

unesp

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

Evelyn Caroline de Mello

Olhares Femininos sobre o Brasil: um estudo sobre *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

ARARAQUARA – SP
2011

Evelyn Caroline de Mello

Olhares Femininos sobre o Brasil: um estudo sobre *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

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

Linha de pesquisa: História e Crítica Literária

Orientador: Wilton Marques

ARARAQUARA – SP
2011

Dedico este estudo à memória de Sebastião de Mello, meu avô e exemplo de vida.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à minha família pelo apoio e pela paciência em meus momentos de stress (que não foram poucos). Tudo teria sido muito mais complicado sem a presença dessas pessoas queridas que me acompanharam até aqui.

Ao meu querido companheiro, André, que tornou tudo muito mais leve, sempre pronto para me escutar.

Ao meu orientador, Wilton Marques, por tudo o que me ensinou, pela dedicação, carinho e paciência.

À minha querida orientadora de iniciação científica, Tânia Pellegrini, responsável pelo encaminhamento desta pesquisa, pelas primeiras nuances do trabalho que aqui se desenrola e por meu crescimento e amadurecimento teórico, em especial, por ter me permitido aprender com seu exemplo de profissionalismo.

À professora María-Dolores Aybar-Ramírez, por toda ajuda, orientação e por ampliar meu campo teórico, compartilhando comigo seu grande talento.

A todos os amigos que me acompanharam nessa empreitada e souberam entender todas as vezes que não pude e não quis sair de casa.

Ninguém se engane. A prosa de Lygia aparenta a doce inocência de uma rosa. Mas essa rosa é profunda, e seu perfume lembra, na complexidade, os vinhos raros.

Gilberto de Mello Kujawski

RESUMO

A proposta do presente trabalho é a de analisar de que maneira Lygia Fagundes Telles se utiliza da tripartição do foco narrativo em *As meninas* (1973) para recompor traços da sociedade brasileira e também discutir em que medida as questões históricas referentes ao período de transição do governo Costa e Silva para o governo Médici encontram-se trabalhadas no romance. Para elucidar tal questão, ou na tentativa de, contrapõe-se o contexto histórico dado com a análise dos elementos estéticos da obra.

Busca-se entender, portanto, como as personagens Lia, Lorena e Ana Clara contribuem com a recomposição do painel da sociedade brasileira do período; de que maneira a busca do *Eu* seria o centro de seus fluxos de ideias, ou se a questão política também aparece em seus anseios e dramas pessoais. Portanto, leva-se em conta a questão do sujeito *versus* a questão histórica que é vivenciada, possibilitando a afirmação de que a condição feminina das personagens e a formação de suas identidades não se dissociam da (re)construção da sociedade brasileira.

O olhar feminino é, portanto, o centro da análise, pois é o olhar das três personagens que medeia tanto o espaço quanto o tempo no romance, de tal forma que se torna impossível dissociar características individuais e contingências externas. Cada uma delas é representante de um determinado segmento social e, de acordo com suas vivências, dão cores ao cenário que expõem ao leitor.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; ditadura militar; teoria feminista; Lygia Fagundes Telles; *As meninas*.

RESUMEN

La propuesta principal de esta investigación es la de analizar cómo Lygia Fagundes Telles utiliza la tripartición del foco narrativo en su novela *As meninas* para reconstituir los rasgos de la sociedad brasileña y también, evaluar, hasta que punto los acontecimientos históricos que se refieren al período de transición del gobierno de Costa e Silva para el de Emílio Garrastazu Médici se encuentran estéticamente transpuestos en la novela. Con esta intención, se hace una comparación entre el contexto de producción con el análisis de los elementos estéticos de *As meninas*.

Es decir, se va a evaluar cómo Lia, Lorena y Ana Clara contribuyen con la recomposición de la situación social que viven. ¿Sería la búsqueda de la identidad el centro de sus crisis existenciales, o las cuestiones referentes a la política también son responsables por sus angustias. Siguiendo por este camino, se va llevar en cuenta la relación del sujeto con su período histórico, lo que remite a la afirmación de que la condición femenina de las personajes y las formaciones de sus identidades no se pueden disociar de la recomposición de los aspectos de la sociedad brasileña.

Por supuesto, la mirada femenina es el punto principal de esta investigación, pues es la visión de las tres chicas, la que va a orientar toda la narrativa, describiendo su tiempo y su espacio de manera que resulta imposible apartar las características internas, referentes a sus subjetividades, y las categorías externas, a las cuales se tiene acceso por sus ojos y por su voz. Cada una de ellas ocupa una posición específica en la sociedad y, de acuerdo con sus experiencias, llenan la escena que exponen al lector con nuevos colores.

Palabras clave: Literatura contemporánea, régimen militar, teoría feminista, Lygia Fagundes Telles, *As meninas*.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo I	
1. A literatura feminina tem fisionomia própria	15
2. A literatura feminina em verde e amarelo	25
3. As peças do quebra-cabeças de Telles	30
Capítulo II	
1. Ditadura militar sob ótica feminina em <i>As meninas</i>	35
2. À procura de uma identidade feminina no espaço	42
3. Três identidades em tempo de ditadura militar	55
4. Olhar que integra a identidade e o espaço-tempo	60
Capítulo III	
1. Lorena e o mundo burguês de Magnólia Desmaiada	73
2. Lia-Lião: a ambigüidade baiana-alemã	86
3. Ana Clara-Turva: a Cinderela contemporânea	96
Capítulo IV	
Olhares que questionam	104
Referências	107

INTRODUÇÃO

Onde estavam as mulheres? Essa foi a pergunta que deu início ao trabalho que aqui se estende, ainda em meus anos de graduação, na UFSCar. Em meio ao cenário de reação artística, apresentado pela professora Tânia Pellegrini nas aulas de Literatura Contemporânea, surpreendi-me, fascinada, pela busca à democracia, realizada por aqueles que viveram o momento histórico referente aos anos de ditadura militar no Brasil, paralelamente às loucuras deste regime brutal.

O cenário da Ditadura Militar Brasileira, em especial, os Anos de Chumbo que compreendem o período entre a promulgação do AI-5 até o fim do governo de Emílio Garrastazu Médici, tão repleto de violência e abuso, chamou-me a atenção pela imensa vontade de mudança dos jovens estudantes, que se engajaram na luta contra o governo, e pela solidariedade do meio artístico em desnudar o que se encontrava escuso, na tentativa de superar as barreiras da rígida censura. As novidades comportamentais, a luta pela queda de tabus e pretensão de modernização em uma sociedade dominada por arcaísmos, a briga de contrários: direita e esquerda política digladiando-se, cultura pop e arte engajada, enfim, um cenário que se queria de cor única, mas repleto de novidades e de outros matizes que quebravam a pretensa unicidade comportamental e política.

Entre os grandes, aqueles que despontaram como agentes reveladores de seu tempo, como homens que pretendiam escrever uma nova história: Hélio Oiticica, com seu “Seja herói, seja Marginal”, Glauber Rocha e Cacá Diegues – Cinema Novo, Oduvaldo Viana Filho e teatro de reação, José Celso Martinez Correa – Oficina. Na MPB a representação nas figuras de Chico Buarque, Geraldo Vandré e Milton Nascimento, a contestação às arbitrariedades do regime se fazia presente na música. Mas, a rebeldia aos padrões comportamentais também, pois a Tropicália chegava para quebrar com as estruturas e entrar em todas as festas, parodiando as antíteses da sociedade brasileira e propondo liberdade de criação e expressão.

A literatura, assim como as demais expressões artísticas, deu seu testemunho. Antonio Callado, Érico Veríssimo, Ignácio Loyola Brandão, Fernando Gabeira, entre outros, traziam à tona aquilo que o regime ocultava por meio da censura e da violência. Em um novo estilo, o romance passa a incorporar técnicas extraliterárias, como o *flashback*, a justaposição, típicas do cinema, ou a inserção de elementos jornalísticos, na tentativa de burlar a repressão e contestar o regime vigente.

Homens de um tempo de intensos agitos sociais e políticos, em que o principal era garantir o direito de requerer a liberdade de expressão, o retorno dos direitos civis. Homens que tentaram transformar seu tempo, pelas armas, pelo protesto, pela arte. Homens. E as mulheres? Quais teriam sido suas posições? Onde aparecem suas representações, suas vozes? Até então, só as conhecia como intérpretes de canções das quais não eram compositoras: Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia. Não haveria nenhuma mulher que participasse da luta pela redemocratização? Sim, havia. Guerrilheiras. Nunca havia pensado nessas mulheres que pegaram em armas para defender seu país, seu povo. Tão pouco citadas, quase esquecidas.

E as autoras? Quais teriam sido as posições assumidas? Levando-se em conta que a rigidez que tomava conta da sociedade da época, como explicar que um momento de dura repressão fosse também o momento do *boom* da literatura escrita por mulheres, silenciadas e excluídas das decisões sociais? As circunstâncias políticas influenciaram de algum modo as autoras, ou a única questão seria realmente a da emancipação feminina, isolada, portanto, do quadro político? Foram essas as questões que me levaram a buscar de que maneira o olhar feminino traduziu os Anos de Chumbo. Foram essas questões que deram início ao trabalho de Iniciação Científica desenvolvido na UFSCar, com a professora Tânia Pellegrini, e que hoje, é o centro dos estudos que aqui se desenvolvem.

O foco da análise é a obra *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, em que se busca compreender qual a correspondência da saga das três estudantes – Lia, Lorena e Ana Clara –, com o cenário político da época. Mais do que isso, avalia-se qual a maneira como cada uma delas se relaciona com os fatos que a cercam e, deste modo, como contribuem com a (re)composição dos fatos políticos e culturais de sua época. Para tanto, trabalha-se com a hipótese de que esse olhar feminino recria a história de um ponto de vista marginal, pois os agentes da história eram os homens, posto que o governo militar aponta para um órgão viril, que rege pela força e dela se utiliza para sua manutenção, e que as revanches por parte de estudantes e artistas, também eram hegemonicamente masculinas. Logo, entregar a narrativa a três mulheres, criadas por uma autora, pede um olhar diferenciado de análise.

Para tanto, o primeiro capítulo dedica-se a uma discussão sobre o que se entende por feminino, feminismo e “de mulher”, para que se possa delimitar o campo de discussão e preparar o terreno em que se fundamentará a escolha da linha teórica. Igualmente, apresentam-se as possibilidades de análises mediante as várias linhas

teóricas que se dedicam a investigar quais seriam as características que garantiriam a especificidade da literatura escrita por mulheres. Teria uma relação com a busca pela identidade como afirma Julia Kristeva? Ou a questão seria fundada em causas de caráter econômico, de acordo com os preceitos marxistas? Escolhemos como base teórica a ginocrítica de Eliane Showalter, que leva em consideração os fatores culturais, os quais levam às várias maneiras de sentir a condição feminina. Nesse sentido, as posições sociais, os grupos ideológicos a que pertencem, são de extrema importância para que se possa traçar seu perfil. Também encontrará apoio teórico em Kate Millet, frisando que as relações sociais e políticas têm forte influência sobre a estética do texto feminino.

Após a escolha da linha, discute-se a especificidade do desenvolvimento das idéias feministas no Brasil, em concordância com os estudos de Showalter, buscando especificar a situação cultural da mulher brasileira, levando-se em consideração o fato de que a luta pelos direitos da mulher, no Brasil, possui um caráter específico, dada a situação de desigualdade social. Tal fato problematizou a inserção das ideias feministas, pois se criou um abismo entre as mulheres, em consequência de diferentes objetivos e divergências de opiniões. Portanto, é legítimo, em um primeiro momento, que se entenda a necessidade de falar em “feminismos”, e os diferentes tons e exigências de grupos de mulheres de diferentes classes sociais.

Nesse sentido, faz-se uma retomada da carreira de Lygia Fagundes Telles e de sua formação, que a insere em um grupo de mulheres cultas, politizadas, consciente de seu tempo e das pessoas que a cercam, em suas necessidades específicas e impasses. Telles faz parte de um grupo de mulheres privilegiadas, mas multiplica seu olhar e o difunde tanto para sua própria classe, quanto para as demais. Aos poucos, todas as mulheres ganham espaço em sua narrativa. A princípio, problemas típicos das famílias burguesas, mulheres que se deparam com a artificialidade de suas vidas, com as mentiras da sociedade, com a desarticulação de seus lares e lutam (às vezes sem sucesso) por um novo destino. Com o passar do tempo, ganham espaço mulheres de classes sociais menos favorecidas, Anas Claras, produtos de uma sociedade excludente, com outras urgências, outros dilemas, destino marcado.

A mudança de tom da obra de Telles sugere novos tempos. *As meninas* abre discussões típicas da juventude dos anos de 1960 e 1970, mostra a banalidade da sociedade do Milagre Brasileiro a partir de três pontos de vista; três classes sociais que se propõem a arrancar o véu que recobre o cenário político e social. Inicia-se, portanto, no segundo capítulo, a análise da obra em contrapartida com seu contexto e suas

transformações sociais, políticas e econômicas, bem como se recupera a condição feminina dentro do referido contexto, posto que o movimento feminista estava em franca ascensão, apesar dos obstáculos que encontrou em um período que desfavorecia manifestações e organizações, assim como os debates que tivessem como centro questões individualizantes e existenciais.

Deste modo, expõe-se a possibilidade de que em *As meninas* encontra-se marcada a relação sujeito *versus* a questão histórica, em que a condição feminina e a formação de identidade das personagens não se dissociam da recomposição do painel da sociedade brasileira, marcada principalmente na relação das personagens com seu espaço e com seu tempo, de acordo com a hipótese levantada por Débora R. S. Ferreira (2003), de que Telles, em *As meninas*, vale-se do feminino para estabelecer a contraparte da história oficial.

Essa será a principal hipótese que permeará os estudos aqui desenvolvidos. Logo, dando sequência à análise da obra, privilegia-se a construção do foco narrativo, os três diferentes olhares femininos presentes na obra. Em um primeiro momento faz-se uma análise da configuração do foco narrativo e de que forma tal característica estética implicaria em uma reprodução dos acontecimentos pertinentes ao contexto por elas vivenciado. Para tanto, organizou-se um capítulo destinado a cada uma das narradoras, para que se pudesse entender a maneira como se relacionam com a sociedade.

O terceiro capítulo é organizado em três ensaios, cada um destinado a uma narradora. O primeiro é dedicado à personagem Lorena, jovem oriunda de família burguesa, responsável pelo principal foco do romance. Procura-se investigar em que sentido seus monólogos interiores e a relação de alteridade que possui com as amigas, traria em sua subjetividade e pretensa alienação, uma postura diante dos fatos sociais que presencia; quais seriam as imagens formadas pela visão de Lorena e em que sentido contribuiria para uma análise da figura feminina da época.

O segundo ensaio destina-se à visão guerrilheira de Lia-Lião, onde se concentra a maior parte das denúncias referentes às arbitrariedades do regime militar. A personagem tanto faz menção às torturas e fragilidades da política vigente, como demonstra os problemas enfrentados por seu grupo no que se refere ao distanciamento do povo que não compreendia sua luta, a falta de estrutura dos grupos e a fragmentação decorrente das várias mortes e prisões.

O terceiro ensaio abre espaço à voz de Ana Clara, representante dos não favorecidos pelo Milagre Brasileiro. Ana Deprimida e Deprimente, às voltas com seus

delírios e momentos de grandeza na infinita miséria a qual se encontra submetida, revela a visão daqueles que não encontram espaço em sociedade, dos que se encontram invisíveis, vagando em meio às drogas e à prostituição. É essa personagem que encarna o drama de mulheres que não têm nada mais que o corpo para oferecer.

Três identidades inseridas em um mesmo tempo, em um mesmo espaço, mas que vivem sua condição feminina de maneira específica. Três imagens diferentes da sociedade brasileira, cada qual imprimindo, idiossincriticamente, novas possibilidades, novas cores ao cenário cinzento dos Anos de Chumbo. Procura-se, neste trabalho, privilegiar a voz de Telles e de suas três meninas, a fim de deixá-las livres para dar sua versão de como poderiam ter sido estes anos de repressão.

O quarto capítulo é reservado para a conclusão do trabalho, no qual se reúnem as principais questões desenvolvidas e dos pontos que ainda carecem de espaço para aprofundamento teórico, bem como a reunião dos olhares expostos em cada um dos ensaios.

CAPÍTULO I

1. A literatura feminina tem uma fisionomia própria:

A mulher descobrindo-se: que mundo ela vai querer revelar senão o próprio mundo? Antigamente, eram os homens que diziam como éramos nós, as mulheres. Mas agora somos nós mesmas. Há um personagem que diz exatamente isso, em As meninas.

(TELLES, 1997, n.p)

Nada mais oportuno para abertura deste trabalho do que aproveitar para o título deste primeiro capítulo, uma observação de Lygia Fagundes Telles sobre a literatura feminina. A problemática sobre as características de um texto escrito por mulheres e sua fisionomia própria vem sendo amplamente discutida ao longo dos tempos e encontra tanto respostas favoráveis que acreditam que um olhar diferente resulta em aspectos diferenciados, quanto o contrário, como afirma Marina Colasanti (1997), lembrando as palavras de George Sand, que a letra não tem sexo, logo, não há diferença entre a escrita masculina e a feminina. Pode-se dizer que a discussão no que se refere à questão de gênero como um dos pontos de análise da produção escrita é tão vasto quanto à própria questão da pluralidade de análises possíveis com relação aos textos literários, pois

Las distintas tendencias críticas, las claves de acceso a la explicación o revisión de los fenómenos literario-culturales o intelectuales, los sistemas ideológicos o las grandes corrientes de pensamiento dominantes en cada periodo histórico ha vertido un conjunto de paradigmas que han originado heterogéneas concepciones críticas desde las que se han emprendido divergentes análisis, ya sean de los medios de producción, de los textos, de los contenidos, de los autores, de las propuestas analíticas, de los acercamientos teóricos, de los niveles estilísticos, etc., que se han visto completadas con el ensamblaje de otras variables diacrónicas culturales como pueden ser los factores históricos, filosóficos, antropológicos, iconográficos, religiosos, ideológicos, etc. (SANCHES, 2009, p.7-8).

Nesse sentido, a primeira tarefa a ser realizada, no que se refere ao trabalho aqui empreendido, é o de focar qual caminho será trilhado dentre tantas possibilidades analíticas. Admite-se que a especificidade de cada linha de pesquisa se dá de acordo com as questões levantadas e abordagens a serem realizadas. Nesta pesquisa, parte-se do princípio de que os pontos de vista masculinos e femininos não poderiam ser os mesmos, posto que os papéis sociais, políticos e culturais não se configuram de um mesmo modo, sendo clara a relação de poder existente entre gêneros, fato este que viabiliza um olhar específico para a análise dos textos literários produzidos por

mulheres, a fim de resgatar as ressonâncias históricas neles contidas e suas decorrentes especificidades.

Pode-se partir, em um primeiro movimento, de uma avaliação dos principais termos empregados nos estudos que mapeiam as produções femininas: o que se entende por feminino, feminismo e “de mulher”. O primeiro termo designa um conjunto de características comuns atribuídas à mulher e, como afirma Saches, “*es, por tanto, una cuestión de punto de vista a la hora de ver la vida, de escribir, de plantear la relación con el mundo o de interpretarse en él y de relacionarse y vincularse con los demás o con la escritura.*” (2009, p.112). Já o tido por feminista faz referência à mirada crítica sobre a configuração da mulher com relação à sociedade na qual se insere, bem como os papéis que essa lhe reserva, nesse sentido,

[...] la escritura feminista ante la vida y la realidad pasa a ser una escritura política, que pretende influir, denunciar, criticar, decodificar o realizar un discurso con la finalidad última de poner al descubierto las opresiones, luchar contra lo establecido históricamente por la tradición y tratar de ofrecer nuevas vías y tentativas de ver, de pensar, de sentir y de hacer en el mundo, teniendo presente un nuevo ángulo de enfoque y una nueva óptica que es la conformada por la de uno de los sexos, el femenino, que, secularmente, ha sido solapado, sedimentado y rechazado. (SANCHES, 2009, p.112-113)

Considera-se a expressão “de mulher” como referente a aspectos biológicos, típicos do sexo feminino, leva-se em conta “[...] *la biología personal del ser humano, mujer u hombre, con sus rasgos exógenos y endógenos y sus características orgánicas, anímicas y corporales también influyen en la manera de ser, de ver la vida, de comunicarse, de relacionarse o de estar en el mundo*” (SANCHES, 2009, p.113).

Aqui, importará o segundo aspecto acima abordado – a designação de feminismo ou feminista, pois na vertente que se trabalhará em toda pesquisa, o principal a se averiguar será a hipótese de que

[...] leer como mujer o escribir como mujer se trata de una experiencia diferente, necesariamente diferente como resultado de la participación primal, y los feminismos tratan de hacer visible esta diferencia en una institución que la inviabiliza.

[...] La escritura de las mujeres sería la materialización textual de una experiencia social, económica y cultural específica pero común. (SANCHES, 2009, p.19)

Tendo estabelecido que se focará a análise no olhar feminino, assumindo uma vertente teórica feminista, tem-se como segunda tarefa definir qual perspectiva, dentre

os segmentos possíveis, será a mais adequada para o caminho que aqui se pretende trilhar. Não se trata de uma tarefa fácil, mas crê-se que, como um primeiro passo, deve-se entender que, apesar das múltiplas formas de se abordar e traçar a questão da mulher, o principal é que se compreenda que essas linhas se complementam em muitos sentidos, afinal, utiliza-se a teoria feminista a fim de mapear a maneira por meio da qual a mulher foi representada pela literatura ao longo do tempo, como nela se inseriu, qual foi sua contribuição, aceitação ou resistência ao, até então, escrito pelo cânone, composto em sua unanimidade por homens. Admite-se a escrita feminina como

[...] um “discurso de duas vozes” que personifica sempre a herança social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante. Já que a maioria das críticas feministas são também escritoras, dividimos esta herança precária; cada passo dado pela crítica feminista em direção à definição da escrita das mulheres é, da mesma forma, um passo em direção à autocompreensão; cada avaliação de uma cultura literária e de uma tradição literária femininas tem uma significação paralela para nosso lugar na história e na tradição crítica. A escrita das mulheres não está, então, dentro e fora da tradição masculina; ela está dentro de duas tradições simultaneamente, “subjacentes ao fluxo principal”, segundo a metáfora de Ellen Moer. (SHOWALTER, 1994, p.50)

Dado o caráter dialético de construção da escrita feminina, partícipe e não partícipe da tradição hegemonicamente masculina, torna-se importante o estudo das especificidades da construção de linguagem por ela empreendidas, característica esta que está diretamente ligada à construção da psique feminina que, por sua vez, não está dissociada das condições culturais da sociedade em que se encontra, logo, há uma relação dialética entre cada uma das propostas que configuram os estudos feministas. Porém, apesar da possibilidade de diálogo entre as vertentes, não se pode ignorar sua vastidão, tão pouco a complexidade que as garante como linhas específicas, permitindo-se falar em feminismos, pois a pluralidade de situações e diferentes abordagens não permitem que se generalize ou se feche a questão, de acordo com os diferentes enfoques adotados.

Dentre as possibilidades de análise, uma das questões levantadas é de que o feminismo se opõe à maneira cartesiana de avaliar o mundo, eliminando, neste sentido, o dualismo mente/corpo, natureza/cultura, essência/ constituição social, que relegavam ao homem o primado da razão e sujeitavam a mulher à marginalidade. Podem-se citar como exemplo, as teorias de Jacques Derrida, que vão servir de base para as teorias feministas e bater de frente com a visão de mundo e de sujeito binarista burguesa que

encontraram apoio nas noções de sujeito cartesiano de Descartes. De acordo com Eduardo de Assis Duarte,

[...] em seus escritos dos anos 1960 e seguintes, Jacques Derrida empreende o questionamento dos pilares fundantes da metafísica ocidental, a saber: o fono-logocentrismo, o etnocentrismo e o falocentrismo. Vistas como origem da Filosofia e, ao mesmo tempo, como elementos redutores e cerceadores do sentido da Verdade nela estabelecida, as concepções logo-, falo-, fono-, e etnocêntricas passarão pelo processo a que o filósofo denomina desconstrução e que consiste em abalar de dentro as estruturas deste edifício conceitual, explorando suas ambigüidades e contradições. (DUARTE, 2003, p.429)

De acordo com este seguimento teórico, a questão da construção da identidade feminina seguiria, portanto, esta mesma linha de *desconstrução* de figuras preestabelecidas pelo sistema vigente. Seguindo esta linha desconstrutivista, o movimento feminista visava balançar as estruturas criadas e mantidas pelo patriarcado, desconstruindo as imagens formadas pela ideologia vigente, inaugurando uma nova possibilidade de formação e mesmo de manipulação da escrita feminina, em prol da construção de uma nova sociedade.

Acredita-se que a história construída através da visão de mundo falocêntrica constitui-se como o eixo central da linha de pesquisa responsável pela construção de uma nova história, na qual as vozes que emergem junto ao trabalho de resgate, começam a introduzir novas cores à história de mundo patriarcal. Pode-se encarar, inclusive, como uma primeira tentativa de mapeamento da literatura escrita por mulheres, a quebra do silêncio e da submissão a que a figura feminina foi submetida ao longo da história de mundo escrita pela visão falocêntrica e dita universal.

Um exemplo dessa reação ao silenciamento sofrido é o trabalho de resgate de autoras pouco conhecidas, que converge como uma reação ao apagamento histórico, e ao mesmo tempo, a própria desconstrução do que se entende por cânone, muito embora, para outros, como Harold Bloom, de acordo com o que afirma Ceila Ferreira (2003), esta linha esteja relacionada ao ressentimento e revanchismo. Porém, discordando do apontamento de Bloom, é necessário destacar que a admissão e discussão sobre a existência de uma literatura feminina, é mais que simplesmente um complô contra o cânone ou uma vingança pelo silenciamento feminino ao longo da história, o trabalho de resgate das vozes femininas confere à mulher um espaço que, até então, era privilégio dos homens. Isso significa a subversão da história, até aqui, preenchida em tons pastéis e vozes abafadas, quebrando o mito da autoria andrógina. Segundo Zahidé

Lupinacci Muzart (2003) ao resgatar as vozes femininas silenciadas/esquecidas, os trabalhos se configuram como atos de resistência à violência ideológica de premissas geradas nos quadros de referência hegemônica da cultura.

Seguindo o caminho apontado por esta linha de pesquisa, leva-se a crer que o hibridismo das obras femininas seria uma maneira de “remar contra a maré” proposta pelo cânone. A partir do momento em que a mulher inicia seu espaço na escrita, a visão de mundo que construía, até então, as imagens tanto da mulher quanto do mundo em geral, começam a ser postas em xeque, propiciando o aparecimento de novas condições para a escrita e para a expressão que implicam a necessidade de novos olhares para analisá-los.

Deste modo, seguindo preceitos de teóricos contemporâneos como os de Foucault, esta linha de pesquisa leva em consideração a recuperação de vozes dos setores considerados marginais, reformulando o passado – por meio do resgate das vozes, o presente – na criação de novas oportunidades, e do futuro – com a ampliação de horizonte. Além das tendências de investigação acima apontadas, também são de fundamental importância as linhas de pesquisa anglo-americana e a linha francesa.

Para Elizabeth Grosz, por exemplo, “o pensamento misógino tomou por base a dualidade mente/corpo para validar os atos de discriminação contra a mulher” (apud Xavier, 2003, p.254), frente tal constatação, pode-se dizer que tal linha de pensamento se legitima, se tomamos como exemplo os postulados médico-higienistas que, por diversas vezes, tiveram como objetivo vincular o corpo feminino às mais diferenciadas mazelas no decorrer da história. Assim, o corpo que, até então, havia sido considerado por essa cultura, algo inferior à razão, passa a ser o centro de discussão da linha feminista teórica; o corpo passa a ser entendido como uma construção social, uma representação ideológica; entre as teóricas que postulam tal tese, podem-se citar Julia Kristeva e Nancy Chodorow.

Essa linha de pesquisa admite que a maneira feminina de lidar com a linguagem teria relação com a maneira de lidar com o próprio corpo, ou mesmo com a relação entre mãe e filho, algo pré-verbal, anterior à concepção; a linguagem seria de domínio masculino e à mulher caberiam balbucios; ao homem o orgulho do falo, à mulher o drama da castração, em linguagem afinada com os estudos de Jacques Lacan. De acordo com Hélène Cixous “é assim que ela escreve, como se lança a voz, adiante, no vazio. Ela se afasta, avança, não retorna a seus traços para examiná-los. Ela não se examina.” (apud BRANCO, 1989, p.122). Encarada deste modo, a escrita feminina estaria

impregnada de valores ligados ao corpo, à sua essência, razão pela qual a oralidade é intrínseca à sua estética, constituindo uma “oralidade”, na qual os caminhos percorridos pela mulher durante a história, afastada das possibilidades de escrita e silenciada pelo patriarcado, explodem em ritmo e tempo peculiares das obras femininas. Tais textos seriam criados mais para serem ouvidos que lidos, recuperando, neste sentido, o direito à fala, durante tanto tempo usurpado. Portanto, o discurso fragmentado e estilhaçado, lançado ao vazio e repleto de silêncio, seria, na realidade, uma maneira de buscar o próprio Eu, em um jogo de espelhos. A recorrência ao memorialismo, à infância e à desarticulação refletiriam a indagação, a procura pelo “ser mulher”, a busca da identidade, configurando a linguagem do Eu.

