosso trabalho, as mais extensas e, de certo modo, se sobressaem. Isso acontece porque Lorena é a principal narradora (em primeira pessoa do singular) tanto sobre si mesma quanto sobre as outras protagonistas e personagens secundárias. No decorrer das análises pudemos perceber, por exemplo, que muitas das características ou valores de outras personagens só nos são narrados por Lorena, e não pelas próprias personagens. Esse esquema narrativo, no qual Lorena se sobressai, é uma estratégia interessante construída por Lygia Fagundes Telles, pois Lorena é aquela que mais usa a sua imaginação, passando a maior parte do seu tempo pensando sobre si mesma e sobre as outras personagens. Sendo assim, é natural que a maior parte de seus pensamentos sejam mostrados ao leitor. Ana Clara e Lia não param para pensar com tanta frequência quanto Lorena. Desse modo, as narrações dessas personagens são mais esparsas e menos extensas. Tendo em vista que Lorena narra mais, as personagens secundárias de maior destaque, no romance, acabam sendo a sua mãe e as freiras do Pensionato Nossa Senhora de Fátima, já que são as secundárias que têm maior contato com Lorena.

Tendo em vista os aspectos apontados anteriormente, vemos que Lygia Fagundes Telles representa as mulheres, em *As meninas*, de um modo amplo, abrangente e crítico. Faz conviver nas três protagonistas e nas secundárias uma gama conflitante de valores e ideais, o que condiz com a época que o romance representa.

Lygia, de fato, apreende, em seu romance, diversas das inquietações da sociedade brasileira dos anos 70, em meio à ditadura militar, pois compõe, por meio das personagens, uma espécie de painel. Isso acontece, principalmente, pela escolha da escritora em representar tal realidade sob a ótica de jovens mulheres protagonistas. As três protagonistas, ao narrarem em primeira pessoa do singular, valendo-se de fluxo de consciência e monólogo interior, nos mostram uma visão jovem e mais suscetível a refletir sobre possíveis mudanças socioculturais e históricas (formação, posicionamentos, ações, valores, ideias), diferentemente de qualquer outra faixa etária feminina. Além disso, o fato de as protagonistas estarem envolvidas no meio universitário da época nos proporciona uma visão de uma camada social específica que busca uma educação e uma formação maior e, desse modo, tende a pensar sobre as crises socioculturais e políticas da época.

Lygia Fagundes Telles, neste romance, selecionou, nas protagonistas (e, eventualmente, em algumas das personagens secundárias), vidas individuais que, apesar de comporem uma mesma categoria social jovens universitárias, são oriundas de classes sociais distintas, o que significa que possuem educações, valores, ideais e posicionamentos distintos que, ao longo das narrações (sejam

das protagonistas ou do narrador heterodiegético), vão sendo repensados e, alguns deles, passam por mudanças, impulsionadas pelas próprias realidades individuais e pelo contexto sociocultural, histórico, cultural e político da época. Para a construção desse painel representativo dos anos de 1970 no Brasil, os recursos narrativos que Lygia Fagundes Telles mobiliza foram, de fato, adequados para produzir os efeitos críticos, anteriormente apontados, e, também, efeitos estéticos. Ao mostrar a sua visão de mundo própria de cada menina protagonista (por meio das narrações em primeira pessoa, do fluxo de consciência e do monólogo interior), a escritora destacou distintas experiências e atitudes da mulher num país marcado pelo patriarcalismo e pelo autoritarismo político. Captou, com isso, um momento de crise particular em que certas transformações ocorriam mesmo sob a ditadura militar. Captou, também, as tensões e contradições de mulheres divididas entre valores, ideias e comportamentos herdados da tradição e sua reavaliação crítica. E, em *As meninas*, Lygia Fagundes Telles fez tudo isso com uma linguagem criativa, densa e reflexiva.

## V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, C. F. In: TELLES, L. F. *Verão no aquário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ANDRADE, E. M. "Negra jogada amarela" - ou do silencioso fragor. *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v.15, n.807, p. 2, mar. 1982.
- ARAÚJO, L. C. Ficção. *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v.9, n.409, p.5, jun. 1974.
- AZEVEDO FILHO, L. A. Lygia Fagundes Telles e as antenas da criação. *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v.13, n.603, p.4, abr. 1978.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- BECHERUCCI, B. Solilóquios. *Veja*, São Paulo, 1974, n. 279, p. 80-81.
- BOSI, A. A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, L. F. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia - histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA - NÚMERO 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, mar 1998.
- CANDIDO, A. (org) *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O narrador infiel: e outros estudos de teoria e crítica literária*. São José do Rio Preto: Editora Rio-pretense, 2005.
- CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CAVALCANTE, I. F. *Mulheres e letras: representações femininas em revistas e romances das décadas de 1960 e 1970*. Natal: IFRN, 2011.
- COELHO, N. N. In: TELLES, L. F. *Seleta*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

