

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

DEURILENE SOUSA SILVA

**O INDIVÍDUO E AS CONVENÇÕES COLETIVAS
EM AS *MENINAS***

Belém
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

DEURILENE SOUSA SILVA

**O INDIVÍDUO E AS CONVENÇÕES COLETIVAS
EM AS *MENINAS***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientador:

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Belém
2008

A Deus Pai Onipotente;
Aos meus pais:
Domingos de Jesus Silva e
Maria de Nazaré Souza Silva;
Aos meus irmãos.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sílvio Holanda (orientador), pela tolerância e paciência na orientação deste trabalho. Rendo meus sinceros agradecimentos;

A Profa. Dra. Tânia Pantoja, pelo carinho e pelas palavras de estímulo nas horas certas;

Aos colegas do Mestrado em Letras – Estudos Literários, ano 2004, pelas discussões fundamentais para o desenvolvimento de meu aprendizado;

Aos meus amigos, Eliane Coelho, Gil, Antonia Lucas e Maria de Lourdes, que sempre estiveram dando-me ânimo para seguir adiante;

Aos meus tios, em especial Tia Nazaré e Tio Araújo. Obrigada pela acolhida em seus corações. Eternamente serei grata por seu amor e confiança;

A Abilio Pacheco, pela sincera amizade, pela força, pelo carinho, pela companhia nas horas árduas, pela mão estendida ajudando-me na concretização deste trabalho.

A todos que direta e indiretamente participaram desta etapa de minha vida.

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.

Lygia Fagundes Telles, *As Meninas*.

SUMÁRIO

RESUMO		VII
INTRODUÇÃO		08
1. A PROSA DE FICÇÃO BRASILEIRA		14
Escrita da complexidade: ápice e maturidade no pós-45		17
2. UMA ESCRITORA ENAMORADA? O LUGAR DE LYGIA FAGUNDES TELLES NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA		20
<i>As Meninas</i> em discussão		47
3. SOCIOLOGIA DA LITERATURA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE		58
Alma ampla ou estreita na história demoníaca: constituição do indivíduo ficcional		58
Herói problemático x História demoníaca: “a natureza das degradações”		62
Na fronteira do real e da ficção: a obra e o artista		65
4. CHOQUE ENTRE INDIVÍDUOS E AS CONVENÇÕES COLETIVAS		68
A (des)estrutura familiar		79
Liberdade sexual		84
Militância política		88
CONCLUSÃO		93
REFERÊNCIAS		96
ABSTRACT		102

RESUMO

O romance *As Meninas* suscita relevante discussão sobre a produção ficcional introspectiva de Lygia Fagundes Telles. Suscita também implicações de cunho sociológico, político e literário, indicadores da manifestação artística da autora em sintonia com a perspectiva do homem contemporâneo, que vive as agruras do confronto entre si mesmo e as convenções coletivas, concomitante, o desalento desse mesmo homem na busca de sua identidade enquanto ser humano numa sociedade cujos valores sociais, políticos e humanos são decadentes. Nesse sentido, além de refletirmos sobre a importância canônica de Lygia Fagundes Telles no espaço literário brasileiro contemporâneo, refletimos ainda sobre manifestações de choque entre indivíduo e as convenções coletivas (indivíduo x mundo), e os aspectos sociológicos subjacentes à obra *As Meninas*. Assim, baseando-nos nos estudos de Lucien Goldmann e Georg Lukács, mas, principalmente, nos estudos de Antonio Cândido, procuramos analisar as relações literário-político-sociais, as quais interferem e contribuem para a ruptura entre indivíduos e convenções sociais estabelecidas em *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles, Convenções Sociais, Sociologia do Romance, *As Meninas*.

INTRODUÇÃO

A menina que aguçava os ouvidos, que arregalava os olhos e que redobrava a atenção para ouvir as histórias contadas por suas pajens, consigo guardava o medo pela recorrência dos fantasmas, assombrações, esqueletos dançantes e lobisomens, que ao final de cada narrativa ouvida a fazia esconder-se debaixo da cama.

Ainda menina, certa vez, percebera que ao narrar suas próprias invenções, o medo que sentia fora transformado no prazer de contar histórias e paralelo a isso à necessidade de escrevê-las, pois a cada reconto algo parecia não sair exatamente como contara da vez anterior e por outro lado, algum pequeno expectador reclamava sua fidelidade ao que havia sido dito.

Essa menina, Lygia Fagundes Telles, traça uma trajetória de contação de histórias em que os temas tradicionais cujos desfechos sempre tendem para as “punições” ou para os “foram felizes para sempre”, não exercem o mesmo fascínio das invenções com “almas-penadas ou caveiras de vozes fanhosas”. Um amor nascia sem técnicas definidas ou preocupações estéticas dada à tenra idade da menina Lygia que sabia apenas de seu encanto pelas narrativas. Perguntada por seu pai se queria ser pianista tal como a mãe, Lygia respondera que gostava mais de escutar do que tocar. Disse-lhe que queria estudar na escola na qual ele havia estudado, caso não precisasse estudar matemática. E com um farto sorriso, em seguida ao acender o cigarro, ele então diz: “não, na Faculdade de Direito não tem matemática, mas tem muito poeta” (Telles, 2002, p. 88). Em 1941, Lygia Fagundes Telles ingressa na Faculdade de Direito, e o que parecia uma simples conversa entre pai e filha ganhava contornos reais. Lygia adentrava na construção de um novo tempo da sociedade brasileira fazendo parte dessa história, sem ao menos se dar conta de todo o contexto no qual estava inserida.

Ao falar sobre o início de sua trajetória, Lygia Fagundes Telles enfatiza que era de sua vontade romper uma tradição e cita o cientista social italiano Norberto Bobbio que considera “a revolução da mulher, a revolução mais importante do século XX” (Ferraz, 2000, p. 18). Sem dúvidas, foi uma revolução na vida de Lygia sua entrada para a Faculdade de Direito, isto porque a autora se deparou com um novo mundo cuja história fora escrita através das vastas experiências vividas por ela mesma. Contudo, a chamada “revolução”¹ a que a escritora se refere perpassa por conquistas femininas e não feministas repleta de exageros, ao contrário, para Lygia, busca-se

a difícil Revolução da Mulher sem agressividade, ela que foi tão agredida. Uma revolução sem imitar a linha machista na ansiosa vontade de afirmação e de poder, mas uma luta com maior generosidade [...]. Respeitando a si mesma e nesse respeito, o respeito pelo próximo, o que quer dizer amor (Lucena, 2002, p. 32).

Assim, o medo infantil cedeu espaço para o medo de quem vive o drama das problemáticas político-sociais já instauradas no Brasil e no mundo, bem como pela efervescência das tensões político-ideológicas que levaram o mundo à II Guerra Mundial. A formação dessa nova fase literária brasileira tem raízes fincadas numa sucessão de acontecimentos que viriam marcar os intelectuais do pós-45, não obstante, sua forma de lidar com as expectativas, as frustrações e a angústia desse homem contemporâneo.

Lygia Fagundes Telles far-se-á presente na geração de escritores brasileiros que verá a “problemática realidade urbana eclodir como uma experiência ao mesmo tempo incontrolável e irredimível” (Pinto, 2004, p. 84). Ela fará vir à tona os medos velados — agora, não mais infantis — fantasmas do “eu” conturbado e a exatidão do agora. Viver o presente trará as lembranças do passado e o futuro incerto, o drama, o isolamento e a vulnerabilidade em que vive o homem moderno, o eterno medo do fantasma de nós mesmos.

¹ A “revolução” de Lygia ocorre no sentido de, principalmente, ter sido uma das poucas mulheres a ingressar em um curso de forte tradição masculina, em um período em que as mulheres brasileiras eram direcionadas para as áreas de formação pedagógica ou para a área da saúde.

Suas personagens adentram universos ora vivendo as amarguras da incompreensão ora se percebendo isoladas. Outras nutrem uma remota esperança de sobrevivida, mas na desilusão são vencidas pelo desamparo e passam a viver a sorte que lhes bate à porta, como Leontina (“Confissões de Leontina”), cuja experiência maior é a dor do abandono. O menino Alonso (“Biruta”) também compartilha essa dor de estar só. Uma dor que vem do fundo da alma, pois se depara com a incompreensão, com a amargura de não ter uma família, por ser uma criança e não poder viver como criança. Ao ter seu cachorro levado embora, se depara com a dureza do coração humano. Alonso protagoniza a ingenuidade, a tristeza e a desolação, ao mesmo tempo, a dolorosa solidão que machuca. Tomás (“As Pérolas”) representa a figura da insegurança, do medo constante da perda, a tensão que o faz imaginar Lavínia nos braços de Roberto. O drama de Raíza (*Verão no Aquário*), que não se entende com sua mãe Patrícia e evidencia uma disputa pela atenção de André, que se suicida por causa de conflitos que carrega consigo. O isolamento de Conrado (*Ciranda de Pedra*) “perdido” pelo trauma da impotência sexual. Aqui evidenciamos, a relevância quanto ao tema, pois no romance há a exposição do medo masculino no que diz respeito à cobrança do exercício da virilidade, pelo meio social. Há, ainda, o tema da loucura protagonizada pela mãe de Virgínia (*Ciranda de Pedra*) e pelo pai de Lorena (*As Meninas*). Essas são simbólicas amostras da potencialidade criadora de Lygia Fagundes Telles — que devassa o âmago do ser humano — reportado através de suas protagonistas e de suas narrativas.

Se suas personagens apresentam conturbados comportamentos, medos e angústias reais, isto implica dizer que elas são criadas para viver situações pertencentes ao homem comum, em que a vida cotidiana não culmina sempre para o final feliz. Desse modo, a escritora desenvolve personagens que vivem a degradação de suas vidas em um mundo também desestruturado e que não oferece alternativas sem que antes seja preciso passar pela tensão e pela descrença dos valores instituídos. Neste caso, não somente os valores

instituídos são postos em xeque, haja vista as convenções sociais também serem freqüentemente questionadas em suas histórias.

Portanto, como referência teórica, levando em consideração esse desajuste entre sociedade *versus* homem, é que escolhemos o estudo de Sociologia do Romance, de Lucien Goldmann, para analisar como ocorre a manifestação do choque entre indivíduo e as convenções sociais no romance *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles. A fundamentação de Goldmann subjaz à intrínseca “relação entre a forma romanesca (gênero literário) e a estrutura social (moderna sociedade individualista)” (Goldmann, 1976, p. 15).

De acordo com esse binômio (*eu x mundo*) em *A Sociologia do Romance*, Lucien Goldmann (1976) apresenta sua teoria a partir do trabalho intitulado *A Teoria do Romance*, de Georg Lukács (2000), que já havia elaborado um esquema tipológico do romance, o qual baseado no constituinte *herói x mundo* distingue-o sob três formas distintas: 1) *romance ‘idealismo abstrato’*, em que o herói possui consciência muito limitada quanto à complexidade do mundo; 2) *romance psicológico*, implica no direcionamento para a vida do herói que se mostra passivo, porém por sua consciência não aceita ou contenta-se com as convenções; 3) *romance educativo*, o qual distingue-se pela ‘autolimitação’. O herói não renuncia à problemática, não aceita completamente as convenções, entretanto não abandona de vez sua escala de valores. Assim, o estudo de Lukács se refere à análise das degradações do herói — denominado de “herói demoníaco”, ou seja, personagem problemática — e do mundo em que há uma busca “inautêntica de valores autênticos num mundo [inautêntico] de conformismo e convenção” (Goldmann, 1976, p. 9). Desse estudo incipiente, Goldmann reitera essa divisão tipológica afirmando, por sua vez, que o romance é uma história na busca de valores autênticos, de forma degradada, que ocorre em uma sociedade degradada, porém autêntica.

Conforme esse estudo, *As Meninas* contempla-se como romance psicológico. Nesse intuito, ao escolhermos Lygia Fagundes Telles primamos pesquisar um dos grandes expoentes do cânone da literatura brasileira contemporânea pela representatividade que reside em sua consagração como escritora de ficção introspectiva. Outrossim, a primazia em revelar a existência do ser humano, bem como sua produção que também se realiza no plano fantástico.

Ainda como suporte teórico, recorremos a Antonio Cândido e seu texto *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária* (2000), pela fundamental contribuição na análise da sociedade lygiana, e desta forma, os traços históricos comprometedores da vida social de suas personagens, as interferências que as levam à reclusão ou ao extravasamento inconseqüente. A ruptura com o convencionalismo impetrado por uma classe social dominante, a reação do indivíduo frente à problemática da vida cotidiana, e a função do escritor ao retratar esse universo, bem como recriar a História através da ficção e/ou a ficção através da História.

O objetivo desse estudo com base teórica voltada para a Sociologia do Romance é propor e investigar o choque entre indivíduo e convenções sociais, bem como sua manifestação em *As Meninas*. Ressaltando que esse recorte se faz necessário como estratégia de pesquisa, por acreditarmos reunir em um único *corpus* as formas de desestruturação do indivíduo, as quais permeiam diversos contos e os outros romances da mesma escritora.

O presente trabalho constitui-se de quatro capítulos. No primeiro, apontamos o panorama histórico-literário da Literatura Brasileira Contemporânea, contemplando o ápice e maturidade dos romances pós-45. No segundo capítulo, apresentamos, através do levantamento da fortuna crítica sobre a autora, a inserção de Lygia Fagundes Telles no cânone literário nacional, e o levantamento da fortuna crítica sobre o romance *As Meninas*. No terceiro capítulo, apresentamos a fundamentação teórica da Sociológica do Romance: a teoria sociológica de Georg Lukács, Lucien Goldmann e Antonio Cândido.