Neste segmento teórico, avalia-se o discurso feminino como fruto de um Eu aprisionado no próprio corpo, em busca da liberdade de expressar-se, constituindo-se de gritos e silêncios. Sempre em busca de si mesmo, perdendo-se para encontrar-se, em uma técnica suicida que se estilhaça em prol de uma tentativa de unicidade. Kristeva, por exemplo, analisa a linguagem verbal, com base no modelo freudiano “como um substitutivo do seio materno, um representante da função paternal em lugar do bom objeto materno ausente. A linguagem, em lugar do bom seio. O discurso substituindo o cuidado materno” (apud BRANCO, 1989, p.122).

Entretanto, ainda que Julia Kristeva encare a escrita feminina como uma relação direta da linguagem com o corpo, não se pode ignorar a importância que as transformações culturais, políticas e sociais adquirem com relação à formação individual. Admite-se que se há uma “psique” tipicamente feminina, e esta se encontra espelhada em seu texto, as condições de produção inseridas em um determinado contexto e sob custódia de uma sociedade patriarcal contribuíram para essa formação, construindo uma identidade feminina que, em contrapartida, se organiza em função da desconstrução de um postulado anterior. Segundo Telles:

A literatura feminina tem uma fisionomia própria decorrente da situação da mulher, das suas raízes históricas... a mulher vem tradicionalmente de uma servidão absoluta através do tempo e a mulher brasileira mais do que as outras mulheres do mundo... Quando as mulheres do mundo já se comunicavam, através, por exemplo, das cartas, as correspondências das mulheres de salões, a mulher brasileira estava fechada em casa, vivendo a vida das senhoras das fazendas, da senhora da casa grande... Viviam aprisionadas, não sabiam ler, não sabiam nem sequer escrever, não sabiam coisa nenhuma. Elas viviam numa servidão mais terrível do que as mulheres dos outros países, inclusive da Europa.

A ficção feita por mulheres têm suas características próprias, é mais intimista, mais confessional: a mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulhos em si mesma, aparentemente narcisista porque precisa falar de si própria, deslumbrada às vezes com as suas descobertas, como se acabasse de nascer. (TELLES, 1997, p.D 14)

Logo, é importante entender que as possíveis especificidades da literatura feminina, como a fragmentação no discurso, a busca da identidade, o eterno retorno pela memória (que também é invenção), o discurso intimista, em geral marcado pelo uso da primeira pessoa e mesmo a intensa oralidade marcada nas obras, são justificáveis se entendidos como soluções estéticas encontradas pela arte como possibilidade de releitura da condição feminina, fruto da relação que a mulher estabeleceu com uma sociedade em que encontrava dificuldade ou mesmo inviabilidade de aceitar sua participação, negando-lhe o direito à voz.

Não se descarta a relação íntima com as palavras, tampouco que essa relação tenha a ver com o próprio corpo, como afirma a linha francesa, mas é importante notar que mesmo a relação da mulher com seu corpo foi moldada pela sociedade na qual se inseria, como postula Showalter:

A questão da linguagem na crítica feminista emergiu, num certo sentido, após a nossa revolução, e revela as tensões no movimento das mulheres entre aqueles que ficariam fora dos estabelecimentos acadêmicos e das instituições de crítica, e aqueles que entrariam neles e até mesmo os conquistariam.

A defesa de uma linguagem das mulheres é, portanto, um gesto político que também carrega uma força emocional enorme.

[...] A língua e o estilo nunca são crus e instintivos, mas sempre o produto de inúmeros fatores, de gênero, tradição, memória e contexto. (SHOWALTER, 1994, p.38-39).

[...] A diferença da escrita das mulheres, então, só pode ser entendida nos termos desta relação cultural complexa e historicamente fundamentada.

[...] a primeira tarefa de uma crítica ginocêntrica deve ser a de delinear o *locus* cultural preciso da identidade literária feminina e a de escrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras. Uma crítica ginocêntrica iria, também, situar as escritoras com respeito às variáveis da cultura literária, tais como os modos de produção e distribuição; as relações entre autor e público, as relações entre arte de elite e arte popular, e as hierarquias de gênero.

Visto que os nossos conceitos de periodização literária são baseados nos escritos masculinos, os escritos femininos devem forçosamente ser assimilados a uma grade despropositada; nós discutimos sobre uma Renascença que não é uma renascença para as mulheres, um período romântico no qual as mulheres tiveram um papel muito

pequeno, um modernismo com o qual as mulheres entram em conflito. (SHOWALTER, 1994, p.50-51)

Essa é a postura analítica que fundamenta o trabalho aqui exposto. Privilegia-se a formação do caráter feminino em confluência com os acontecimentos sociais e políticos de seu tempo, incluindo-a como agente participante da construção dos fatos que a cercam. É oportuno notar que a relação de dominação homem/mulher é uma das possibilidades, já que a dominação também pode ocorrer com relação ao mesmo gênero de acordo com as diferenças sociais, ou como no caso do período ditatorial – contexto referente à obra *As meninas* (1973) – com relação ao próprio sistema, fato este que leva a considerar as diferentes maneiras com as quais se pode avaliar a condição feminina.

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, “as noções de linguagem feminina ou mesmo de identidade feminina, enquanto construções sociais exigem a avaliação das condições particulares e dos contextos sociais e históricos em que foram estruturadas”. (apud GOMES, 2003, p.317). Vale lembrar também que

A condição da mulher, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante nesses textos; não se trata de um simples tema literário, mas da substância mesmo de que se nutre a narrativa. A representação do mundo é feita a partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente (para não dizer marginal), com relação ao texto de autoria masculina (...) A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de uma forma diferente (...) quando uma mulher articula um discurso este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes. Uma mesma realidade pode suscitar várias verbalizações, reveladoras experiências peculiares. (XAVIER, 1991, p.11)

Tal postura teórica encontra-se afinada com os estudos realizados por Kate Millet (1970), que leva em consideração que as relações sociais e políticas têm forte influência sobre a estética do texto feminino, pois

[...] es preciso analizar el contexto sociocultural en el que se gesta ya que, gracias a ello, se pueden desentrañar los subterfugios y motivos que se esconden por debajo de la ficción literaria superficial. Ello conlleva una lucha política más o menos visible por medio de la literatura al entender que los discursos de ficción, conscientemente o desde el plano del subconsciente, han sido emitidos (con)/contra la ideología dominante con la finalidad de concienciar a la sociedad y de transformar las relaciones de acción, poder y producción de unos/as y otros/as. (SANCHES, 2009, p.117)

Neste caso, a formação do sujeito estaria diretamente ligada às condições sociais, fato esse anteriormente avaliado por Marx e Engels (2001), que citam a burguesia como a grande responsável por reduzir as relações familiares à mera relação monetária. Dessa maneira, a relação de subserviência feminina devida aos padrões políticos que transformaram a mulher em segundo sexo é a diretriz seguida por esta linha de pesquisa, a qual considera o materialismo histórico a base para os estudos sociais. O fator econômico funciona como base para os demais fatores, a história escrita sempre diz respeito às idéias dominantes, que relegam o dominado à dominação, pois se admite que as ideias dominantes de uma época sempre foram as ideias da classe dominante.

Dentro desses padrões, considera-se que a história escrita pelos dominadores implica sempre em um abafamento ou até mesmo nulidade do dominado e, nesse sentido, pode-se considerar que a escrita feminina emerge como reação ao poder ideológico e político vigente, se levarmos em consideração que, dentro deste mesmo sistema burguês, a posição da mulher era exatamente a do dominado. Para Millet (1970), a condição feminina começa a contar com um pouco mais de liberdade a partir do momento em que ganha sua independência econômica.

Logo, pode-se depreender que a condição feminina também varia de acordo com a posição da mulher em sociedade. Não seria possível avaliar de um mesmo modo a situação da mulher de elite e da trabalhadora de fábrica - suas necessidades não são as mesmas, tampouco são os mesmos os problemas enfrentados em sociedade. Também se deve considerar que a consciência com relação aos diversos problemas decorrentes do “ser” mulher não se deu da mesma maneira em culturas diferentes.

É notável que as mulheres pertencentes a países economicamente desenvolvidos foram pioneiras na luta por seus direitos, ao passo que mulheres de países periféricos, como no caso do Brasil, sequer tinham acesso à educação. Dados os diferentes matizes que a luta pelos direitos da mulher pode adquirir, cabe avaliar de que maneira tal questão se aplicou no Brasil e qual seria a melhor maneira, portanto, de avaliar a contribuição do ponto de vista feminino da mulher brasileira, posto que, segundo a ginocrítica, é preciso

[...] delinear el lugar cultural preciso de la identidad literaria femenina y ha de describir las fuerzas que afectan al campo cultural de la escritora y la insertan en el entramado complejo de los sistemas de producción, de las teorías, de las críticas y de todos aquellos

elementos y fenómenos que convergen en los estudios literarios desde la perspectiva del género. (SANCHES, 2009, p.130)

2. A literatura feminina em verde e amarelo

[Durante] a Segunda Grande Guerra, quando os homens válidos para as trincheiras e as mulheres na retaguarda começaram a exercer nas fábricas, nos escritórios e nas universidades, o ofício desses homens...Eis então as mulheres ocupando esses espaços, eis as mulheres provando que também podiam desempenhar funções até o momento notadamente masculinas... Quer dizer que a “rainha do lar” podia desempenhar- e bem- funções mais sofisticadas? Contudo, persistia a desconfiança fechando na sua nuvem o chamado segundo sexo.

(TELLES, 1997, p.60-61)

Como o cenário deste trabalho é o contexto referente à sociedade brasileira, é importante que se entenda a especificidade da situação da mulher brasileira e da maneira com a qual se lidou com a questão da condição feminina num dado momento histórico. É licito dizer que, no Brasil, o feminismo ganhou cor própria, na segunda metade do século XIX, pois esteve mesclado a outros movimentos sociais e políticos, como a luta pela abolição dos escravos. Os primeiros escritos produzidos por brasileiras eram referentes a diários e anotações que se perdiam em meio a receitas; pouco se sabe, na realidade, destes primeiros indícios, visto que a pesquisa sobre literatura feminina data de pouco tempo.

A grande maioria destes escritos encontra-se perdido no tempo, e há fortes possibilidades de ainda surgirem novos nomes que complementem o rol de autoras desconhecidas, como se pode deduzir levando-se em conta estudos como o de Ceila Ferreira (2003), que sustenta que a aparentemente simples redescoberta de escritoras já coloca em xeque muitas histórias das literaturas que teimam por manter os nomes femininos de autoras no esquecimento.

As primeiras obras femininas datam do século XIX, momento em que a mulher começa a contestar o espaço que lhe cabia em sociedade e a participar de movimentos abolicionistas e republicanos, ampliando seu espaço e sua atuação, visto que, até este momento, apenas os homens teriam, de fato, o acesso à educação. Este primeiro momento já marca diferenças entre a situação feminina no Brasil e de mulheres de países desenvolvidos: Virginia Wolf (1997) acredita que o principal motivo da inserção da mulher como escritora é o fato de que o papel era muito barato, afirmação que indica uma mulher inserida em ambiente doméstico, sem renda própria, mas alfabetizada e culta o suficiente para ser capaz de canalizar emoções e expor pensamentos através da escrita, já que não encontrava espaço para exprimi-los. Tal postura, para Lygia

Fagundes Telles (1997), não se aplica à realidade da mulher brasileira, pois esta conheceu o acesso à educação tardiamente, confundia seus escritos com as anotações domésticas, sem nenhuma chance de participação social.

Igualmente tarde, inicia-se a discussão sobre o papel feminino, pois cabia às poucas mulheres que se aventuravam pelos caminhos literários, provar à sociedade que nem somente sobre amor escrevia a mulher. De acordo com Suzana Funck (1994), a especificidade de sexo/gênero, ao ser afirmada, trazia consigo quase sempre a marca de inferioridade, como na conotação normalmente atribuída à categoria de *poetisa*. Devido a esse pensamento, algumas autoras chegaram a adotar pseudônimos masculinos, para escapar às críticas sociais e à obrigatoriedade de falar sobre romance. Aliadas a Mary Wollstonecraft e Nísia Floresta, principiam os primeiros tons do feminismo, reivindicando o direito de moldarem sua subjetividade e principalmente de quebrar com a imagem feminina construída pela sociedade patriarcal até então.

Pode-se citar como um exemplo de tentativa de impor à mulher a figura obrigatória de “poetisa do amor”, as posições de Guimarães Júnior e C. Ferreira do jornal *Correio do Brasil*, expostas por Ceila Ferreira (2003), com relação à poeta Narcisa Amália de Oliveira Campos, os quais criticavam sua postura política, deslocada da figura imposta à mulher da época.

Entende-se, portanto, que o “ser” mulher moldou-se ao longo dos tempos, de acordo com as dificuldades específicas de cada época, com as quais se deparou durante suas tentativas de se afirmar como sujeito e, no entanto, em uma história de lutas e superação de barreiras, a intensa discussão e polêmica que envolve o tema, ainda permitem visualizar resquícios de preconceito. Torna-se oportuno destacar que a visão de Simone de Beauvoir (1980), de que não se é mulher e sim, torna-se mulher, em união com a visão de Millet (1970), na qual o sexo é uma poderosa arma de opressão, são as mais adequadas para que se avaliem as transformações sofridas no decorrer da história.

Um exemplo dessa interação que influencia diretamente a condição feminina é a mudança de papéis ao longo da história. Com o processo de urbanização, a consolidação do modo capitalista de vida e a ascensão do modo de vida burguês, a figura feminina foi relacionada à ideia de mãe e esposa dedicada, em especial, com a ascensão do pensamento iluminista, que conferiu a razão e o controle da mesma aos homens, em concordância aos estudos desenvolvidos por Blas Sanches Dueñas:

Partiendo de planteamientos que inauguran la instauración de una nueva sociedad y nuevas concepciones del saber que emergen al encenderse la llama de la razón y de la Ilustración como instrumentos de transformación social y de reforma de las mentes en el siglo XVIII – lo que va a dar lugar a un nuevo universo simbólico, a un renovado planteamiento en el reparto de funciones y espacios simbólicos para hombres y mujeres [...] instaura nuevos sistemas ideológicos a partir de los cuales se generarán dicotomías que no son peritárias en la relación entre los sexos, como la de razón/corazón, actividad/pasividad, concreto/abstracto, cultura/naturaleza o la de privado/publico, entre otras [...] (SANCHES, 2009, p.30-31).

Desse modo, os rótulos de “sexo frágil” e “dona de casa” foram construídos e mantidos pela sociedade patriarcal, visando manter os interesses mais imediatos da sociedade, em especial, no que diz respeito à manutenção do *status quo*, privilegiando o mundo masculino, principalmente, o do homem burguês. Consideram-se as transformações ocorridas durante este período de consolidação da sociedade burguesa, de grande importância para o entendimento de alguns tabus contemporâneos com relação à figura da mulher em nossa sociedade, pois, ao passo que o espaço urbano ganhava importância, a mulher também via seu espaço de convívio ampliado, e, ao mesmo tempo, ia sendo moldada de acordo com os padrões de vida burguesa. Contudo, porque os tabus variavam de acordo com a posição social da mulher, a estereotipação da figura feminina estimulada pela moral burguesa delineia-se de acordo com a diferença social entre as mulheres.

Se, por um lado, a jovem burguesa era treinada para ser a rainha de seu lar, devendo servir de exemplo de virtude e pureza, para mais tarde ocupar seu lugar como matrona, por outro, a jovem do povo, desprovida de proteção e regalias, via muito cedo sua condição de objeto: sua função, evidentemente, era proporcionar aos homens o prazer e a diversão, coisa que não se permitia acontecer com “moças de família”.

Esse abismo criado entre mulheres, dada à situação de desigualdade social, ocasionou uma fragmentação das ideias feministas no Brasil. As ideias vindas do exterior chegaram tardiamente e foram postas em prática das mais diferenciadas maneiras: desde o feminismo comportado de Bertha Lutz, - mulher integrante tanto da elite cultural quanto da elite econômica, participante ativa dos quadros políticos brasileiros, utilizava sua influência para lutar por direitos, tais como o direito ao voto, porém, sem contestar ou ferir a manutenção do *status quo* -, até movimentos de operárias e alas mais radicais que encaravam a sociedade hegemonicamente construída e manipulada por homens, como verdadeira culpada pela situação de mazela por elas

enfrentada, demonstrando, portanto, que “os oprimidos não são oprimidos da mesma forma; que ser mulher, ser negro ou pertencer a qualquer outra minoria traz uma carga a mais em relação a ser homem e ser branco” (PINTO, 2003, p.35). É nesta efervescência social, em meio aos agitos políticos e divergências ideológicas, que a questão feminina se desenvolve no Brasil. Nem sempre em conformidade com os acontecimentos exteriores, posto que esteve ligada ao processo de desenvolvimento de um país jovem e subdesenvolvido, com problemas peculiares de sua condição, vítima de um passado de colonização.

Nossas mulheres afirmavam e lutavam por sua identidade ao mesmo tempo em que lutavam pelo crescimento de sua nação, ou seja, o feminismo, no Brasil, nasceu e se desenvolveu em um difícil paradoxo: “ao mesmo tempo em que teve de administrar as tensões entre uma perspectiva autonomista e sua profunda ligação com a luta contra a ditadura militar, foi visto pelos integrantes desta mesma luta como um sério desvio pequeno-burguês” (PINTO, 2003, p.45). Como, então, avaliar a produção feminina no Brasil?

Acredita-se que as obras femininas eclodiram como uma reação ao silenciamento sofrido ao longo da história, como uma busca por uma identidade, mas principalmente, como forma de que a mulher pudesse afirmar-se como um sujeito participante dos impasses de seu tempo. Logo, pode-se dizer que há a reconstrução das necessidades femininas e de sua inserção social, bem como o esboço de contornos da situação do Brasil, impondo um ponto de vista feminino, ousando adentrar em um universo hermético e masculino, reproduzindo, portanto, as questões que permearam a própria dificuldade de inserção dos ideais feministas na sociedade brasileira, visto que se

[...] por um lado, se organiza a partir do reconhecimento de que ser mulher, tanto no espaço público como no privado, acarreta conseqüências definitivas para a vida e que, portanto, há uma luta específica, a da transformação das relações de gênero. Por outro lado, há uma consciência muito clara por parte dos grupos organizados de que existe no Brasil uma grande questão: a fome, a miséria, enfim, a desigualdade social, e que este não é um problema que pode ficar fora de qualquer luta específica. Principalmente na luta das mulheres e negros, a questão da desigualdade social é central. Tal circunstância pode levar a dois cenários distintos: o primeiro muito presente nos partidos de esquerda, que tendem a minimizar essas questões específicas, incluindo-as como parte da problemática maior da desigualdade. O segundo cenário é o da presença da questão da desigualdade quando se trata de mulheres pobres, negras, sem-terra

ou, de outro lado, de mulheres ricas ou intelectualizadas. (PINTO, 2003, p.45-46).

Portanto, cabe avaliar neste trabalho qual teria sido a colaboração dos textos literários de Lygia Fagundes Telles para a análise crítica do país. Quais questões permearam seu trabalho: a principal preocupação teria sido isoladamente as questões femininas, ou estas estiveram entremeadas com as demais questões referentes ao contexto em que foram produzidas?

3. As peças do quebra-cabeça de Telles

[...] enquanto eu escrevo, as palavras são como esses pedaços, essas pequenas lâminas coloridas. As palavras estão todas ali espalhadas. Eu vou encaixando umas às outras, formando um quadro, e essa é uma alegria, mas é sofrimento. Escrever é alegria e sofrimento também. É a busca...

(TELLES, 1998, p.58)

Em meio a histórias de assombrações e seres fantásticos, cresce Lygia Fagundes Telles; infância típica de quem vive nas cidades do interior de São Paulo. Desde cedo, ouvindo e reproduzindo as falas alheias, para mais tarde, começar a criar as suas próprias, sempre aumentando um ponto e inovando as histórias. O talento para perceber o outro e compreender as diferentes posturas adotadas pelo ser humano são características conhecidas de sua personalidade, também sua postura inovadora: uma mulher que decide formar-se em Educação Física, Direito e dedicar-se à literatura, ofícios, até então, considerados como privilégio de homens; uma mulher que usa para definir-se palavras de Trotsky (2009), lembrando que aqueles que vão logo na primeira fila são os que levam no peito as primeiras rajadas, frase esta que a levou a escolher uma solução: assumir a luta na vida e na arte, escrevendo para si e para seus leitores um novo percurso.

Luta assumida e aceita; Lygia Fagundes Telles entra para o quadro da literatura brasileira em meados da década de 1940, momento marcado pelo pós-guerra e, retomando palavras de Alfredo Bosi (1994), período referente à “era do romance brasileiro”, pois nesse contexto, abre-se espaço para outras possibilidades de narração, herança das conquistas do movimento de 1922 que possibilitou novas técnicas. A geração de 1930 viria incorporar a essa transformação formal a visão crítica da sociedade. Sendo assim, é sob o embalo de transformações no campo da estética e da relação do artista com a sociedade que é marcada a geração literária da década de 1940.

É espelhando o pluralismo da vida moderna que Telles contribui com suas obras – contos e romances que buscam deslindar o ser humano e sua maneira de relacionar-se com o mundo em suas múltiplas possibilidades, aprofundando a relação do ser humano com o contexto no qual se insere, enfatizando, em especial, suas angústias existenciais. Escrever, segundo L.F.Telles (2009), é como o jogo de *puzzle* de sua infância, em que se juntam as peças até formar um quadro, em uma eterna busca pelas imagens e combinações corretas, uma eterna busca em consertar a desordem.

Íntima das redes de palavras que tece com cuidado, Telles está fragmentada em suas obras: uma alma complexa, multifacetada, sempre pronta para absorver e relatar o drama humano, sensível e atenta o suficiente para relatar e sentir as mais diferentes experiências decorrentes da relação do sujeito *versus* o contexto que vivencia. A cada relato realizado, a cada contorno delineado, uma sombra de si mesma. Ela diz que, assim como Octávio Paz, não tem uma biografia, mas uma obra (2009). Em seu caso, obras. Para Telles:

Impossível localizar criação e criatura. Separar a obra do criador. Sei que há escritores que conseguem se explicar tão bem, esclarecer o lado escuro do ofício. Eu não. Escrevo e esse corpo-a-corpo com a palavra me toma todo o tempo, que se faz mais curto nesse cotidiano devorador. (TELLES, 2003, n.p).

Telles não se separa de sua obra, mas esta identidade está longe de fechar as questões que expõem a uma perspectiva única, posto que sua obra funcione como um espelho que reflete diferentes prismas, democratizando e pluralizando vozes por meio de suas diversas personagens, que se modificam de acordo com o passar do tempo entre um e outro livro e no interior do tempo das suas narrativas: aos poucos, o foco se multiplica; em princípio, mulheres e jovens burguesas que sofrem com a ruína de sua família, bem como de suas crenças, principalmente as que fundamentam seus preceitos morais, como nos romances *Ciranda de Pedra* (1954) e *Verão no Aquário* (1963), ambos abordando mulheres diante do desconserto familiar.

Timidamente se misturam personagens habitantes de porões e sobrados, mais sobrados que porões - temática presente desde sua primeira série de contos lançados, porém, que por ela, são desconsiderados. Considera morto tudo que veio antes de *Ciranda de Pedra*, o qual considera a marca de seu amadurecimento literário.

Nesse sentido, seja como retrato da degradação burguesa, como esboço da condição feminina ou salientando as diferenças sociais entre os indivíduos, a perspectiva política existe desde suas primeiras obras, em menor ou em maior intensidade. Para que se entenda tal afirmação, resgata-se que a raiz etimológica da palavra política vem do grego e faz menção àqueles que se envolvem com os assuntos referentes à sua *polis*, portanto, pode-se dizer que Telles desde seus primeiros contos, envolve-se com questões pertinentes à realidade brasileira; quanto à condição feminina retratada em suas obras, trata-se também de assunto político, posto que diz respeito a um problema de cunho social. Segundo Cristina Ferreira-Pinto

Central na obra de L.F. Telles desde o início de sua carreira de escritora, a questão da identidade feminina tem sido enfocada sobre um eixo principal constitutivo dessa identidade, que é o da relação entre mulheres, além, é claro, do aspecto mais óbvio das relações homem-mulher. Dentro desse eixo principal, cabe ressaltar as relações entre mãe e filha. (PINTO, 1997, p.69)

Tomando-se *Ciranda de Pedra* como um exemplo dos primeiros traços da maturidade de Telles, pode-se notar que, em princípio, sua temática aborda as várias etapas da construção do Eu. Os caminhos percorridos por Virgínia e as situações familiares que a levam a buscar novos caminhos fora de sua casa, demonstram o desmoronamento da estrutura familiar e a artificialidade da sociedade burguesa. Trata-se de um *Bildungsroman* – “romance de aprendizagem, formação ou desenvolvimento” (PINTO, 1990, p.09), pois foca a fase de desenvolvimento de Virgínia e sua luta para afirmar-se como sujeito, transcendendo a ausência da família e sua condição de bastarda. Durante o enredo, percebem-se uma relação de aprendizagem, de troca de experiências entre as personagens, experiências essas, resultantes da interação que cada uma possui com a sociedade em que se insere, demonstrando uma fase de formação da vida.

O fato de discutir diversos tabus como homossexualismo, traição e estereótipos preconceituosos oriundos da forte formação tradicionalista das famílias retratadas na obra, *Ciranda de Pedra* é densa e impactante, por vezes perturbadora, pois a fragmentação das imagens por ela geradas dá o tom da loucura presente no texto, parte integrante da realidade das personagens, que se perdem no mundo de superficialidades, no qual estão imersas. Realça a condição de subserviência feminina, enfatizando uma sociedade sem qualquer espécie de consideração pela mulher ou pelos problemas sociais que a envolviam direta ou indiretamente. Segundo Telles (1998), por essa razão, o romance jamais poderia ter sido escrito por um homem, pois traz o seu conhecimento sobre a condição da mulher brasileira do período.

Deste modo retrata a dificuldade encontrada por mulheres que optam ampliar seus caminhos, remando contra a maré, em sentido oposto àquele ditado pela sociedade. A pluralidade de temas abordados na obra teria a ver com as novas possibilidades que começavam a surgir para um novo tipo de mulher que estava lutando por seu espaço, mas sem escapar ilesa ao crivo da sociedade. Tal situação transposta para a ficção,

marca a caminhada percorrida pela mulher rumo à inserção social, cujo ápice se encontra no enredo de *As meninas*.

Comparando-se a obra acima citada com *As meninas*, notar-se-á que a última se trata de uma obra mais focada no que se refere à temática. A ditadura militar brasileira rouba o foco, condensando os assuntos à sua esfera de repressão. A semelhança de *Ciranda de Pedra* pode ser considerada como um *Buldunsgroman*, pois traça a trajetória de três jovens, rumo à idade adulta, em fase e em busca de sua formação, contudo, o processo de formação das personagens encontra-se intrinsecamente ligado ao processo de desenvolvimento do país e às dificuldades do regime de exceção.

Em *Ciranda de Pedra*, Laura termina tragicamente seus dias por não conseguir subverter a ordem social. Enlouquece e paga com a vida o preço do adultério e do casamento fracassado. No caso de *As meninas*, é para Ana Clara que se encontra reservado o caráter de fracasso atribuído às narrativas de *Buldungsroman* feminino, em que a tentativa de subverter sua posição social, fugindo da prostituição e da miséria, termina em morte trágica, repetindo o destino de sua mãe – morre grávida e drogada -, uma vítima da feroz desigualdade social. Contudo, é importante notar que, mesmo sendo filhas de tempos históricos distintos, tanto Laura quanto Ana Clara paga com a vida a ousadia de subverter seu papel social.

Portanto, é interessante notar que a busca pela integração do Eu e de caminhos faz parte da saga de *As meninas*; em meio ao momento político fervilhante, entre denúncias de tortura e discussões do panorama cultural, escreve-se o momento de formação de jovens que procuram o direito de formar sua imagem de mulher, contudo, nem sempre compatível com a imagem a qual seu papel social lhe confere, porque além da hierarquia entre os gêneros homem/mulher e da questão da condição feminina em sociedade, há a hierarquia dentro do mesmo gênero, refletida nas diferenças sociais, ressaltando a problemática da desigualdade social.

Se em seus primeiros romances os desencontros são relacionados ao círculo familiar, em *As meninas*, o desencontro é com o mundo, com a sociedade treloucada, sufocada pela esfera de repressão e extremismos. Cabe, portanto, uma breve averiguação sobre o contexto de produção da obra, para que se possam compreender as soluções estéticas que nela se encontram.