- \_\_\_\_\_. As meninas - o naufrágio das elites. *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v.9, n.386, p.10, jan.1974.
- \_\_\_\_\_. A falência da razão ordenadora. *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v.23, n.1138, p.4-5, jan. 1990.
- DIMAS, A. Garras de Veludo. In: TELLES, L. F. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- D'INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, M. D. (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 223-240.
- FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- FERREIRA, E. As meninas e a maestria técnica de Lygia Fagundes Telles. *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v.11, n.495, p.8-9, mar. 1976.
- FIORATTI, G. As páginas proibidas - lista de livros censurados pelos militares após AI-5 revela critérios de apreensão. *Pesquisa FAPESP*, São Paulo, n. 199, p. 83-85, set. 2012.
- FRANCO, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T. & ZOLIM, L. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EdUEM, 2003, p. 33-56.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*. São Paulo, n.53, p.166-182, mar. - maio, 2002.
- GASPARI, E. *A Ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.
- \_\_\_\_\_. *A Ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.
- \_\_\_\_\_. *A Ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002c.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1976.
- GIULANI, P. C. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. In: PRIORE, M. D. (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 640-668.
- GUIMARÃES, H.; LESSA, A. C. *Figuras de linguagem: teoria e prática*. São Paulo: Atual, 1988.
- GOMES, D. Coerência e processo em Lygia Fagundes Telles. *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v.12, n.574, p.08, out. 1977.
- HABERT, N. *A década de 70 - apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 2006.
- JAFFE, N. Alguma coisa não dita. In: TELLES, L. F. *A disciplina do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JOSÉ, E. Anotações sobre "As meninas". *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v.9, n.403, p.9, maio 1974.

JOZEF, B. A arte de Lygia Fagundes Telles. *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v.9, n. 392, p. 12, mar. 1974.

LAMAS, B. S. *Lygia Fagundes Telles: imaginário e escrita do duplo*. Porto Alegre: UFRS, 2002. 296 p. Tese (Doutorado), Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

LUCAS, F. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Cult*, São Paulo, Ano 2, n. 23, p. 12-17, jun 1999.

\_\_\_\_\_. As inovações de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, L. F. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUCENA, S. C. *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles*. Tese. (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. Alguns temas em Lygia Fagundes Telles. *Interdisciplinar*, São Cristóvão, Ano 3, v.5, n.5, jan. - jun. 2008.

MACHADO, A. M. Flagrantes da criação. In: TELLES, L. F. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MADEIRA, C. R. M. *Perfis femininos na ficção de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. 128 p. Dissertação (Mestrado), Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

MARTINS, A. P. S. *Entre espelhos e máscaras: o jogo da representação em As horas nuas*. São Paulo: USP, 2010, 210 p. Dissertação (Mestrado), Curso de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. Salvyano e o livro do futuro. *Folha de São Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 25 de julho de 1974.

MIRANDA, T. Agostinho dos Santos... *Folha de São Paulo*, Primeiro caderno. São Paulo, 18 de julho de 1973.

MOUTINHO, N. Ficção. *Folha de São Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 21 de maio de 1974.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2008.

NUNES, M. J. R. Freiras no Brasil. In: PRIORE, M. D. (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 482-509.

- PAES, J. P. Entre a nudez e o mito. In: TELLES, L. F. *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PINHEIRO, L. J. C. *O Patriarcado presente na Contemporaneidade: Contextos de Violência*. Florianópolis, 2008. Disponível em: <[http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST66/Leonardo\\_Jose\\_Cavalcanti\\_Pinheiro\\_66.pdf](http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST66/Leonardo_Jose_Cavalcanti_Pinheiro_66.pdf)> Acesso em: 10 de julho 2009.
- RAGO, M. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, M. D. (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 578-606.
- \_\_\_\_\_. Os feminismos no Brasil: dos anos de chumbo à era global. *Labrys Estudos Feministas*. n. 3. jan. - jul. 2003. Disponível em: <<http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys3/web/bras/marga1.htm>>. Acesso em: 24 mai 2012.
- RECCHIA, C. *Perspectivas femininas em Helena Morley e Lygia Fagundes Telles: Minha vida de menina e As meninas*. Araraquara: UNESP, 2008. 93 p. Dissertação (Mestrado), Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2008.
- REIS, D. A. *Ditadura Militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- RUELA, N. *Feminismo e construção de identidades femininas: As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Maringá: UEM, 2009, 111 p. Dissertação (Mestrado), Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2009.
- SARTI, C. A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos feministas*. Florianópolis, n.12, p. 35-50, mai. - ago., 2004.
- SCHÜTRUMPF, J. *Rosa Luxemburg ou o preço da liberdade*. Trad. Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- SILVA, A. C. S. Conto e memória. In: TELLES, L. F. *Durante aquele estranho chá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TELLES, L. F. *Histórias escolhidas*. 1. ed. São Paulo: Boa leitura, 1961.
- \_\_\_\_\_. *O jardim selvagem*. 1. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Filhos pródigos*. 1. ed. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Conspiração de nuvens*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, n.4, v.42, 2008.
- \_\_\_\_\_. (1970) *Antes do baile verde*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