No quarto capítulo, a análise sociológica subjacente à obra *As Meninas*: o choque entre indivíduos e as convenções coletivas.

Portanto, na perspectiva de alcançar o ápice proposto pela pesquisa, utilizamos como suporte o levantamento bibliográfico da produção lygiana, e também lançamos mão do estudo sensitivo/subjetivo no intuito de abstrair, entender e/ou capturar esse mundo complexo do interdito nas entrelinhas da tessitura de Lygia Fagundes Telles. Deixar-nos penetrar nas entranhas da simplicidade, da ingenuidade, da tristeza, da solidão, da dor do vazio, da maldade humana, posto que gratuidade não pertence ao seu discurso. Experimentar as múltiplas sensações, reações e desatinos que suas palavras trazem e que se ocultam no aparente. Além do mais, participar da criação ou recontação desse universo fora do senso comum, entretanto, tão real quanto fictício, tão fictício quanto o real da vida humana.

1.**A PROSA DE FICÇÃO BRASILEIRA**

A presença de Lygia Fagundes Telles no círculo literário brasileiro não diferente de outros escritores, cânones, implica a descoberta de uma nova perspectiva de escrita capaz de suscitar inquietação no leitor que se auto-representa nas tramas, identificando-se com o “eu” em desalento e em desacerto com o tempo de agora, e nas incertezas do tempo do amanhã. Por conseguinte, o surgimento do escritor marcado pelas conseqüências do desequilíbrio entre o viver em sociedade imerso no pensamento individualista e a recaída em si mesmo, em que a pacificidade humana é deixada de lado para revelar a voz daqueles que se vêm representados através de histórias e/ou personagens. Contudo, houve um percurso de constituição e amadurecimento da prosa nacional dada à evolução natural das necessidades dos intelectuais brasileiros, não obstante a realidade se impondo, reclamando por linhas representativas desse novo tempo.

Desse modo, se a ficção brasileira foi um marco de inovação artística no cenário nacional após 1930, esse fato é notoriamente dado à percepção dos intelectuais contemporâneos que procuraram retratar as mais diversas variações, os contrastes, e o posicionamento do sujeito moderno à luz de um tempo construído em espaço urbano.

Essa geração viveu as dores culturais, sociais e políticas brasileiras e se pusera a refletir sobre as experiências ficcionais das décadas de 30 e 40, percebendo que não poderiam mudar o “peso da tradição” ou removê-lo

com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive (Bosi, 1984, p. 384).

O fato é que, embora o movimento ficcionista do pós-45 já ensaiasse uma outra perspectiva quanto ao fazer dessa nova prosa, ainda assim se seguiam resquícios fortes da tradição de 30. A literatura desse período produzira “frutos maduros” encontrados em obra de Carlos Drummond de Andrade, *A Rosa do Povo* (1945); de Murilo Mendes, *Poesia Liberdade* (1947); e de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere* (1953). Esses escritores e suas respectivas produções conseguiram representar a nítida tensão ideológica do período, bem como a maneira como essa tensão introjetara-se na “consciência artística brasileira” (Bosi, 1984, p. 385).

Nesse sentido, a prosa de ficção direcionada para o “realismo bruto” cujos ecos são encontrados nas obras de Jorge Amado, José Lins do Rego e Érico Veríssimo, acabaram se beneficiando com a apropriação da oralidade, utilizando-se de recursos, tais como: “brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos” (p. 385), como legados advindos do Modernismo.

Entretanto, se Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Érico Veríssimo, dentre outros escritores, continuaram a escrever com “admirável capacidade de renovação”, isto é, ainda conseguem responder às “inquietações do leitor ‘jovem’ e exigente” (Bosi, 1984, p. 385), que busca o moderno e a informação estética através da palavra, isto implica afirmar que, à guisa de Alfredo Bosi, é difícil estabelecer uma fronteira exata que delimite as fases de 1930 até nossos dias atuais. Naturalmente, nos faz pensar, que esses escritores ensaístas do primeiro momento de 1930 alcançaram maturidade intelectual ultrapassando os limites cronológicos, inscrevendo-se na literatura de forma atemporal.

Contudo, Alfredo Bosi (1984) estabelece dois momentos relevantes para compreensão do panorama literário brasileiro e a ação/reação de nossos intelectuais nesses períodos.

Desse modo, o primeiro período, de 1930 a 1945/50, classifica-se como a fase da “ficção regionalista que se baseava no ensaio social e no aprofundamento da lírica moderna” (p. 386), tendo Drummond, Jorge de Lima, Murilo, Vinicius, e alguns outros nomes representativos. Enfatiza que de forma lenta e segura vinha surgindo nessa mesma época o romance introspectivo que era visto com mais frequência na produção de Machado de Assis e Raul Pompéia, mas que agora retornava com Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cyro dos Anjos, Cornélio Pena, nomes que hoje fazem parte da nossa literatura contemporânea. E assim define que o marco desse período regionalista/introspectivo, está:

na sua paisagem [que] nos é familiar: o Nordeste decadente, as agruras das classes médias no começo da fase urbanizadora, [e] os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita (Bosi, 1994, p. 386).

Já o segundo período figura entre 1950/55 e designa-se como sendo o “palco político intenso e forte, que passou a dominar o nosso espaço mental” (Bosi, 1984, p. 286), em que o tema do “desenvolvimento” se tornaria a ideologia a ser concebida através do nacionalismo e pela retomada pelo “gosto da arte regional e popular” (p. 286-287), uma espécie de redescobrimto do Brasil. Ao que tudo indica, o pensamento voltado para um fazer literário com aspirações que devolvam aos intelectuais brasileiros o espírito de brasilidade, em que o ardente desejo de amadurecimento estético e crítico passe a ressoar nas produções do pós-45 e venha aliado aos conflitos veementemente instaurados no “eu”.

Escrita da complexidade: ápice e maturidade no pós-45

Das desesperanças e traumas vividos no pós-guerra, às frustrações nacionais correlatas aos anseios político-sociais aspirados pela sociedade brasileira, é dada a gênese de uma linguagem literária em que vêm suscitar as incertezas e perturbações comuns do indivíduo contemporâneo. Sem máscaras ou quaisquer outros subterfúgios, a palavra escrita configura esses anseios, medos e preocupações de um “eu” estilhaçado, da mesma forma destinado à insatisfação e completo esvaziamento. Diante do exposto, aos intelectuais contemporâneos coube a árdua tarefa de retratar uma realidade confusa, entretanto, centrados na vida urbana e em toda problemática subjacente ao espaço citadino.

Contudo, se a semana de arte moderna de 1922, não atingira o ponto máximo de amadurecimento crítico-literário, assim descrito por Mário de Andrade em seu *O Movimento Modernista*, de 1942, não é mesmo verdade que contribuía para que ao longo do tempo fosse reconhecida como a precursora de um ideal revolucionário tanto para a ficção quanto para a poesia moderna. E, se ainda se postulava uma literatura genuinamente do Brasil sem influências estrangeiras e que convergisse para uma literatura brasileira, a partir da ficção do pós-45, aos intelectuais brasileiros não caberia mais permanecerem alheios aos novos dramas do ser humano.

Dessa forma, Pinto (2004) sublinha que a prosa ficcional brasileira contemporânea “está centrada em solo urbano” (p. 82) e, por esse motivo, não ter uma forma homogênea de estilos que a defina, de maneira que haja no máximo uma afinidade temática, ou melhor, há uma percepção geral do “isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno” (p. 82).

No entanto, para Bosi (1994), a literatura exibe-se sensível às exigências das técnicas e formas que se delineiam a seu tempo, ou seja, a geração de 45 aponta traços diferenciados do romance de 30 e distancia-se mais ainda do Modernismo preconizado pela Semana de Arte Moderna. Porém, apresenta-se através de um “formalismo pálido, entendido como respeito ao metro exato e fuga à banalidade nos temas e nas palavras” (Bosi, 1994, p. 387). Afirma ainda que “exaurido o veio neo-realista da prosa regional” (p. 388), a ficção intimista permanecia viva, que escritores, os quais se apropriam de invulgar penetração psicológica, dentre eles Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan e Fernando Sabino, têm desenterrado os conflitos do ser humano em sociedade e que através de seus contos e romance-de-personagem têm desnudado vasto número de sentimentos suscitados no “âmago” da pessoa, instaurados pela vida moderna (p. 388).

Quanto ao “realismo absoluto”, Bosi (1994), a fim de esclarecer as mudanças ocorridas no romance, nos aponta a “forma ingênua”, um limite da velha concepção de mimesis artística adotada como uma norma efetiva da “criação literária” (p. 389). Segundo ele, ao novo romance coube passar pela peneira de interpretações da vida e da história, pois somente assim os intelectuais poderiam dar algum sentido aos seus enredos e às suas personagens (p. 389). O romance psicológico deixaria cair as “máscaras mundanas” que recheavam as histórias medíocres do chamado “realismo *belle époque*”, tendo Afrânio Peixoto ou Coelho Neto como alguns de seus representantes. Depois, descreve como o romance introspectivo vem à tona pautado na ideologia psicanalítica, manifestada pelas “angústias religiosas dos novos escritores: Lúcio Cardoso, Otávio Faria, Cornélio Pena, Jorge de Lima” (p. 389). Em outras palavras, “socialismo, freudismo e catolicismo existencial” foram as chaves apontadas para decifrar o “homem em sociedade” — sustentáculos ideológicos — que dariam tamanho impulso e fecundidade à prosa narrativa do pós-45. E, em função disso, difundiu-se o gosto

pela análise psicológica, da notação moral, fatores que passariam a “pesar como mal-estar sobre o mundo vindo do entre-guerras” (p. 389).

Moisés (1995) também faz importantes considerações sobre o período de 1945 — momento de grande impulso da ficção brasileira — estabelecendo três divisões: 1ª de 45/60, “quando irrompem as vanguardas; 2ª de 60/73, com a *Avalovara*, de Osman Lins; e 3ª de 73/ até nossos dias” (p. 451). Ele apresenta-nos a década de 40 como um período em que ocorrera uma “reviravolta”, sem, no entanto, “desviar o caminho dos prosadores que vinham de 30”, e que, no alto dessa produção, ocorrera “a preocupação de ordem morfológica, estrutural, nos domínios da ficção” (p. 451).

Outro aspecto relevante trata-se da cronologia na qual o autor reforça a idéia sobre as mudanças que ocorriam em curso no pós-guerra, redescobrimo praticamente todas as modalidades do fazer literário (Moisés, 1995, p. 451). Para analisá-las, o autor as dividiu desde as praticadas em 1945, mas fez ressalvas sobre essa divisão afirmando que a primeira delas diz respeito ao arrolamento dos nomes dos intelectuais e seu emprego nos tópicos correspondentes a cada forma literária.

Aqui surge a primeira problemática quanto à classificação e à escassez de crítica literária sobre a escritora Lygia Fagundes Telles, fato ao qual nos reportaremos mais adiante. À guisa dos estudos postulados sobre a evolução da prosa de ficção brasileira, adentramos no universo ficcional de Lygia Fagundes Telles, ora celebrando sua presença, ora reclamando sua ausência no cânone literário nacional.

2.

UMA ESCRITORA ENAMORADA?**O LUGAR DE LYGIA FAGUNDES TELLES NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Tecer versos, criar mundos imaginários, desvendar a alma humana, codificar significados, proclamar amor pela palavra, deixar-se impregnar pela magia do interdito, escrita “tatuagem”. O universo de Lygia Fagundes Telles é labutar com letras dispersas, mas juntas, possibilitam criar mundos transpostos da ficção para a realidade. Exímia leitora tornou-se verdadeira contadora de histórias, sejam elas legadas à sorte aos infortúnio dos dramas humanos.

Desse modo, a obra de Lygia Fagundes Telles merece especial atenção por desnudar a produção ficcional brasileira a partir de uma fase extremamente significativa para a construção da literatura brasileira contemporânea. Ao levarmos em conta as variantes que possibilitaram ao intelectual do pós-45 não somente expor feridas, mas as contribuições para a percepção do homem recluso, inquieto, indiferente aos outros, é que nos damos conta da apropriação desse tempo e dessas mudanças na prosa da romancista e contista.

Entretanto, para melhor visualização do lugar de Lygia Fagundes Telles no cânone nacional, resolvemos começar por aquelas obras e autores que costumam figurar em qualquer bibliografia básica para o curso de Letras: *História Concisa da Literatura Brasileira* de Alfredo Bosi, a coleção *História da Literatura Brasileira* de Massaud Moisés e a coleção *A Literatura no Brasil*, organizada pelo professor Afrânio Coutinho. Não se pensou, a princípio, em estabelecer sobre esses autores nenhum julgamento de valor, esperávamos apenas

encontrar os primeiros apontamentos sobre a autora, bem como algum direcionamento para se chegar a outros textos relevantes sobre Lygia Fagundes Telles. Era esperado também que nessas obras fosse dedicado à autora um capítulo próprio ou que pelo menos ela tivesse um espaço semelhante ao de autores que lhe são contemporâneos.

No entanto, na *História Concisa da Literatura Brasileira*, Bosi (1984), no capítulo *Tendências Contemporâneas*, após ressaltar que, nos anos 50, “continua viva a ficção intimista”, se limita a incluir Lygia Fagundes Telles entre outros onze “escritores de invulgar penetração psicológica”, os quais “têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa” (p. 388).