Capítulo II

1. Ditadura Militar sob ótica feminina em *As meninas*.

No meu caso, por exemplo, na época da ditadura militar, eu fazia o romance As meninas e, por isso, me aproximei dos jovens e tentei penetrar nesse universo o mais fundo possível através da palavra escrita. Consegui ou não? Eu acho que sim. Porque acabo de ver uma reportagem sobre os documentos da ditadura militar e vi que tudo o que aconteceu nos anos de chumbo eu pude retratar no meu livro. Aristóteles dizia uma coisa muito importante "O que importa não é o escritor relatar o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido." Então, dentro da minha realidade, o que poderia ter acontecido? Assim nasceu esse meu livro. Eu conheci essas três moças e não conheci. Elas estiveram do meu lado e ao mesmo tempo não estiveram. Eu sei que elas existiam, mas me importa saber o que poderia ter acontecido, até porque a realidade é muito sem graças, às vezes.

(TELLES, 2008, p.01) ¹

O cenário escolhido por Lygia Fagundes Telles para seu romance *As meninas*, diz respeito à vida urbana na cidade de São Paulo em pleno regime militar (1964-1985), cujo endurecimento político, deu-se a partir da instituição do AI-5 (Ato Institucional nº5), em dezembro de 1968, ainda no governo Costa e Silva, que aumentou a repressão contra os movimentos de esquerda e o controle sobre os meios de comunicação, por meio da censura. Desde 1964 – observa Élio Gaspari (2004) – a máquina da repressão exigia liberdade de ação, e graças ao AI-5 ela teve e foi à caça. Mediante tal reação por parte do governo militar, ganham corpo os protestos de alguns setores sociais (estudantes, sindicalistas, etc.), que, inclusive, começaram a optar pela radicalização do movimento armado, como meio de derrotar a ditadura.

Os impactos decorrentes das bruscas mudanças econômicas e institucionais fazem com que o ano de 1968 condense em si as principais mudanças culturais e políticas. Neste período, também se tem o aumento de questões referentes ao comportamento, em especial, as que envolviam o sexo e o uso de drogas. Portanto, os acontecimentos referentes ao emblemático 1968 são de extrema importância para que se compreenda o processo de mudanças que a sociedade brasileira enfrentou, bem como as situações que se configuram ao longo do romance *As meninas*. Pode-se sentir um pouco do clima da época no trecho que se segue:

¹ Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/artigos/o-engajamento-de-lygia-fagundes-telles>>

A onda de rebeldia que percorreu o globo em 68 foi inspirada, de um lado, por reivindicações específicas de cada realidade nacional – no Brasil, a luta contra a ditadura militar, impulsionada por um sentimento libertário contra o opressivo autoritarismo que permeava as relações no interior das famílias, nas escolas e universidades, nas empresas e na vida cotidiana dentro de uma sociedade de consumo e comunicação de massas que sofria a doença de uma deformada prosperidade.

Mas não era só isso. Jovens de todo o planeta alimentavam também uma generosa e generalizada revolta contra o mundo bipolar, os valores sociais ultrapassados, o falso moralismo, a repressão sexual, as injustiças sociais e a guerra do Vietnã, onde um poderoso país imperialista exercia uma agressão cruel contra uma pequena e subdesenvolvida nação do Terceiro Mundo. (ZAPPA; SOTO, 2008, p.12)

Há, neste momento, uma linha tênue que separa assuntos de interesse individual e coletivo, caracterizando a época por uma diversidade de debates por parte de pequena parcela de jovens universitários e intelectuais que participavam das limitadas rodas de discussões. Não obstante, é oportuno recuperar que o clima de opressão não se limitava ao controle político, a questão sexual também esteve em destaque, haja vista a quantidade de discussões e tabus que envolviam assuntos concernentes à liberação sexual. Desse modo, é importante destacar como forte característica do contexto aqui abordado, a *questão das minorias*, que se caracteriza pela marginalização de negros, mulheres e homossexuais, herança da constituição histórica da sociedade brasileira e que ganha impulso neste período, dado seu caráter de opressão.

Em meio a tantas contradições, efervescência política, disputas ideológicas e em especial, convivendo com sujeitos que lutavam por afirmar-se política, cultural e socialmente, desenvolve-se o quadro cultural, que, desse modo, absorveu os impasses e pressões provindos do campo social e político, recebendo influências, tanto do quadro nacional quanto do internacional. Devido a esta peculiaridade do desenvolvimento cultural, Regina Dalcastagné (1996) observa que a discussão sobre o engajamento do artista não pode ser dissociada do contexto em que foi travada – um debate que tinha sempre como horizonte a revolução proletária e a inelutável vitória do comunismo.

Sendo assim, tem-se que a principal característica que se estabeleceu no quadro cultural pertinente ao período ditatorial foi o intenso clima de “resistência artística”, pois, como citam Regina Zappa e Ernesto Soto (2008), o ambiente cultural vinha de anos férteis e criativos em que as artes dialogaram como nunca entre si, refletindo conscientização política e desejo de transformação.

Neste clima intenso de contribuição em prol da mudança do quadro político vigente, foram encontradas pelas vertentes artísticas diferentes formas pelas quais a resistência foi trabalhada. Há duas tendências de extrema importância que, de uma maneira ou de outra, ditaram os caminhos que a arte percorreria. Uma afinada aos ideais dos CPCs (Centros Populares de Cultura), ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE), que defendiam a arte revolucionária a serviço da revolução social e a busca pela unidade nacional, voltando-se coletiva e didaticamente para o povo, tentando criar nele uma espécie de consciência de si mesmo, promovendo peças de teatro, escrevendo poemas e histórias com conteúdo marcadamente revolucionário, e como observa Heloísa Buarque de Hollanda:

Ainda com um certo sabor CPC, temos aqui alguns pontos-chave do raciocínio cultural engajado que dá o tom nesse momento: a idéia de que a arte é “tanto mais expressiva” quanto mais tenha uma “opinião”, ou seja, quanto mais se faça instrumento para a divulgação de conteúdos políticos; a idealização, um tanto problemática, de uma aliança do artista com o “povo”, concebido como a fonte “autêntica” da cultura; e um certo nacionalismo, explícito na referência de indisfarçável sotaque populista às “tradições de unidade e integração nacionais.” (HOLLANDA, 1983, p.22)

Como se pode observar nesta citação de Heloísa Buarque de Hollanda, um dos ideais CPCistas era a busca por uma forma de reproduzir livremente, no plano estético, as influências provenientes dos setores social, político e econômico, na tentativa de desenvolver uma arte de caráter tipicamente nacional, voltada a serviço da realidade social brasileira. Essa característica da cultura, difundida pelos CPCs, passa a ser o ponto em comum com a arte engajada inerente ao período ditatorial, que encontrou grande afinidade com os ideais de nacionalismo e de arte como forma de denúncia social.

Em contrapartida, os movimentos vanguardistas pregavam a arte livre, sem compromisso ideológico explícito, concebendo a cultura não mais como um instrumento político direto, e sim, como a procura de novas possibilidades expressivas, culturais e existenciais. Desse modo, a política passa a ser concebida como uma problemática cotidiana ligada ao corpo. Com esta vertente, a cultura ganha maior amplitude, causando conflitos tanto na direita quanto na esquerda política. Como exemplo, pode-se citar movimentos vanguardistas como o Tropicalismo e o Cinema Novo que se baseavam na crítica à política tradicional, indo além da crítica aos padrões do sistema, caracterizando-se como uma “contracultura”, levantando a questão da não

possibilidade de uma revolução social sem a existência de uma revolução individual. Tal situação confere com os estudos realizados por Holanda:

Dois movimentos talvez tenham conduzido com especial significação a “linha evolutiva” do processo cultural nesse período: o Cinema Novo e o Tropicalismo. O primeiro, assumindo um papel de frente no campo da reflexão política e estética, expressaria de forma radical as ambigüidades que dilaceravam a prática política do intelectual em nossa história recente. O segundo catalisando as inquietações e impasses da situação pós-64, iria fazê-las explodir num movimento de renovação da canção popular que “arrombaria a festa”, abrindo novas possibilidades criativas para a produção cultural. (HOLLANDA, 1983, p.30)

Como se pode observar, nesta disposição distinguem-se duas vertentes: uma que, em função da rigidez do regime, abre espaço para um pensamento de contestação, em que o coletivo é privilegiado e, ao mesmo tempo, caracteriza-se pelo fato de que as questões sociais e políticas fazem parte da temática principal. A outra vertente é formada por indivíduos que procuram trazer o comportamento para a política, ou seja, que contestam o secundarismo que o plano individual adquire em relação às questões de ordem política e social.

Assim, ressalta-se a intensa pressão à qual o quadro cultural estava submetido, tanto pela situação de castramento devido à censura, imposta pela ditadura, quanto à problemática que envolvia setores da esquerda que viam no engajamento da arte um instrumento de luta, e deste modo, também cumpria um papel de controle cultural. Destaca-se também, o papel da indústria cultural nos anos 1970, em que “o padrão básico de avaliação é a coisa, o objeto, o bem, o produto, e nunca o homem, que entra num processo de reificação e alienação, entendendo-se a cultura como mero produto de troca e não mais como um instrumento crítico do real” (PELLEGRINI, 1996, p.13).

É importante, portanto, a compreensão de que o romance brasileiro, nesse momento, esteve profundamente ligado aos acontecimentos nacionais e internacionais, constituindo um grande elo com o próprio mecanismo de desenvolvimento do sistema capitalista. Nesse sentido, Pellegrini observa que

[...] o romance brasileiro da década de 70 está inserido num contexto muito maior, e, por isso, apresenta traços de transformação, de renovação, de inovação, que se referem à sua especificidade brasileira e à sua generalidade universal. (PELLEGRINI, 1996, p.14)

Acredita-se que os debates levantados pelas tendências artísticas se deram de uma maneira mais ampla na literatura, pois o romance brasileiro, nesse momento,

absorveu em sua estética diversos estilos, vozes e situações. Dessa maneira, o caráter de resistência encontrou no romance, uma maior completude, juntando elementos coletivos e individuais, de modo harmônico, tornando-os parte de um mesmo todo, afinal, como lembra, Regina Dalcastagné, “é nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país” (1996, p.15). Encara-se, por conseguinte, a literatura desse período como princípio constitutivo do real e não apenas como reflexo dele. Como observa Pellegrini (1996), não existe uma relação causal entre realidade e obra, mas uma relação dialética, apreendida no plano estético.

Valem para fundamentação da escolha deste viés de pesquisa, os argumentos utilizados por Alfredo Bosi, pautados na teoria de Otto Maria Carpeaux, de que

[...] a literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar. Cumpre fazer essa distinção algo sutil para evitar aquele erro de transformar a literatura em mero documento das situações e transições sociais [...]. A relação entre literatura e sociedade não é mera dependência recíproca: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica). (BOSI, 2002, p. 07).

Em complemento a esta ideia, é oportuna a afirmação de Tânia Pellegrini (1996, p. 8), de que “existe uma relação dialética entre obra e realidade, entre o sujeito (artista) e o objeto (obra), como especificidade da existência humana, que não pode ser reduzida ao condicionamento absoluto da situação histórica dada”. No decorrer de nossa história, pode-se notar uma sincronia entre os acontecimentos sociais e políticos, e a estética literária desenvolvida nos romances. De acordo com Regina Dalcastagné:

[...] não era de modo algum novidade em terras brasileiras essa tendência utilitária apontada para a obra de arte. Muito antes da República já se defendia a idéia de uma arte a serviço da Nação, ou ao menos a serviço da formação de uma nacionalidade, e o romance era, à época, o meio mais adequado de atuação. Desde que chegou até nós, junto ao Romantismo, o romance sempre se impôs entre os intelectuais como um instrumento eficaz de descoberta e interpretação da realidade brasileira [...] (DALCASTAGNÉ, 1996, p.35-36).

É, portanto, nesta perspectiva de comprometimento com os fatos sociais que são analisados os romances desenvolvidos durante o período compreendido pela ditadura

militar, como uma forma de dar voz àqueles que no momento se encontravam impedidos de falar, seja pela censura, ou pelo medo, ou mesmo por se encontrar às margens da sociedade, ou como observa Pellegrini (1996, p.26), “é um momento em que o dado local predomina na criação, como resistência à repressão interna, e que por meio da linguagem como função crítica, instrumental, rompe a superfície dos fatos e rasga os “retratos do Brasil”. Em outras palavras, recompõe-se o quadro da sociedade brasileira em face de uma nova situação, mediada pela violência e pela repressão.

Frente ao exposto, nota-se que a literatura adquiriu uma “nova face”, e que seus novos contornos foram determinados pelas inquietações deste intenso período da história do Brasil. Assim, em meio ao silêncio imposto por questões concernentes à política e à sociedade – uma combinação de censura e padrões sociais moralistas –, tem-se um período de castração do sujeito. Foram várias as soluções estéticas encontradas pela literatura, de acordo com o foco abordado, para dialogar com as questões de seu tempo. Não cabe neste trabalho uma lista esmiuçada de tendências, como o fez Malcolm Silverman em *Protesto e O Romance Brasileiro* (1995), até porque, a listagem seria meramente didática. Sabe-se que técnicas semelhantes podem possuir resultados diversos de obra para obra, o que inviabiliza rotulá-las. Contudo, podem-se citar a inserção de elementos extra-literários, como técnicas jornalísticas a fim de que se burlasse a censura, técnicas de recorte cinematográfico como o *flashback*, a fragmentação e a justaposição. Também tiveram importância, as técnicas de alegoria e carnavalização, em especial, no que se refere à paródia do poder vigente.

Durante esta pesquisa observamos que a grande maioria das obras que encabeçam as listas do que se entende por literatura engajada, eram obras produzidas por homens, tais como, *Incidente em Antares* (1971) de Érico Veríssimo, *Quarup* (1967) de Antonio Callado, *Zero* (1976) de Ignácio Loyola Brandão, *O que é isso, companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira, entre outras. Tal fato despertou a curiosidade de saber em que situação se encontrava a produção feminina. Teriam as autoras se distanciado do engajamento literário? Não existiria alguma mulher que pudesse fazer parte dessa lista de autores? Pensa-se, com base nessas experimentações incorporadas ao fazer literário, qual teria sido o papel da produção feminina neste momento e quais seriam as inovações estéticas por elas incorporadas. Para Helena Parente Cunha,

Embora estivessem vivendo sob o tacão do Regime Militar, exacerbador dos códigos patriarcais e talvez por isso mesmo, as mulheres brasileiras, que já vinham do longo padecimento imposto por sua condição específica no curso da História do País, se tornaram particularmente receptivas as idéias libertárias dos anos 60. Depois de tão prolongado silêncio forçado, com exceção de poucas vozes conhecidas e das desconhecidas que começam a ressurgir do passado, a explosão da literatura feminina no Brasil dos anos 70, embora contemporânea das reações à ditadura, não constitui rebeldia contra o regime, e sim contra os excessos do patriarcado. (CUNHA, 1997, p.112)

De fato, as novidades comportamentais e o espírito de liberdade serviram como fermento à busca por maior espaço e autonomia femininos; entretanto, não se pode ignorar o fato de que durante o período de exceção, nada escapou da esfera política, nem mesmo as questões individuais; todo e qualquer movimento que ousasse o mais leve sinal de mudança era considerado subversivo. Também é válido lembrar que a conciliação entre interesses individuais e coletivos gerou uma série de discussões e atitudes truncadas por parte da esquerda política, o que suscitou que o movimento feminista se desenvolvesse paralelamente à luta contra o esquema ditatorial. Em outras palavras, a grande maioria das mulheres lutou por seus direitos em conjunto à luta pela democracia. Não obstante, cabe lembrar que democracia sugere liberdade de ação e igualdade de escolha, logo, não se deve desvincular a causa da inserção feminina em sociedade de qualquer outra luta por igualdade e liberdade, mas o fato é que, durante os entraves entre direita e esquerda, perdeu-se um pouco tal sentido.

A produção feminina da época dá abertura à discussão acima explicitada. Portanto, a resposta à pergunta que iniciou todo o trabalho aqui desenvolvido é sim. Sim, há escritoras que podem e devem ser citadas como integrantes da produção de literatura engajada, tanto no que se refere à crítica direta a ditadura quanto à crítica referente à crueldade social do período e, contrariamente ao que se pensa, não são poucas, podem-se citar: *Manual de Tapeçaria* (1986) de Nilma Gonçalves Lacerda, *Pau Brasil* (1984) de Dinorah do Valle, *A Doce Canção de Caetana* (1987) de Nélida Piñon, *A Hora da Estrela* (1979) de Clarice Lispector, *Mário/Vera* (1939) de Tânia Jamardo Faillace, *Um nome para matar* (1967), de Maria Alice Barroso, *Com licença, eu vou à luta* (1983) de Eliane Vasconcelos. Todas essas obras listadas contribuíram para um olhar específico sobre seu tempo e a situação da mulher na sociedade abordada. Neste trabalho, pretende-se abordar, dentro deste contexto político e literário, a contribuição de Lygia Fagundes Telles em sua obra *As meninas*.

2. À procura de uma identidade feminina no espaço:

Veja o caso de As meninas, por exemplo. Está lá, cravado nas minhas personagens, um instante da maior importância para a História do Brasil. É o registro, é o meu testemunho de uma época.

(TELLES, 1998, p.32)

Publicado em 1973, o romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, traz em sua constituição a confluência de fortes elementos inerentes à esfera política da época, bem como de assuntos referentes ao comportamento e aos problemas existenciais tipicamente femininos. A trama se passa em um pensionato de freiras, em pleno regime militar. Neste espaço convivem três estudantes universitárias, durante uma greve universitária: Lorena – representante da elite social, descendente de bandeirantes -, Lia – representante da classe média, baiana e membro de um grupo de guerrilha urbana-, e Ana Clara – pobre e prostituída, que vê em sua beleza a oportunidade de escapar do universo de drogas e miséria no qual está inserida.

Assim, tem-se no mesmo espaço, a convivência de personagens de classes sociais e perfis culturais distintos, respectivamente, uma aluna do curso de Direito, uma do curso de Ciências Sociais e uma aspirante a Psicóloga. Todas imersas no mesmo ambiente, cujo cenário principal é o caos urbano:

Lygia conta que se inspirou nas conversas dos amigos do filho Goffredo Telles Neto, então um adolescente. Atenta, incorporou desde detalhes do vocabulário dos jovens, que tratavam de drogas e sexo, até a preocupação com as ações políticas radicais em uma época marcada pela repressão militar. (BRASIL, 2003, n.p)

Nota-se que sua preocupação era a de experimentar fazer uma recomposição da sociedade da época, sob a ótica do jovem, mas é importante frisar que esse olhar jovem, que procura deslindar seu tempo, trata-se de um olhar feminino. Sendo assim, intrinsecamente às inquietações típicas de meninas em fase de transição, em que se constroem os primeiros passos para a vida extra-familiar, Telles insere nuances do contexto de repressão e incongruências referentes aos extremismos que permearam a época.

Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, a 29 de outubro de 2010, Telles conta que, na época em que escrevia *As meninas*, recebeu um panfleto que detalhava a violência física sofrida por um preso político, fato esse que a impressionou de tal forma, que decidiu aproveitar o relato, inserindo-o no romance. O risco da censura não passou

em branco para a autora, mas incentivada por seu marido, Paulo Emílio Salles Gomes, decide-se por encarar o desafio, e, caso fosse necessário, se desculparia baseada no argumento de que as personagens ganhavam liberdade no ato da escrita, o que impedia o controle de suas ações. A dica de que a censura tomava proporções insuportáveis encontra-se em trecho da própria obra: “Rajada não é uma palavra boa, mas de trás pra diante: adajar? Rosa levou uma adajar no peito fica menos grave”. (TELLES, 2009, p.139).

Assim, pode-se afirmar que a resistência presente na obra não se dá somente em relação à questão da liberação feminina, mas também em relação à esfera política, e que mesmo as questões comportamentais abordadas não escapam da esfera de repressão política, pois é por meio das personagens que se tem acesso a uma relação dialética entre indivíduo e coletivo. Enquanto presenciavam-se as inquietações e a intimidade de cada uma das meninas, tem-se espelhadas todas as referências e crenças de suas posições sociais, constituindo, portanto, o caráter de resistência, como se pode conferir abaixo, nas palavras de Telles:

Vivendo a realidade de uma escritora de Terceiro Mundo, considero a minha obra de natureza engajada, ou seja, comprometida com a condição humana dentro da circunstância de um país, participante e testemunha de uma sociedade. Quando vi essa reportagem na televisão sobre os documentos da ditadura fiquei muito comovida. Foram anos terríveis realmente, perdi amigos. Eu já escrevia o meu livro *As meninas*, comecei em 1970 e ele foi lançado em 1973. O DOI-CODI, onde eram torturados os presos, ficava perto da minha casa em São Paulo. Eu me lembrei do conteúdo do livro e fiquei emocionada, contente por ter sido uma testemunha daquele tempo no que eu escrevi. O papel do escritor me pareceu tão importante... A fama e a posteridade não são importantes. O que importa é testemunhar a realidade. [...] Esse livro me deu a alegria de ser uma escritora de Terceiro Mundo, testemunha de um tempo importante. (TELLES, 2008, p.01)²

No caso de *As meninas*, trata-se de três testemunhas da realidade, a história passa a ser contada pelas personagens femininas que revelam a contraparte de seu contexto, e permitem visualizar de que forma estas inquietações sociais interferem no caráter de cada uma das três personagens. Os fluxos de pensamento de cada uma das meninas possibilitam a conclusão de que os caracteres individuais se constroem dialeticamente em relação a seu contexto, como se pode conferir na fala da personagem Lia: “somos todos mais ou menos loucos, bobagem trancar alguns, *entende*. A loucura

² Disponível em: < <http://portalliteral.terra.com.br/artigos/o-engajamento-de-lygia-fagundes-telles>>

vem do sistema. Acabar com o sistema para acabar com a doença” (TELLES, 1992, p.181).

Cada uma das personagens traduz, dentro da perspectiva que lhes conferem seus papéis sociais, as trajetórias de meninas que ainda se encontram imersas em seus problemas existenciais, nem sempre certas de suas escolhas, já que sofrem as influências da sociedade. Cada uma a seu modo: Lorena, isolada do mundo em sua concha-quarto, Ana Clara, em seu mundo de drogas e prostituição, e Lia, às voltas com a guerrilha urbana. Porém, à medida que se analisa a posição de cada uma em contraste com a esfera do regime, questiona-se ainda, se há lugar para inocência em uma sociedade brutal e excludente.

O mesmo se pode dizer da linguagem metafórica presente na obra, que também remete ao cuidado com a censura, tanto no título, quanto na inserção de elementos de resistência, tais como as denúncias de tortura, as confissões acerca dos tempos obscuros, as confissões sobre os medos, como ressalta Débora Ferreira:

Parece óbvio que Telles inseriu elementos de denúncia socioeconômica e política de maneira muito cuidadosa. Para isso se valeu de artifícios da linguagem, como voz narrativa do outro, denuncia no cenário e não na voz direta; ou em situações de curiosa fragmentação/inversão sintática como “tudo esconder onde” (81) que de trás pra frente se lê “onde esconder tudo?”, à semelhança de “oriehnd”, ou seja “dinheiro” de trás para frente [...] (FERREIRA, 2003, p.157)

Podem-se perceber tais apontamentos acerca da elaboração da linguagem através de metáforas em prol da denúncia em toda a obra. Veja-se o exemplo abaixo, na fala da personagem Lorena:

Encaro o sol até a cegueira, não, não quero, agora não. Estava tão contente pensando só em letras e de repente elas foram se compondo, tão perigosas quando se juntam. Mas na raiz são descomprometidas. Umhas crianças A, B, H, M, O... Tão raro o X. Em declínio, o Z, rei desmemoriado, o irmão gêmeo S com a astúcia de um usurpador. Ponho o dedo em cima do F desventurado que Irmã Bula bordou, as letras também levam facadas no ventre, tiros no peito, socos, agulhadas, coices – também as letras são atiradas ao mar, aos abismos, às latas de lixo, aos esgotos, falsificadas e decompostas, torturadas e encarceradas. Algumas morrem mas não importa, voltam sob nova forma, como os mortos. (TELLES, 1992, p.58-59)

Nesse trecho, habilmente trabalhado, o romance traz a esfera do regime ditatorial através do olhar feminino. De acordo com depoimento prestado ao *Estado de São*

Paulo, em 17 de abril de 2003, Telles afirma que a prosa refinada e o tom intimista de *As meninas* despontavam como sua primeira e maior defesa, pois o censor encarregado de analisar o romance liberou-o depois de ler poucas páginas, aborrecido com o que julgou falta de ação. Segundo a autora, é devido a este tom contestatório que *As meninas* pode ser considerada como uma obra atual, parafraseando suas palavras: mais atual que o Fernandinho Beiramar, constatação que procura frisar a importância dos acontecimentos pertinentes ao período da ditadura militar brasileira para as configurações sociais atuais, fato esse já mencionado por diversos estudiosos, como por exemplo, Zuenir Ventura (1988).

Frente a tais constatações, não é possível concordar com a categorização que Malcolm Silverman aplica ao romance de Telles. Para o estudioso a obra poderia ser classificada ao que nomeia romance de costumes urbanos, em que

[...] colhidos ainda no conflito imemorial entre pressões sociais para se conformar e as necessidades “anti-sociais” para resistir, os personagens são enfocados pelo romancista sob uma luz mais existencial do que determinista. A ênfase, comunicada em tons mais tragicômicos do que patéticos, é nos indivíduos ou nos pequenos grupos que decidem o que fazer e quem resolve ou não os problemas localizados – enquanto a macroestrutura social desempenha decididamente um papel secundário. (SILVERMAN, 1995, p.111)

Longe se está de poder afirmar que a macroestrutura social represente um papel secundário, haja vista que os costumes urbanos enquadrados na narrativa estão diretamente vinculados à macroestrutura social. A esfera do regime constitui ferramenta primordial para que se possam compreender as soluções estéticas encontradas por Telles. Pode-se inferir que a linguagem e a estrutura adotada pela autora procuram sobreviver à intensa censura e repressão às quais a arte estava sujeita. Nota-se que a introdução do romance dá maior vazão aos fluxos de pensamentos das três estudantes e, com o desenvolvimento da trama, estrategicamente mais densa no meio do romance com grande ápice no desfecho, mascara-se o engajamento da obra, deixando as denúncias mais pesadas escondidas, nas entrelinhas. As divagações inocentes ganham aos poucos o caráter de crítica ácida. Parece mais adequado enquadrar o romance na categorização de Alfredo Bosi, o qual defende que

[...] já se começavam a sentir, principalmente entre os jovens, os apelos da contracultura que reclamavam o lugar, ou os múltiplos lugares do sujeito, as potências do desejo, a liberdade sem peias da imaginação. A virada era internacional, como planetárias eram as

transformações ideológicas que ela representava. O capitalismo avançado, combinando selvageria e sofisticação eletrônica, conquistava o monopólio dos bens simbólicos. Os desejos, ou melhor, as suas representações e as suas contrafações, convertiam-se em mercadorias sob a batuta dos meios de comunicação de massa. (BOSI, 1994, p.435).