- \_\_\_\_\_. (1973) *As meninas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.
- \_\_\_\_\_. (1977) *Seminário dos ratos*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.
- \_\_\_\_\_. (1954) *Ciranda de pedra*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009d.
- \_\_\_\_\_. (1995) *A noite escura e mais eu*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009e.
- \_\_\_\_\_. (2000) *Invenção e memória*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009f.
- \_\_\_\_\_. (1963) *Verão no aquário*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- \_\_\_\_\_. (1991) *A estrutura da bolha de sabão*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- \_\_\_\_\_. (1980) *A disciplina do amor*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.
- \_\_\_\_\_. (1989) *As horas nuas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010d.
- \_\_\_\_\_. (2002) *Durante aquele estranho chá*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010e.
- \_\_\_\_\_. *Passaporte para a China*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. Mulher, mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, M. D. (Org) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 669-672.
- THERBORN, G. *Sexo e poder*. A família no mundo 1900-2000. Trad. Elisabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.
- TORQUATO, C. P. *Eco de vozes – tradução e análise de As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Florianópolis: UFSC, 2007. 351p. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Disponível em: <<http://tede.ufsc.br/teses/PLIT0260.pdf>> Acesso em 10 de julho 2009.
- \_\_\_\_\_. Aspectos da polifonia no romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, e a sua tradução para o italiano. *Terra roxa e outras terras*. Londrina, v.11, p. 12-19, 2007.
- SARTI, C. A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos feministas*. Florianópolis, n.12, p. 35-50, mai. - ago., 2004.
- XAVIER, E. *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- \_\_\_\_\_. Vocação de ser humano X destino de mulher: uma leitura de *As meninas* de Lygia Fagundes Telles. In: Seminário Nacional Mulher e Literatura, 3º, Florianópolis. *Anais*. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina, 1989, p. 164-168.
- ZOLIN, L. O. *A República dos Sonhos, de Nélide Piñon: A Trajetória da Emancipação Feminina*. São José do Rio Preto: UNESP, 2001. 285 p. Tese (Doutorado), Curso de Pós-Graduação em Teoria da Literatura, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 2001.

## VI. BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. (org.) *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto e Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo - fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O segundo sexo - a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- CHAUÍ, M. *Repressão sexual - essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- COLLING, A. M. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- DUBY, G. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Lisboa: Terramar, 1998.
- ENGELS, F. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- FONSECA, C. Ser mulher, mãe e pobre. In: PRIORE, M. D. (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 510-553.
- GIDDENS, A. *A transformação da intimidade*. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- HANSEN, J. A. *Alegoria*. Construção e interpretação da metáfora. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.
- IASI, M. L. *Ensaio sobre consciência e emancipação*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- KOLONTAI, A. *A nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Expressão Popular, 2000.
- KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.
- LODGE, D. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- OLIANI, N. G. *As representações da mulher em As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Relatório Científico Parcial de bolsa regular de mestrado no país. São José do Rio Preto: UNESP, 2012. 143f.

- PINSKY, C. B. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, M. D. (Org) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 607-640.
- PRIORE, M. D. (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Histórias íntimas - sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.
- QUEIROZ, V. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.
- RAPUCCI, C. A.; CARLOS, A. M. (org.) *Cultura e representação - ensaios*. Assis: Triunfal, 2011.
- REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SCHMIDT, R. T. *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.
- STUDART, H. *Mulher objeto de cama e mesa*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VAINFAS, R. *Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1992.
- VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- ZINANI, C. J. A.; SANTOS, S. R. P. *Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade*. Caxias do Sul: EDUCS, 2010.