No mesmo capítulo, ao sugerir “uma hipótese de trabalho” para o romance do período, Bosi (1984), reformulando a sistematização que Lucien Goldmann fizera em seu estudo *Sociologia do Romance* a partir dos trabalhos de Georg Lukács e René Girard, propõe pelo menos quatro tendências do romance brasileiro moderno, “segundo o grau crescente de tensão entre o ‘herói’ e o mundo: *romances de tensão mínima; romances de tensão crítica; romances de tensão interiorizada; romances de tensão transfigurada*” (p. 392) – Grifos do autor.

Lygia Fagundes Telles simplesmente é mencionada entre os autores de *romances de tensão interiorizada*, em que “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” (Bosi, 1984, p. 392). Bosi acrescenta ainda que se enquadram nessa tendência “romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, auto-análise)”.

Nas páginas seguintes, mais especificamente no subcapítulo “Outros narradores intimistas”, em que são feitos comentários sobre Cyro dos Anjos, Otávio Farias, Dionélio Machado, Elisa Lispector entre outros, é dedicado apenas um parágrafo a Lygia Fagundes Telles, incluída entre os “romancistas e contistas que atestam, em conjunto a maturidade

literária a que chegou nossa prosa de tendência introspectiva” (p. 420). Sobre Lygia Fagundes Telles, após citar, entre parênteses, a lista das obras da autora, com as respectivas datas de primeira edição, Bosi afirma que ela

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

e destaca a obra *As Meninas*, em que Lygia “desenhou o perfil de um momento da vida brasileira, em que o fantasma das guerrilhas é apreendido no cotidiano de estudantes burguesas” (Bosi, 1984, p. 420).

Já na *História da Literatura Brasileira*, talvez por ser uma obra mais extensa que a *História Concisa*, Massaud Moisés reserva a Lygia Fagundes Telles um espaço de mais destaque, menciona o nome da autora não só no índice remissivo no final do volume (como na obra de Bosi), mas também no Sumário (ao contrário da *História Concisa*). Apesar disso, Moisés (1995) não dá destaque a Lygia Fagundes Telles entre os romancistas do período de 45; ele a situa num subtítulo reservado que discorre sobre contos. Isto acontece não por acaso, mas dada à relevância, segundo ele, dos livros de contos da escritora em detrimento aos de romance.

Tendo por base a análise das produções do pós-guerra, Moisés (1995) enfatiza que a contista Lygia Fagundes Telles possui em toda a sua obra a ostentação de “indefectíveis qualidades de artesanaria e captação da realidade” (p. 496). O autor aponta a relação numérica dos contos face aos romances da escritora, por acreditar que prevaleça em Lygia a “estrutura que melhor se adapta à sua visão de mundo” (p. 496). Apresenta como sendo o “forte” da escritora, o detalhe: “entre realista e literário; entre o documentário e o imaginário” (p. 496), limites que possibilitam o toque intimista e o destaque para o uso de símbolos, e do fantástico nas narrativas dela.

Outro aspecto marcante nas obras de Lygia Fagundes Telles, segundo Moisés, está na “concisão da forma e da matéria”, porque na narrativa curta a concisão é imposta com o propósito de “provocar” um determinado impacto, haja vista no romance a idéia da minúcia ser atenuada em favor de uma idéia de conjunto, ou mesmo de uma tese. Para ele, se Katherine Mansfield cultuava a “arte do implícito”, Lygia prefere a “arte do desencontro” (1995, p. 496). Esta se apropria do absurdo vindo do cotidiano e cabe-lhe colher

a situação, o objeto, ou a personagem, que revela destinos malogrados, cuja incomunicabilidade dos seres faz parte das relações humana, ambíguas e complexas (Moisés, 1995, p. 497).

Por outras palavras, o autor expõe traços peculiares, construidores da prosa da contista e romancista Lygia Fagundes Telles, em que ela exhibe um realismo capaz de capturar a realidade através de flashes ou de imagens fotográficas, adicionando o fantástico, a sensibilidade e a magia, elementos que detectam os rastros da contemporaneidade.

Em *A Literatura no Brasil*, obra dirigida por Afrânio Coutinho e escrita por vários autores diferentes, consta no índice remissivo ao final do sexto volume algumas incidências do nome da autora em quatro dos seis volumes. Destacaremos apenas duas dessas incidências (ambas no Volume 6, *Relações e Perspectivas*).

A primeira delas é no texto “A evolução do Conto”, escrito por Herman Lima. Nesse texto, Lygia Fagundes Telles é apenas citada entre outros autores, como Clarice Lispector, Oto Lara Resende, Dalton Trevisan e Moreira Campos. Sobre os quais, Lima afirma que

são verdadeiros mestres do conto moderno, manejando um vocabulário terrivelmente nítido, donos de um mundo de perdição e desengano, de personagens duma vida irreversível, duma força intrínseca, muitas vezes de chocante brutalidade, quando não de contagiante frustração, mas todos compondo uma humanidade que ficará marcada sem nenhuma dúvida nas letras contemporâneas do Brasil (2004, p. 63).

No texto “O pós-modernismo no Brasil”, Eduardo de Faria Coutinho, ao comentar sobre a ficção brasileira dos anos 1970 e 1980 e destacar a “pluralidade de tendências”, cita — a título de amostragem, como ele mesmo declara — três correntes ou tendências

nos anos 70, o romance ou ficção-reportagem de José Louzeiro, Aguinaldo Silva e João Antônio e o memorialismo de Fernando Gabeira, as incursões no fantástico, expressas [...] por obras como as de José J. Veiga e Murilo Rubião, e a linha intimista da narrativa, sobretudo feminina, de Lygia Fagundes Telles, Nélia Piñon, Edla van Steen e Maria Alice Barroso; e, nos anos 80, a narrativa fragmentada, de incorporação da mídia e caráter predominantemente especular e auto-indagador (2004, p. 239).

Como se pode notar tanto Herman (2004) quanto Coutinho (2004) limitam-se a incluir Lygia Fagundes Telles arrolada entre outros autores (como já se pode notar na *História Concisa*). Além disso, é relevante ainda notar que não há em *A Literatura Brasileira* um destaque para Lygia Fagundes Telles, nem no capítulo *O modernismo na ficção* (em que praticamente cada romancista foi analisado por um crítico diferente e onde estão, por exemplo, Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, Nélida Piñon e Samuel Rawet), nem no capítulo “A nova literatura Brasileira (O romance, a poesia, o conto)” (em que são analisados autores como Clarice Lispector, Adonias Filho e Autran Dourado no tópico sobre o romance e Dalton Trevisan, Luís Vilela e José Edson Gomes no tópico sobre o conto).

Não é nossa intenção emitir juízo de valor sobre os contistas e romancistas escolhidos para *A Literatura no Brasil*, mas deixar nossa interrogação sobre o porquê da ausência de Lygia Fagundes Telles entre esses nomes, ou ainda o porquê da ausência de uma análise mais extensa e mais profunda quanto a que fora feita às obras de outros autores que lhes são contemporâneos.

Outra obra relevante de história da literatura brasileira que adotamos para esses nossos primeiros apontamentos é *A Literatura no Brasil: origens e unidade* (2 volumes) de José Aderaldo Castello, publicada em 1ª edição em 1999 e 1ª reimpressão em 2004. Embora não seja comumente encontrada nas referências básicas do curso de Letras (o

autor costuma figurar com *A Literatura Colonial*), aqui ela se soma às três anteriores com o mesmo peso e importância.

O plano geral da obra divide a produção literária nacional em três grandes períodos. Após uma introdução sobre o “Conceito de Literatura Brasileira”, seguem-se, no volume I, o período colonial e o período nacional I ou “O século XIX e a identidade debatida”, e no volume II, o período nacional II ou “O século XX: o modernismo como reformulação”.

Aderaldo Castello, após apontar os antecedentes do Modernismo e nele se deter em um dos capítulos (cap. XVII), divide o que nomeia de “Produção Literária do Modernismo” em: *Fase Heróica, Plenitude e Transformação, Crônica e Memorialística e Produção dos anos 40 em diante*.

Lygia Fagundes Telles aparece sem nenhum destaque juntamente com Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos e outros “entre os representantes [...] da linhagem machadiana” (2004, p. 325), no capítulo sobre as novas contribuições da prosa de ficção da fase de “Plenitude e Transformação”.

Castello destaca o início da carreira de Lygia Fagundes Telles como contista e aponta *Ciranda de Pedra* como seu melhor romance:

é obra que se destaca pela linguagem e pela temática — pesquisa da natureza humana sob a dependência de forças um tanto obscuras, de maneira a determinar reações silenciosas e sombrias, envolvendo uma jovem filha espúria. Se convertida em símbolo de expiação, ela não chega, contudo, a se consumir em tragédia (2004, p. 471).

Aponta ainda como “uma de suas tendências principais [...] a demonstração de situações psicológicas” da qual resulta “uma visão de mundo” em que as personagens — “flageladoras de si mesmas e dos outros” voluntariamente ou não — “muitas vezes são envolvidas por convenções, valores e tradição de família, o que lhes aguça o egocentrismo dominante” (2004, p. 471-3).

A infância, “o mistério, o parapsicológico ou o sobrenatural”, a loucura e a morte são outras tendências temáticas apontadas por Castello, que enfatiza que Lygia Fagundes Telles “utiliza recursos da metamorfose e do fantástico”. Parece-lhe, segundo declara, que Lygia “nos oferece uma abordagem da vida bastante negativa, marcada pela impossibilidade de equilíbrio e identificação duradoura entre as pessoas”. Ao final, põe em destaque os contos, o trabalho com a linguagem, o desfecho aberto para “conjecturas possíveis” dos leitores, a não distinção entre crônica e conto e, “no conjunto, uma fecunda influência de Machado de Assis” (p. 473).

Algumas constantes se fazem notar a partir desses quatro textos básicos: a presença de Lygia Fagundes Telles em listas de obras alinhadas em determinada tendência, a abordagem psicológica, as relações conflituosas das personagens entre si e no meio familiar, o tema do fantástico, além de destacarem os contos da autora, ficando os romances para segundo plano. Este levantamento, entretanto, não foi tão infrutífero para o que desejávamos, conforme se poderá ver mais à frente.

O segundo passo do levantamento da fortuna crítica consistiu na leitura das orelhas, apresentações e prefácios das obras da autora. Entretanto, não foi possível — obviamente — se chegar a todos os textos dessa natureza pelo fato de as sucessivas edições não trazerem sempre os mesmos textos, por algumas edições estarem esgotadas e por outras se configurarem como obras raras. Dessa forma, faltou-nos a apresentação que Antonio Candido fizera para a primeira edição de *Ciranda de Pedra* em 1954.

Nesse sentido, ao organizar a seleção de contos intitulado *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles* (primeira edição publicada em 1983), Eduardo Portella faz a apresentação desse volume e destaca a perícia da autora ao escrever romances. Entretanto, emite opinião sobre a produção da autora reiterando que “é na história curta, no conto especificamente, que ela recorta, seu espaço muito especial” (Portella, 1997, p. 7). Destaca ainda o crescimento ocorrido na prosa lygiana cujo mérito reside na capacidade

de não se “alongar”, elogiando dessa forma o crescimento interior de sua narrativa.

Esse crescimento, segundo Portella (1997), talvez tenha correspondência com o surgimento de “um realismo imaginário” regido por polaridades limítrofes, isto é, um realismo que se mantém limitado “ao norte pela agilidade textual, pela eletricidade discursiva, e ao sul por uma espécie de resistência subjetiva [a qual julga] difícil de ser encontrada nos tempos da modernidade avançada” (Portella, 1997, p. 7) justamente num período em que o “desfacelamento da vida interior” se mostra progressivo.

Portella (1997) reitera que através de “sucessivos enlaces narrativos” Lygia tende a neutralizar esse desfacelamento interior, embora não consiga evitar que a maioria de suas personagens sejam susceptíveis às “armadilhas do isolamento” (1997, p. 7). Ele esclarece que Lygia criara suas personagens de modo que elas buscassem incessantemente a “parceria”, se construíssem solidárias, contudo, deixa claro que a intencionalidade não é indicativo de que essas personagens acabem por se encontrar.

Afirma ainda que Lygia exprime na coletânea *Histórias de Desencontro* (1968) “a verdade tensa, arriscada, que se debate, extravai-se, e volta a levantar-se, em meio a todas as ameaças, desconhece a paz dos ingênuos ou dos apenas frívolos” (Portella, 1997, p. 8). Segundo ele, esta é uma forma de definir toda a trajetória ficcional de Lygia Fagundes Telles, haja vista que o real não se configura como algo acabado, pronto, completamente coeso e compacto. Isto implica sublimar sobre vários rostos, máscaras diversas que compõem o próprio real e se reparte com o homem. Desse modo, Eduardo Portella delinea o perfil da escritora situando-a na imprescindível posição de romancista, porém muito mais contista, da contemporaneidade brasileira.

A superioridade encontrada na prosa de ficção lygiana figura a transposição da ficção para a complexidade do “modo de ser do real”. Portella assim descreve esse momento a que chama de “momento iluminado o complexo de relações que gera o texto

que produz a língua à linguagem, tem tudo a ver com a rede de obstáculos com que se depara a vida do mundo” (Portella, 1997, p. 8).

Em outras palavras, afirma que as “ficções” de Lygia irrompem da realidade pelo fato de serem concomitantemente reais, fantásticas e verossímeis.

A disciplina do amor (1980) é um romance repleto de fragmentos que entre si interagem, se repartem e se integram nas incertezas, nas esperanças, nas alegrias e nas frustrações de cada uma das personagens, narradoras de seus dramas pessoais e/ou coletivos, e ícones dos dramas da sociedade contemporânea. Portella (1997) julga como característica principal desse livro, a incidência na arte da percepção, em que a linguagem apresenta-se-nos ironicamente trágica e que marca o realismo imaginário, ou seja, explicita o caminho desbravado por Lygia instaurando uma comunidade de sentido através de um incansável trabalho diversificado (p. 9).