Sentem-se as nuances dessa sociedade traçada por Bosi na saga das três estudantes que se encontram imersas em uma esfera política brutal, marcada pela lógica do capitalismo, o qual, sem dúvida, é a chave principal de compreensão. É o centro das preocupações de Lorena que, acostumada ao conforto e a futilidade de sua classe, está completamente inserida no movimento de contracultura, às voltas com seu Jimi Hendrix; é também seu “oriehnid” que garante o sucesso das ações do grupo de Lia e as extravagâncias de Ana Clara, essa às voltas com as drogas. As crises emocionais são decorrentes do desconforto que cada uma sente com relação ao contexto em que vivem, como se pode notar no trecho abaixo:

- Ana Clara tem cor de coalhada - disse Irmã Clotilde reaparecendo na porta. Enxugou as mãos. -Até a Lia que parecia uma romã também está perdendo as cores. Não sei o que está acontecendo com vocês. “Sabe muito bem”, pensou Lorena apanhando na estante o tratado de legislação social. Agitou-o fazendo farfalhar as longas tiras de papel que marcavam as páginas. Leu as anotações ficou olhando o jardim. O Direito nasceu espontâneo como aquelas florzinhas brotando no meio do mato. “Mas vieram os homens cavilosos e complicaram tudo com suas cavilidades”, pensou arrancando outra fita de dentro do livro. Leu-a com atenção e picou-a em pedacinhos miúdos como confete. Soprou-a na palma da mão. “Jesus era caviloso? Imagine. Os que vieram depois é que fizeram aquelas caras espertas e inventaram a *sed lex*”. E que no fundo não é tão dura assim. (TELLES, 2009, p.154)

Traduzido na intensa oralidade presente na obra – podem-se ouvir as confissões das três jovens, e por meio de seus fluxos de pensamentos e dos diálogos, tem-se acesso à sociedade da época reconstituída por meio da linguagem artística, pois, neste caso,

[...] quem faz a história são mulheres comuns – indivíduos amedrontados que não só possuem outros problemas além daqueles enfrentados num regime autoritário como os explicitam continuamente. A violência nas ruas, a repressão, a censura só fazem agravar existências já conturbadas, trazendo à tona dúvidas e angústias, ou, pelo contrário, escondendo sentimentos que deveriam estar descobertos. Se parte desses problemas pode ser entendida como peculiar à existência humana, a maioria deles ainda é específica do gênero feminino, que pode estar longe de ser uma minoria, mas continua sendo marginalizado dentro da sociedade. Por isso mesmo,

entregar a narrativa a uma mulher é olhar a história sob outra perspectiva. (DALCASTAGNÉ, 1994, p.116)

É também, por meio dos diálogos entre as personagens, que se tem acesso ao seu mundo, ao que as diferencia e separa (construções sociais coletivas, referentes às suas posições sociais) e ao que as aproxima e une (fatores subjetivos, a condição feminina e os espaços comuns entre elas, como o pensionato), sempre em jogo de espelhamento. Segundo Ferreira (2003), une-as uma tênue amizade e alguns aspectos em comum, como o pensionato, a universidade e seu gênero, mas separam-nas os valores que seus respectivos grupos sociais atribuem aos outros. Pode-se conferir tal apontamento no trecho do romance, a seguir:

- Ingleses? – pergunto. – Prefiro nossos biscoitos e nossa música. Chega de colonialismo cultural.
 - Mas nossa música não me comove, querida. Se os seus baianos dizem que estão desesperados, acredito, acho ótimo. Mas se vem John Lennon e diz a mesma coisa, então vibro, fico mística. Sou mística.
 - Você é fresca.
 - Fresca, Lião? Você disse *fresca* – repete ela.
- Debruçou-se mais na janela e, em meio do riso, envesgou, botou a língua pra fora e colou os polegares na cabeça. Abanou as mãos como orelhas, ô, é preciso saco pra agüentar essa menina. (TELLES, 1992, p.13)

Percebe-se neste diálogo entre Lorena e Lia, a posição social e ideológica de cada uma, marcando desta forma, respectivamente, o imenso debate entre valores da contracultura e o discurso da esquerda militante, voltados para o nacionalismo e a recusa de elementos ligados ao imperialismo, refletindo, desta maneira, os questionamentos culturais do período ditatorial.

Pode-se notar que as personagens são as chaves para a análise do romance. É por meio de suas visões que tudo se organiza: o espaço é visto por seus olhos, revelando o interior de cada uma, de maneira homóloga, como uma forma de cada uma se relacionar com aquilo que lhe é exterior. Dessa forma, tem-se acesso ao mundo de cada uma das personagens por seus próprios pensamentos e também pelas impressões que guardam umas das outras. Assim, segue um processo de construção de caráter individual baseado na alteridade, tanto de características subjetivas quanto de relações referentes à cultura, e as características e crenças referentes ao segmento social que cada uma representa, como se pode perceber nesta fala de Lorena:

[...] Ana Clara também posa de indiferente mas se não toma tranqüilizante recomeça naquele delírio ambulatório. Com a maior sem cerimônia do mundo abriu minha caixa de lenço-papel e levou mais da metade, anda com montes de folhas para se limpar depois do amor. O certo seria tomar um banho em seguida, é lógico, higiênico e poético correr nua até o chuveiro. No campo, correr debaixo da cascata, chuáaaaaa!... Mas fazer a toailete como uma doméstica apressada. Certos gestos e palavras de Ana Clara, coitadinha. Tudo está nos detalhes: as origens, a fé, a alegria. Deus. Principalmente as origens. “Lá sei das minhas”, me disse quando ficou de fogo. “Nem quero saber”. A margaridinha aí embaixo pode dizer a mesma coisa, nada sei da minha raiz. Mas e a gente? Nem pai nem mãe. Nem ao menos um primo. Não tem ninguém. Pelo visto a Bahia inteira deve ser da parentela de Lião mas Ana Clara é o avesso do quadro familiar. Nem uma tiazinha para lhe ensinar que tudo o que se faz antes e depois do amor deve ser harmonioso. (TELLES, 1992, p.17-18).

Neste trecho, percebe-se que, ao passo que Lorena categoriza suas companheiras, também deixa entrever por meio do contraste de suas personalidades, a si mesma. Conseqüentemente, tem-se acesso às crenças do mundo burguês, no qual a família e as origens do indivíduo são os pilares de sua formação romântica e preconceituosa. Pode-se dizer que ao passo que Telles (re)constrói fragmentariamente, a relação das personagens com a sociedade, por meio de uma linguagem intrincada, também repensa, por meio dessa mesma linguagem, a construção de mundo na qual se inserem. Assim, as inovações na linguagem a fim de reproduzir o fluxo de pensamento e revelar a interioridade, na verdade, repercute numa estratégia dialética de reconstruir o contexto por meio de cacos de linguagem e do próprio ser. Portanto, a manipulação da linguagem na fala de cada uma das personagens é de vital importância para a composição do quadro da época e do quebra-cabeça proveniente das imagens por elas geradas.

Telles joga com frases intrincadas, deslocadas e com a fluidez da linguagem para reproduzir o fluxo de pensamento de cada uma das personagens-narradoras, em uma técnica que consiste na quebra da estrutura sintática e favorece o jogo semântico que o extrapola. Dá dicas na própria obra sobre esse poder de reconstrução das palavras, como se pode conferir na fala de Lorena: “Infinitamente. Eu poderia ficar repetindo infinitamente, infinitamente. Uma simples palavra que se estende por rios, montes, vales infinitamente compridos como os braços de Deus.” (TELLES, 1992, p.09)

Nota-se o recurso da ausência de pontuação marcando o fluir livre das idéias da personagem, redundando em forte expressão de subjetividade, deixando entrever o lirismo presente na prosa de Telles. Trabalha também com o recurso da repetição para

dar ênfase e força à palavra que serve como um “carro chefe” dentro do período. No caso, infinitamente marca tanto um processo de continuidade, de algo que não se esgota nem nunca se acaba – a palavra, bem como a força desta no processo de construção. Para Sônia Régis:

Cativados pelos processos narrativos de Lygia Fagundes Telles, vamos em busca do que está atrás da palavra, mesmo sabendo que o signo apenas encarna uma forma. Insatisfeitos, queremos o sentido, intriga-nos esse universo concebido de forma tão perfeita, que nos garante uma vivência tão concreta e, em seguida, nos lança no abismo das incertezas. Como pode ser tão densa a aparência da palavra? Não alcançamos o sentido, mas temos acesso a um jogo infundo de significados, pois não são o desejo nem a vontade do sujeito que dão significação ao signo. O valor da palavra não está em si mesma, mas naquilo que a perspassa. O significado “é aquilo que se desloca e se esquia incessantemente. (RÉGIS, 1998, p.86)

Assim, em confluência com as discussões pertinentes à época, o uso da palavra e a liberdade de moldá-las também estão presentes na obra, em característica metaliterária. Questiona-se a liberdade da escrita e os rótulos que se costuma empregar-lhe. Como no trecho seguinte:

Imagine se Lião escrevesse nesse tom assim opaco. Tão nítida. Nítida demais, os entendidos querem opacidade na linguagem, uma certa névoa confundindo sutilmente a silhueta das palavras. Biombos nas entrelinhas guarnecendo (amo essa palavra, guarnecendo) o mistério das letras. E as letras sem mistério em pleno coito com o Demônio. (TELLES, 1992, p.88)

A forma como cada uma se expressa é ferramenta motriz para construção de suas personalidades, de tal forma que, de acordo com a peculiaridade da narração, sabe-se quando é Lorena, Ana Clara ou Lia, a voz que narra, sem esforço para diferenciá-las. Veja-se, abaixo, a diferença de uso no que se refere à linguagem entre Ana Clara e Lorena:

Mijo mesmo e não pipi ouviu Lorena? Cheiro de pipi até que fica perfumado quando é dito por você que abotoa a boquinha perfumada com pastilhas de hortelã. Sen-Sen. “Refresca tanto o hálito”, ela me disse com o hálito refrescado. Mascos meu chicle para disfarçar o meu chicle é mais forte mais fácil ah sim eu sei que não é fino. O fino é o Sen-Sen mas aquele da construção era o cheiro de mijo. Outro que devia usar essas pastilhinhas era o Dr. Algodãozinho que cheirava a cerveja choca. Até hoje não posso nem ver cerveja porque ele me atendia depois do jantar hora dos clientes mais miseráveis e no jantar naturalmente emborcava sua meia garrafinha. Filho da puta. (TELLES, 1992, p.33)

Como se pode notar, o trabalho com a linguagem realizado na obra *As meninas* está próximo à proposta estética cubista, que se utiliza da técnica de fragmentação para geração de imagens e, conseqüentemente, a reconstrução de visões de mundo, pluralizando ideologias e possibilidades, remando contra a maré da pretensa unicidade e castração exigida pelo contexto ditatorial. É interessante observar que a aproximação com a pintura, não se dá apenas com o uso da fragmentação da narrativa, explicitada em seu foco, mas se utiliza da inserção de obras de artistas como Renoir e Van Gogh para ajudar na construção da personalidade de cada uma das personagens:

[...] - Max, você gosta de Renoir? Renoir, o pintor, você gosta?
Ele recebeu o cigarro de volta e estendeu o braço para o teto.

- Bosch. Hieronymus Bosh.

- Ah, só monstro, só atormentação. Pintura de louco, pomba. Tenho ódio de louco.

[...] - Num penico vivi eu. Só atormentação, só monstro. Cansei. Pra que mais? Agora quero dourados, anjos, coisas ricas. Pintura bem quadrada isto é o que eu quero, que abstracionismo já tive. Na realidade a miséria é abstrata. No auge ela é abstrata. Sabe aquele abstrato no estômago? Quero uma casa quadrada. Flores quadradas, quero rosas, tenho ódio de flor excêntrica, aquelas que. A cara no lugar. Ora, Van Gogh. A paixão de Lorena é Van Gogh e aquele outro louco. Nhem-nhem, nhem-nhem. Pinta flores de carne sabe o que é carne? Sangram. Carne lixada, o sangue poreja, confessa, confessa ele dizia afundando o pincel. Lião contou que o piolhento foi lixado assim. (TELLES, 1992, p.68-69).

Nesse ínterim, cada uma das personagens é responsável pela reprodução dos fatos históricos e traços culturais. Seus gostos, medos, anseios, podem refletir metonimicamente a possível maneira com a qual mulheres de sua classe social se relacionariam com a sociedade da época, pois tudo o que sentem e acreditam relaciona-se às influências provenientes dos grupos sociais aos quais pertencem. Não à toa, a força expressiva da obra encontra-se em suas delineações, na forma de ser e agir que cada personagem impele às situações que presenciam. Contudo, é importante notar que o principal traço estético das personagens Ana Clara, Lia e Lorena é sua incompletude. A inconclusão de sua personalidade, longe de ser um descuido da autora, consiste no fato de que somente se encontram completas quando interagem, as lacunas se preenchem com a relação de alteridade. Assim, de acordo com suas dúvidas é que se apresenta o cenário exposto na obra, são seus questionamentos que permitem avaliar as relações dessas mulheres com o espaço.

Pode-se dizer que o espaço de *As meninas* é hegemonicamente feminino – povoado por mulheres, permitindo o acesso ao seu mundo. Assim, a concha de Lorena

em seus tons cor de rosa e dourado está diretamente ligada a sua esfera de sonhos e devaneios. É o olhar das meninas que nos descreve o espaço que vivenciam, em especial, o olhar de Lorena, como se pode ver no trecho abaixo:

[...] isto não é mais o quarto do chofer. O nome da Neusa ficou sepultado sob o azulejo cor-de-rosa, o encardidume das paredes do quarto com a obscenidade escrita a lápis vermelho ficou para sempre debaixo do papel amarelo-dourado – virou concha. Lá fora as coisas podem estar pretas, mas aqui tudo é rosa e ouro. (TELLES, 1992, p.49)

É interessante retomar que a casa foi considerada como um ambiente tipicamente feminino, justamente com a ascensão da burguesia, e que quem passa boa parte do tempo neste ambiente (o pensionato) é Lorena, refletindo assim, mais uma característica da moral burguesa. “A casa é, ainda mais seguramente, a representação da esfera privada. Refúgio das individualidades, é ali que se processa o drama mais íntimo de cada um” (DALCASTAGNÉ, 1994, p.113). Contudo, neste contexto, a casa que antes servia somente para separar o espaço coletivo do individual, passa a ser também um sinônimo de fuga da efervescência do quadro social. José Paulo Paes (1998) observa que, apesar de não viverem com suas famílias, o pensionato de freiras pode ser considerado como um prolongamento dos lares burgueses de onde provêm, a exceção ficaria por conta de Ana Clara, sempre preocupada em esconder suas raízes que a acabrunham. Para Paulo Emílio Sales Gomes, em texto de orelha da primeira edição de *As Meninas* (1973):

O que reúne *As Meninas* – denominação dada por Lygia Fagundes Telles a três moças de mentalidade definida e arrojada – é um daqueles antigos pensionatos religiosos, destinados a protegê-las contra os riscos da cidade. Contudo, as personagens que fazem parte do círculo de Lorena, Ana Clara e Lia são tão frágeis e vulneráveis quanto elas próprias. Porque o tal pensionato não é mais um casulo intocável – exposto como se encontra, como toda a sociedade do nosso tempo, às diferentes formas da fraternidade ou do medo: política, sexo, drogas. Porque o que une essas três jovens brasileiras não é apenas a amizade, mas a circunstância de serem filhas do mesmo lugar e do mesmo tempo.

Por assim dizer, o pensionato seria a extensão do lar de Lorena, trazendo em sua concha-quarto o aconchego por representar seu próprio lar; para Lia seria o local mais oportuno para amenizar o clima de tensão proveniente do caos urbano, momento sugestivo para chás e banhos de banheira – escapismo, uma esfera oposta àquela que

encontra no aparelho que divide com o companheiro Pedro, ambiente carregado de tintas que expõem o clima de opressão e medo. Já Ana Clara, encontra na concha lorenense, o lar que nunca teve e pode sonhar com um futuro “podre de chique” - aos moldes da própria Ana Clara -, fora isso o espaço que lhe cabe é o quarto de motel em que se encontra com Max e o caos urbano.

Aliás, é para a figura de Ana Clara que resta na narrativa o espaço mais cruel; é a única personagem que não aparece uma única vez dentro do próprio quarto, todos os espaços em que aparece são públicos, como bares e ruas, ou casas de outros, como o homem que confunde com seu pai. Nem na morte consegue um lugar seu; a parte que lhe cabe neste latifúndio é a praça pública. Se o quarto de Lorena e o espaço da casa-pensionato levam à alienação e separação do indivíduo da sociedade, a praça passa a ser a testemunha da morte trágica e abrupta de Ana Clara, que a vida inteira passou marginalizada e despercebida. De acordo com os estudos realizados por Dalcastagné, a praça se trata de

[...] uma imagem incrustada na memória coletiva. Ela será sempre aquela habitada na infância, mesmo para aqueles que não a tiveram quando meninos. Símbolo das liberdades públicas e da tranqüilidade social, a praça é a síntese do mais moderno fenômeno de idealização urbana – a pequena cidade. Comunidades integradas, onde todos se conhecem e participam de projetos semelhantes, transformam-se cada dia mais em paraísos do devaneio, substituindo no imaginário urbano a nostalgia do campo. (DALCASTAGNÉ, 1996, p.77)

Pode-se dizer que o ciclo de Ana Clara se inicia em construções, nunca lares completos, seu passado é marcado por uma estrutura que nunca se cumpre, com o desfile de homens com as quais sua mãe se envolve, sua vida se encerra da mesma maneira, exposta à sociedade, em espaço público, sem nada seu. Este episódio, que fecha a obra de Telles, deixa no ar a mesma ambiguidade que permeia toda obra: de um lado a decisão de “abandonar” o corpo de Ana Clara ganha um tom de resistência social e protesto, no qual se expõe a vítima que antes era “invisível” aos olhos de todos; o problema de exclusão que levou Ana Turva à morte deixa de ser um drama individual para tornar-se coletivo. Percebe-se o tom de ironia nas palavras da personagem Lorena:

[...] se a morte não tem remédio, posso ao menos salvar as circunstâncias!(...)

[...] Não, Ana, não escorregue, querida, por que de repente você está resistindo? Facilite, não fique se jogando assim, a pracinha é linda, você vai gostar de ficar lá no banco, a árvore tem passarinhos, já pensou? Depois Madre Alix fala com o Max, quem sabe sua morte

vai ajudá-lo. O milagre que não aconteceu com você, já pensou?
(TELLES, 1992, p.237-238)

Poder-se-ia dizer que uma possível interpretação para a atitude de Lorena, que realiza o ritual e expõe o corpo de Ana Clara na praça, não visa apenas salvar as aparências, mas denunciá-las: constituiria uma oposição aos hábitos da burguesia de manter os acontecimentos escusos – atitudes opostas à própria mãe de Lorena, que, em seus devaneios, encerrada em seu quarto, luta por apagar o assassinato de um de seus filhos, supostamente morto na infância pelo próprio irmão.

Porém, de outro lado, há o abandono. Tanto Lia quanto Lorena, isentam-se da responsabilidade e tratam de expulsar rapidamente o corpo de Ana Clara e deixá-lo a encargo da sociedade. Lorena preocupa-se em livrar sua concha e o pensionato de todos os vestígios que possam comprometê-lo com a fatalidade e Lia nada faz para que se modifique tal situação. Tanto a direita quanto a esquerda política, representadas na pele das duas personagens, abandonam o terceiro setor, representado por Ana Clara, indício de que não há lugar para esta categoria na sociedade do Milagre Brasileiro, a não ser a praça, mas não aquela praça onde se reúnem familiares para um domingo feliz, ou a praça que permeia manifestações populares, mas o lugar que marca o refúgio daqueles que não têm para onde ir, a praça dos bêbados, dos mendigos, dos não favorecidos, como reitera Débora Ferreira:

No momento em que morre Ana Clara, tem-se a confluência dos três tipos representantes do povo brasileiro: há a intelectual burguesa que toma a frente das decisões, a ficção orientando suas ações; há também a presença da esquerda, desarticulada e sentindo-se culpada. Há, por fim, a vítima mesma, encoberta pela elite e estrategicamente abandonada não só pela direita como também pela esquerda.
(FERREIRA, 2003, p.166)

É interessante notar que as três somente aparecem juntas no final do romance e que, quando isso ocorre, Ana Clara já está morta. Os três segmentos sociais que se encarna em cada uma das personagens, reproduzem a vivência do cenário político da época, o que impede que as três convivam no mesmo espaço dadas suas posições sociais. O mais interessante é que a relação entre Lia e Lorena é a mais intensa, apesar da diferença política, as duas são cúmplices, inclusive no abandono, marca do caráter crítico da obra de Telles, que analisa a sociedade e seus pontos frágeis de maneira global, ao mesmo tempo em que desnuda a violência por parte do governo, também desnuda as fragilidades que permeavam a ideologia do grupo de esquerda. Lia passa a

obra toda a pregar a liberdade individual e a justiça social, mas não se sensibiliza em momento algum com a situação da companheira de pensionato.

Nesse sentido, o espaço de *As meninas* remete a como essas diferentes mulheres, que apesar de compartilharem a condição feminina, a sentem de maneira diversa, graças a seus diferentes papéis sociais, garantidos pela situação de desigualdade social, propriamente dita. Como pano de fundo, o clima de desconfiança e pressão sempre mantido, alusão direta ao ambiente de opressão e violência da ditadura militar brasileira.

3. Três identidades em tempos de ditadura militar

Voltou-se para o calendário que pendia da parede, flâmula com os meses estampados na seda. Este era o ano solar. “Nunca o sol esteve tão perto”, pensou escancarando a janela. Bom tempo para fazer amor, mas não revolução que calor muito forte, em subdesenvolvido, amolece. Desfibra. “Lião entendia bem disso, quanto mais calor no Terceiro Mundo mais terceiro ele fica.”

Lorena Vaz Leme (TELLES, 1992, p.90)

Outra categoria mediada e manipulada pelas personagens é o tempo. Para Lorena, o clima insuportavelmente quente, “nunca o sol esteve tão perto”, indica um tempo não propício para revolução. Já para Lia, é o momento exato para ação e intervenção guerrilheira, apesar dos déficits enfrentados. Para Ana Clara não há nenhum atrativo, por isso refugia-se entre o passado angustiante e um futuro nada promissor. Portanto, tem-se a relação dialética entre o tempo referente aos anseios das personagens, ligado às suas divagações e voltas ao passado e o tempo presente, referente ao contexto da ditadura militar.

É mais que válido afirmar que o tempo vivenciado, o presente, é o determinante para as soluções de saudosismo e escapismo que as personagens adotam, aparecendo na narrativa como uma imposição – espelho do contexto histórico. O que vale é que o sujeito construa seu próprio tempo, determine seu próprio destino, avessamente às possibilidades vislumbradas em sociedade, como se pode conferir na fala de Lia:

A volúpia com que os homens criam e descrevem a fatalidade em tudo quanto tocam. E depois atribuem a responsabilidade aos deuses. “Você é livre”, soprou no ouvido em pânico da gazela. Agora era livre. Ainda era livre. Cobriu com o livro o tigre caçador e deitou-se de costas. O lustre de pingentes de cristal rosado era outra fatalidade no teto. Também o relógio de parede dentro do longo esquife dourado e preto. O pêndulo tinha a forma de uma lira mas os ponteiros eram setas agressivas. “Só valem os números que apontamos”, avisavam empoladas, espetando o alvo. (TELLES, 1992, p.192)

Deste modo, *As meninas* pode ser considerada uma obra dedicada ao presente e um questionamento crítico do futuro do país, sendo que o primeiro é totalmente construído de acordo com as personagens, em função de um passado estilizado – Ana Clara com sua fatalidade e pobreza, Lia com a ruptura brusca com sua própria história e trajetória em função da luta, Lorena com seus fantasmas –, e o futuro que fica aberto a diversas interpretações, visto que o presente não oferece margens para vislumbrá-lo, como no trecho abaixo:

Lembro da ampulheta quebrada, entrei no escritório do pai pra pegar o lápis vermelho e esbarrei no vidro do tempo. Fiquei em pânico, vendo o tempo estacionado no chão: dois punhados de areia e os cacos. Passado e futuro. E eu? Onde ficava eu agora que o *era* e o *será* se despedaçara? Só o funil da ampulheta resistira e no funil, o grão de areia em trânsito, sem se comprometer com os extremos. (TELLES, 1992, p.224)

Enquanto acompanha-se a busca do tempo perdido de Lorena e Ana Clara, que sempre voltam ao passado e revelam aspectos de sua infância, também se toma contato com a formação inicial de suas respectivas representações sociais e, desse modo, tem-se acesso às formações das condições sociais que possibilitaram que o presente se construísse no formato que possui; assim, a impressão de proximidade entre passado e presente revela a imutabilidade de alguns aspectos sociais: no caso de Ana Clara, as condições subumanas da miséria e a permanência desta condição com o passar dos tempos, sem oferecer qualquer perspectiva de mudança; já Lorena mostra toda a hipocrisia da burguesia, como no caso do assassinato de seu irmão, e toda a manobra desta classe para esconder fatos que não lhe sejam conveniente. De acordo com Helena Parente Cunha:

[...] a memória aponta um dos caminhos para a descoberta da identidade, uma vez que, resgatando o que se foi e se fez, se terá melhores possibilidades de se atingir o que se é. A infância se apresenta na qualidade de arquivo que registra todas as vivências e onde o que aconteceu é semente para os futuros frutos. Não é à-toa que a psicanálise esquadrinha os recantos da infância, à procura do fio de Ariadne para a saída do labirinto em que nos perdemos. Se quero saber quem sou, tenho que recuar até quem fui.

No desenrolar temático das narrativas femininas, as personagens com frequência recorrem à memória, a fim de encontrar prováveis respostas para as indagações em torno de suas verdades. Por conta das próprias circunstâncias em que viveram, as mulheres tiveram e ainda têm necessidade de dar contínuo balanço nos percalços do seu percurso, a fim de melhor descobrirem seu verdadeiro rosto, perdido na miragem dos espelhos abertos para as máscaras que fecharam e esconderam a expressão de um ser que não pôde ser.

Em função dessa permanência de retorno ao já experienciado, o tratamento dado ao tempo tem sido uma quebra da linearidade de Chronos, a favor de uma circularidade ou de um ir-e-vir de passado a presente e de presente a passado, além de inserções de futuro, às vezes utópico. É como se não houvesse distância entre ontem e hoje, tal a intensidade dos sentimentos do que passou. (CUNHA, 1997, p.128-129)

Pode-se dizer que o recurso da memória e da retomada do passado, tanto serve de apoio à formação de imagens, contribuindo com o caráter plástico da obra de Telles,

como confere à personagem a liberdade de contar e refazer a própria história. A personagem, portanto, torna-se o outro, personagem de si mesmo, podendo ser o que quiser, reproduzindo os cacos de suas vivências. Como se pode conferir no trecho seguinte, na fala de Ana Clara: “Mentia tudo. Bem feito. Boa noite que a gente fala a verdade. Fala nada. Histórias sujas de dentes podres não quero não quero”. (TELLES, 1992, p.39)

Transformando as imagens provenientes das lembranças, trazendo a tona seus pensamentos, as imagens se transformam em palavras, o que confere voz e liberdade de narrar à própria história, daí a importância da constante volta à infância, ao passado; ao mesmo tempo em que pintam o quadro em que se inserem, pintam a si mesmas, como nas idéias propostas por Lacan: “sem dúvida, no fundo do meu olho se pinta um quadro. O quadro certamente está no meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (HUOT, 1991, p.87). Veja-se o exemplo desse pensamento no trecho abaixo:

A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros. O cheiro frio do cimento da construção mais o cheiro do enterro morno daquela floricultura onde trabalhei enfiando arame no rabo das flores até chegar à corola porque as flores quebradas tinham que ficar de cabeça levantada na cesta ou na coroa. O vomito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas mais o cheiro do Dr. Algodãozinho. Aprendi milhões com esses cheiros mais a raiva tanta raiva tudo era difícil só ela fácil. Cabecinha de enfeite. Comigo vai ser diferente. Di-ferente repetia com os ratos que roque-roque roíam meu sono naquela construção embaratada di-ferente di-ferente di-ferente repeti enquanto a mão arrebatava o botão da minha blusa. (TELLES, 1992, p.34)

Nesse sentido, pode-se dizer que o tempo manuseado pelas personagens está intimamente ligado ao processo de formação de imagens do romance. Reconstrói-se, portanto, dialeticamente, a noção de sujeito, tempo e espaço. Lorena faz constantes digressões ao passado e a ele se apega por completo – revive a família, as raízes. Ana Clara também volta sempre ao passado – contudo, na tentativa de fuga e mil projeções de um futuro que sempre deixa em aberto. É Lia, que em sua militância representa o presente, pouco volta ao passado, e seus planos para o futuro se limitam a sua viagem para Argélia.

Contudo, apesar de Lia se inserir muito mais no presente da narrativa que as demais companheiras, é Lorena quem dá a primeira dica de como ele se configura. Dá a pista, enunciando a Lião que é primavera e, ao elucidar o significado da palavra, deixa implícito que esse seria o tempo das primeiras verdades, fato este que diz respeito tanto

às buscas por respostas perante as crises existenciais que vivem quanto ao contexto que vivenciam: “É primavera, Lião, primavera. Vera, é verdade, prima naturalmente primeira, a verdade primeira. Hum?(...)” (TELLES, 2009, p.17). Como se vê, o tempo presente aparece na obra “entrelinhas”. É indicado de acordo com fatos que ocorriam na época, habilmente maquiados nas falas das personagens. Não há referência a datas, mas a acontecimentos que marcaram a época. Como se pode conferir no trecho abaixo, exposto por Lorena:

Está furiosa comigo, ai meu Pai. Mudou tanto, coitadinha. Quer dizer que Miguel continua preso? E aquele japonês. E Gigi. E outros estão caindo quase todos, que loucura. E se de repente ela? Ana Clara já viu um careta meio suspeito rondando o portão. Aninha mente demais, é lógico, mas isso pode ser verdade. Sim, Pensionato Nossa Senhora de Fátima, nome acima de qualquer investigação. Mas quando aparece agora nome de padre e freira no horizonte, já ficam todos de orelha em pé. (TELLES, 1992, p.17)

O trecho acima, deixa entrever uma importante informação de marca de época, o fato de que padres e freiras despertavam suspeitas. Tal indicação remete à relação dos dominicanos com o esquema de guerrilha de Marighella, o que levou alguns setores da igreja católica a se voltarem contra o esquema ditatorial. Este fato diz respeito aos anos de 1967 a 1969, o que enquadra a narrativa, portanto, neste período também. Pode-se comprovar a semelhança da fala de Lorena com o fato histórico abaixo descrito:

Na segunda metade de 1968, o consulado americano em São Paulo teve dois contatos que lhe permitiriam estabelecer uma conexão entre Marighella e os dominicanos. Cada contato resultou num telegrama. [...]