Lea Masina (1999), por sua vez, ao fazer a apresentação do livro *Pomba Enamorada* (1999), pressupõe que com a publicação de *Antes do Baile Verde* (1970), Lygia Fagundes Telles tornara-se um dos contistas mais expressivos do século XX no Brasil. Aponta que através dos contos de Lygia lêem-se as transformações que afetam a classe média brasileira a partir dos anos 50 e, mais especificamente, no período da ditadura militar.

Para a estudiosa, a obra de Lygia Fagundes Telles tematiza as angústias, os desencontros, as misérias humanas: amorosas e familiares. Sendo que, a qualidade literária de sua produção, em imagens visuais, sugere que a literatura seja também uma forma de incursão nas almas e, catarticamente, um lenitivo para os conflitos individuais (Masina, 1999, p. 8).

Ela reflete ainda sobre a importância dos “desajustes e desencontros”, como elementos que constroem o universo ficcional de Lygia. Afirma que os contos da escritora não se restringem a documentar a vida privada da burguesia urbana. Contudo, trabalhando as emoções com a força da palavra, Lygia teria sofisticado a forma para criar um mundo em que os limites entre o vivido e o imaginado chegam a se confundir e tocam as dimensões do onírico (1999, p. 8).

Contudo, Sônia Régis (2005) através do texto *O amor tatuagem da escrita*, publicado no livro *Oito contos de amor* (2005), de Lygia Fagundes Telles, faz uma breve rememoração das declarações dadas pela escritora, em 1968. E com a frase: “A palavra escrita é como uma tatuagem. Escrever é um ato de amor” (Telles, apud Régis, 2005, p. 84), Régis registra o percurso pelo qual trilha o tema amor nos contos de Lygia.

Essas afirmativas da contista/romancista, de acordo com a pesquisadora, destacam o estado de espírito, o ânimo na produção das histórias lygianas. Desse modo, relata que para Lygia o amor que enreda os contos do livro *Oito contos de amor*, constitui um grande desafio para o leitor, isto porque, “compreende a variada gama do afeto humano como investimento poético”. Há, portanto, o sentimento pelo outro e o sentimento pela escrita que se encontram confundidos, marcando “o espírito com os sentidos do corpo e da fala” (Régis, 2005, p. 84).

Afirma ainda que o tema amor exigiu que “a vocação poética de Lygia esmiuçasse as almas de suas personagens sem cansaço, cobrando-lhes a vida na letra” (p. 84). Dessa forma, exigindo “que o leitor seja testemunha do embate aflitivo em que vive o amoroso, obscurecido pela paixão, já que o amor está excluído da lógica, porém iluminado pelo discurso que o define” (p. 84).

Nesse sentido, Régis (2005) destaca a importância da presença do amoroso que habita na tradição literária ocidental, principalmente a partir de *Werther*, de Goethe, em que

o amor é feito de sonho e realização, amargura e destruição, ganho e perda, alegria e luto — convulsões expostas numa tessitura poética econômica e de linguagem eficaz, em que os elementos simbólicos ora desabam pesadamente sobre o leitor, ora envolvem-no com a leveza da ternura (p. 85).

Isso implica, na análise da crítica, ora em questão, que os contos de Lygia especulam a superfície do real, e arranham o contorno em busca do âmago dos sentimentos. Tudo isto, dada a percepção aguçada, multifacetada lente que “constrói e destrói num mesmo movimento a conturbada corrente da consciência, e que desvela o comportamento humano à sagacidade do signo” (Régis, 2005, p. 85).

Apresenta, portanto, que para Lygia Fagundes Telles a ficção “é uma prática de questionamento dos limites da verdade aparente” (Telles apud Régis 2005, p. 85).

Tal afirmativa sugere as incertezas e as impotencialidades sentidas ao final dos contos de Lygia. E, de acordo com a crítica, o leitor “sai com a sensação de inquietação, um estranhamento causado pelo comprometimento da narrativa com a realidade da consciência desvelada” (Régis, p. 85). Ela explica que esse fato acontece, devido “o acontecimento discursivo [ser] o acontecimento da consciência” (p. 85); no entanto, na trama, a um interminável enredamento de associações que aos poucos os “obscuros meandros” vão adquirindo contornos.

A pesquisadora ainda aponta que a narrativa de Lygia Fagundes Telles pouco a pouco vai atingindo o centro de uma realidade que se espalha continuamente, “verdade fugidia, como são fugidios os sentimentos. As vidas se torcem e retorcem como fios de um bordado infinito” (p. 85-6).

Já a coletânea *Seleção de contos de Lygia Fagundes Telles*, organização de Nelly Novaes Coelho (1971)¹, traz posfácio da própria organizadora sobre Lygia e sua produção ficcional. Desse modo, afirma que a romancista está incluída na linha dos escritores que

fixam a angústia contemporânea, o desencontro dos seres. Povoado de seres aparentemente normais, comuns, mas no fundo desajustados, frustrados ou fracassados, seu denso mundo de ficção desvenda a oculta angústia individual provocada pela barreira que se levanta entre o ‘eu’ e a aventura coletiva, num mundo absurdo e caótico, sem causa nem finalidades (Coelho, 1971, p. 144).

Nesse sentido, destaca que com mestria Lygia criou tanto um estilo quanto um mundo de ficção próprios. E que isto ocorre dada a “atmosfera” que emana dos seres ou objetos, ou mesmo que os submerge, e que é capaz de manter o leitor em suspense e o domina até o final de cada relato (p. 144).

¹ Obra destinada a alunos do Ensino Médio. Nelly Coelho ao fazer tal coletânea, pretendeu com isto uma aproximação entre escritores da moderna literatura brasileira junto ao público leitor mais jovem.

Além de “prender” o leitor pela atmosfera do suspense, Lygia é ainda muito mais “compromissada com sua experiência de ser humano do que com a consciência experimentalista das [...] vanguardas” (Coelho, 1971, p. 144). Assim, a pesquisadora reitera a inscrição da romancista na linha de escritores que se doam mais à “linguagem da paixão do que à paixão da linguagem” (isto no dizer de Otávio Paz ao falar do estilo de A. Breton), (p. 144).

Quanto à arte lygiana, afirma que “é realista por natureza” (p. 144), e dessa forma, ao contrário da ficção tradicional, em que há

um absoluto distanciamento entre o realismo horizontal e raso, onde a dimensão vivencial das personagens é apreendida apenas num psicologismo epidérmico, a técnica narrativa de Lygia é a que poderíamos chamar de ‘arte da alusão’, ‘arte da elipse’, onde através de elementos isolados, aparentemente insignificantes, todo um drama pungente desoculta-se (p. 144).

Através do romance *Verão no Aquário* (1963), acrescenta que Lygia deixara fluir com “maior amplitude e lucidez [o] apreender do drama subterrâneo, ou seja, a incomunicabilidade entre os seres, o medo da revelação do ‘eu’ autêntico” (p. 144). Isto ocorre nesse romance, porque Lygia nos apresenta uma narrativa da “geração esgarçada”, traduzida na fala de uma das suas personagens; por outro lado, por ser um “testemunho de uma geração” que se percebe frente a frente com “um mundo de valores em desagregação, e perdida, se vê soçobrar na desagregação do próprio ser” (p. 145).

Segundo Coelho (1971), muitas problemáticas têm sido trabalhadas por Lygia. No entanto, aponta uma das que se constitui pela permanente incidência em sua produção, que é a dificuldade de o “eu-profundo” expor-se, desnudar-se. Neste sentido, afirma que Lygia ao utilizar clareza, objetividade e despojamento de gestos familiares e cotidianos, lida com fios dramáticos os quais beiram a banalidade, porém capazes de fixar profundamente a “tragédia anônima” residente no interior dos seres humanos.

Assim, outro aspecto focalizado por Lygia está intimamente relacionado ao plano das relações humanas. Essa focalização acontece pelo fato das personagens lygianas — grande maioria — serem “todas, criaturas interiormente desarvoradas, perdidas em si mesmas, afundando-se na própria consciência como em areias movediças” (Coelho, 1971, p. 145).

Dada essa problemática, o tema do desencanto será recorrente em muitos trabalhos de Lygia. Em “Jardim Selvagem”, não somente o desencanto da vida viera à tona, mas também, toda “uma atmosfera densa de significados ocultos”, todos guardados no recôndito do “eu” (p. 145).

Coelho chama atenção mais uma vez para o amadurecimento temático de Lygia Fagundes Telles, principalmente após publicação do romance *Verão no Aquário* (1963). Salienta que, Lygia “performática”, ora contista ora romancista, talvez pudesse se decidir em apenas escrever contos, devido sua produção ser mais extensa através dos contos. Porém, com o passar dos anos, isto não ocorreu. Acredita, todavia, que a genialidade, ou mesmo, a arte da escritora residir nessa facilidade de transitar pelos dois pólos sem prejuízos de um ou de outro.

Desse modo, Coelho (1971) acredita que o trabalho da romancista não se limita tão somente ao ato de escritura de seus contos ou romances, mas também à fascinante “tarefa artesanal, onde faz cortes, acrescenta, reajusta os contos antigos, [...] sem alterar a fisionomia de cada trabalho” (p. 147). E nessa busca de “renovação”, acredita que Lygia teria seguido dois impulsos básicos:

1º uma condensação da forma objetivando maior condensação dramática, maior densidade emotiva (percebe-se esse objetivo na omissão de pronomes e de certos verbos inessenciais ao contexto; na supressão de certas preposições, provocando maior concisão e objetividade da coisa enfocada; supressão de adjetivos que diluíam a força da frase; etc.)

2º Uma visível busca de “sintonização com o hoje”, percebida na utilização de certos termos da linguagem falada que, vivos há anos atrás, hoje já perderam o viço e não sugerem mais nada. (p. 147)

A investigação de Coelho (1971) reflete sobre as personagens lygianas e põe em evidência o fato de elas trazerem consigo mesmas a predestinação à solidão como elemento constituinte do próprio ser humano. Problematiza ainda ao externalizar que embora essas personagens tragam em si uma visão trágica do homem e do mundo, há uma outra máxima que as enrede, que é

a consciência de que o homem não é um ser que subsista isolado dos outros. Por isso, o drama que oprime suas personagens solitárias. Por isso, a aventura individual, a verdade interior de cada um é captada, apreendida no plano das relações humanas, crenças, idéias, convicções, emoções, palavras ou gestos... tudo nas personagens de Lygia surge condicionado pela tábua de valores que rege seu grupo social (p. 148).

Nesse ínterim, conclui que a produção lygiana é em verdade “testemunha de um mundo moral em decomposição, onde todos os valores entram em crise”. Postula ainda que essa obra “é o agente fixador da matéria indecisa da vida”, sobretudo pela sutileza em capturar a relação estabelecida entre consciência humana e das coisas que estão a sua volta (Coelho, 1971, p. 149).

Em depoimento proferido durante o seminário sobre sua própria produção, em 1993, na França (Sorbonne), sob o título *Mysterium*, Lygia Fagundes Telles faz o prefácio de seu livro *Oito contos de Amor* (2005). Na ocasião, revelou que ao tempo e ao acaso acrescentaria “o grão do imprevisto e o grão da loucura” (p. 6). Isto porque a autora reconheça ter a sua vida e obra seguindo por trilhos tão próximos e paralelos que, segundo ela, poderão encontrar-se ou não mais adiante.

Lygia (2005) pondera que ao leitor curioso e que lhe faz perguntas, ela as responde, mas admite pular de um “trilho” para outro por não saber teorizar muito bem. Então declara que aqueles trilhos tão próximos e paralelos correspondem às suas explicações nas quais por vezes terminam misturando “a realidade com o imaginário e [acabam] por fazer ficção em cima de ficção” (Telles, 2005, p. 6). Para a escritora isto acontece pela

“constante vontade de seduzir o leitor que gosta do devaneio. Do sonho” (p. 6).

E por não teorizar, a romancista exprime que com esforço se aventura em busca de descobertas às quais lhe “aparecem o requinte dos detalhes, motivo este que a encoraja a avançar por entre signos e símbolos do processo criador” (2005, p. 6). Entretanto, nesse “passeio” por entre símbolos e signos, ela afirma que ao lado desse instante de criação também “surge a névoa. O indevassável. O que era claro, fica escuro, se perde. Insiste” (p. 6). Ela acredita que essa névoa pode se iluminar e aí ter revelações.

Portanto, capta-se a hora da criação. Lygia se metamorfoseando, ou seja, deixando de ser Lygia para ser a romancista/contista:

na tentativa de desembrulhar personagens, me desembrulho e deslumbro. Para me obumbrar de novo no emaranhado dos fios. Então a invenção vira verdade na viragem-voragem do ofício de vida (Telles, 2005, p.7).

Por outro lado, ao falar sobre as temáticas recorrentes em seus escritos, diz-se envolvida e apaixonada pelas que a conduzem ao mistério, como: medo, crueldade, sofrimento, amor (desamor), humor, loucura. Questionada sobre o tema “morte”, ela afirma que “não é inocente. ‘O escritor não é inocente’”, e daí começa “a dourar a pílula substituindo a perda, enveredo para o mistério” (Telles, 2005, p. 7). Assim, nesse processo de tecer histórias, sentimentos e situações é que Lygia

levanta a pele das personagens que é a pele das palavras, [quer] o mais íntimo, o mais secreto e nessa busca [se] encontra. [...]. É um jogo (p. 7).

De fato é um jogo, o jogo com as palavras. Nessa ânsia recusa seus primeiros livros considerando-os prematuros e por isso não merecerem ser reeditados. Lygia considera a contagem de sua produção a partir de *Ciranda de Pedra* (1954), e o classifica como

“divisor de águas dos livros vivos e dos outros” (2005, p. 8).

Ainda respondendo a um leitor que se mostrara — durante esse depoimento — preocupado devido a seu desentendimento diante da escrita da romancista. Lygia brada, “não espero ser compreendida, espero ser lida — se possível, amada” (2005, p. 8). A esta afirmação, a escritora acaba expressando o desejo de ter seu leitor “parceiro-cúmplice nessa ambigüidade que é o ato criador” (p. 8). Isto porque, segundo ela, “ato que é o desespero e apaziguamento. Ousadia e insegurança. Ansiedade e celebração (p. 8).

A escritora ressalta que no processo de criação literária

o escritor que pode ser louco mas não enlouqueceu o leitor, ao contrário, pode até aliviá-lo da sua loucura. O escritor que pode ser corrompido mas não corrompe. Que pode ser solitário e triste mas ainda assim vai alimentar o sonho daquele que está na solidão (p. 11).

Já Fábio Lucas em texto crítico de apresentação (orelha) do livro *Mistérios* (1998), de Lygia Fagundes Telles, esboça o entrelaçamento do efeito da realidade e o efeito da fantasia nos contos desse volume, cuja aparência se dá através “do real devorado pelo fantástico”. Dessa maneira, julga que o projeto literário da romancista e contista, seja um dos mais estimulantes da literatura brasileira, escrevendo que

seus contos ora são aproximações sucessivas do sobrenatural, cadenciadas entre passos de surpresa e exclamações de medo, ora acercamento da parte submersa da alma, ciência do culto, ou busca do eu impossível (Lucas, 1998).

Fábio Lucas atribui sucesso à Lygia contista por considerar sua arte capaz de “gerenciar o efeito”, ou seja, nos contos tudo seja construído “em favor da intriga”, o que acredita generalizar-se em todos os instantes do processo narrativo da autora. Paralelo a isso, esclarece que Lygia consegue dilatar “a camada poética” de sua escrita, de forma a explorar “o espaço das manifestações intraduzíveis, a área do inefável” (Lucas, 1998).

Aponta ainda que Lygia possui uma “vertiginosa liberdade de pensamento, aspecto que capta indecisões, pasmos, alegrias e espantos” nos monólogos interiores. Reitera que esse é um feito que poucos escritores brasileiros conseguem transmitir à palavra. Todavia, a “sutil intromissão de pormenores nos contos”, como: formigas, ratos, pássaros, gatos, pedaços de sonhos, vulcões, são elementos que se manifestam como apelos para decifração. Portanto, é com sutileza que a escritora trabalha “o jogo do amor e da morte”. Lucas então afirma que para haver esses jogos basta observar como são frágeis nos contos de Lygia “os estados perfeitos do amor e da inocência”. Com isso, quis dizer que “o caminho do reino da infância ou a volta ao passado, são encontrados no horror da expiação”. Ele ainda menciona que as ligações amorosas são governadas pela “embriaguez da morte às quais se opõe às intenções do Bem [mas que] se fundem no cálculo da razão” (Lucas, 1998).

Fábio Lucas pondera que é no conto, espaço ao qual denomina “limite infinitamente pequeno”, que Lygia constrói o “mosaico de suas fantasias”, incorrendo o impulso ao suicídio em vários deles. Por outro lado, afirma ainda que aos sonhos das personagens, no tecido ficcional, são perceptíveis “frações do chiste e do humor, *relaxation animi* com que a alma se livra das tensões da fadiga” (Lucas, 1998).

Após a leitura desse material acessório foram seguidos três caminhos paralelos: a busca na Internet por textos que tivessem alguma consistência teórica e crítica e fosse proveniente de fonte segura (uma universidade ou outra instituição pública de reconhecido valor) e por resumos de teses e de dissertações sobre a autora; a busca nas bibliotecas de Belém por textos publicados em revistas científicas e em revistas culturais de circulação nacional em banca; e a busca por livros, dissertações ou teses publicados sobre a autora, bem como livros com capítulos a ela destinados.

Nesse sentido, Riter (2003), em artigo publicado na revista *Ciência & Letras*, da Faculdade Porto-Alegrense, ressalta a constante inquietação contida na obra ficcional de

Lygia Fagundes Telles, em que o universo é pautado pela “busca do verbo certo e revelador” (p. 105), pois através da tessitura das palavras, segundo ele, Lygia cria “possibilidades” de como desvendar os caminhos propostos por sua ficção. Enfatiza ainda que essa possibilidade de descobrimento do mundo que cerca a produção da autora, “significa pactuar com o desconhecido, aventurar-se nos possíveis atalhos que o fantástico propõe, sentindo a intromissão do sobrenatural na esfera do verossímil” (p. 105).

Segundo esse crítico, a maioria das personagens femininas de Lygia Fagundes Telles apresenta o perfil de mulheres angustiadas, “filtradas através da ótica feminina” (p. 105), e quase sempre são postas à prova “quer pela constatação das perdas, quer pela percepção do quanto a realidade é absurda e grotesca” (p. 105). Quanto às personagens masculinas, elas “aparecem como signos designativos de função social ou de papel, como símbolos de poder, de riqueza ou de status. Não dispõem da vibração e das nuances das personagens femininas” (Fábio Lucas apud Riter, 2003, p. 106).

Outro aspecto observado por Riter (2003) diz respeito à forma como as tramas construídas por Lygia “são pontilhadas por enigmas” simultaneamente em que apresentam “retratos do cotidiano”. Elas também abordam as “manifestações do inconsciente, numa perspectiva intimista” (p. 107). Entretanto, ele enfatiza que o discurso indireto livre, recurso bastante utilizado pela contista e romancista, bem como o entrecruzamento que ocorre entre as vozes da narradora e das personagens — em variadas circunstâncias — favorece “espaço para as manifestações mais íntimas, em que o freio da moral é rechaçado numa luta interna entre estar vivo e viver” (p. 107). Dessa forma, por exemplo, tem-se o conto “Antes do Baile Verde” (1970), em que a protagonista Tatisa trava consigo mesma o embate moral de cuidar do pai agonizante ou divertir-se num baile de carnaval. Essa dúvida instaurada na personagem caracteriza o “mergulho no eu” por ela vivenciado.

As temáticas o “amor” e a “morte”, também são mencionadas por esse crítico. Para ele, esses elementos são “reflexos de um mesmo espelho” e que a morte quase sempre ronda as personagens lygianas mesmo quando elas amam (p. 106)

Ressalta que nos contos de Lygia a temática do “Amor” não é trabalhada com a possibilidade de encontro e realização amorosa, mas com a perspectiva de “frustração e irrealização” não havendo espaço para a “fusão do corpo e do espírito” (p. 106). Neste sentido, Riter classifica as personagens de Lygia como personagens que são fragmentadas, que estão fadadas à solidão, e a serem mutiladas. Vale mencionar ainda que a temática da “Morte” na literatura, segundo Riter, em muitas circunstâncias surge como uma solução, porém em Lygia

o medo de encarar a felicidade e a unidade presentes no outro gera situações conflitivas, sofridas, melancólicas, que acabam por conduzir à morte. Talvez o único muro de separação (2003, p. 107).

Já Malcolm Silverman, brasilianista, pesquisador da San Diego State University, Califórnia, e hoje relativamente conhecido e respeitado nos meios acadêmicos brasileiros, em seu livro de ensaios sobre a moderna ficção brasileira publicado no início da década de 1980, em dois volumes, descreve a romancista Lygia Fagundes Telles como “a principal ficcionista de São Paulo” (1981, p. 162). A esta afirmação, o brasilianista ampara-se na extensa produção da escritora, conferindo a ela a “posição de vanguarda” no espaço regional e nacional. Para ele, José Paulo Paes é quem melhor consegue definir o universo de Lygia:

num estilo de discreto impressionismo, que ora se apóia no desenvolvimento do enredo, ora na criação de atmosferas, evidencia ela seu gosto pelos temas de trágica morbidez ou de malogro e frustração humana. Como romancista [...], Lygia Fagundes Telles se tem voltado de preferência para o estudo da decadente moral burguesa, habitualmente através do drama de personagens centrais femininas que se debatem entre o desejo de afirmar a própria autenticidade e a possibilidade de fazê-lo no contexto familiar ou social a que se sentem irremediavelmente presas (Paes apud Silverman, 1981, p. 162).

Para Silverman (1981), os elementos férteis e necessários para a prosperidade da ficção de Lygia estão relacionados ao aprimoramento continuado e ao “equilíbrio da tríade clássica enredo, conteúdo e forma” que compõem, desse modo, “a sua marca distintiva” (p. 163). Segundo ele, nas narrativas lygianas, mantém-se uma homogeneidade nas tramas que, em geral, “giram em torno de não mais que meia dúzia de núcleos — e, [...] das suas ramificações” (1981, p. 162). Nesse sentido, a escritora deixa prevalecer as “inter-relações familiares e o denso laço homem-mulher” (p. 162), seguido do contexto frente à sociedade em que esse homem-mulher se posiciona. De acordo com esse pesquisador, a crítica contemporânea aponta Lygia Fagundes Telles como uma romancista/contista urbana. Desse modo, também “são essenciais o local e a ambiência na prosa da ficcionista” (Silverman, 1981, p. 166), em geral, o espaço metropolitano que reflete o “próprio habitat da escritora”, isto porque a maioria das suas narrativas possui por cenário ambiental a “moderna metrópole (paulista)”.

Nesse sentido, Silverman afirma que a dominante atmosfera urbana se mostra rara em opressão e hostilidade, no entanto, “representa o variado mundo que caracteriza a vida moderna”. Para ele, o “macrocosmo” — São Paulo — nada mais é que um “repositório impessoal”, em que os “microcosmos” específicos em que “as *personæ* agem, reagem, interagem e, sobretudo, refletem, [servem como] células instrumentais para a composição do todo e reflexão individual” (p. 166).

O pesquisador enfatiza que “o mundo ficcional da autora é centrado na caracterização das personagens, ao redor da qual giram as demais partes constituintes das suas narrativas” (p. 169). Essas personagens ganham ênfase por serem femininas e, o mais importante segundo ele, elas representam “a mulher global que emerge” de um “arquétipo amorfo”, se compõe variavelmente de características díspares e universais, e que aparecem constantemente nas mais variadas idades (p. 169). Silverman acrescenta que Lygia Fagundes Telles em âmbito

geral desenvolve suas personagens femininas ocupadas em “papéis centrais”. Ela as coloca em situações decisivas, quase sempre trágicas, ou em conflitos mal-resolvidos, para então registrar suas atitudes. Tudo isto por acreditar que se trata de “ficção psicológica” (p. 170). Porém, se postas em contra-cenas com personagens masculinas, explica que essas personagens femininas com freqüência ocuparão lugares inferiores, para assim assumirem a função de apenas “agentes catalisadores, existindo somente para produção de efeito sobre outras personagens” (p. 170).

Nas reflexões desse crítico, a romancista retrata todas as suas personagens “realisticamente”. Isto é, ressalta que em “poucas exceções intencionalmente surrealistas” (p.172), elas aparecem “ora numa veia leve, quase pitoresca, ora num tratamento trágico de qualidades e defeitos” (p. 172). E ainda, que por meio de laboriosa manipulação de “artifícios tradicionais” é que melhor a romancista apresenta suas personagens, haja vista a forte tendência para a abordagem psicologizante guiada para um clima tenso. Enfatiza que Lygia Fagundes Telles faz uma “valorização natural do pensamento sobre a ação” de suas protagonistas e que através dos diálogos empreendidos por essas personagens femininas caminha-se para uma definição mútua de suas “recíprocas impressões” (Silverman, 1981, p.172).

Para ele, o truncamento, técnica bastante utilizada no romance *As Meninas*, permite que a romancista tenha controle e comprima “as lucubrações” (p.174) das protagonistas, e da mesma maneira a recorrência de temas abordados pela ficcionista, dentre eles: adultério, morte, atração sexual, casamentos e envolvimento sentimentais. No entanto, as questões sociais ganham elevado interesse por parte da escritora por apresentarem “uma penetração cada vez mais aguda de uma percepção microscópica do real” (p.175). Quanto a temática amorosa “e seus reflexos” são descritos como centralizadores do cosmos da escritora, além de que “a total ausência, de ponta a ponta, do conceito de amor romântico” seja o que mais chama atenção do leitor (Silverman, 1981, p.176). Deste modo, para a

ficcionista, o amor não é concebido como uma benção, mas sim como uma experiência acre, cujo fim reside na tragédia (p. 176).

A sátira social encontrada na produção lygiana certamente não sobrepõe a relação homem-mulher, entretanto afirma que Lygia faz uso dela num contexto mais global, no intuito de se fustigar o que vem a ser amplamente “conhecido como os valores burgueses [...]” (p. 176), pois a maioria dos enredos tem por palco a vida urbana em São Paulo, cujas personagens são de classe média ou abastada. Desse modo, se ocorrer de alguma das protagonistas não se encaixarem em nenhuma dessas classes sócio-econômicas, elas se mostrarão ambiciosas por alcançar o desejado prestígio (p.176). Ele menciona ainda, tal como o motivo “amor”, os “maus-tratos infligidos pelo governo aos seus cidadãos, quer reais ou imaginários” são temas quase “eternos” nas narrativas da romancista (Silverman, 1981, p. 176). Sendo assim, o simbolismo empregado em toda a ficção de Lygia Fagundes Telles é em particular “claro e definido”, ou seja, elemento indispensável para o desenvolvimento tanto das temáticas, quanto das personagens (p. 191).