“Debaixo do nariz da polícia” estava o convento dos dominicanos da rua Caiubi, no bairro de Perdizes. Fazendo-se chamar *Professor Menezes*, Marighella estivera em contato com alguns de seus frades desde meados de 1967. Um ano depois dera a cinco deles a tarefa de organizar um levantamento na região da estrada de Belém-Brasília. Outro frade cuidava de conseguir casas onde o “professor” pudesse se hospedar e, em pelo menos um caso, chegou ao convento com uma mala de dinheiro tomado num assalto.

Os cem religiosos e seminaristas da Ordem dos Dominicanos espalhados pelo Brasil tinham uma conhecida relação com os movimentos clandestinos. A CIA identificara neles uma base de apoio da AP, “tanto com dinheiro como com locais para reuniões clandestinas”. Por duas vezes a polícia em agosto de 1967, no rastro de capturas por conta da realização de um congresso da UNE num mosteiro de Vinhedo. Soltaram-no em quatro horas, depois que todos os seus frades, vestindo os hábitos brancos, desfilaram em frente ao DOPS e ao quartel da PM onde o haviam encarcerado. [...]

Na noite de 1º de novembro³ dois frades – Ivo e Fernando – tomaram um ônibus para o Rio, onde tratariam do esquema de apoio para a chegada dos militantes que haviam saído de Cuba e cujo destino era o foco do Pará. Ivo acabava de voltar de Porto Alegre, para onde transportara Câmara Ferreira. Na manhã seguinte, estavam no Catete quando foram agarrados, metidos numa camionete e levados para o quinto andar do edifício do Ministério da Marinha, onde o Cenimar tinha a sua central de torturas. (GASPARI, 2005, p.146-148)

Também há indício de marcas do contexto histórico nas citações referentes ao sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, trocado por presos políticos, em 1969, fato exposto na fala da personagem Lia: “-Fico às vezes uma vara com esse grupo. E agora com essa do embaixador, putz. É o medo.” (TELLES, 2009, p.133). As descrições de debates a respeito do quadro cultural, em especial, questionamentos sobre o papel do intelectual remetem a discussão engajamento X desbunde.

Diante de tais características da configuração do tempo na narrativa, conclui-se que *As meninas* concebe seu tempo como fruto da interação direta entre as personagens e seu contexto, sendo que o presente é fator determinante para as divagações e medos com relação ao futuro. A fala da personagem Lia sintetiza esta hipótese de maneira pontual: “Não tem nunca mais no presente, presente quer dizer imprevisto, tudo eu posso ver agora. Ou daqui a pouco quando for agora de novo”. (TELLES, 2009, p.217).

³ Referente ao ano de 1969

4. O olhar que integra a identidade e o espaço-tempo

Ana Clara, não envesga!’, disse 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, 1992, p.07).

A narrativa de *As meninas* se divide entre a narração em primeira pessoa das três personagens, apresentada, em sua maior parte, por monólogos interiores, mediados por um narrador em terceira pessoa. A narração ocorre contemporânea aos eventos relatados, havendo uma mescla de acontecimentos referentes ao passado das protagonistas e de acontecimentos de seu presente, “em um processo de construção da narrativa sobreposto à vivência de experiências pelo narrador-personagem, sem abolição de imagens do passado” (REIS; LOPES 2007, p.254). É oportuno recuperar para tais apontamentos, a afirmação de Regina Dalcastagné:

As meninas é um livro que se fez junto com um tempo, não uma obra *a posteriori*, onde a reflexão sobre o que se passou vem impregnando o discurso. É um romance que se interrompe para ver como as coisas prosseguem e que, enquanto espera, vai confabulando com o passar dos dias. Mas o diálogo em *As meninas* não é só esse, maior, com o tempo e com o mundo, há também aquele diálogo miúdo, que faz de cada pensamento uma conversa com o outro. (DALCASTAGNÉ, 1996, p.121).

Tal fato ganha importância, principalmente, no que diz respeito ao narrador heterodiegético, pois este descreve momento a momento as atitudes das personagens, o que significa que está presente, testemunhando o dia-a-dia das meninas, como uma câmera de cinema. Contudo, mais que acompanhar e descrever fatos, sua narração se mescla com a voz das personagens de tal modo que, muitas vezes, se confunde com a voz da personagem, a ponto de não se identificar um e outro, fato este que leva a crer que, mesmo o narrador em terceira pessoa, dada a intimidade e empatia que tem com as personagens, também se trata de uma voz feminina:

A gata aproximou-se da sacola que Lia deixara no meio da alameda. Cheirou o couro, desconfiada. Sentou-se meio de lado por causa da barriga. E ficou olhando para Lorena, encarapitada na janela do quarto. Esse quarto e o banheiro – disso Lorena estava certa – foram do motorista da família dona do casarão. Embaixo, a garagem do carro provavelmente antiquado. Em cima, senhor absoluto, o chofer desordeiro e sensual, amante da copeira que se chamava Neusa, nome escrito muitas vezes com o bastão de barba ou desodorante branco na parede caiada de azul. Dela, ficaram alguns grampos apontado por

entre as gretas do assoalho. E o perfume de jasmim num frasco quebrado no ladrilho do banheiro. “Com uma pequena reforma, sua menina poderá ficar muito bem aqui”, disse Irmã Priscila com um otimismo que contagiou Lorena, agarrada ao braço da mãe que por sua vez segurava firme no de Mieux. Voltou para ele a cara perplexa, nessa época o consultava até para saber se devia ou não tomar uma aspirina. “Dê sua opinião, querido. Não vou gastar demais? Isto está um horror”, queixou-se repugnada com o perfume de jasmim misturado ao cheiro de urina. Mieux piscou para Lorena. Ficava eufórico quando podia mostrar seu prestígio: “Vai ficar a coisa mais jóia do mundo, já estou com umas idéias. Quero este banheiro todo cor-de-rosa, é importante que ela se sinta num ninho quando se despir para o banho”, disse ele atirando a ponta de cigarro no vaso rachado. Bateu a porta atrás de si e cheirou o lenço: “Este quarto imagino amarelo bem claro, tenho o papel de parede, a cama dourada ali naquele canto. A estante e a mesa naquela parede. Neste espaço, o armário embutido. Ali, a minigeladeira e o barzinho, hein, Loreninha?” Apanhou no chão uma carta de baralho, era uma dama de espadas. Colocou-a de pé na frincha da porta. *E como mãezinha ia na frente e Irmã Priscila se ocupava em fechar a janela, ele aproveitou e passou a mão na minha bunda.*⁴ (TELLES, 1992, p.20).

Nota-se que, em princípio, tem-se uma focalização externa em que o narrador apenas descreve os fatos, contudo, em seguida, passa a narrar fatos em retrospectiva, demonstrando que não somente narra simultaneamente aos acontecimentos, mas conhece o passado de Lorena, evidenciando, portanto, uma intimidade que vai muito além da simples descrição. Em seguida, no trecho grifado, pode-se perceber a mudança de tom e de foco, passa-se à focalização interna, assumindo a narração a voz da própria Lorena. A proximidade do narrador em terceira pessoa e a cumplicidade que por vezes adota para com as protagonistas, pode remeter à cumplicidade da própria autora com relação a suas meninas, um jogo de espelhos que dificulta o reconhecimento da voz que narra, como afirma a própria autora:

Os personagens de um romance exigem muito. A certa altura eu chego a confundi-los com seres da vida real. Nesse ponto, eu e as personagens já formamos uma só matéria (...). Quando terminei *As meninas*, comecei a chorar – é que tinha acabado ali uma convivência encantadora, que me fazia feliz. Ao terminar o livro, me senti solitária. (TELLES, 1998, p.30)

Poder-se-ia dizer que o narrador em terceira pessoa traria ao romance a voz e participação da própria autora, mediando e orientando o caminho de suas personagens. Assim, sua convivência tão íntima teria sido esteticamente marcada no texto na forma do narrador em terceira pessoa, podendo-se pensá-lo como uma quarta menina ou

⁴ O grifo é nosso.

mesmo como a própria voz de Telles a encaminhar suas personagens, hipótese que coincide com a questão levantada por Pellegrini em seu *Gavetas Vazias*:

[...] um dos personagens mais importantes da narrativa em questão é mesmo o próprio autor que, através de seu relato, sai em busca de uma catarse ao mesmo tempo particular e coletiva, junto ao público. Todavia, a procura de purgação, de descarrego, não minimiza por si essa literatura; explica-a, apenas, assinalando mais um aspecto, parte integrante e indispensável do contexto que a gerou. (PELLEGRINI, 1996, p.29)

Em consonância com tal afirmação, o ponto de vista implícito do autor é uma marca comum às obras que surgiram no contexto do regime militar, como forma de dar testemunho de seu tempo; não se trata de uma não diferenciação entre narrador e autor, sabe-se que seria um erro grotesco, mas de uma constatação comum às obras que se desenvolveram no período aqui estudado, consistindo em um jogo de camuflagem que descompromete o autor com referência ao que foi dito, a responsabilidade passa a ser das personagens, são elas que se tornam porta-voz do testemunho de uma época.

Acredita-se que esta técnica funde a focalização exterior e a focalização interior, para que a relação dialética entre aquele que vê e aquilo que é visto ganhe realce. Deste modo, tem-se a realidade recomposta em pedaços. Tridimensionalmente, explora-se a pluralidade ideológica da sociedade brasileira, tanto no que se refere à cultura quanto no referente à política e ao envolvimento das personagens-narradoras com a mesma; falas e mundos encontram-se justapostos, dando ênfase a plurissignificação, posto que

[...] o olhar de uma personagem da história em situação de observação (focalização interna) implica uma focalização externa sobre aquilo que esse observador limitada e exteriormente pode apreender e deduzir, não se isentando um tal observador de manifestar juízos subjectivos acerca do que vê; assim se concretiza essa articulação entre focalizador e focalizado(...). O que quer dizer que a análise da focalização externa permite detectar muitas vezes uma espécie de dialética entre o ver e o visto, o interior de quem contempla e o exterior contemplado; que o mesmo é dizer: assim se evidencia o percurso acidentado do conhecimento, a partir de uma subjectividade em confronto com o mundo que nela suscita perplexidade, estranheza, curiosidade, emoção, etc. (REIS & LOPES, 2007, p.168).

A grande importância da técnica narrativa de Telles em *As meninas* é justamente a relação dialética do sujeito com a sociedade, do olhar do sujeito e aquilo que por ele é focalizado. Não à toa, Lorena em suas divagações diz: “Os olhos nus. Em verdade vos digo que chegará um dia em que a nudez dos olhos será mais excitante do que a do

sexo” (TELLES, 1992, p.10). Tal frase remete à importância do olhar e das imagens dele decorrentes, e também, a força da visão e sua importância.

É pela pluralidade de olhares que se dá à narrativa, é essa pluralidade que dá o tom da obra e que elucida a relação dessas meninas com o momento histórico, pois “a cena, o quadro, a imagem incluem necessariamente o sujeito; ele se vê “dentro”, tal como o rei assassinado do pai de Hamlet diante da pantomima exibida diante dos seus olhos”. (HUOT, 1991, p.86). Tal configuração da narração remete a uma reavaliação de como se vê, se lê e se pensa o Brasil e a própria condição feminina.

A reavaliação de visões de mundo proposta pelas diferentes visões das universitárias se une à visão de mundo do leitor que participa de seus devaneios e construções, traçando relações entre essas meninas, construindo relações lógicas por meio das imagens diversas que se constroem ao longo da narrativa. É interessante observar que ao passo que Telles se utiliza de analogias entre as diferentes maneiras de se observar a realidade, gerando novas hipóteses e relações, utilizando-se de uma cadeia lógica, os picos do romance se dão na tensão entre o lógico e o ilógico, a realidade e o sonho. Isso acontece, especialmente, nas falas de Ana Clara em seus momentos de euforia causados pelas drogas. Desse modo, é por meio da dualidade e da tensão permanente que Telles brinca com a lógica: dela se utiliza, mas a transcende a cada polaridade criada, pois, de acordo com Beatriz Sica Lamas (2004), o conceito de dualidade se propõe a transcender a lógica, transpondo a visão mecanicista e unilateral da realidade, abrindo espaço para a subjetividade e para o mistério.

Pode-se dizer que o leitor é convidado a dialogar com cada uma das protagonistas, participando de seu cotidiano e de seus pensamentos e tomando contato com suas diferentes visões de mundo. É por meio dessa fragmentação que se tem acesso à personalidade de cada personagem, bem como de seus dramas pessoais, sempre entremeados com o coletivo. Tem-se como peça principal o fragmento da narrativa e as dualidades dele provenientes, característica que também coincide com uma marca textual comum às obras do contexto abordado, como afirma Pellegrini:

É [...] nas cidades que está o público virtual para essa literatura; um público de classe média, ao qual geralmente pertence o próprio escritor. Este, assim, torna-se personagem, dá testemunho a partir de dentro e coloca seu ponto de vista particular, não mais apenas o do neutro narrador contemplativo. Também não se pretende mais “conscientizar o povo”, pois já se sabe que escrever para o povo é quase uma utopia: tudo o que não passa pela televisão, praticamente não existe para ele. O maior destinatário de sua literatura é, então, a

própria classe, ou melhor, um setor da classe média urbana que, “de um modo ou de outro, é culpado ou cúmplice da mesma realidade brutal de que dá testemunho” (ADOUN, J. E., 1979) e se reconhece enquanto personagem, nas vacilações, inquietações e perplexidades de cada um. (PELLEGRINI, 1996, p. 29).

Essa relação direta com o leitor ganha corpo com o fato de que, em alguns momentos, as personagens jogam questões ou expressões, em seus momentos de monólogo interior, como se houvesse mais alguém presente, como se estivessem conversando com alguém, mesmo quando se encontram sozinhas. Esse alguém é o próprio leitor, que convidado a entrar na história, também vira foco das personagens, já que o olhar das protagonistas por um momento se volta a ele, como se pode verificar no trecho abaixo:

Dedicou a história a Guevara com um pensamento importantíssimo sobre a vida e a morte, tudo em latim. *Imagine* se entra latim no esquema guevariano. *Ou entra?*(...) Pura convenção achar o sexo obsceno. E a boca? Inquietante a boca mordendo, mastigando, mordendo. Mordendo um pêsego, *lembra*⁵? (TELLES, 1992, p.9)

Tal estrutura do foco narrativo é semelhante à técnica utilizada por Diego Rodríguez de Silva Velázquez em sua obra *Las meninas*, em que o pintor retrata a pequena infanta com suas amas. Além de retratar as garotas, volta seu olhar a quem está contemplando a obra, marcando sua pintura pela pluralidade de olhares. De acordo com João Ribeyre:

Velázquez no célebre quadro *Las Meninas*,(...) retrata o ponto de vista dos retratados através de um hábil jogo de espelhos. Surgem, assim, representantes a figura do pintor a respectiva tela e, entre aqueles que assistem à realização da obra, a infanta Margarita com as suas meninas ou damas de companhia.(...) No entanto, a imagem refletida no espelho da parede anterior (estrategicamente no centro de toda a composição) revela-nos que é o Casal Real que está a ser retratado. O Rei e a Rainha de Espanha seriam, assim, o reflexo de todos os que olharem o quadro, com todas as implicações políticas que daí advierem. Existe, assim, por meio de um artifício de espelhos, um modelo a ser reconstituído. Interessa não só aquilo que está, mas sobretudo aquilo que não está, mas que é percebido através de um olhar oblíquo, que vê não o objeto, mas o seu reflexo no espelho. (RIBEIRETE, 2003, p.04-05)

No caso de *As meninas*, a imagem do modelo comum a ser reconstituído é o Brasil, refletido não somente em um espelho, mas repartido pelos diversos pontos presentes, internos e externos à narrativa, dada à participação ativa do leitor, pois

⁵ os grifos são meus, a fim de marcar expressões, provavelmente direcionadas ao leitor.

Através do recurso a espelhos é possível representar, no romance e na obra pictórica, um olhar individualizado, na primeira pessoa. Como vimos, em *Las Meninas* e em *As meninas*, o leitor coloca-se do lado do retratado, escutando o fluir do seu pensamento e tomando contacto com personagens que fazem parte do seu universo de referência. Em ambos os casos, cabe ao leitor a tarefa de reconstruir a imagem de quem vê, avaliando, pelo modo como reflecte o exterior e pelo reflexo que de si fornece um outro espelho lá longe, o seu carácter – melhor: os diferentes graus de embaciamento. (RIBEIRETE, 2003, p.07).

A característica acima apontada por João Ribeyre reforça o carácter fortemente figurativo da obra de Telles, em que a peça chave é o olho. As imagens que se coadunam ao longo do romance são o resultado da junção de olhares das personagens, do narrador heterodiegetico ou quarta menina, e o leitor, que participa ativamente dessa recomposição do quadro social brasileiro, democratizando as escolhas ideológicas e culturais, posto que a pluralidade e a diversidade dão o tom da obra.

O maior peso do foco narrativo é conferido a Lorena, que, em seus monólogos interiores, tanto se descreve quanto descreve as suas companheiras. Como observa José Paulo Paes (1998), o ascendente de Lorena sobre as duas companheiras do pensionato e a compreensão crítica que tem dos seus respectivos caracteres, a define desde logo como personagem foco. Contudo, ao olhar de Lorena, juntam-se outras possibilidades de interpretação da realidade, como se pode notar na junção das vozes de Lorena e de Lia no trecho abaixo, em que Lorena compara seus gostos e os da amiga:

“Um perfume antigüíssimo. Velórios. A morte poderia ser apenas isto, incenso e música. *Jazz*, é o *jazz* que combina com a morte em desespero. Morte em pecado.” (...) “Não sei explicar”, diria Lião se entrasse agora. E durante vinte minutos ficaria explicando por que esta música tira o carácter. “Mas o que ela queria que eu ouvisse? *A internacional?* Devia estar cantando aos gritos em algum aparelho, *groupions-nous et demaaaaain!...*” *Demain*. Amanhã o serviço meteorológico já anunciaria trinta e oito graus à sombra com trovoadas no fim da tarde. Agrupar é conspirar e transpirar. Tinha repugnância pelo suor. Podia ser oca às vezes mas era com política que ia encher o oco? Não acreditava mesmo em comunismo, não acreditava em nada disso e como não sabia fingir, o que em geral fazem as pessoas. Detestava o jogo do faz-de-conta. “Se mal tenho tempo e energia para cuidar de mim, imagine. Um jardim mínimo, três ou quatro plantinhas. Cercado de muro por todos os lados. E as tarefas suplementares? Como tirar o pó dos livros que a Dona Sebastiana não tirou. Aumentou muito, segundo Bulinha. O pó dos vivos e o pó dos mortos. (TELLES, 1992, p.89)

Reforça-se a hipótese levantada por Cristina Ferreira-Pinto (1997) de que a obra de Telles funcionaria como um espelho no qual a leitora poderia reconhecer-se, conhecendo-se a si mesma ao conhecer as personagens e sua problemática e conhecendo assim um pouco da própria escritora. Nesse sentido, vale observar que não é qualquer olhar esse que convida à recomposição do painel da sociedade brasileira; trata-se de olhares femininos que, ao passo que buscam re-construir sua identidade, recompõem as imagens referentes à própria idéia que possuem do país, trazendo para discussão, uma importante característica referente à dupla face que a questão feminina adquiriu no Brasil, haja vista que

O movimento feminista, em países como o Brasil, não pode escapar dessa dupla face do problema: por um lado, se organiza a partir do reconhecimento de que ser mulher, tanto no espaço público como no privado, acarreta conseqüências definitivas para a vida e que, portanto, há uma luta específica, a da transformação das relações de gênero. Por outro lado, há uma consciência muito clara por parte dos grupos organizados de que existe no Brasil uma grande questão: a fome, a miséria, enfim, a desigualdade social, e que este não é um problema que pode ficar fora de qualquer luta específica. Principalmente na luta das mulheres e dos negros, a questão da desigualdade social é central. Tal circunstância pode levar a dois cenários distintos: o primeiro muito presente nos partidos de esquerda, que tendem a minimizar essas questões específicas, incluindo-as como parte da problemática maior da desigualdade. O segundo cenário é o da presença da questão da desigualdade no interior dos movimentos, reconhecendo as diferenças que essa desigualdade toma quando se trata de mulheres pobres, negras, sem-terra ou, de outro lado, de mulheres ricas ou intelectualizadas. (PINTO, 2003, p.45)

Essa estrutura da narrativa, de acordo com Elódia Xavier, diz respeito a uma tendência contemporânea das narrativas femininas, que, a partir de Clarice Lispector, passam a colocar em xeque a ideologia dominante. Assim, observa Xavier que:

As personagens femininas vivem conflito interiores, que as tornam seres divididos, pulverizados diante dos mais variados papéis sociais a serem vividos. A presença constante do espelho, nessas narrativas, revela a busca da identidade, motivo temático, característico de momentos de mudança das estruturas sociais. Ultrapassada a encruzilhada, encontrados os caminhos, a narrativa de autoria feminina buscará outros temas, outra linguagem como forma de expressão. (XAVIER, 1991, p.16)

Portanto, esses olhares de meninas, também são responsáveis pelas imagens que descrevem as diversas situações enfrentadas pelas mulheres brasileiras e, por conseguinte, de como essas diferentes mulheres vivenciam e sentem o Brasil da época.

Nesse processo de formação de imagens, tanto cabe estudar a relação que essas personagens têm com sua condição feminina, como a maneira com a qual visualizam a sociedade e seus problemas.

Nesse sentido, admite-se que assuntos referentes ao gênero sofrem modificações de acordo com as diferentes óticas que o abordam, já que, segundo Beauvoir (1980), é a partir dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que se apreende o universo. Cada uma das narradoras vive conflitos típicos da classe social à qual pertence. Ainda que alguns temas como anticoncepcionais, virgindade, aborto e relacionamento, sejam comuns as três meninas, o modo com que cada uma se relaciona com eles depende de maneira direta da postura ideológica por elas adotada.

Para Lorena, o desafio principal reside no estilo romântico com que se relaciona com os tabus da sociedade, procurando fantasiar suas limitações por meio de um relacionamento platônico com um homem mais velho e casado, sua virgindade é uma pedra no sapato. Já Lia, que se inicia sexualmente por vontade própria, inclusive experimentando uma relação homossexual, guarda ressalvas com referência ao celibato dos padres, enfatizando a convivência da vanguarda comportamental com o tradicionalismo, que, em atitude paradoxal, condena e alimenta. Dessa forma, Telles enuncia “as contradições do desenvolvimento brasileiro e de uma esquerda que se aliara à burguesia (nacional), mas não podia ouvir o som de guitarras elétricas” (SUSSEKIND, 1985, p.28).

Assim, as imagens de mulher são várias e complementares: Lorena encerrada em seu quarto-concha, a olhar o mundo por sua janela, possui relação de espelhamento com suas amigas, uma reclusão bastante afinada à figura da matrona burguesa, e Ana Clara, encarnando a mulher popular, prostituída e decaída, ganhando o espaço público em seu desenlace final, morta no banco da praça. Desse modo, fica fácil perceber que os tabus variam de acordo com a situação econômica, e que cada classe social possui regras específicas quanto ao comportamento feminino ideal ou ao modo ideal de “ser” uma mulher.

Ao passo que as regras morais se estabelecem para a representante da burguesia como fórmulas para a construção de “uma boa mocinha”, privilegiando a castidade e a reclusão, tais regras ficaram distantes das mulheres representantes das classes baixas e marginalizadas, pois

[...] a vida familiar destinava-se, especialmente, às mulheres das camadas mais elevadas da sociedade, para as quais se fomentavam as

aspirações ao casamento e filhos, cabendo-lhes desempenhar um papel tradicional e restrito. Quanto àquelas dos segmentos mais baixos, mestiças, negras e mesmo brancas, viviam menos protegidas e sujeitas à exploração sexual. Suas relações tendiam a se desenvolver dentro de um outro padrão de moralidade que, relacionado principalmente às dificuldades econômicas e de raça, contrapunha-se ao ideal de castidade. Esse comportamento, no entanto, não chegava a transformar a maneira pela qual a cultura dominante encarava a questão da virgindade, nem a posição privilegiada do sexo oposto. (PRIORE, 2004, p.368)

Através das diferentes percepções do que seria ser mulher, Telles constrói diferentes imagens de mulher, dando destaque à problemática da mulher em confluência aos acontecimentos histórico-sociais. Para Cristina Ferreira-Pinto:

Embora focalizando-se os conflitos psicológicos e emocionais das protagonistas, não se deixa de apontar para um determinado momento histórico-social dentro do qual a obra foi realizada. Fagundes Telles, aliás, acredita no papel do autor como “testemunha do (seu) tempo”. (...) Para ela, a pessoa que escreve serve-se da palavra para retratar o mundo em que vive e para representar aqueles que não tem poder de expressão. “O escritor escreve por aqueles que não podem escrever. Fala por aqueles que esperam ouvir da nossa boca a palavra que não conseguem dizer”. (PINTO, 1990, p.112).

Pode-se citar como exemplo o drama de Lia, que se divide entre o papel de guerrilheira e a vontade de ser esposa e mãe; Lorena que se angustia com os tabus referentes à sua educação e a vontade de ousar, tão típica da revolução sexual que marca o período histórico. Assim, marcam-se e questionam-se os caminhos que levam a realização do Eu feminino, temática considerada por Cristina Ferreira-Pinto, o objetivo da mulher contemporânea:

A escritora tem uma importante participação na busca desse objetivo, não só expressando os anseio femininos, como também assumindo muitas vezes um papel de visionaria, criando novas imagens femininas, sugerindo possibilidades, abrindo diferentes perspectivas – enfim, contribuindo para o desenvolvimento e o melhoramento pessoal e social da mulher. (PINTO, 1990, p.111-112).

De acordo com cada uma das personagens, podem-se visualizar as oportunidades e desventuras que seus papéis sociais lhe garantem, mescla-se o desenvolvimento e aprendizado das personagens com a idéia que essas têm da construção e do desenvolvimento do país, heterogeneizando a maneira com a qual o Brasil é descrito, ressaltando o caráter plural da constituição social, pois, como observa Xavier,

não existe uma cultura brasileira homogênea, matriz dos nossos comportamentos e dos nossos discursos. Ao contrário: a admissão do caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la como um “efeito de sentido”, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e espaço. (XAVIER, 1991, p.20).

Deste modo, “o Brasil se encontra refletido não como um todo harmonicamente definido e uno. Pelo contrário, a mesma realidade é expressa segundo as diferentes óticas das diversas vozes narrativas” (FERREIRA, 2003, p.151). Pode-se dizer que no jogo do foco narrativo, trata-se, portanto, da confluência entre os sujeitos situados em diferentes classes sociais, estabelecendo por meio do contraste, a crítica a esses mesmos segmentos, que se organizam de acordo com as influências que absorvem da sociedade, uma completando a outra.

A importância da “pirâmide narrativa” está evidenciada logo na epígrafe, chamando a atenção do leitor para essa estrutura: “‘Ana Clara, não envesga!’, disse 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, 1992, p.07).

Outro exemplo que fortalece a metáfora da pirâmide é esta fala da personagem Lorena: “‘ Dentro do prisma, a base, o vértice de suas três pirâmides contínuas ⁶ – recitou. E baixou o olhar para a própria imagem refletida” (TELLES, 1992, p.89). Nesse sentido, pode-se dizer que a importância do ponto de vista consiste em mostrar a sociedade e, por decorrência o Brasil, sob diferentes prismas, com a narrativa ensimesmada de Lorena, com a vivência esquerdista de Lia e com a dispersão de Ana Clara. De acordo com o filósofo alemão Walter Benjamin:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIM, 1994, p.198)

⁶ Cabe citar que este trecho pertence à obra de Hilda Hilst, “Exercícios para uma Idéia”, a qual se constitui de sete poemas, nomeados de exercícios, os quais problematizam a questão da metafísica. É interessante notar que a obra *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, possui intertextualidade não somente com Hilda Hilst, mas também com Carlos Drummond de Andrade, como será demonstrado no presente trabalho. Tal técnica faz parte do processo de caracterização das personagens que, através de seus gostos literários e artísticos nos deixa entrever parte de sua personalidade.