Em um dos livros da coleção *Folha Explica*, uma série de livros publicados pela Folha de São Paulo, em que se procura apresentar o que há de mais importante sobre o assunto em pauta, de forma resumida e em linguagem acessível, Manuel da Costa Pinto apresenta um painel da produção literária contemporânea no Brasil.

Sobre Lygia, o ensaísta ressalta que “os contos é que preparam a chegada dos romances”: *Ciranda de Pedra* (1954); *As Meninas e Verão no Aquário* (1973); e *As Horas Nuas* (1989) (p. 86). Segundo ele, é na narrativa curta que as personagens de Lygia vivem em intenso conflito, “imersas em culpa, no ressentimento e na ânsia de escapar das injunções morais e éticas” (p. 86). Para esses aspectos, Pinto (2004) cita os contos: “Antes do baile Verde” — enfoca o conflito da jovem Tatiana entre ir a um baile de carnaval ou cuidar de seu pai doente — ; “Noturno Amarelo” — após a quebra do veículo na estrada, a personagem

através de viagem onírica volta à casa de seus pais para ajustar contas com o seu passado — ; “A caçada” — neste conto a personagem adentra na velha tapeçaria e vive a mais estranha experiência do “realismo maravilhoso” — ; e “Seminário dos Ratos” — burocratas durante banquete discutem sobre o que fazer com os ratos que “infestam o país e terminam perseguidos pelos roedores” (Pinto, 2004, p. 86-7).

Nos romances, a apropriação da fantasmagoria materializada em espaços domésticos serve de refúgio imaginário, como no jardim, recurso adotado por Lygia para narrar *Ciranda de Pedra* (1954), tendo Virgínia — protagonista — que “busca acolhida na casa de seu pai (separado de sua mãe), e acaba numa relação de rejeição com suas irmãs” (p. 86); *Verão no Aquário* (1963), em que a vida familiar se torna o lugar de amparo e desolação, proteção e opressão, cumplicidade e rivalidade, vivenciados entre mãe e filha.

Conclui afirmando que Lygia Fagundes Telles é a escritora em que melhor se destaca “uma percepção feminina da realidade e das relações sociais” (p. 84). E, ainda, que a autora consegue extrair do âmbito privado uma “consciência crítica”, da qual possui elevado grau de “engajamento político e de intervenção cívica” (p. 85), sem chegar ao feminismo.

Em um dos volumes da coleção *Literatura Comentada*, uma coleção de livros sobre autores clássicos ou modernos em língua portuguesa, Monteiro (1980), ao analisar a trajetória de Lygia Fagundes Telles, ressalta que o período de 1945, fora o tempo de imprescindível definição para moldar a obra de escritora. Sua análise indica que ainda na década de 40 já despontava o estilo de Lygia, pelo fato da romancista não aderir ao “romance do Nordeste”. Essa ressalva é fundamental para a compreensão da dissonância entre os escritores do pós-guerra. Monteiro (1980) enfatiza que Lygia tinha “uma outra vivência, a das grandes cidades do sul, de multidões e solidão na alma” (p.103), relevante justificativa para o surgimento do romance urbano de cunho intimista, que trata tanto os temas quanto às personagens de maneira “profunda e visceral” em que tais interesses são focados nos aspectos “psicológicos e afetivos das pessoas/personagens” (p.103).

De todo modo, descreve em particular as estruturas desse romance urbano e como os aspectos externos — “roupas, objetos, cheiros, sensações” (p.103) — se constituem em índices relevantes para a construção de uma personagem ou tema. É nos dado a entender que esses aspectos externos farão parte das “pistas” que caracterizam um modo de ser interior, ou seja, esses aspectos apenas ajudarão a compreender uma determinada reação em uma determinada personagem.

O romance urbano dá ênfase à vida social de seu tempo. Nas narrativas lygianas são impressos aspectos relacionados “à realidade cotidiana, nos hábitos e costumes das pessoas que vivem na cidade”, de modo que a atenção do leitor se prende às situações corriqueiras que justificam estas ou aquelas possíveis atitudes, comportamentos ou mesmo os eventuais sentidos de uma ou outra palavra tanto das pessoas quanto das personagens (Monteiro, 1980, p. 103).

O romance urbano psicológico de Lygia Fagundes Telles — como *Ciranda de Pedra* — centraliza-se nas grandes cidades e traz à tona, em primeiro plano, “membros de uma sociedade decadente [...] os descendentes da aristocracia cafeeira arruinada, os novos ricos, a classe média emergente do surto da industrialização dos anos cinquenta” (Monteiro, 1980, p. 103).

Considerando a inovação como pressuposto requerido da Semana de Arte Moderna, ganhando corpo e substância na vitalidade e nas agruras contemporâneas, no dilaceramento comportamental de uma sociedade arranhada com as mazelas do dia-a-dia, nas marcas profundas que o ser humano carrega advindas de todo um sistema político-social que produz muito mais motivos para o desalento humano do que para a promoção da dignidade, é que Leonardo Monteiro descreve que as várias temáticas de Lygia Fagundes Telles delineiam amplamente a visão da escritora frente à realidade da sociedade brasileira. Segundo ele, Lygia testemunha seu tempo quando aborda temas que “giram em torno de um conflito central: relacionamento personagem/mundo e as conseqüências de tal para as camadas mais profundas do ser humano” (Monteiro, 1980, p. 103).

Ressalta que através das “percepções” nos romances de Lygia é que podemos considerar o que fato tange as personagens femininas. Uma produção construída sobre uma perspectiva que olha antes de tudo para a mulher e que coloca em disposição “as inúmeras facetas que compõem o interior feminino” (p. 102).

O crítico ainda enfatiza o fato de os contos e romances de Lygia “cheirarem” a feminino, porque são “ambientalizados em atmosferas densas e carregadas” (p. 102). Segundo ele, a escritora nos transporta para um mundo entrecruzado de percepções e desejos comuns da mulher: partindo de desejos menores que são o casamento e uma vida tranqüila, comuns aos anseios de Leontina (“Confissões de Leontina”) quanto para Ana Clara de (*As Meninas*); “até o desejo de auto-afirmação, de independência e quase auto-suficiência da condição feminina, encontrados nas personagens Virgínia de (*Ciranda de Pedra*) e Lia de (*As Meninas*)” (Monteiro, 1980, p. 102).

Entretanto, averigua que a escritora não esbarra sua escrita numa “visão unilateral feminista” (p. 102-3) pelo fato de suas personagens irem muito além do exagero da posição política em relação ao gênero e permitir ao leitor que reflita sobre a condição humana e sobre sua natureza. Portanto, “a mulher contemplada nos contos e/ou romances de Lygia Fagundes Telles não é carrasco nem vítima, contudo é um ser humano com toda a plenitude deste termo” (Monteiro, 1980, p. 102).

Nos contos “A caçada”, “Seminário dos Ratos” e “A consulta”, a prosa de ficção acontece ao redor de personagens (centrais) masculinas, sendo que Lygia utiliza-se de seus textos para criar seres humanos (p. 102). Em outras palavras, suas personagens sejam masculinas, sejam femininas — bem como seus leitores, que juntos interagem pela cumplicidade — “buscam respostas que dêem sentido a vida” (p. 102). Desse modo, procuram a melhor forma de interação com o mundo interior e exterior, para assim entender qual a “função” do “eu” no qual somos obrigados a viver pelo âmbito social.

Outro aspecto importante quanto ao “mundo de ficção” da escritora, reside na temporalidade vivida por todas as suas personagens. Elas vivem do passado sem livrar-se da memória, “das coisas antigas que se estranham no presente, do ontem que está no hoje” (p. 103), acrescido ao que Monteiro chama de “gosto de fracasso”, devido à impossibilidade de parar o tempo e recomeçar tudo outra vez (p. 103). No imaginário da ficção lygiana, ele acrescenta que, ao longo da produção da autora, é possível perceber a dificuldade encontrada nos “seres humanos dotados de memória” (p. 103) e isso ocorre, pelo vínculo com o passado que não é rompido, ou seja, as personagens/ seres humanos não conseguem “desligar do ontem a realidade de hoje” (p. 103).

No entanto, identifica outro aspecto fundamental da ficção de Lygia que reside sobre a maioria de seus textos serem narrados em 1ª pessoa. A autora “mergulha” nas personagens emprestando-lhe sua voz, “de forma que surgem vivas e verossímeis aos olhos do leitor que as acompanha sem a mediação de um narrador” (p.105). E quando as personagens são mantidas livres e sem intermédio de um narrador, elas melhor se movimentam, ou seja, “falam por si só” (p.105). Quanto ao leitor, este silencia e recebe de forma direta as falas das personagens captando toda a riqueza e incoerência do monólogo interior; e este monólogo não presta contas à ordem lógica, desenvolvendo uma “enfiada de coisas”, uma após outra, e em seguida causar a sensação de que tudo o que acontece não possui relação entre si.

Nesse sentido, o discurso empregado pela maioria das falas das personagens lygianas — “aparentemente caótico” — não é o que caracteriza a fala das melhores personagens da escritora (p.105). Segundo o crítico, “se elas falam como pensam (pois falam à medida que pensam), sua linguagem, [...] é a que se usa todo dia” (Monteiro, 1980, p.105). Isto implica dizer que não há um emprego de palavras ou vocabulário difícil na constituição de suas frases e/ou diálogos. Em outras palavras, fica apenas registrada a necessidade de se saber que a linguagem utilizada pela escritora é a linguagem nossa do

cotidiano e que os palavrões presentes em alguns textos, estes existem porque são exigidos pela realidade da personagem.

A facilidade de leitura dos textos de Lygia ocorre “não [...] só pelos palavrões ou vocabulário corriqueiro” (p.105), mas, segundo Monteiro, pelo fato de esses textos estarem aliados à enorme oralidade existente neles, ou mesmo porque a narração em geral é feita em primeira pessoa. Depois, pelo fato de a personagem, ao tomar posse da palavra e ao relatar a sua história, à sua maneira, interromper a narração com questionamentos, “deixar frases incompletas, enfileirando uma série de períodos curtos que formam um longo parágrafo cheio de repetições, intercalam exclamações que quase nos fazem ver gestos e expressões do corpo” (Monteiro, 1980, p.105).

Assinala que Lygia torna simples a discussão sobre forma e conteúdo, mostrando ser impossível separá-los, ainda que aliados à modernidade dos temas e pelo tratamento dado pela autora “à matéria-prima de sua ficção” que é o comportamento humano.

Por fim, vimos que a maioria dos críticos, aqui abordados, aponta em Lygia Fagundes Telles a precisão ao lidar com seu próprio universo ficcional. Pois com mestria emociona, instiga ao questionamento, mexe com a revolta, impulsiona para a inquietude, tornando o leitor cúmplice de suas histórias.

Daí, enfatizarmos que Lygia Fagundes Telles esboça a razão na busca constante pela vida, ainda que por caminhos tortuosos (ainda que esses caminhos culminem na morte) cujo sofrimento alicerça o aprendizado e a maturidade (de leitores e personagens). Inscreve-se, sobretudo na literatura nacional por imprimir destaque na produção literária contemporânea, mas, principalmente, pela qualidade e pelo efeito provocado em seus leitores.

As Meninas em discussão

O romance *As Meninas* (1973), segundo Rossberg (1999), exhibe a “visão do espaço feminino paulista” no período da ditadura militar que está direcionado para as aspirações e contradições vividas pelas personagens Lorena, Lia e Ana Clara, sendo que as três moças são pertencentes a classes sociais diferentes, mas que procuram externar suas individualidades e moldar o “meio em que transitam os seus anseios” (p. 83). A autora sublinha que essas personagens utilizam o diálogo e a reflexão para expor seus desejos e acabam derrotadas por causa de seus elos com o passado, e da mesma forma pela “incapacidade de superar a inércia”, gerada pelo *status quo*” (p. 83).

Essa narrativa “é a história de três tentativas fracassadas de libertação das convenções sociais” (p.83). A pesquisadora acredita que Lygia Fagundes Telles teria escrito o romance de forma “propositada e condensada” mas permitindo que pela digressão as personagens Lorena e Ana Clara divagassem longamente em monólogos extensos, como uma forma coerente de caracterização delas mesmas.

Em sua análise, considera a importância de toda e qualquer indicação feita pela escritora no romance, haja vista todas as conexões e situações em torno das personagens serem previamente calculadas. O motivo desse pensamento, é que Rossberg acredita não haver gratuitidade na composição da atmosfera em torno de *As Meninas*. Exemplifica que Lorena por ser estudante de Direito será quem melhor se adaptará às convenções sociais estabelecidas, Lia a estudante de Ciências Sociais, mostrará mais interesse pelas questões sociais do país, e Ana Clara, estudante de Psicologia, viverá sempre presa a seu passado (p. 83). Dessa forma, acredita na instauração de três conflitos muito particulares que refletem diretamente sobre a vida de cada uma dessas personagens.

A história acontece durante o período de greve da faculdade, sendo que no transcurso do romance as três protagonistas têm suas vidas transformadas, e segundo a pesquisadora, “elas são recuperadas ou eliminadas pela sociedade” (Rossberg, 1999, p. 84).