Em *As meninas*, pode-se notar essa troca de experiências, a qual se refere Walter Benjamin: Ana Clara e Lia trazem as novidades da juventude urbana, uma em meio à prostituição e às drogas, a outra vivenciando a esfera política da contestação, envolvida com a luta armada. Já Lorena traz a vivência de alguém que escolhe afastar-se dos agitos de sua época, é espectadora dos acontecimentos sociais; são essas três experiências que se mesclam e enriquecem a marca oral presente na obra – as meninas contam suas expectativas e dúvidas existenciais, construindo seu destino e a si mesmas em relação dialética. Portanto, pode-se dizer que o romance é composto pelos olhares de três mulheres com experiências distintas, que desenham seu caminho de acordo com suas existências, posto que o caminho por elas percorrido é diretamente ligado ao processo de formação e aprendizado que experimentam, o que explica a inconclusão da obra. De acordo com Dalcastagné:

Romance do não-acabado, do que ainda está por acontecer, *As meninas* constitui-se num diálogo incisivo não só com o passado e com o presente, mas também, e sobretudo, com o futuro. Um diálogo feito muito mais de questionamentos do que de respostas. (DALCASTAGNÉ, 1996, p.120)

Cada uma das personagens, dentro de suas perspectivas, traça seus caminhos, revela seus sonhos e seus dilemas, de acordo com a realidade em que vivem, e em especial, de acordo com a maneira como interagem e participam da esfera social. De acordo com Sônia Régis: “para Lygia Fagundes Telles, a ficção é uma prática de questionamento dos limites da verdade aparente” (1998, p.89), sendo assim, o olhar de cada uma das personagens levanta questionamentos com relação ao período que vivenciam e reconstruem a realidade que as cercam a partir de suas idiossincrasias, revelando, nesse sentido,

uma sociedade plural, onde coexistem e influenciam-se reciprocamente três grupos: uma classe economicamente dominante – com seus segredos -; um grupo alienado, propositadamente distante da cruel sociedade sob a máscara de festas, envolvimento social e drogas – embora seja igualmente vítima de abusos – e por fim, um grupo política e socialmente engajado, porém até certo ponto ignorante da complexidade em que se envolve. (FERREIRA, 2003, p.106).

É correto afirmar, portanto, que a obra traz em sua constituição tanto a temática da condição feminina, das (não)possibilidades da mulher em sociedade, quanto a visão sobre o contexto histórico e suas disparidades. O caráter de resistência se dá tanto na

abordagem direta dos conflitos referentes aos tabus impostos pela sociedade às mulheres, quanto no clima de repressão e de extremismos que caracterizam o Brasil militar, cumprindo, portanto, um duplo engajamento, já que é sob o ponto de vista da mulher que

[...] se enxerga o anos de ditadura, é acompanhando seus passos [...] que se dialoga com a história daquele tempo – quando a angústia, medo e culpa se misturavam ao já complexo e acidentado jogo das relações familiares. [...] Nesse sentido, pode-se entender *As meninas* como um grande diálogo com a história e a sociedade brasileira. Afinal, Lia, Ana Clara e Lorena são reflexos conturbados dessa mesma sociedade. Não porque a autora pretendesse com elas criar arquétipos – da juventude engajada, alienada ou desbundada -, mas porque essa era a escrita possível naquele momento, essa a matéria fornecida pelos tempos. Enquanto diálogo, *As meninas* é um romance inconcluso, pronto a expandir seus limites, a integrar em si mais e mais possibilidades, enriquecendo seu próprio conjunto e a prosa de ficção como um todo. (DALCASTAGNÉ, 1996, p.113)

Dada a importância do foco narrativo, em especial, no que diz respeito às três personagens-narradoras, o próximo passo é mapear como cada uma delas contribui para formação de imagens com relação à figura da mulher em sociedade e com relação à maneira com a qual cada uma dessas meninas (re)constrói a imagem do seu Brasil.

Capítulo III

1. Lorena e o mundo burguês de Magnólia Desmaiada:

[...] Poderíamos morar no campo, adoro o campo. Uma casa de tijolos nus. Um gramado. Livros, música. Quero ler para você todos os poetas que amo, minha voz não é bonita mas aprendi ao menos a fazer-la grave, este natural esganiçado posso corrigir quando me esforço. Vão dizer, alienação, fuga. Diremos, integração, retorno. A nós mesmos. Ao sol. A Deus.

Lorena Vaz Leme (TELLES, 2009, p.60).

Lorena Vaz Leme, estudante de Direito, descende de família tradicional, pais fazendeiros, irmão diplomata (teria assassinado seu próprio irmão?). Pai falecido – a loucura o acometeu, padrasto mau caráter, enfim, uma família que já não cumpre os moldes da burguesia a qual pertence, responsável pelas regras de moral e boa conduta. É por meio dessa narradora-personagem que se tem acesso às crises existenciais de sua classe – a burguesia –, à sua visão de mundo e à percepção que guarda dos demais segmentos sociais, geralmente, carregada de preconceitos:

Bossa escapamento aberto. Nesse ponto os bichos são tão mais bacanas, nunca vi Astronauta se assoar em público. Buracos demais, secreções demais. Ai meu Pai. Comer empadas no café, que loucura. Mas se viesse com a gente acabava envenenando nosso encontro, adora fazer ironias que M.N. finge que não entende, tão sólido. Tão seguro. “Mais vinho, Lião?” O vinho ela aceita. Também aceita a lagosta, fala *lagostim*. Mas precisa lembrar as estatísticas das criancinhas morrendo de fome no nordeste, esse assunto de nordeste às vezes exorbita. Não sei até quando a gente vai ter que carregar esse povo nas costas, horrível pensar isso mas agora já pensei e estou pensando ainda que se Deus não está lá é porque deve ter suas razões.
- Ah. Sou um monstro. Monstro. Queria tanto ser diferente, mas queria tanto.

E esta vocação para a mesquinharia. Ai meu São Francisco, minha Santa Teresa, *son tan oscuras de entender estas cosas interiores*.

- Devolvo amanhã – diz Lião guardando o lenço na sacola.

Não vai devolver é lógico. E nem eu aceitaria, lenço é como escova de dentes, não se pode emprestar. Igualzinho a Ana Clara que até agora não aprendeu esta coisa tão simples: não se emprestam *objetos pessoais*. (TELLES, 1992, p.17).

Neste trecho, pode-se sentir o individualismo de Lorena e o desdém com o qual observa o que não lhe diz respeito, reproduzindo um comportamento típico do grupo social a que pertence. Contudo, não se trata de uma burguesia glamurosa e ascendente, a representação é de uma classe decadente, tanto no sentido de poder econômico, quanto no sentido de crenças e da moral que prega.

Assim, Lorena representa o mundo burguês em processo de decadência, dividido entre o passado de poder e o presente desmoronando, com direito a momentos de *mea culpa*, como mostra a personagem ao reconhecer-se “um monstro”. Mas esse monstro não o foi desde sempre. Foi moldado pelas contingências sociais com as quais teve contato, sua inação, portanto, está diretamente ligada às condições políticas e culturais de seu tempo. Assim, na tentativa de consertar sua não participação, provê as amigas em suas necessidades, em tentativas desastradas de compensar seu sentimento de superioridade, assim explicitado por Lia: “Morre de pena de todo mundo. Vai ver, morreu também de pena de mim quando disse que rasguei tudo. Não é uma forma de esconder seu sentimento de superioridade? Ter pena dos outros não é se sentir superior a esses outros?”. (TELLES, 2009, p.31).

Lorena é marcada sempre pela ambivalência: suas memórias podem tanto ser relatos fiéis de suas origens como invenção de uma imaginação aguda. Sua postura, ora aponta para uma jovem completamente isolada e inconsciente, ora demonstra uma opção consciente por si mesma, colocando-se sempre em primeiro lugar, realizando um retorno a si mesma, ao Sol e a Deus, como afirma a própria personagem. Compara-se, portanto, ao astro-rei e a Deus, atitude mística e narcisista, marcando uma personalidade conscientemente individualista, de integração com o que afirma ser-lhe essencial – ela mesma.

Pode-se afirmar que as escolhas de Lorena, relativas ao isolamento em que vive e às atitudes que toma com relação a si própria e às companheiras, refletem o egocentrismo e ao mesmo tempo a desintegração do próprio sujeito, pois, ao passo que se auto-analisa, termina por descobrir em si o desvario e os mesmos problemas dos quais procura abster-se conscientemente, como se pode conferir abaixo:

[...] Amanhã o serviço meteorológico já anunciaria trinta e oito graus a sombra com trovoadas no fim da tarde. Agrupar é conspirar e transpirar. Tinha repugnância pelo suor. Podia ser oca às vezes mas era com política que ia encher esse oco? Não acreditava mesmo em comunismo, não acreditava em nada disso e como não sabia fingir, o que em geral fazem as pessoas. Detestava o jogo do faz-de-conta. “Se mal tenho tempo e energia para cuidar de mim, imagine. Um jardim mínimo, três ou quatro plantinhas. Cercado de muro por todos os lados. E as tarefas suplementares? Como tirar o pó dos livros que Dona Sebastiana não tirou. (TELLES, 1992, p.89).

Ora, se sacrifico o ser para apenas estar, acabo me desintegrando (essencial e essência) até a pulverização total. Vaidade das vaidades. Apenas vaidade. A conclusão é bíblica mas responde a todas as perguntas deste mundo desintegrado e confuso. Os loucos reinando

sobre os vivos e mortos. Dominarão os poucos que conseguirem segurar as rédeas da loucura, quais? Pulmões e mentes poluídas. Importante papel está sendo reservado aos psiquiatras. Aos profetas, acredito ainda mais nos profetas. Acho que eu seria mais útil se estudasse medicina, de que vão adiantar no futuro as leis se agora já são o que se sabe. Uma psiquiatra maravilhosa. O chato é que quando leio um livro sobre doenças mentais, descubro em mim os sintomas de quase todas, uma psiquiatra por dentro demais da loucura. (TELLES, 1992, p.166).

Logo, Lorena demonstra consciência da “alta temperatura” a que a sociedade estava exposta devido aos acontecimentos políticos, mas discorda dos grupos de oposição, pois não acredita no comunismo, nem deseja abrir mão de seu (pequeno) mundo em prol da causa social, a qual não ignora, apenas deixa nas entrelinhas que sua alienação é uma escolha consciente. Em suas falas, a personagem demonstra conhecimento sobre os fatos que a cercam e lucidez ao analisá-los. Assim, o não envolvimento nos assuntos sociais e políticos é uma postura ideológica assumida e consciente.

No trecho anterior, ao falar que seria mais útil como médica, pontua a ausência do cumprimento das leis, uma alusão direta às arbitrariedades do regime. Nesse sentido, caracterizá-la como uma simples jovem burguesa alienada é diminuir a complexidade que se instaura a cada monólogo interior que realiza. A tensão que se estabelece entre exterior e interior com relação à Lorena é um recurso que está presente em toda a obra de Telles, mas se encontra centralizado de maneira mais intensa nesta narradora.

Um exemplo dessa relação entre a pretensa alienação de Lorena e a visão que se quer realista da guerrilheira Lia, é o fato de que Lorena brinca ao contrapor sua visão e a de Lia, levantando questões que permeiam a obra: qual das duas estaria, de fato, mais próxima da realidade social? Quem seria mais lúcida? Por diversas vezes, Lorena deixa tais perguntas no ar, ironizando Lia e sua visão de mundo, como se pode conferir nos trechos abaixo:

O último véu!, escrevia Lião, ela fica sublime quando escreve, começou o romance dizendo que em dezembro a cidade cheira a pêssego. Imagine, pêssego. Dezembro é tempo de pêssego, está certo, às vezes a gente encontra as carroças de frutas nas esquinas com cheiro de pomar em redor, mas concluir daí que a cidade *inteira* fica perfumada, já é sublimar demais. Dedicou a história a Guevara com um pensamento importantíssimo sobre a vida e a morte, tudo em latim. Imagine se entra latim no esquema guevariano. Ou entra? E se ele gostava de latim. Eu não gosto? Nas horas nobres deitava no chão, cruzava as mãos debaixo da cabeça e ficava olhando as nuvens e latinando, a morte combina muito com latim, não tem coisa que

combine mais tanto com latim como a morte. Mas aceitar que esta cidade cheira a pêssego, exorbita. “*Qué ciudad será esa?*”, ele perguntaria na maior perplexidade. “*Tercer Mundo?*” Terceiro Mundo. “*Y huele a durazno?*” Na opinião de Lia de Melo Schultz, cheira. Ele então fecharia os olhos onde eram os olhos e sorria um sorriso onde era a boca. *Estoy bien listo con esas mis discípulas.* (TELLES, 1992, p.09).

[...] O açúcar da voz quando está nostálgica também é herança baiana. Compota de jaca. Mas o senhor Karl firme debaixo do braço, escondido e exposto, camuflado e exibido, que ninguém sabia que esta é minha bíblia! Teria ido até o fim? O pé alemão solidamente racionalista mas e o pé brasileiro? “Já li”, disse Lorena apontando o livro. “Não parece mas sou muito inteligente, se quiser, troco em miúdo para você.” Ela então riu, dentes de alemão fanático mas risada com som tropical. (TELLES, 1992, p.52).

Como se vê, fica difícil responder às perguntas lançadas. Lorena se divide entre divagações e observações pontuais, contrárias à personalidade etérea que parece ser, em um primeiro momento, sua principal característica. Seria ela alienada ou Lia estaria fora da realidade graças a um fanatismo cego, uma possível herança do fervor nazista de seu pai?

Difícil traçar um único contorno para Lorena. A própria personagem não consegue (ou não quer?) traçar uma auto-imagem. Seu reflexo no espelho é sempre embaçado, confunde-se com a espuma do banho que lhe cobre a cabeça, o rosto: “Viuse irreal no espelho embaçado pelo vapor d’água.” (TELLES, 1992, p.55) ou “Me vejo de perfil no espelho esfumaçado” (TELLES, 1992, p.243). Nesta confusão de imagens turvas, brinca com as possibilidades infinitas do ser, ora maliciosa, ora ingênua. Indulgente ou cruel? É a própria personagem quem responde à pergunta quando afirma: “*son tan oscuras de entender esas cosas interiores.*” (TELLES, 1992, p.17).

Em suas expressões, Lorena fornece ao leitor pistas da complexidade de sua personalidade: “- Apenas um terço de nós é visível, a senhora sabia? O resto não se vê. O avesso.” (TELLES, 1992, p.134). Ressalta-se o quanto são profundas e complexas as questões em que a alma humana se encontra imersa, característica das obras de Telles, já mencionada por inúmeros teóricos, como Beatriz Sica Lamas (2004), por exemplo. Contudo, é importante lembrar que, em *As meninas*, as influências que determinam o perfil psicológico de cada uma das personagens têm relação com a maneira como cada uma delas lida com seu tempo e com a posição que ocupam nessa mesma sociedade. Tal artifício estético do romance dá ênfase a uma característica importante desses anos tão radicais: assumir ou não assumir posições dava direito a rótulos.

Em outras palavras, o que surge com a figura da personagem Lorena, em conjunto com suas crises de egoísmo, é uma crítica ácida aos aspectos sociais que condicionam e alimentam tal alienação, e, por conseguinte, não permitem uma participação não somente de Lorena, mas das jovens que essa representa – as pertencentes à elite, confinadas no mundo familiar ou fechadas em si mesmas, situação tão próxima à retratada por Simone de Beauvoir, relativo ao comportamento das jovens burguesas da França da primeira metade do século XX:

[...] Fecham a mulher numa cozinha ou num camarim e se espantam de que seu horizonte seja limitado; cortam-lhe as asas e lamentam que não saibam voar. Que lhe abram o futuro e ela não será mais obrigada a instalar-se no presente.

Dão a prova da mesma incoerência quando, fechando-a dentro dos limites de seu eu ou do lar, censuram-lhe o narcisismo, o egoísmo com seu cortejo: vaidade, suscetibilidade, maldade, etc.; tiram-lhe toda possibilidade concreta de comunicação com outrem; ela não sente em sua experiência o apelo nem os benefícios da solidariedade, porquanto está inteiramente consagrada à sua própria família, separada; não se pode, portanto, esperar que se supere em prol do interesse geral. Confina-se obstinadamente no único terreno que lhe é familiar, em que ela pode exercer um domínio sobre as coisas e no seio do qual reencontra uma soberania precária. (BEAUVOIR, 1980, p.371).

Avaliando-se a história da família de Lorena, pode-se afirmar que suas posições são típicas das construções culturais tradicionais da burguesia. Lorena revive a trajetória da própria mãe, pois ainda se encontra enredada a ela, como se vivessem juntas, apesar de há muito não desfrutar do convívio familiar, posto que esse já se encontrava fragmentado quando parte para a universidade e passa a viver no pensionato. A concha-quarto, de certa forma, é uma segmentação do próprio lar, no qual preserva os mesmos costumes, os mesmos hábitos, resultantes de uma educação baseada nas leituras de Charles Morgan⁷ e nas *Meninas exemplares*, da Condessa de Ségur.⁸ Repetem-se em suas angústias e tendências moralistas, as mesmas questões que serviram para formação de sua mãe. Segundo a mãe de Lorena:

- [...] Li na minha adolescência um livro encantador, ninguém mais lê esse livro, mas a geração da minha mãe se deliciou com ele, *As meninas exemplares*, da Condessa de Ségur, você já ouviu falar?

⁷ Escritor de prosa inglesa, produziu no início do século XX. Descrevia sua obra como romântica e platônica, preferia manter-se distante das tendências modernas de sua época.

⁸ Autora russa do século XIX produzia obras de fundo moralista, indicando quais seriam as “boas maneiras” para moças. Sua obra principal se trata de *As meninas exemplares*.

Quando vejo Loreninha com seu jeito de menina antiga penso nesse livro. (TELLES, 1992, p. 199).

Todavia, por trás da imagem frágil e fútil que Lorena passa àqueles que com ela convivem, interage um senso crítico apurado. Demonstra, por vezes, lucidez e bom senso, como ao reconhecer sua fragilidade e a das demais pessoas frente a um cenário de violência: “Ia esquecendo, salve também os meninos da Lião, estão presos ou vão ser, salve os meninos tão fortes e tão frágeis, somos todos muito frágeis”. (TELLES, 1992, p.92). Sua opinião é compartilhada por Madre Alix, o que reforça o fato de que se encontra atenta aos acontecimentos. Ao aconselhar Lia, a mãe mostra que, talvez, a moça não tenha dimensão dos fatos que a cercam tanto quanto imagina: “ Não, Lia. Vocês são frágeis, filha. Você, Lorena. Quase tão frágeis quanto Ana Clara.” (TELLES, 1992, p.129). O contraponto a essa visão errônea de “super-heróis” estaria, portanto, em Lorena que, sem a paixão revolucionária, ofereceria o outro lado da luta: o fato de que o radicalismo estaria privando os jovens revolucionários de uma visão mais ampla da situação em que se encontravam, de caos e isolamento, em que todos seriam vítimas do sistema, cada um a seu modo.

Portanto, apesar de ensimesmada em sua concha, Lorena assiste aos acontecimentos, de sua janela, como uma sinhazinha, e deles possui uma compreensão e uma visão crítica, oferecendo uma das imagens possíveis de análise da sociedade brasileira; imagens provenientes de quem observa a situação com vista do sobrado. Sua postura, dessa forma, não é de uma jovem inconsciente, mas de uma jovem que opta pela não participação:

Também amo esse povo, Lião, não precisa me olhar assim. Amor cerebral, reconheço, que outro gênero de amor pode ser? Se não me misturo na tal massa (morro de medo dela) pelo menos não fico esnobando como faz Aninha. O que é natural, ela deve ter sido paupérrima. (TELLES, 1992, p.53).

Assim, a todo o momento, marcam-se as diferenças entre o mundo burguês de Lorena, a militância de Lia e o passado/presente de extrema pobreza de Ana Clara. A figura de Lorena vem sempre demarcada pelos impasses que a dividem: de um lado, a vontade de aderir às novidades de seu tempo, de outro, o moralismo burguês que são os pilares de sua formação. Oscila entre o querer e o poder, entre realidade e fantasia, entre o individualismo e o coletivismo. Portanto, os gostos de Lorena levam a tendência de caracterizá-la como pequeno-burguesa ou alienada, segundo os moldes culturais da época, mas, como lembra José Paulo Paes (1998), um dos méritos de Telles é ter dado

características convincentemente humanas às suas personagens burguesas, salvando-as da estereotipia a que as costuma condenar a ficção ideologicamente engajada.

Essa força estilística, apontada por Paes, vale para as demais personagens de *As meninas*. Não se pode tratar qualquer uma das meninas como estereótipos. Apesar de todas trazerem traços comuns aos grupos aos quais pertencem, a todo o momento passam por crises que, mais que salientar estas características como inatas ou imutáveis, as colocam em xeque diante de situações-limites que as testam como cidadãs e como mulheres. Como, por exemplo, estabelecer entre Lorena e Lia um rótulo entre vilã burguesa e heroína guerrilheira, categorizações comuns à visão esquerdista da época, se postas em prova na morte de Ana Clara, se unem num mesmo objetivo – o de manter as aparências e salvar o pensionato de um escândalo? Lia estaria ajudando Lorena a (re)purificar sua concha? Teria consciência disso? Ou Lorena realmente acreditava que maquiagem a morte era um meio de amenizá-la e Lia concordou com o pequeno espetáculo?

Uma possível saída para a postura de Lorena, pode estar no trecho anterior ao desfecho, à página 57 (1992), em que, ao entrar no quarto de Ana Clara, se depara com a figura de Chagall com a qual a havia presenteado. A gravura consistia em um anjo verde que abençoava um pecador roxo: poder-se-ia dizer que Lorena se identificava com o anjo verde e se autorizava a abençoar e decidir o destino de Ana Clara – caracterizada por Lorena como o pecador roxo? Esse seria o motivo de comover-se ao se deparar com o quadro, teria se identificado com a situação exposta nele? Seria esse o motivo que a fez sentir-se autorizada a realizar o rito de passagem para Ana Clara?

Mas, até que ponto a figura de Ana Clara é mais vítima que suas companheiras, que a seu modo, também sofrem o peso dos conflitos que vivenciam? Seria, de fato, a mais pecadora? O desfecho de *As meninas* não se caracteriza por um ponto final, mas por reticências e um (ou vários?) ponto de interrogação.

No caso do romance de Telles, aderir a categorias únicas se mostra algo delicado. Cada uma das meninas possui mais de uma face, a ambigüidade se faz presente a todo instante, sendo uma das principais ferramentas estéticas da narrativa. Ao mesmo tempo em que se podem condenar as atitudes de Lorena como uma marca egoísta e indiferente ao que não lhe diz respeito de mais imediato, também se pode notar que possui consciência dos fatos que a cercam, mas seu não posicionamento diante dos mesmos a situa no grupo de jovens alienados do período. Caracteriza-se pela erudição e

pelo refinamento, insere-se no quadro de jovens que não abrem mão de novidades como Jimi Hendrix e da guitarra elétrica em detrimento da situação política que assola o país.

É importante frisar, portanto, que a pretensa alienação e ingenuidade de Lorena, à medida que refletem sua posição social, deixa de ser uma escolha própria para ser, na verdade, uma herança de seu grupo social. Suas escolhas vêm entre aspas, já que faz parte de sua condição cultural. Logo, é no contraste dessa alienação com o mundo exterior, o qual tem acesso pela janela de seu quarto e também por sua interação com Lia e Ana Clara, que Lorena se depara com as questões sociais que a assustam e ocasionam seu recolhimento, como se pode conferir abaixo:

Carro, carro. A máquina está varrendo a beleza da terra, ai meu Pai. E vamos entrar na era do Aquário, quer dizer, domínio da técnica, mais máquinas. O trânsito aéreo, balões e jatinhos individuais, o céu preto de gente. Não quero nem saber, fico lendo meus poetas em cima de uma árvore, deve sobrar alguma. (TELLES, 1992, p.21).

[...] “É preciso ter um peito de ferro para aguentar esta cidade”, diz a Lião que cruza esta cidade com sua alpargata azul. Mas não entro na transa e nem quero. Faculdade, cinema, um pouco de clube (clube fechado), uma ou outra lanchonete, compras nas minhas lojas especialíssimas. O oriehnid vem no envelope. Dia de comprar livros e discos, dia de Deus me visitar, oi, Lorena. Às vezes, o medo não da cidade (tão remota para mim como seu povo) mas um medo que nasce debaixo da minha cama. (TELLES, 1992, p.49-50).

Como se pode notar, a cidade e o povo estão tão distantes da realidade de Lorena que não se encontram por ela enumerados em seus medos que, segundo a mesma, crescem debaixo de sua cama. Mas, percebe-se que o fato é que a personagem não sabe lidar com as transformações sociais, tampouco se encontra preparada para “aguentar a cidade” como sugere Lião, logo, seus medos têm relação com o exterior que desconhece. É por medo do desconhecido que se recolhe e opta pelo distanciamento. Mas esse recolhimento, essa escolha pela solidão, por ser a personagem principal, sem necessidade de convívio, se desmente ao longo do romance. Retomando Simone de Beauvoir (1980), em um relato que narra à história de Maria B., garota que em sua puberdade, passa a sofrer excitações psíquicas em que vivia várias vidas e em todas elas era a personagem principal, vê-se situação semelhante à vivenciada por Lorena:

Vê-se que esse devaneio mórbido destinava-se essencialmente a satisfazer o narcisismo da jovem que considera sua vida insatisfatória e teme enfrentar a verdade da existência [...]. Entretanto, esse culto solitário que rende a si mesma não basta a jovem. Para se realizar, ela precisa existir numa outra consciência.

Busca amiúde auxílio de suas companheiras. (BEAUVOIR, 1980, p.79)

A situação de Maria B. é bastante próxima a de Lorena, pois seu culto ao individualismo se desmente ao passo que o que verdadeiramente a completa é o contato que tem com Ana Clara e Lia, como admite Lorena no seguinte trecho, em que descreve sua convivência com Ana Clara: “Oh. O que aprendi com ela: não bebo e posso escrever uma tese sobre alcoolismo e drogas. Nunca tive nenhum homem e sei com pormenores a arte e dasarte de amar”. (TELLES, 1992, p.54). Suas histórias de vida e experiências se entrecruzam, uma completando a outra. Essa relação é que garante redondez ficcional a Lorena, pois é na interação com os outros segmentos sociais que deixa a clausura garantida por sua concha-quarto e pelos tabus estabelecidos por sua formação, fato esse que reitera a importância dos demais focos narrativos compostos por Lia e Ana Clara, pois se contrapõe suas visões de mundo, tanto para revelá-las ao leitor, quanto pra criticá-las.

No trecho seguinte, tem-se um exemplo de situação que se dá por meio da contraposição entre as narradoras: é possível observar que Lorena tem consciência de que seus valores são questionados pelas companheiras, pois a época é de luta contra o capitalismo, outrossim, demonstra o lado paradoxal desta crítica, pois tanto seu dinheiro quanto seu carro servem para a manutenção desta camada social que, na pele de Ana Clara, a inveja e, na de Lia, a rechaça, porém sempre fazendo uso das facilidades que seu dinheiro lhes pode proporcionar:

“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, 1992, p.52).

Dessa forma, Lorena mostra a si mesma e o que pensa de suas companheiras. Apresenta-se, por exemplo, para a amiga Lia como mística, definição que coincide com um tipo de comportamento feminino estudado por Simone de Beauvoir, que traz em suas características, diversas semelhanças com a personagem:

O fervor místico, como o amor e o próprio narcisismo, podem integrar-se em vidas ativas e independentes. Mas, em si, esses esforços de salvação individual só podem redundar em malogros; ou a mulher põe-se em relação com um irreal: seu duplo ou Deus; ou cria uma relação irreal com um ser real. Não tem, em todo caso, domínio sobre o mundo, não se evade de sua subjetividade; sua

liberdade permanece mistificada; só há uma maneira de realizá-la autenticamente: projetá-la mediante uma ação positiva na sociedade humana. (BEAUVOIR, 1980, p.447)

A definição de mística de Beauvoir recupera em muitos sentidos a situação de Lorena: encontra-se incompleta, pois, trancada em si mesma vive uma relação irreal com M.N. – um ser real ou fruto de sua imaginação? Revivendo sua infância, reescreve diversas vezes a história do assassinato de seu irmão, negada por sua mãe, a qual faz alusão a sua grande imaginação. Seria somente imaginação ou uma tentativa de reinventar a própria história? Seu individualismo, portanto, a mantém prisioneira de si mesma:

[...] Gosto muito das pessoas mas essa necessidade voraz que às vezes me vem de libertar de todos. Enriqueço na solidão: fico inteligente, graciosa e não esta feia ressentida que me olha do fundo do espelho. Ouço duzentos e noventa e nove vezes o mesmo disco, lembro poesias, dou piruetas, sonho, invento, abro todos os portões e quando vejo a alegria está instalada em mim. (TELLES, 1992, p.132).

O ideal que possui sobre a família e o amor também é importante para que se possa delineá-la. Nota-se que todos os seus pensamentos não dizem respeito a situações vividas, mas sim a ideologias arraigadas na moral burguesa. Como se sabe,

durante o século XIX, a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade – burguesa – reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas: e, por que não, a sensibilidade e forma de pensar o amor.

Presenciamos nesse período o nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade. Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível. Verdadeiros emblemas desse mundo relativamente fechado, a boa reputação financeira e a articulação com a parentela como forma de proteção ao mundo externo também marcaram o processo de urbanização do país. (PRIORE, 2004, p.221).