Lorena torna-se a personagem principal da narrativa, ao mesmo tempo em que é o elo de “união entre as três [personagens], e o objeto de desejos contraditórios de Lia e Ana Clara” (p. 84). Lorena mantém-se agarrada a “valores extintos” por ser descendente de uma burguesia decadente, cria seu próprio mundo, seu quarto, chamado de “minha concha”. Seu pai morre louco, e sua mãe passa a gastar todo o dinheiro da família com um amante, e seu irmão é um diplomata que vive em outro país. Acrescenta que vivendo de fabulação, Lorena “prefere ver o mundo de longe”:

Bom é ficar olhando a sala iluminada de um apartamento lá adiante, as pessoas tão inofensivas na rotina. Comem e não vejo o que comem. Falam e não ouço o que dizem, harmonia total sem barulho e sem braveza... Ah, que alegria quando fico aqui sozinha (Telles apud Rossberg, 1999, p. 84).

Rossberg (1999) ressalta que Lorena vive mergulhada no “mundo de outrora”, ou seja, não quer perceber o tempo em que está vivendo — os anos 70 — e toda a implicação que esse período traz. Está apaixonada por um homem cujo nome faz menção à elite: Marcus Nemesius. Desse modo, é percebido que seu universo é inventado e não faz jus à realidade, tão pouco corresponde aos seus desejos. Menciona ainda, que Fábio Lucas através de seu texto “Mistério e Magia”, descreve na obra de Lygia Fagundes Telles como os mitos são utilizados tanto para a autora quanto para as personagens no sentido de sobrevivência psicológica. Vejamos:

E, sobretudo isso, valores reais e mitológicos, iremos buscar a parte mais íntima, a última a entregar-se: a forma lúdica de lidar com o medo, a luta contra o tempo e a morte. Heroísmo de consciência? Talvez? (Lucas apud Rossberg, 1999, p.85).

Essa assertiva justifica o comportamento de Lorena em tentativa de burlar a realidade, quando inventa uma história sobre o seu passado a fim de torná-lo “mais interessante”. Forja a morte de um dos seus irmãos pelo outro com o intuito de “camuflar” a loucura do pai (p. 85). Contudo, toda essa invenção é desmentida pela mãe de Lorena e chama atenção para o fato da mesma também não estar centrada na realidade.

Fábio Lucas, por sua vez, enfatiza que as personagens de Lygia Fagundes Telles “freqüentemente criam”. Afirma ainda que “tudo transcorre [...] como se os fantasmas aparecessem para corrigir a realidade que não conduz ao prazer” (Lucas apud Rossberg, 1999, p. 85). Neste sentido, Rossberg registra que não somente Lorena, mas as outras duas moças — Lia e Ana Clara — também mentem e “mentem para si mesmas” (p. 85). O que obviamente exibem é a falta de coragem de encarar a dura realidade, em que o subterfúgio se torna a “válvula de escape” para o sofrimento contido em cada uma das protagonistas.

O romance mostra que as “meninas” precisam de máscaras, ou melhor, uma estrutura mais confortável que justifique as atitudes de cada uma delas: Lia que se diz guiada pelo Marxismo; Lorena que se sente mais bem apoiada em “valores mais explícitos do passado; e Ana Clara que tem sua esperança depositada em tornar-se da burguesia” (p. 85).

Segundo Rossberg (1999), o romance descreve “três destinos” que acabam sendo “determinados pela alienação” (p. 86). Destaca que Lorena acaba por desistir da tentativa de ser independente e retorna para a casa de sua mãe para cuidar dos “problemas existenciais da genitora” (p.86). O que parece ser uma retomada consciente de suas atitudes, Lorena apenas compactua com o descontrole da mãe. Nesse sentido, Rossberg chama a atenção para um aspecto bem marcante na forma de agir de Lorena, lembrando a ocasião da morte de Ana Clara quando – na narrativa – Lorena carrega o corpo da amiga para a praça, tirando-o do convento. Esclarece que nesse momento Lorena foi conivente com o *status quo* ao proteger o convento e por conseqüência também as freiras. Daí afirmar: “Integra-se na

sociedade, aceita sua hipocrisia” (Rossberg, 1999, p, 86). Da mesma maneira, Lia representa uma “capitulação” do seu ideal. Um ideal que é posto em contradição ao sentir-se atraída, com certo encantamento pelos “pertences” que Lorena possui, ao mesmo tempo que exhibe seus desejos a tanto guardados em si mesma e que coincidem com as aspirações de seus pais: noivar, casar e ter filhos; ilustrando sua vontade de ter uma foto ao lado de seu namorado Miguel, vestida de noiva (p. 86).

Para Rossberg, Lygia Fagundes Telles desde o início do romance dá indícios das contradições ideológicas de Lia, e reporta-nos ao episódio do “jantar elegante” em que Lia se descobre “encantada” com o “caro cardápio de Lorena: vinhos, lagostim” (Telles apud Rossberg, 1999, p. 87).

Ao enfatizar a contradição das protagonistas lygianas, pelo fato delas não conseguirem “afirmar suas individualidades” nesse espaço social que as aprisionam num modelo já existente, Rossberg (1999) explica que enquanto Lorena se mantém conformada em seu “universo”, também se sente atraída pelo inconformismo de Lia e Ana Clara, e seu íntimo desejo de libertação não passa de uma vontade contida. Ana Clara, por sua vez, deslumbrada com o “sonho” de fazer parte da burguesia, contudo não consegue livrar-se dos dramas do passado, vive completamente fora da realidade, alcoólatra, drogada e sem projeção social. Ao perceber que jamais conseguirá ser “rainha, Lorena”, uma metamorfose que muito lhe agrada, acaba por tirar a própria vida (p. 87).

Nesse intuito, Peggy Sharpe declara que as obras de Lygia Fagundes Telles

have introduced us to a whole cast of female protagonists whose attempts at self-reflection are obstructed by the characters’ incapacity to integrate the process of self-reflection with the external context of their lives (Sharpe apud Rossberg, 1999, p. 90).

Nesse sentido, Renata Wasserman considera as protagonistas de *As Meninas* paradigmáticas por serem “representantes da aristocracia rural, da classe média e do sub-

proletariado” (Wasserman apud Rossberg, 1999, p. 90). Acredita ainda que o romance descreve “a universe in which the classifications of the self by attribute is fatal, whether the attribute the beauty, class or ideology” (p. 90). Acrescenta, no entanto, que *As Meninas* nos propõem uma “imagem” de estagnação da mulher moderna brasileira, indiferente de qual seja sua ideologia ou classe social (p. 90). E, marcadas pela sociedade, as meninas conseguem se manter presas a si mesmas, desse modo, impedindo sua própria liberdade.

Já Regina Dalcastagnè (1996), em livro publicado a partir de sua dissertação de mestrado, fez uma seleção de nove romances os quais julgou representativos para o esmiuçamento da “vida sob a opressão, seus caminhos possíveis, seus desvios” (p. 16). Esses romances foram divididos em três blocos e classificados em: 1) romances fragmentados; 2) obras paródicas; e 3) romances constituídos a partir da memória, que abordam a “esfera privada” e possuem mulheres como protagonistas. Portanto, incluído no terceiro bloco, *As Meninas* de Lygia Fagundes Telles foi analisado sob os aspectos femininos e sóciopolíticos.

Dalcastagnè (1996), afirma que a praça pode ser compreendida como um símbolo que representa o espaço coletivo, enquanto que a casa é a referência da “esfera privada”. Segundo ela, a casa é o “refúgio das individualidades”, pois em seu interior é que ocorre todo o drama mais íntimo de cada indivíduo (p. 113).

Nesse sentido, acredita que as “dores e tragédias” podem ser representadas nos salões, gritado nas ruas, entretanto é em casa que a ausência se manifesta frente a “cama vazia”, ou seja, a ausência machuca aquele que ficou (p. 113). Aqui, a clara referência sobre a solidão daqueles(as) que lhes foram roubados(as) seus maridos/esposas, namorados(as), companheiros(as), amigos, etc.

Na época do regime militar, no Brasil, muitas pessoas dentre homens e mulheres e em especial os jovens tiveram que “abandonar suas casas e suas famílias” (p. 113).

As personagens Ana Clara, Lorena e Lia vivem o dia-a-dia que as cerca, sem abrir mão das lembranças e da imaginação, mas, ainda assim, dentro das possibilidades do presente”.

[...] elas trabalham com a memória, seja como autopunição ou fuga (Ana Clara), seja como forma de resistência (Lena — Tropical sol da liberdade / Ana Maria Machado) (Dalcastagnè, 1996, p. 114).

Segundo Regina Dalcastagnè (1996), “Silviano Santiago [Estudo da prosa] aponta três tipos de respostas dadas pelos romancistas à repressão e à censura do regime militar”.

A prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intricado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil [...]; o romance reportagem, em que se denunciavam os arbítrios da violência militar e policiais nos duros anos do AI-5, arbítrios esses que tinham sido escondidos da população em virtude da censura imposta às redações de jornal e aos estúdios de televisão. [...] os exilados políticos de 1979, surgia a narrativa autobiográfica, a partir dos relatos de ex-guerrilheiros (Santiago apud Dalcastagnè, 1996, p. 115).

Isto implica dizer que, Silviano Santiago considera que essa escrita é uma herdeira do “memorialismo dos modernistas”, mas a distingue dele numa série de aspectos. Aponta então, que o principal é que:

no caso dos modernistas, a ambição era a de recapturar uma experiência não só pessoal como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo; nos jovens políticos, o relato descuidava-se das relações familiares do narrador/personagem, centrando todo o interesse no envolvimento político do pequeno grupo marginal” (Santiago apud Dalcastagnè, 1996, p. 115).

Portanto, a partir dos simples relatos das ações guerrilheiras, ter-se-ia passado então para a questão das minorias sociais em que “os homossexuais e loucos, bem como o índio, o negro e a mulher adquiriam um espaço até então interdito, não só na literatura como em toda a sociedade brasileira” (Dalcastagnè, 1996, p. 115), pois fora da confluência dessas várias linhas de combate é que nasceram os melhores romances desse período.

Todavia, esses romances são “obras que dialogam com o seu tempo e seus valores, romances que se cruzam na discussão cultural e política que os precedia” (p. 116). Quanto ao jornalismo, os romances-reportagens, as metáforas e os símbolos, os relatos dos modernistas remanescentes — tudo isso refletiu nos bons romances (p. 116).

E ao tratar do memorialismo na prosa, Dalcastagnè (1996) segue a definição de Silviano Santiago, e percebe que tanto a infância quanto a família são objetos essenciais dentro das três narrativas: *As Meninas* (Lygia Fagundes Telles); *A voz submersa* (Salim Miguel); e *Tropical Sol da Liberdade* (Ana Maria Machado). Porém, detecta que “o drama de cada uma das protagonistas não começa nem acaba com o início ou fim da ditadura militar” (p. 116). Dessa forma, enfatiza que quem faz a história das narrativas selecionadas “são mulheres comuns — indivíduos amedrontados que não só possuem outros problemas além daqueles enfrentados num regime autoritário”. Esses problemas vão além da violência nas ruas, pois a repressão e a censura, segundo Dalcastagnè, só fazem “agravar existências já conturbadas, trazendo à tona dúvidas e angústias, ao contrário, escondendo sentimentos que deveriam estar a descoberto” (p. 116).

Comenta ainda que se parte desses problemas podem ser entendidos “como peculiar à existência humana, a maioria deles ainda é específica do gênero feminino” (p. 116). Assim, quando Lorena, Dulce e Lena externalizam seus dramas, Dalcastagnè (1996) postula que “é como mulheres que o fazem, mas mulheres profundamente enraizadas em seu tempo” (p. 116). Desse modo, reafirma o que já havíamos dito antes, que a análise desenvolvida no estudo de Regina Dalcastagnè aponta para o estudo de gênero, e depois, acreditamos que os problemas sociais sempre existiram e as formas de repressão contra a mulher, o negro, o índio ou qualquer outro segmento marginalizado apenas vieram a se agravar com o regime. Se é possível perceber que o ser humano carrega consigo os dramas sociais e seus tormentos pessoais, aqui não há por que separar os problemas por gêneros ou grupos. O fato é que

durante esse “período de chumbo” faz vir à tona todas as dificuldades do sujeito/indivíduo moderno, seja ele homem ou mulher. Isto implica dizer que no espaço urbano (1960) arde um completo desalento nos indivíduos, que demonstram estarem cansados das convenções sociais, sejam elas políticas, sejam elas provenientes de instituições como a família, a igreja, e os padrões de comportamento, nada disso é suficiente para minimizar essa inquietação. O desejo de ser feliz se mostra muito distante nesse espaço urbano, nesse tipo de sociedade.

Portanto, o trabalho de Regina Dalcastagnè (1996), assim como o da maioria dos críticos que estudam a produção de Lygia Fagundes Telles, tende para uma análise de gênero. Entretanto, é importante salientar que Lygia Fagundes Telles não prioriza uma escrita feminina no conjunto de sua obra, menos ainda aceita que exista de fato uma escrita feminina. Sendo, portanto, louvável pensar suas personagens femininas como indivíduos que sofrem os mesmos dramas que qualquer outro ser humano numa sociedade que exige tanto do homem quanto da mulher. Nessa perspectiva, o doutor Marcus Nemesius (*As Meninas*), com quem Lorena imagina tórridas cenas de amor, seria uma personagem masculina bem resolvida, e isto não ocorre no romance. Ele por ser médico já possui *status* social burguês, mas estaria realmente feliz em seu casamento? Por que de uma certa forma, ele alimenta as expectativas de Lorena? Por que o casamento por amor, em si, causa estranheza para Lorena? Por que o amor é descrito como uma espécie de desvio social? Por que o indício de impotência sexual “justifica” a não aproximação de Marcus Nemesius a Lorena? Mesmo tendo cinco filhos, a não separação da esposa burguesa seria um código de silêncio para manutenção dos “segredos” entre o casal: ela, burguesa cheia de vícios burgueses, e ele impotente?²

Assim, temos a instauração de ruptura entre o indivíduo e a sua função social que é de ser homem, ter bom desempenho sexual e ainda ter sua vida profissional equilibrada para, desse modo, manter uma esposa e família. Por outro lado, a função social do amor

² Fazemos tais indagações partindo do discurso da personagem narradora Lorena. Já que a personagem Marcus Nemesius não possui voz dentro da narrativa.

desvinculada de sua própria natureza. Ao que tudo indica, o estabelecimento da angústia humana ultrapassa qualquer distinção de gênero, classe social ou padrão de comportamento, pois se ao homem moderno o espaço urbano o sufoca, isto significa que a relação entre os indivíduos e as convenções instituídas, já não é mais uma relação inquestionável e por consequência que os indivíduos sejam ao todo passivos.