Nesse sentido, mesmo as questões que dizem respeito à importância da estrutura familiar e seus devaneios sobre o amor, são frutos de construções ideológicas típicas de sua classe social, porém, estas não passam ao campo do que se entende por real, posto que na prática, a família de Lorena não possui a pretensa unidade, e ela, jovem

universitária, começa a traçar um destino não condizente com a antiga matrona burguesa. Logo, o caráter sonhador de Lorena, marcado na idealização do amor por M.N (Marcus Nemésius), reflete a importância das crenças da moral burguesa e o efeito desta na formação sobre o caráter de Lorena. Tal postura reflete o ideal de mulher delineado pelo papel social, herança cultural que se estabeleceu com as mudanças sociais que se processaram com a ascensão da burguesia. Igualmente, a idealização do amor faz parte do mecanismo de máscara social ou farsa apontada ao longo do romance. O amor platônico que Lorena nutre por M.N. é uma maneira a mais de expressar o caráter individualista e narcisista da personagem, cuja realização só se dá de acordo com sua imanência, sem interação com o que lhe é exterior ou com um Outro real. Para tanto, a imagem de M.N. é uma maneira a mais de escapar e evadir, conferindo com a categorização de Beauvoir (1980), quando aborda o caráter narcisista da mulher que escolhe confundir seus fantasmas com a realidade.

Por outro lado, os conflitos de Lorena com relação ao sexo e à virgindade, também fazem parte de uma discussão peculiar do momento vivenciado e dos conflitos que permeiam a época: a discussão sobre a liberação sexual. Ao mesmo tempo em que luta por conservar os tabus com os quais foi criada, sente-se tentada a abrir-se às novidades de seu tempo, como se pode conferir no seguinte trecho:

“O tesouro de uma moça é a virgindade”, ouvi mãezinha dizer mais de uma vez às mocinhas que trabalhavam na casa da fazenda. Como nunca mais fez essa advertência, calculo que o tesouro só era válido para aquele tempo. E para aquele gênero de mocinhas, filhas de colonos ou órfãs. (TELLES, 1992, p.170)

É perceptível que Lorena tenta mascarar o que aprendeu para diminuir a culpa que sente por ser incapaz de seguir as advertências de sua mãe; sente a mudança dos tempos. Nomeando-se como “Anjo Sedutor”, flutua entre o recato e a vontade de transgredir a imagem imposta. Há uma mistura de castidade e malícia, esta última bastante exacerbada nos enredos eróticos que cria para si mesma em seus momentos de monólogo interior, como se pode conferir na história que escreveria sobre “O homem do pêssego”:

Se eu escrevesse, começaria uma história com esse nome, *O homem do pêssego*. Assisti de uma esquina enquanto tomava um copo de leite: um homem completamente banal com um pêssego na mão. Fiquei olhando o pêssego maduro que ele rodava e apalpava entre os dedos, fechando um pouco os olhos como se quisesse decorar-lhe o contorno. Tinha traços duros e a barba por fazer acentuava seus

vincos como riscos de carvão mas toda a dureza se diluía quando cheirava o pêssego. Fiquei fascinada. Alisou a penugem da casca com os lábios e com os lábios ainda percorrendo toda a sua superfície como fizera com as pontas dos dedos. As narinas dilatadas, os olhos estrábicos. Eu queria que tudo acabasse de uma vez mas ele parecia não ter nenhuma pressa: com raiva quase, esfregou o pêssego no queixo enquanto com a ponta da língua, rodando-o nos dedos, procurou o bico. Achou? Eu estava encarapitada no balcão do café mas via como num telescópio: achou o bico rosado e começou a acaricia-lo com a ponta da língua num movimento circular, intenso. Pude ver que a ponta da língua era do mesmo rosado do bico do pêssego, pude ver que passou a lambe-lo com uma expressão que já era sofrimento. Quando abriu o bocão e deu o bote que fez espirrar longe o sumo, quase engasguei no meu leite. Ainda me contraio inteira quando lembro, oh Lorena Vaz Leme, não tem vergonha? “Não”, diz em voz alta o Anjo Sedutor. Acendo depressa um tablete de incenso, oh mente pervertida. Queria ser santa.

É evidente a tensão entre a manutenção de um padrão imposto pela cultura a qual baseou sua criação e a vontade de sair do casulo em que se encontra. A cena do pêssego metaforiza as preliminares sexuais, é a tradução dos desejos que se encontram castrados, impedidos de se realizar pelo medo de quebrar barreiras. A auto-censura está marcada logo no final do trecho, traduzida no desejo de ser “santa”. Mas queria mesmo ser santa? Ou seria parte do jogo de esconde-esconde que a personagem realiza com o leitor? Quantas faces teria Lorena? A própria personagem aumenta o mistério: “Pura convenção achar o sexo obsceno”. (TELLES, 1992, p.10). Se é pura convenção, por que tanta questão em manter a virgindade, criando barreiras?

Nesse sentido, mesmo as questões políticas, como se pode notar, não se separam das questões tidas como individuais. Lorena resiste e requer o direito “a ser” conforme sua própria filosofia, a despeito de suas contradições e incoerências:

Faço filosofia. Ser ou estar. Não, não é *ser ou não ser*, essa já existe, não confundir com a minha que acabei de inventar agora. Originalíssima. Se sou, não estou porque para que eu seja é preciso que eu não esteja. Mas não esteja onde? Muito boa a pergunta; não esteja onde. Fora de mim, é lógico. Para que eu seja assim inteira (essencial e essência) é preciso que não esteja em outro lugar senão em mim. Não me desintegro na natureza porque ela me toma e me devolve na íntegra: não há competição mas identificação dos elementos. Apenas isso. Na cidade me desintegro porque na cidade eu não sou, eu estou: estou competindo e como dentro das regras do jogo (milhares de regras) preciso competir bem, tenho conseqüentemente de estar bem para competir o melhor possível. Para competir o melhor possível acabo sacrificando o ser (próprio ou alheio, o que vem a dar no mesmo). Ora, se sacrifico o ser para apenas estar, acabo me desintegrando (essencial e essência) até a pulverização total. (TELLES, 1990, p.167).

Em outras palavras, pode-se dizer que a figura de Lorena é um convite a quebra de rótulos – uma jovem que, em sua pretensa alienação, tudo observa e critica e, ao mesmo tempo, um convite a que a mulher possa assumir sua individualidade sem maiores problemas, sem que isso seja encarado como algo externo às próprias relações sociais e culturais.

2. Lia-Lião: A ambigüidade baiana-alemã

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.

Lia de Melo Shultz (TELLES, 2009, p. 61)

Lia de Melo Shultz, estudante de Ciências Sociais, filha de uma baiana e de um alemão, ex-soldado nazista, é quem convida o leitor a caminhar pelo cenário fragmentado do mundo da guerrilha urbana que, nesse período, sob a esfera do AI-5 e já sofrendo com o desbaratamento de diversos grupos, por decorrência de quedas e assassinatos, como a morte dos líderes Carlos Marighella em 1969 e a de Carlos Lamarca em 1971, começa a sofrer um declínio. Já há a percepção de que o povo não entende e não compartilha das ideias radicais, situação claramente exposta no texto de Telles:

Acendo um cigarro. Que me importa dormir no meio dos bêbados, das putas, o cigarro aceso no meu peito, dói sim, mas se soubesse que você está livre, dormindo na estrada ou debaixo da ponte. Mas livre. Não sei agüentar sofrimento dos outros, entende. O seu sofrimento, Miguel. O meu agüentaria bem, sou dura. Mas se penso em você fico uma droga, quero chorar. Morrer. E estamos morrendo. Dessa ou de outra maneira não estamos morrendo? Nunca o povo esteve tão longe de nós, não quer nem saber. E se souber ainda fica com raiva, o povo tem medo, ô como o povo tem medo. A burguesia aí toda esplendorosa. Nunca os ricos foram tão ricos, podem fazer as casas com maçanetas de ouro, não só os talheres mas as maçanetas das portas.. As torneiras dos banheiros. Tudo de puro ouro como *gangster* grego ensinou na sua ilha. Intactos. Assistindo da janela e achando graça. Resta a massa dos delinqüentes 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, 1992, p.14).

[...] 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 um trompaço e dentes e ossos se trincam. Mas na cena seguinte já se colam e o gato volta inteiro. Seria bom se fosse como nos desenhos. Silvinha da Flauta. Gigi. Japona. E você, Maurício? Quando o bastão entrar mais fundo, desmaia. Desmaia depressa, morra. Devíamos morrer, Miguel. Em sinal de protesto devíamos todos simplesmente morrer. “Morreríamos

se adiantasse”, você disse. Lembra? Eu sei, ninguém daria a mínima. 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, 1992, p.227).

É a mesma menina que fica sublime quando escreve, a ponto de afirmar que em dezembro a cidade toda cheira a pêssego, e aquela que integra o grupo de ações armadas,positor ao regime ditatorial, que segura a barra do namorado preso, que ama sua Pátria acima de todas as coisas, mas que sonha um dia estar tão plena da própria gravidez, como a gata com quem divide seu espaço no pensionato de freiras.

A personagem reflete todo o conflito daqueles que viveram este período da história até as últimas conseqüências e descobriram que já não poderiam contar com o apoio do povo—, o povo por quem decidiram lutar: “Estavam como aquelas gazelas com destinação marcada, pulava-se duas e a terceira era fígada no pescoço, mais duas e o sangue correndo azulado.” (TELLES,1992, p.193). Pode-se comparar a situação narrada por Lia a esta, abaixo, narrada por Cida Costa, ex-militante da Ação Libertadora Nacional - ALN, narrando o momento de sua prisão:

[...] Uma mulher começou a gritar: “Morra, sua terrorista! Morra, sua terrorista!” Foi um impacto. Foi terrível. Você tinha a ilusão de que estava fazendo a coisa numa direção, mas essas mesmas pessoas pelas quais você assumia uma postura, o povo, o teu povo, não estava entendendo. É duro você sentir isso num momento desses. É um tapa na cara. Foi exatamente o que eu senti. Como se essas coisas se estilhaçassem, uma manhã que se quebrou. O sol, as coisas, e o grito da mulher. É um negócio que te gela, te joga meio pras sombras. Um momento muito horroroso. Eu senti: estou sozinha. Estamos sozinhos. (CARVALHO, 1998, p.11).

Pode-se perceber que as idéias expostas por Lia são compatíveis com situações reais, vivenciadas por mulheres que se dedicaram à luta armada. É por meio de seus pensamentos, portanto, que se encontra configurada uma forte crítica social e a grande crise do guerrilheiro diante do distanciamento entre sua ideologia e a realidade que o mantinha afastado do povo. É também por meio de Lia que aparece o caráter de resistência ao regime, é sua a voz que denuncia a tortura, é a porta-voz das denúncias de tortura contidas no panfleto inserido por Telles em sua narrativa:

– Quero que ouça o trecho do depoimento de um botânico perante a justiça, ele ousou distribuir panfletos numa fábrica. Foi preso e levado à caserna policial, ouça aqui o que ele diz, não vou ler tudo: *Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam “traidor da pátria, traidor!” Nada me foi dado para comer*

ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial freqüentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques elétricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resisti e resisti também às surras que me abriram um talho fundo em meu cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me então a aplicar choques em mim mesmo e em meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram um sapato dentro da minha boca. Outras vezes, panos fétidos. Após algumas horas, a cerimônia atingiu seu ápice. Penduraram-me no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram-me então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência. Os tapas que me davam eram tão fortes que julguei que tivessem me rompido os tímpanos, mal ouvia. Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas. E etcetera, etcetera. (TELLES, 2009, p.148-149).

Denuncia também as graves questões sociais do período:

Presta atenção, falar em subdesenvolvimento não é só falar nas crianças, depois dou o número exato das que morrem por dia. Tem o analfabetismo. A multiplicação das favelas. Os retirantes, dê um passeio pelas rodoviárias, escute o que essa gente fala. Vendedores ambulantes com pentes, lápis, giletes. O lixo estourando nas ruas, como se chamam essas bocas que se abrem entupidas nas calçadas? A sujeira dos cafés, restaurantes, privadas, a sujeira apoteótica dessas privadas a começar pelas faculdades, ô, Pedro. (TELLES, 1992, p.117).

Nesse sentido, Lia permite visualizar a tensão existente no momento histórico retratado; de um lado, o sacrifício de quem se dispõe a lutar; de outro, a despreocupação e não entendimento do sacrifício por parte do povo. Assim, por meio de sua saga, configura-se tanto a crítica aos excessos do regime, quanto à visão de que a luta por parte dos ativistas de esquerda estava menos articulada do que se imaginava, mostrando a fragilidade de seus esquemas, que de certa maneira, acabava por mantê-los alienados e distantes da realidade dos fatos; tem-se contato com a ideologia e com as crenças que

permeavam os grupos de oposição, como a dificuldade de aceitação da reação por via pacífica ou conscientizadora, de acordo com o exemplo abaixo:

Os intelectuais com seus filminhos do Vietcongue. Há tanta fome no mundo 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 em sua direção. Silêncio novamente, só o zunido exasperante do projetor, a cortição é longa, tem filme a beça esperando nas latinhas. As luzes se acendem mas pra aliviar o ambiente. Considerações sobre prováveis nomes nas próximas listas. Voltam os filminhos às respectivas latas enquanto aos poucos voltam todos às respectivas casas. Os que não têm carro pedem carona nos carros disponíveis que vão para o mesmo lado. 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 soube do episódio do romance de Faulkner, alguém contou e ele achou genial, “Milho cru ou cozido?”, perguntou o outro e ele deu os 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, 2009, p. 33).

No trecho anterior nota-se a linha de raciocínio que preponderava entre jovens que optaram pela luta armada: ação em detrimento de reuniões, discussões e tentativas pacíficas de reação ao regime. Demonstra-se a radicalização das ações e o desprezo pelo papel do intelectual artificialmente engajado, segundo a visão de Lia. Contudo, apesar do desejo por ação e de julgar-se completamente inserida em seu contexto de luta, demonstra, em seus diálogos com Pedro, o despreparo e a cegueira que os envolvem:

Depois de oferecer-lhe o maço, Lia ficou olhando o globo de vidro com sua tímida aura de luz.

- Uma armadilha. Os bichinhos entram e não podem mais sair. E mesmo que consigam, tem as teias aí fora, a morte é pior ainda. Morte sem luta, sem nada. No papo da aranha.
- Podiam sair como entraram, não podiam?
- Se pudessem não estavam aí mortos.
- Mas os politizados escaparam. (TELLES, 2009, p. 128).

Uma possível interpretação para a metáfora que se apresenta neste trecho, é a referência aos jovens que entram para o esquema da luta, e como os bichos na lâmpada, se debatem e morrem por exaustão, sem saber que estão entrando em um beco sem saída; contudo, os mais politizados são aqueles que escapam, fato que salienta a inexperiência e as atitudes impulsivas, guiadas pelo amor à pátria e à busca por liberdade: “Temos um bom grupo pra o que der e vier, o problema é com os mais velhos, os intelectuais. Salva-se meia dúzia. Assinam os manifestozinhos, fazem suas reuniões secretas, o sorriso secreto de Gioconda, o copinho na mão. E daí?” (TELLES,1992, p. 101).

Outra atitude paradoxal de Lia, que indica uma cisão com os ideais de seu grupo, é o impasse de seguir com a luta e o desejo de uma vida tranqüila, com filhos, tão avessa aos ditames da esquerda:

Miguel não quer saber de filhos, pelo menos por enquanto. Concordei, é evidente, mas tenho às vezes tanta vontade de me deitar como essa gata plena até a saciedade, tão penetrada e compenetrada da sua gravidez que não tem no corpo lotado espaço sequer pra um fiapo de palha. Daria a ele o nome de Ernesto. (TELLES, 1992, p.188)

Tal tensão entre a militância e a vontade de formar uma família, entre os interesses coletivos, voltados ao povo, e os interesses individuais, relacionados com a vivência da maternidade e de uma família constituída, fazem parte da complexa formação de Lia, em que a ambigüidade dá o toque de inexatidão. Muitas vezes tem-se a impressão de falta de contornos, pois a cada momento, determinadas atitudes ou pensamentos confessados vão à contramão do até então construído. Segundo Telles (2007), esse fato se dá porque seus personagens são como a natureza humana: incontroláveis, inacessíveis e indefiníveis.

Dentro de seus papéis, cada uma das meninas traz consigo não somente as características pertinentes aos seus grupos sociais, mas às questões por elas causadas. Assim como Telles foge aos estereótipos que condenam as personagens burguesas, o faz com a guerrilheira Lia. Tece sua personalidade de tal forma a dar vazão às incoerências causadas pelo engajamento extremista. Lia, assim como Lorena e Ana Clara, possui várias facetas que impedem uma única categorização: há jogos de claro e escuro, sublime por vezes, grotesca por outras: “[...] Lorena me aconselha a escrever despojado me acha barroca. Sou barroca por dentro e por fora, aceito. Planejamentos e estrelas. Genialidades sem gênio [...]” (TELLES, 1992, p.119).

Onde começa a Lia que fica sublime quando escreve e termina a Lião, completamente comprometida com a causa social a ponto de sacrificar seus sonhos mais íntimos? A dúvida e a incompletude são as chaves para que se compreendam as aparentes incoerências da personagem. Parece que a melhor percepção das personagens, quem oferece é Madre Alix:

– Vocês me parecem tão sem mistério, tão descobertas, chego a pensar que sei tudo a respeito de cada uma e de repente me assusto quando descubro que me enganei, que sei pouquíssima coisa. Quase nada – exclamou e abriu as mãos no espanto. – O que sei, afinal? Que é da esquerda militante e que perdeu o ano por faltas? Que tem um namorado preso, que está escrevendo um romance e que está pensando numa viagem que não tenho ideia para onde seja? Que sei eu sobre Lorena? Que gosta de latim, que ouve música o dia inteiro e que está esperando o telefonema de um namorado que não telefona? Ana Clara, aí está. Ana Clara. Como me procura e faz confissões, eu podia ficar com a impressão de que sei tudo a respeito dela. Mas sei mesmo? Como vou separar a realidade da invenção? (TELLES, 2009, p.142-143).

Neste caminho, questiona-se o que se entende por verdade e os rótulos já estabelecidos da sociedade como um todo. Através das ambigüidades demonstram-se as fragilidades presentes em seus diversos segmentos sociais, em que o responsável direto é a ditadura militar brasileira. Lia abre uma chave de comparação interessante que aponta para a questão de que são vítimas do mesmo sistema; pergunta-se no momento em que sai do pensionato e pode ver Lorena que lhe acena por entre as grades do jardim, quem das duas seria a prisioneira. A resposta vem em seguida, quando percebe que tudo dependeria do ponto de vista do observador, pois para Lorena, quem estaria por detrás das grades seria Lia: “Vejo-a como uma prisioneira através das grades do seu jardim. Sinto uma certa tristeza mas logo vem a vontade de rir. Pontos de vista: para ela a prisioneira não sou eu?” (TELLES, 2009, p.169).

Lia coloca ambas como vítimas do mesmo sistema, prisioneiras da mesma jaula, ainda que em pontos de vista distintos. Mas e Ana Clara? Qual seria sua posição para Lia? Ainda que reconheça em conversa com Madre Alix que o sistema fabrica várias Anas Claras, não se demonstra fragilizada o suficiente com a situação de degradação da amiga. Sua solidariedade com as minorias não atinge Ana Clara e, por muitas vezes, atinge proporções agressivas e intolerantes:

– Fico às vezes com vontade de sacudir Aninha, bater nela, tanta raiva me dá, ô! sei que está doente, é lógico, mas essa doença me deixa uma fúria. Então a senhora acha que um analista vai resolver no

ponto em que está? Já teve dezenas de analistas, Madre Alix. Dezenas. Andou com uns, os outros não pagou. Recuperáveis são os casos recuperáveis. Fim. Os loucos menos loucos, esses que nem a gente. Uma neurose que não chama muita atenção porque faz parte. Enquanto o neurótico puder trabalhar e amar nessa loucura razoável, qual é o problema. Mas quando ultrapassa aquela linha fininha como um fio de cabelo, do cabelo da Lorena de tão fino. Quando pisa um pouco para fora e mergulha nas águas amarelas. *Kaput*.

[...] 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 etcétera são as melhores do mundo, não é o inferno que está exorbitando de boas intenções, é esta cidade. [...] Caridade individual é romantismo, cheguei a essa conclusão não faz muito tempo. (TELLES, 1992, p. 125)

Na sociedade ideal de Lia, também não há lugar para Ana Clara. Aponta-se o problema como fruto da sociedade, a caridade individual como um erro, mas tem-se a sua loucura, o seu drama como um caso perdido, o que urge é a revolução, como se pode verificar no trecho que se segue:

– Estou completamente amarrada, Lena, não posso ajudar Ana Clara. Se me enrolo com viciado. Nem que fosse minha irmã, não posso, onde tem traficante e viciado tem tira aos montes, estão querendo demais nos misturar. Se facilito. Sei que ela está doente mas essa é uma doença que me dá vontade de esganar o doente. Vão submergindo com aquelas caras pasmadas, vão afundando todos, um por um, você puxa eles pelo braço, pelos cabelos, grita, ameaça, faz tudo e eles afundando como um bloco de cimento atirado num pântano. Nem os bichos, Lena, que os bichos reagem, esperneiam. Eles não. Afundam com aquela cara parada, mortos por dentro. Fazer o quê? (TELLES, 1992, p.143-144).

O problema de Ana Clara faz parte do que se considerou como desbunde ou contracultura, perfazendo a forte presença da cultura moralista entre os militantes de esquerda, que de uma maneira ou de outra, também exerciam controle, tanto no quadro cultural, quanto com respeito ao monitoramento do comportamento do guerrilheiro, afinado com a ideia de moral proletária; problemas que escapassem da esfera do coletivo e passassem para o campo individual não faziam parte do projeto da revolução.

Um outro possível exemplo deste apontamento é que, embora Lia tenha conhecimento da importância do sexo como instrumento de controle – visto que inicia sua vida sexual por iniciativa própria e também inicia seu companheiro Pedro, além de admitir um relacionamento homossexual, mantém algumas questões referentes a tabus da época. Nas diferentes posturas adotadas nos trechos que se seguem, podem-se acompanhar os conflitos de Lia:

– Romantismo. Mas enfim, um romantismo mais lógico que o pedido desse monte de padres enchendo o Vaticano. Casar! Padre tem que casar com a Igreja! Ou então não fica padre, vai fazer outra coisa. Padre-mais-ou-menos é como político mais-ou-menos, um lixo. Padre não deve casar nem com a mãe, que respeito a gente pode ter? Não frequento igreja nem nada mas se um dia quiser voltar, quero encontrar um padre de mente limpa pra me dar a comunhão.

[...] – Não sei explicar, Pedro, mas no caso atrapalha bastante. Fragmenta. E o padre tem que estar inteiro porque fragmentados já estamos nós. Padre a fim de trepar não tem vocação, é um equivoco e essa história de equívocos é abominável. (TELLES, 1992, p.114)

– Não quero ser rude mãezinha, mas acho completamente absurdo se preocupar com isso. A senhora falou em crueldade mental. Olha aí a crueldade máxima, a mãe ficar se preocupando se o filho ou filha é ou não homossexual. Entendo que se aflija com droga e etcétera, mas com o sexo do próximo? Cuide do próprio e já faz muito, me desculpe, mas fico uma vara com qualquer intromissão na zona sul do outro, Lorena chama de zona sul. A norte já é atingida, tão bombardeada, mas por que as pessoas não se libertam e deixam as outras livres? Um preconceito tão odioso quanto o racial ou religioso. A gente tem que amar o próximo como ele é e não como gostaríamos que ele fosse. (TELLES, 1992, p.205-206)

Ainda que Lia tenha invertido os papéis e iniciado seu companheiro, liderando o ato sexual e transcendendo a posição passiva da mulher e, em especial, quebrando com o tabu da virgindade, assume posições moralistas com relação à religião, demonstrando o conflito de idéias que permeavam os grupos do período. A contradição da postura adotada por Lia se torna ainda maior quando Lorena a expõe e argumenta sobre ela, dando ênfase ao debate que fervilhava no período retratado – o engajamento radical *versus* a necessidade de uma revolução individual, levantando uma das principais polêmicas: o fato de expor a necessidade de libertar completamente o indivíduo das amarras sociais, como se pode conferir abaixo:

- Não tem sentido, Lião. Se você é da esquerda, tem que aceitar essas renovações que fazem parte do quadro. É a Igreja Nova que está nascendo dos escombros da outra, vamos ter padres desreprimidos, contentes. América Latina precisa fazer mais amor do que as outras Américas Trópicos!

- Não sei explicar, Lorena, mas a Igreja abriu demais as pernas. O que salva é esse monte de padres lutando por aí, quase choro de emoção, como lutam, putz. É o que está vivo em toda a engrenagem. [...] - Pegar em carabina, pode. Casar, *verboten*. É isso? (TELLES, 1992, p.139-140)

Desse modo, Lia mostra a outra face da sociedade, referente à classe média intelectualizada, comprometida com o engajamento social, porém repleta de

contradições, dividindo-se entre as inovações de seu período e a permanência de tabus antigos, inerentes às crenças da burguesia a qual, paradoxalmente, combatiam. Nota-se que sua figura sofre o pejo do gênero de maneira bastante diversa à de Lorena e Ana Clara.

Lia procura transcender a sua condição feminina por meio de sua masculinização, quebra do mito da extrema sensibilidade relacionada à mulher, negando, até mesmo, a separação entre masculino e feminino, ao afirmar que, no futuro, o sexo já não teria tanto peso, tratar-se-ia de uma sociedade de andrógenos, nem feminino nem masculino. (TELLES, 1992, p.116). Contudo, tal postura reflete quão sufocada estava a figura feminina neste momento histórico. Entre os mitos que podem sustentar tanto a masculinização de Lia quanto sua necessidade em mostrar que a mulher também poderia participar da luta em defesa de seu país, pode-se citar o argumento utilizado por Darci Ribeiro, à época, militante da VAR-Palmares, grupo de guerrilha liderado pelo capitão Carlos Lamarca, ao fato de sua não concordância pela presença de mulheres no esquema de guerrilha: “Como é que a gente vai fazer com mulher menstruada na guerrilha?” (MAKLOUF, 1998, p. 139).

Como se pode notar nesta interrogação de Ribeiro, além das barreiras que os tabus lhes representavam, as mulheres que se dedicaram ao movimento esquerdista, encontraram muitas dificuldades, mesmo dentro de seus grupos, entre companheiros, pois muito embora na teoria se pregasse à igualdade, na prática a situação era inversa e nada vantajosa. Conforme James N. Green (2006), as mulheres constituíam vinte por cento dos militantes de guerrilhas, e as que chegaram a exercer papel de liderança tiveram sua posição de destaque conquistada através de sua masculinização, como cita Vera Magalhães, militante que participou do seqüestro do embaixador dos EUA em 1969: “Eu era a única mulher no meio de sete homens. Fiz um puta esforço para chegar lá (na direção). A minha militância política foi uma batalha, porque, além de tudo, havia o preconceito machista”. (GREEN, 2006, p.111). Neste mesmo relato, Vera cita, que por muitas vezes se viu obrigada a colocar o “pau” na mesa como os rapazes.

Encara-se, portanto, que a pretensão de Lia em transformar a sociedade e ser sujeito da história, possui dupla face: diz respeito à onda jovem que visava à construção de um novo mundo e, ao mesmo tempo, de apropriação do curso histórico, à contramão do até então realizado, pois este sempre foi escrito por decisões e participações masculinas. A participação de mulheres na guerrilha marcou a quebra de vários tabus, um deles, a da limitação feminina, fato que a impediria de ações mais arrojadas,

situação transposta para a realidade ficcional na pele de Lião. Essa relação de Lia com as questões de seu tempo, remete à relação entre a ficção e sua estética e o seu contexto de produção, “podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.” (CANDIDO, 2007, p. 55).

3. Ana Clara-Turva: a Cinderela contemporânea:

Sou a Gata Borralheira meu príncipe. Chegou minha tia rica com minhas primas peitudas e me proibiram de sair de puro capricho a mais velha e mais nojenta fazendo beicinho “mamã mamã a prima é mais bonita do que eu! Uá uá”... Cobriram minha cabeça com tanta porcaria que quando chegou o cara da corneta aquele dos avisos só viu no borralho um monte de cinza.

Ana Clara Conceição (TELLES, 1992, p.86-87)

Ana Clara Conceição, estudante de psicologia, mãe prostituta, pai desconhecido, representa a Cinderela pós-moderna, à espera de um príncipe que transforme a moça humilde, a gata borralheira, em princesa próspera. Porém, a Gata Borralheira, longe de ser como a do conto de fadas, encarna a angústia da mulher esquecida pelo milagre brasileiro, aquela que aguarda, sem sucesso, uma oportunidade de bom casamento para tirá-la do ambiente degradante da miséria. Essa personagem faz parte do grupo de sujeitos completamente estilhaçados, às voltas com as drogas como meio de preencher o vazio que os atormenta. Como lembra Jair Ferreira dos Santos (1986), o pós-modernismo ameaça encarnar hoje estilos de vida e de filosofia nos quais viceja o niilismo, o nada, o vazio, a ausência de valores e de sentido para a vida. Tal característica serve perfeitamente ao perfil de Ana Turva, remetendo, portanto, ao perfil da sociedade de consumo, porém, não do sujeito com acesso fácil às suas novidades, mas ao sujeito excluído:

[...] Verdadeira. Com dinheiro também fico, pomba. Fico a própria boca da fonte jorrando a verdade. É fácil dizer a verdade na riqueza. Bacana os gloriosos contando nas entrevistas que na infância reviraram a lata com os ratos, muito bacaninha tanta autenticidade. Coragem, não? Bonito. Mas é preciso ter quatro carros na garagem e caviar na geladeira. É preciso cuspir dólar pra ter graça a história do mascarado-cu-rasgado é preciso, Madre Alix, minha santa santa. Por enquanto ainda não. Quando me estruturar conto tudo, esconder onde. Sabe o que é estruturar? Se forrar de oriehnid. (TELLES, 2009, p.91).

A falta de valores e distorção de conceitos se deve à falta de oportunidades, seus conceitos de verdade e estrutura se organizam em torno da falsa ideia de que o dinheiro e o luxo seriam sua chance de salvação. Para que se atinja tal intento, sua principal preocupação e tesouro é a beleza física que possui e que surge como única esperança de “se dar bem na vida”. Porém, a relação que a personagem possui com o próprio corpo é conflitante; ao mesmo tempo em que se aproveita de sua beleza e dela se envaidece,

amaldiçoa sua condição feminina, e desconta sua fúria em si mesma, macerando esse mesmo corpo com as drogas que usa e a vida desregrada que leva. Envenena-se como o fez sua mãe.

Tal desencontro tem explicação: seu corpo, ao mesmo tempo em que lhe configura o único meio – objeto – para ascender na escala social, também serve como marca do castramento e limitação que submetem, em seu ponto de vista, a mulher à inferioridade, como se pode notar no seguinte trecho:

E Lião ainda com suas teorias de superioridade da mulher. “Mas onde? Papo furado. Uma cólica e já avacalha tudo. Se não é cólica é o filho dependurado no peito. Pronto. Mas que guerrilha pode sair disso? Mulher tem que ser assim mesmo. Se embonecar. Vestir coisas lindas. A única vantagem que vejo é essa da gente fazer amor sem se sujar. A única. Preciso dizer isso pra Lião repetir nas reuniõezinhas dela. (TELLES, 1992, p.154)

A relação da personagem, consigo mesma e com as pessoas com as quais convive, segue esse mesmo fio, permeia a incoerência aparente e o conflito. Por meio de sua narração desencontrada dos fatos, proveniente de seu estado de alucinação, revela o mundo fragmentado e divagante dos miseráveis e dos dependentes químicos. Contudo, nega-se a assumir sua posição social inferior. Como não possui os bens materiais necessários para ascender socialmente, busca refúgio do mundo das minorias através do mito da superioridade das raças, busca ascendência através de sua cor: “Você também é branco, amor. Não temos nada com esses subdesenvolvidos, somos brancos, está ouvindo”. (TELLES, 1992, p.71). Deste modo, ao contrário de Lia, que busca identidade com a massa minoritária, Ana Clara volta-se contra os negros, descarregando toda a sua carga de repulsa e preconceito, uma maneira de sentir-se superior:

Que é que Dr. Algodãozinho tinha de negro. A unha? A unha. Lião fica fumegando com a negrada. Corintiana. Disse que era abominável falar assim e só não deixava de me cumprimentar porque era minha amiga mas seu eu continuasse era capaz de. Compreendo minha boneca compreendo mas quero só ver se você se casaria com um negro e ela ficou histérica é evidente que sim e só não casava porque não queria nem saber de casamento mas se um dia se apaixonasse por algum pensa então. Penso sim. Penso. Então não sei. Você e toda essa corja tem ódio de negro. Que nem eu. Todo mundo tem ódio. Mas não tem coragem de dizer e faz aquele olho bonzinho. (TELLES, 1992, p.79)

Porém, com a evolução da narrativa, nota-se que os negros não são o único alvo de seu rancor. Tanta rejeição se dá pelo fato de ver nessas pessoas, sua própria posição.

Na realidade, volta a sua mágoa a todos os homens, uma herança de seu passado de prostituição, dos amantes da mãe e de seu presente que se dá apenas como uma extensão de tudo o que já viveu: “[...] Não fosse esse negro aí berrando não gosto mesmo de negro. Nem de branco. Não gosto de ninguém. Todos são uns sacanas que não perdem a chance de mijar na cabeça da gente.”. (TELLES, 1992, p.153).

Narração amarga, a voz de Ana em suas digressões ao passado, busca os porquês que atormentam o seu presente, e também revela a trajetória por ela percorrida, mostrando todos os processos que a levaram ao seu atual estado. É oportuno, para esta afirmação, recuperar a afirmação de Elódia Xavier:

O passado adquire, nesses textos, uma importância fundamental, porque o dilaceramento das personagens geralmente se justifica pela infância reprimida ou mal-amada. O resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca da identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais.” (XAVIER, 1997, p.13)

Nesse sentido, o presente de Ana Clara é marcado por um passado assombroso e humilhante, que se revela em seus momentos de monólogo interior. Quando ganha voz e tem oportunidade de compartilhá-lo, Ana Clara o recria, o reconstrói com a liberdade de ser personagem de si mesma, como se pode comparar nos trechos seguintes, respectivamente:

A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros. O cheiro frio do cimento da construção mais o cheiro de enterro morno daquela floricultura onde trabalhei enfiando arame no rabo das flores até chegar à corola porque as flores quebradas tinham que ficar de cabeça levantada na cesta ou na coroa. O vômito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas mais o cheiro do Dr. Algodãozinho. Somado pombas. Aprendi milhões com esses cheiros mais a raiva tanta raiva vai ser diferente. Di-ferente repetia com os ratos que roque-roque roíam meu sono naquela construção embaratada di-ferente di-ferente repeti enquanto a mão arrebentava o botão da minha blusa.

[...] O homem examinou-a. Agitou-se, inquieto.

- O escritório é na rua São Luis? O escritório do seu pai.

- Um andar inteiro. Meu pai é um grande advogado. Francisco de Paula Vaz Leme.

[...] - Meu tio cardiologista tem a clínica no mesmo andar, já da outra vez meu pai ficou na clínica mesmo.

[...] - Como é o nome do seu tio? Esse médico?

- Lorenzo. Lorenzo Vaz Leme. Me chamo Lorena por causa dele que é meu padrinho. (TELLES, 1992, p. 34-38).

Nota-se que quer se desapegar do passado que a atormenta, para tanto se aliena e faz projeções para o futuro em frases que nunca conclui: “[...] – Não me interessa. O ano que vem sem falta. O ano que vem.” (TELLES, 1992, p.214). Assim, é formada por cacos: não está inteira em seu passado, permanece em estado de letargia no presente e, por esse motivo, não tem condições de completar suas expectativas para o futuro, um futuro que não chega, é interrompido por sua morte prematura, cumpre o mesmo destino de sua mãe. Desse modo, estaria fadada a sofrer com seus próprios desejos, afinando-se com a descrição de sujeito contemporâneo de Lya Luft:

Ter felicidade (como se tem um carro ou sucesso no emprego) tornou-se um pesado encargo. Usamos e malbaratamos palavras como “espaço”, “direito”, “curtir”. Ninguém mais pode se deprimir, em cada esquina ou página de jornal e revista, vendem-nos receitas para uma euforia permanente e artificial. Estarmos um dia mais recolhidos parece suspeito. “Como ser feliz (ou rico ou bem sucedido ou magro ou musculoso) em doze lições a preço módico”, é o grande chamamento. (LUFT, 1997, p.159)

O parâmetro de liberdade e felicidade da personagem Ana Clara difere das demais meninas, o comum entre elas é que todas estão privadas de liberdade. Lorena está presa por seus conceitos passados e pela infância em que escolheu se abrigar para fugir à realidade, Lia está presa à ideologia que defende e ao esquema de guerrilha urbana, Ana Clara está presa graças à marginalização de sua figura, sua liberdade está relacionada à segurança que inexistente em sua vida, à sua falta de estrutura: “Felicidade é isso é se preparar calculando tudo ponto por ponto. Depois jogar no lixo as muletas todas. Boa essa palavra. Estruturar.” (TELLES, 1992, p.81). Sua saída, portanto, para realizar-se como sujeito, é alienar-se em relação de espelho com Lorena, sonhando em alcançar o *status* da burguesia:

[...] Com um saco de ouro se curaria fácil. Ou não? E mesmo que curtisse uma ou outra crise, que importância tinha se era dentro de um Jaguar. O duro era se debundar em um ônibus. E Lorena dizendo que era uma escritora menor a francesa que escreveu isso. “Mas por que menor? Menor nada. Não pode ser menor quem descobre uma coisa dessas, pomba. Nenhuma originalidade. Concordo. Mas é como a história do ovo que ninguém conseguiu botar de pé muito fácil muito fácil, mas ninguém pensou só depois que o Galileu. Foi Galileu?” (TELLES, 1992, p.37, 157)

Contudo, apesar de realizar-se sonhando a vida de Lorena, sua relação com a amiga, assim como sua relação com Lia, é bastante conturbada. Tem carinho pelas amigas, mas, por vezes, revela a revolta que sente diante de suas posturas e a

reconhecida ascendência que possui sobre elas no que se refere à sua beleza. Fica claro que a revolta de Ana Clara, bem como a carga de rancor que despeja sobre elas em seus momentos de desabafo, não fazem parte do campo pessoal, é contra o que cada uma representa em sociedade que concentra sua raiva. À burguesia a qual quer fazer parte e não consegue e à ideologia de esquerda que nega o estilo de vida que quer adotar:

[...] Lião contou que o piolhento foi lixado assim. Se me convidassem para entrar nesse grupo quando era menina você sabe que eu entrava? Entrava mesmo porque pensava demais em justiça e coisa, era uma menina muito especial, viu, Lorena? Mas agora quero um grupo diferente.

[...]- Bem feito. Ora, acabar com a burguesia. Mas se é agora que eu. Esperem um pouco, também quero, não posso? Ano que vem, vida nova meu santo. Tranco a matrícula e depois. Quero ser a primeira, está me ouvindo? Com dinheiro a gente aprende rápido, com dinheiro fica fácil.

[...] Aquele arzinho superior que conheço bem. Como se eu fosse uma agregada. Me esfregando a família na cara o tal tronco de bandeirante de chapelão e bota. Os senhores de terra que abriram cidades. E o rabo da negrada? Não é que não goste dela. Gosto. Mas me enerva com aquele jeitinho todo *especial* de dar conselhos sem aconselhar uns conselhos enroladinhos toda ela é enroladinha. Nhem-nhem. Uma coleção de vestidos bacanérrimos uma coleção de perfumes bacanérrimos e com aquela roupeta de minininha cheirando a sabonete. “Não gosto de muito perfume só uma gotinha às vezes.” Muito apurado o insetinho com sua minigotinha de Miss Dior. Na realidade quer dizer que uso perfume demais que sou vulgar porque despejo perfume em mim. Despejo mesmo pomba. E então. A outra da esquerda faz aquele sorriso de esquerda e também arreganha o nariz. “Sinto seu perfume até no meu quarto.” Trabalhando pela pátria. Ora dane-se. Quem é que está pedindo quem? Fica me olhando com o olhão parado. “Que é isso no seu braço? Uma picada?” Picada sim e daí. Paro com tudo quando bem entender. (TELLES, 1992, p.75-76).

Se a relação de Ana Clara com as amigas revela os pontos de desencontro entre suas posições sociais, sua relação com Max, apesar de separados na raiz social – Max um burguês decadente e Ana Clara com um passado miserável –, ambos se encontram em franco processo de degradação. Há a prevalência da miséria urbana, a queda de hierarquização, o presente prepondera com sua esfera de caos.

Não obstante, o mundo fútil de Ana Clara, mais que demonstrar suas características e desnudar seu interior, focaliza as discrepâncias do mundo burguês, no qual o sobrenome e a tradição ainda ditam as condutas sociais, tanto no que se refere ao passado de Max, quanto ao passado de Lorena. Portanto, revela e denuncia em meio a seus delírios, as duas faces da moeda do comportamento moralista burguês:

O ano que vem ele vai ver quem é o *petit chou*. Vida nova meu lindo. Adeus Ana Clara Conceição filha de Judite Conceição mas é esse seu sobrenome? Vaca. Fez cara de espanto a vaca. Mulher é mesmo inimiga. Algum professor me esnobou por causa disso? Quem é que se importa com nome. Ela se importou. Vaca. Ciúme porque sou bonita. Você tem uma incrível resistência para línguas Ana! Se eu tivesse um saco de ouro ela teria notado essa resistência? Vaca. A nhem-nhem também fez aquela carinha que conheço quando repetiu meu nome Ana Clara Conceição? Conceição sim senhora. E daí? Quem mais nesta cidade se importa com nome. Cidade formidável acabou tudo isso agora é só saber se a gente tem ou não um saco de ouro em casa. Se tem pode ter o sobrenome de merda e as pessoas encham a boca e dependuram no seu peito uma medalha. Acabou isso de nome acabou tudo. Tempos novos minha boneca. Gosta de brincar me chamando pelo nome inteiro Ana Clara Conceição você está me ouvindo? Estou Lorena Vaz leme. Descendente de bandeirantes. Original pomba. Estupravam as índias e metiam um tição aceso no rabo dos negros pra saber se não tinham escondido um ourinho lá no fundo. Mas eram tão bacanas. (TELLES, 1992, p.70):

É importante frisar que por mais que Ana Clara se esforce para fugir do destino que vitimou sua mãe, sua posição social a condena ao mesmo caminho, e assim, esta também morre grávida, ambas refletindo a falta de opções e oportunidades dos menos favorecidos, vítimas da hipocrisia social descrita no trecho anterior, na fala da personagem. Nesse sentido, o discurso desconexo e fragmentado de Ana Clara, demonstra o grau de “des-substancialização” do sujeito, desenhando uma figura sofrida e angustiada, aprisionada em seu próprio mundo, debatendo-se para sair dele, contudo, sem a mínima chance de sucesso.

Não há quem a ajude: Lia envolvida em seus planos e preparativos para o futuro que a aguarda na Argélia, condena a amiga- para tal neurose não há salvação; Madr e Alix não o consegue, malgrado seu esforços, pois a assistência que deveria vir da sociedade não a ajuda; e Lorena apenas atinge suas necessidades mais superficiais, admitindo-se cúmplice do problema de Ana Clara: “- Fico morrendo de pena. Me sinto cúmplice porque ajudo, tem uma palavra em Direito Penal, *conivente*. Mas como negar?” (TELLES, 2009, p. 167).

Contudo, próximo ao desfecho do romance, revela-se, entrelinhas, a principal necessidade de Ana Clara: a de que se ouvissem seus gritos, de que se notasse sua imagem deprimida e deprimente. Apesar das tentativas de ajuda, permaneceu invisível à sociedade, envolvida demais em suas engrenagens para prestar atenção àqueles que integravam suas minorias, como observa Lorena, pouco antes da morte de Ana:

Abro a janela. Como no casarão ninguém ouviu ela gritar? Chegou gritando. E nenhuma freirinha, nem a Bula. Uma sorte essas novelas de TV soltas pela vizinhança, têm sempre entreveros, ranger de dentes, choros. Os gatos engatados urrando em correrias no meio das flores. Se fôssemos uma sociedade calminha Ana chamaria a atenção dos presentes mas nesta sociedade erótica os presentes também estão rezando. Ou pensando. Eu lendo sobre estrelas, imagine. [...] (TELLES, 1992, p. 215).

Não se trata, de fato, de uma sociedade “calminha”, como rotula Lorena no trecho anterior. Estava em meio a um turbilhão, em que a grande maioria da população, como Lorena, estava envolvida demais com flores e estrelas, completamente alheia aos acontecimentos, entretida com os meios de comunicação de massa – as novelas, tão distantes da realidade, a dura realidade que assolava seu país. Ana Clara faz parte daqueles que possuem os gritos abafados, para quem a sociedade, em nenhum de seus segmentos encontrou tempo ou disposição:

[...] Como a gente é escondida. E como é livre. Por que aquela tonta fala tanto em liberdade pomba. A gente é livre olha aí ninguém sabe o que tenho no bolso. Ninguém sabe o que estou engolindo. Milhares de pessoas em redor e ninguém. Só eu. Agora mesmo neste minuto uma porrada de gente está matando outra porrada e quem é que está sabendo. Neste prédio aqui em cima. Milhares. Genial isso. Fazer as coisas na cara dos outros e os outros. (TELLES, 1992, p.159)

O mundo de drogas em que Ana se esconde, portanto, é a opção para todas as curtições às quais não tem acesso, tanto por decorrência da posição social que ocupa e não aceita, quanto pelas cicatrizes emocionais que não a permitem ser um sujeito inteiro, refletindo-se, em especial, em sua friidez. Logo, Ana Clara se encaixa no mundo dos excluídos que, por meio das drogas, encontram uma maneira de escapar e resistir a seu contexto. Encontra nas brechas da sociedade o lugar que esta lhe nega.

CAPÍTULO IV

Olhares que questionam:

O final desta pesquisa sugere mais que definições e soluções: admite a necessidade de ampliar olhares. Mais importante que definir a especificidade do olhar feminino ou sua contribuição para que se entenda como a mulher se insere (ou foi inserida) no universo literário, mais urgente que tentar compreender de que maneira o romance de protesto se caracteriza esteticamente, é buscar a compreensão de como essas categorias encontram maneiras inúmeras de redefinir e participar de sua realidade, sem que para isso se obedeça à risca, uma lista de possibilidades, uma receita pronta de como seria um texto escrito para opor-se à política vigente ou para requerer à mulher o direito de ser mulher. Tais coisas não se separam, mas se complementam. Cada obra possui em si a especificidade de tradução de um determinado momento histórico e, à sua maneira, permite várias versões do que poderia ter sido, como afirma Lygia Fagundes Telles (2008).

Como se pode notar, ao contrário do que expôs Helena Parente Cunha (1997), a produção literária feminina, também deixou seu testemunho de uma época, também colaborou com a intenção de contribuir com uma sociedade em que a liberdade e a igualdade pudessem ocupar o lugar da violência e da repressão. Um erro separar os assuntos tidos como femininos do âmbito da democracia. A mesma semente que serviu para impulsionar a busca por liberdade política e ideológica trouxe consigo a ânsia pela liberdade individual de decisão, o que também perfaz um problema político.

Em *As meninas*, o olhar feminino contribui para a elucidação de seu tempo e de seu espaço, levando-se em consideração três condições específicas – Lorena, Ana Clara e Lia. Logo, a recomposição do contexto histórico que dá o tom de engajamento da obra, recebe novas possibilidades de acordo com a contribuição de cada uma das personagens, que imprimem suas impressões e opiniões idiossincraticamente.

As ambigüidades, que dificultam apreender a personalidade como um todo de cada uma das narradoras, favorecem a quebra de rótulos e a pluralização de interpretações, quebrando com binarismos que as separariam em boas ou más, vilãs ou heroínas. O insólito e o absurdo são condições encontradas em amplos exemplos no período estudado, logo a complexidade da personalidade das personagens, suas contradições, são as características que conferem humanidade a essas meninas. Como afirmava Luigi Pirandello:

Porque a vida, por todos os seus descarados absurdos, grandes e pequenos, dos quais está tranquilamente repleta, tem o inestimável privilégio de poder prescindir daquela estúpida verossimilhança, à qual a arte se crê obrigada a obedecer. (PIRANDELLO, 2010, p.293).

É, portanto, na incoerência e na confusão que a obra ganha o aspecto verossímil, relendo os absurdos, buscando amparo na incoerência, na tensão do lógico *versus* o ilógico. Há um desconstruir intenso de imagens, tanto aquelas relativas à figura feminina, quanto as que se referem à sociedade brasileira, inclusive, desafiando a pretensa unidade exigida pelo regime autoritário, o que possibilita afirmar que a própria estrutura fragmentada do romance, constitui uma ferramenta estética de contestação. Em prol da democratização, pluralizam-se as vozes narrativas, em prol de uma nova sociedade, diversificam-se pontos de vista e critica-se cada um de seus segmentos por dentro, ou seja, na pele de cada uma das narradoras.

Recupera-se o direito à fala, pois os diversos segmentos sociais ganham representação com a voz feminina. Nesse sentido, há tanto a busca por um lugar “coletivo”, cuja participação social torna-se o motivo central da luta, como no caso de Lia, como a busca do Eu, tão marcada em Lorena e Ana Clara, em seus constantes refúgios no passado. A busca por identidade marca essas duas personagens, aproximando-as, apesar da grande diferença social existente entre elas. Deixa-se muito claro, portanto, que em uma sociedade marcada pelo caos, todos se tornam vítimas do mesmo sistema, cada um a seu modo.

O aspecto social influi na formação individual, pois ao mesmo tempo em que se problematizam as diversas maneiras de se viver e sentir a condição feminina, também se recompõe o quadro do regime militar e seus contra-sensos de maneira global, na tentativa de desnudar todas as suas fragilidades. Percebe-se, nesse sentido, que o romance engajado produzido por uma mulher, sob a ótica feminina, busca um caminho de mão dupla: reflete a maneira com a qual as ideias feministas se disseminaram no Brasil, frente a uma situação intensa de desigualdade econômica.

Nesse sentido, a autora busca como poderia ter sido a história de mulheres de diferentes condições sociais dentro do período militar. Segundo as várias entrevistas cedidas por Telles, traduz-se o testemunho de uma mulher – o seu – mas que se multiplica, oferecendo outras possibilidades de interpretação e participação. Percebe-se, portanto, ao longo da análise da obra, que a todo o momento os fatores sociais e políticos determinaram, de uma maneira ou de outra, os caminhos escolhidos pelas personagens. As questões comportamentais diretamente ligadas à problemática da

mulher e seu papel em sociedade estiveram intrinsecamente ligadas a manifestações políticas e culturais típicas do momento histórico de sua produção.

Dessa maneira, para que fosse interpretada a contribuição da autora com relação às questões que permearam o panorama ditatorial, tanto na política quanto nos movimentos culturais, ressaltou-se a relação dialética que há entre padrões tidos como coletivos e os individuais, e assim, abordaram-se as mudanças sociais do período e em que essas puderam influenciar na construção de cada uma das personagens delineadas no romance.

Pode-se afirmar, portanto, que o romance é uma forma de Telles prestar testemunho de seu tempo e representa a adesão da autora a uma forma de resistência específica aos anos da ditadura, resistência essa que engloba também a sua luta como mulher de sua época.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BRANCO, Lucia Castello, BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 1989.
- BRASIL, Ubiratan. Lygia chega aos 80 com discrição e elegância. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2003, n.p.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998.
- COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma nova teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997, p.33-42.
- CUNHA, Helena Parente. A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma nova teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997, p.107-138.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *O espaço da dor: o Regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. da UnB, 1996.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Feminismo e desconstrução. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org.). *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, p.427-450.
- FERREIRA, Ceila. Resgate de escritoras e revisão da história da literatura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org.). *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, p.73-83.
- FERREIRA, Débora Ribeiro de Sena. *Pilares Narrativos: a construção do eu e da nação na prosa de oito romancistas brasileiras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

GOMES, Simone Caputo. Óleo sobre tela: mulher com paisagem ao fundo (a prosa literária de autoria feminina em Cabo Verde). In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org.). *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, p.317-326.

GREEN, James N. Quem é o homem que quer me matar? In: MARTINS FILHO, João Roberto (Org.). *O golpe de 64 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos: Editora da UFSCar, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura e participação da década de sessenta*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HUOT, Herve. *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. São Paulo: Escuta, 1991.

LAMAS, Beatriz Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e Psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LUFT, Lya. Masculino e feminino: um possível reencontro. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma nova teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997, p.153-166.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MILLET, Kate. *Política sexual*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Resgates e ressonâncias: uma beauvoir tupiniquim. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org.). *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, p.137-146.

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

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1996.

PINTO, Célia Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PINTO, Cristina Ferreira. Consciência feminista/identidade feminina: relações entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma nova teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997, p.65-80.

_____. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Debates)

PIRANDELLO, Luigi. Advertência sobre os escrúpulos da fantasia. In: _____. *O falecido Mattia Pascal*. São Paulo: Abril, 2010.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Edições Almedina, 2007.

RIBEIRETE, João. *Três vozes para o silêncio: caleidoscópio teatral em As meninas de Lygia Fagundes Telles*, 2003. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/textosepretextos/vol2/tresmeninas.pdf>> Acesso em 13 mar. 2009.

SHOWALTER, Elaine. A Crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23-54.

PRIORE, Mary. Magia e medicina na Colônia: o corpo feminino. In: PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

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

SÁNCHEZ-DUEÑAS, Blas. *Literatura y feminismo: una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. Sevilla: ArCibel Editores, 2009.

SANTOS, Jair Ferreira. *O que é Pós-Modernismo?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SUCUPIRA, Elizabeth. **O engajamento de Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/artigos/o-engajamento-de-lygia-fagundes-telles>>. Acesso em 18 nov. 2010.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

_____. *Ciranda de Pedra*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

_____. Entrevista concedida a **Estado de São Paulo**, 2009, n.p.

_____. Entrevista concedida a **Estado de São Paulo**, 2003, n.p.

_____. A estrutura da bolha de sabão. Entrevista concedida a **Cadernos de Literatura**. São Paulo, n. 5, 1998.

_____. Entrevista concedida a **Revista Bravo**, São Paulo: Editora Abril, n.4, 1998, p.58.

_____. Entrevista concedida a **Estado de São Paulo**. São Paulo, 1997, n.p.

_____. **A mulher escritora e o feminismo no Brasil**. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma nova teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997, p.57-63.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

XAVIER, Elódia. O Corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org.). *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, p.253-276.

_____. *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1991.

ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. *1968: eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABREU, Cathia. Quebra de Tabus, **Sociologia**, São Paulo: Editora Escala, nº 3, ano 1, p.60-67, 2007.

AYBAR-RAMÍRES, María-Dolores. *Literatura exilada: o espaço em Lagneau carnivore de Agustín Gomez-Arcos*. Dissertação – (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, 2003.

- BENEDITO, Mouzar. *1968 por aí...: memórias burlescas da ditadura*. São Paulo: Publisher Brasil, 2008.
- _____. Que ano! **Fórum**, São Paulo: Publisher Brasil, n.62, ano 7, p.14-16, mai. 2008.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.
- CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CHAUÍ, Mariana. *Cultura e Democracia*. São Paulo: Ed. Moderna, 1981.
- DITADURA militar: de 1964 até a abertura em 1985. **Os grandes acontecimentos História**, n. 01, São Paulo: Mythos Editora, (200-).
- D'ONOFRIO, Salvador. *Teoria do texto I: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- FARIA, Glauco; VENCESLAU, Pedro. 1968, 40 anos depois. **Fórum**, São Paulo: Publisher Brasil, n.62, ano 7, p.08-13, mai. 2008.
- FERREIRA, Elizabeth Xavier. *Mulheres, Militância e Memória*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- FUKS, Julián. Dossiê Lygia Fagundes Telles: a vida para criar bolhas de sabão. **Entre livros**, São Paulo: Duetto Editorial, n. 29, ano 3, p.22-36, 29 set. 2007.
- FUNK, Suzana (Org.). *A Mulher e a Literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.
- HILST, H. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque, PEREIRA, Carlos Alberto. *Patrulhas Ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JOSÉ, Emiliano; MIRANDA, Oldack. *Lamarca: o capitão da guerrilha*. São Paulo: Global Editora, 2004.

LIMA, Marisa Alvarez. *Marginalia: arte e cultura “na idade da pedrada”*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LIVROS essenciais da literatura brasileira. **Revista Bravo**, São Paulo: Editora abril, 2009.

MARTINS FILHO, João Roberto (Org.). *O Golpe de 64 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos: EdUFSCar, 2006.

MELLO, Zuza Homem. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORAES, Maria Lygia Quartim. *Vinte anos de feminismo*. Dissertação – (Livre Docência) – UNICAMP, 1996.

MORAIS Taís; SILVA, Eumano. *Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha*. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Lima-Hanover, nº 53, ano XXVII, p. 115-128, 2001.

PATARRA, Judite. *Iara: reportagem biográfica*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993.

RAGO, Margareth. Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. **Labrys, estudos feministas**, n.03, jan.-jul. 2003.

REICH, Wilhelm. *A Revolução Sexual*. São Paulo: Círculo do Livro, 1966.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos de 1970: revisitando uma trajetória, **Estudos Feministas**, Florianópolis, maio-agosto, p.35-50, 2004.

SILVA, Deonísio. *Nos Bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*, São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

STUDART, Hugo. O guerrilheiro apaixonado. **Isto é**, São Paulo,, n.1948, ano 30, p.36-41, 28 fev. 2007.

_____. O livro negro da ditadura. **Isto é**, São Paulo, n. 1956, ano 30, p.54-56, 16 abr. 2007.

Woolf, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, (199-).