A exemplo de Lia que acredita na militância política, num ideal revolucionário, mas em determinado momento percebe que a militância política não preenche seu ideal de felicidade, de realização plena. Tanto Marcus Nemesius quanto Lia, procuram algo que não conseguem encontrar nem na política, nem na posição social.

Lorena e Ana Clara também externalizam medos, criam ilusões, confabulam possibilidades, contudo são personagens que agem de maneiras diferentes, sofrem angústias diferentes e envolvidas em todo o drama do romance, seus problemas não podem ser resolvidos apenas por conjecturas. Se Lorena tem dinheiro, por que evade de si mesma e da realidade? Ana Clara mesmo com todos os problemas de infância que teve, não poderia ter tido uma outra vida / alternativa fora das drogas? O que nos faz refletir que não é exatamente a condição social que causa a infelicidade ou mesmo que provoca isolamento ou extravasamento nos indivíduos, mas a sua relação de convívio com as convenções.

Contudo, segundo Dalcastagnè (1996), o romance *As Meninas* é constituído pela inconclusão, “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” (p. 123). A este comentário, a autora destaca o importante papel do romance na constituição do “painel da sociedade brasileira” (p. 123) pela contribuição literária e cultural, bem como pelo caráter sócio-histórico.

Neste sentido,

tanto Ana Clara quanto Lia são figuras que se vêem acuadas perante uma sociedade violenta e discriminatória, mas enquanto a jovem da classe média traz consigo a alternativa da luta, ainda que desigual, a outra se encontra espoliada de qualquer possibilidade. E o que lhe resta então é a fuga (Dalcastagnè, 1996, p. 120).

Então, partir de uma interpretação bakhtiniana, Regina Dalcastagnè (1996) analisa o comportamento de Lia ressaltando “o diálogo tenso entre a militante, com todos os ranços da esquerda, e a jovem de classe média, com os preconceitos que lhe são inerentes” de forma que a personagem “se divide em duas” até o momento de “jogar” a primeira contra a segunda. No entanto, esse diálogo, “se estende à boa parte da juventude dos anos 1960 e 1970” (p. 123).

Já Wanderley (2005), em seu artigo *Imagens de mulher na ficção feminina pós-64*, o romance *As Meninas* faz parte da produção feminina desse período, mas que ainda não tivera alcançado sua independência/identidade enquanto escrita feminina.

Assim, relata que:

Um romance como *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles pode ser indicado como um exemplo de tentativa de tratamento do tema, mas uma tentativa mal sucedida por sua inautenticidade. Personagens que não se sustentam no real pois aquela realidade não parece ter sido vivenciada pela escritora. As romancistas da época nos dão a impressão de estarem vivendo em redomas que as protegiam dos acontecimentos turbulentos que caracterizam os anos 60 (Wanderley, 2005).

Entretanto, reduzir uma obra a “uma tentativa mal sucedida por sua inautenticidade”, significa avaliar toda uma produção e ainda uma obra como *As Meninas* sob a ótica de uma “verdade” amplamente distorcida. Ao levarmos em consideração que a própria romancista se declara denunciadora de seu tempo, e que sua luta é com a palavra, com o texto, com a produção, o efeito dessas palavras e a participação do leitor, cabe-nos mais uma vez ressaltar que há a necessidade de estudos críticos que confirmem autenticidade ao que é produzido por Lygia Fagundes Telles. Vale destacar que a reflexão de Wanderley sobre a veracidade dada pela escritora às suas personagens não sustentarem um real vivenciado por

ela mesma, não passa de um grande equívoco de análise, posto que no processo de criação literária é conferido ao escritor a liberdade para a partir do real tecer o real de sua ficção. Por outro lado, a problemática levantada quanto ao gênero, sabidamente não constitui a intenção da romancista, embora haja leituras nesse sentido.

3.

SOCIOLOGIA DA LITERATURA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

Quando tratamos da sociologia de uma obra literária, vem-nos à mente a concepção análoga entre a realidade social interna, da obra, e a realidade social externa, do romancista, num imbricamento entre ambas. Entretanto, essa relação nem sempre é correlata, pois o estudo sociológico apresenta reflexões, que aparentemente se mostram simplórias, mas enquanto análises mais aprofundadas exibem, em geral, oscilações e equívocos.

Nesse sentido, com o intuito de formar um corpus teórico coerente a uma análise da Sociologia da Literatura, aplicada ao romance *As Meninas* (1973), de Lygia, foram escolhidos os estudos precursores de Georg Lukács e Lucien Goldmann sobre a teoria do romance, e ainda, o estudo de Antonio Candido, que analisa vários aspectos relacionados ao processo de criação literária, a relação autor/obra/público e as implicações inerentes ao resultado final – a obra de arte.

Alma ampla ou estreita na história demoníaca: constituição do indivíduo ficcional

Começemos por Lukács e sua *Teoria do Romance* por assim acreditarmos ser o estudo precursor, ou conforme expressa o próprio teórico: “esse livro contém — dentro de suas referidas limitações — certos traços que se tornaram relevantes no desenvolvimento posterior” (Lukács, 2000, p. 11) de uma Sociologia da Literatura. Desse modo, no prefácio desse estudo, Lukács antecipa a gênese de sua teoria que, num primeiro momento, pensada

como “esboço”, seria fruto da reunião de um grupo de jovens que buscavam refugiar-se da “psicose bélica” — período em que estavam vivenciando a 1ª Guerra Mundial — e assim, a busca pela compreensão de uns aos outros através de diálogos. Mas essa idéia logo fora descartada e sua configuração atual é essa *Teoria do Romance* que conhecemos.

A *Teoria do Romance*, segundo Lukács, nasceu do “repúdio da guerra e da sociedade burguesa da época” (2000, p. 8). O teórico enfatiza que não diferente do primeiro esboço de seu texto, cujos motivos se repetem, ele apenas acrescenta que seu “estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial” (p. 8) suscitava questionamentos que a seu ver pareciam “insolúveis”, mas que o ano de 1917, teria sido o ano no qual encontrara respostas. Não obstante, os questionamentos suscitados pelo estudioso não tinham “nem sequer no plano da intelecção mais abstrata, na época, algo que mediasse [sua] postura subjetiva com a realidade objetiva” (p. 8). O percurso da pesquisa lukácsiana ao longo do tempo foi se mostrando frágil, sem objetivos e sem fundamentos suficientes que respaldassem sua funcionalidade enquanto método, nem a promoção de alguma superação ao positivismo neokantiano para a compreensão da dialética ou da estética.

Em Georg Lukács “uma dialética universal dos gêneros”, pautada na essência das categorias estéticas e literárias, “buscava intelectualmente uma permanência na mudança, uma transformação interna dentro da validade da essência” (2000, p. 13). Porém, o falseamento de seu método perdera substancialidade por ser “extremamente abstrato”, cujo agravante maior reside na ausência de vínculos entre as “realidades histórico-sociais concretas”. Dessa forma, mais tarde reconhecido pelo próprio estudioso como um método que propunha construções arbitrárias.

Considerado como “produto típico das tendências das ciências do espírito” (p. 8), A *Teoria do Romance* fora a primeira obra dessa categoria em que “os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados concretamente a problemas estéticos” (p. 11). Entretanto, existem sérias oposições entre A *Teoria do Romance* e Hegel. Primeiro, Lukács — a princípio,

kantiano — cujas idéias positivistas eram pautadas numa cosmovisão conservadorista, dissocia *A Teoria do Romance* de aspectos relativos à história e à problemática estética do presente; segundo, porque a concepção de *A Teoria do Romance* se depara com a problemática tanto da forma romanesca quanto da vida e os descreve como “meros sintomas” por considerar a realidade “terreno não propício” para a arte (p. 14); terceiro, o guia universal metodológico para Hegel configura-se na primazia da natureza social, em que “a arte torna-se problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo” (p. 14).

Como vimos, as interferências filosóficas permeiam a *Teoria do Romance*. Contudo, não é nosso objetivo adentrar nessa investigação, apenas exibir um brevíssimo panorama sobre a gênese e desenvolvimento da teoria de Lukács. Nesse sentido, ter a noção de surgimento de uma “tipologia” romanesca que tem nesse estudo incipiente, não o modelo, mas “traços” investigativos que foram mais bem desenvolvidos em pesquisas voltadas para a Sociologia da Literatura (que é nosso enfoque). Para tanto, algumas análises produziram frutos importantes e suas contribuições ajudaram na compreensão do romance sob vários aspectos, dentre eles: o percurso histórico da forma romanesca, sua relação com a sociedade e ainda a funcionalidade interna do próprio romance.

Georg Lukács (2000), num primeiro momento, apresenta-nos a base de seus estudos caracterizando a complexidade existente entre “indivíduo problemático” e a história “demoníaca”, eixo de toda a sua teoria, a qual “revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, [e] na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (p. 99). Descreve ainda, que essa inadequação acomete dois tipos de “almas”: “as que são mais estreitas e as que são mais amplas em relação ao mundo exterior” do romance (p. 99). As primeiras incorrem para o “idealismo abstrato”, ou seja, a personagem apresenta problemas com a sociedade do romance; já as segundas, ainda que acometidas de fracasso em contato com a realidade, apresentam também problemas, embora

esses problemas se manifestem de forma aparente e sejam externos sem causar danos mais graves ao indivíduo/herói.

Entretanto, dentro dessa perspectiva, é explicitado por Lukács o desenvolvimento da primeira forma romanesca representada pelo “idealismo abstrato” e definido pelo estudioso como “o demonismo do estreitamento da alma” (p. 100). Afirma ainda que “a relação entre mundo subjetivo e objetivo torna-se paradoxal” (p. 100). Para ele, isto ocorre pela maneira de agir da alma que “estreitada” passa a retratar o mundo a partir do substrato de suas próprias ações, e, desse modo, ao transformar o mundo, ele se torna “mais estreito do que é na realidade” (p. 100-101).

Já a segunda forma romanesca — “romantismo da desilusão” (p. 123) — possui por estrutura a inadequação da alma que, por ser mais ampla e mais vasta, acolhe em si uma auto-suficiência e quase perfeição. Isto implica uma disputa entre o mundo interior e o mundo exterior da história “demoníaca”. Contudo, existe a tendência para a evasão e passividade (diferindo do “idealismo abstrato”), a “tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma” (p. 118), e que configura a principal problemática dessa forma de romance, a qual, segundo Lukács, é sensivelmente caracterizada pela análise psicológica (p. 118). Nesse sentido, têm-se conflitos concretos vindos de uma realidade essencialmente interiorizada.

Todavia, diferenciada do idealismo abstrato e do romance desiludido (psicológico), Lukács apresenta uma terceira forma romanesca cuja movimentação interna, de certa forma, ampara as duas anteriores. Porém, imbuída de caráter relativizante, essa categoria baseia-se sob “parâmetro educativo”, em que há a promoção do “equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele” (2000, p. 141). Embora haja entendimento e percepção das forças que movimentam tanto o mundo interno quanto o externo, nesta proposição, ao indivíduo se reserva a aceitação dessas mesmas forças

sem se rebelar contra o externo adaptando-se à sociedade e às suas várias manifestações de vida, por outro lado, a interioridade (ou problematização) é guardada para si, na alma.

Herói problemático x História demoníaca:

“a natureza das degradações”

Dada a classificação lukácsiana às formas romanescas, outras pesquisas (anteriormente mencionadas) alçaram representatividade na ampliação e aplicação do estudo de uma Sociologia da Literatura. Lucien Goldmann (1976) partindo dos estudos de Georg Lukács e René Girard postula algumas hipóteses sobre a Sociologia do Romance, e estas foram aplicadas posteriormente nos romances de André Malraux.

Antes de enumerar suas hipóteses sobre a Sociologia do Romance, Goldmann descreve os postulados de Lukács trilhando um percurso que culminará em seus próprios estudos. Portanto, ele reitera que Lukács estrutura a forma romanesca a partir da existência de um “herói problemático” e que

o romance é a história de uma investigação *degradada* (‘demoníaca’), ou seja, é a pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente (Goldmann, 1976, p. 8 — grifos do autor).

A implicação dessa idéia desencadeia a formulação de mais explicações, isto é, Goldmann por suas palavras “traduz” o pensamento lukácsiano e afirma que por *valores autênticos* deve-se compreender “não os valores que a crítica ou o leitor julgam autênticos” (p. 9), ao contrário, são aqueles que aparecem de forma implícita e que organizam o conjunto de seu universo (p. 8). Goldmann ressalta que dada à obviedade desses valores serem específicos, logo eles incorrerão de modo diverso em cada romance.

Para Goldmann, é importante percebermos a evolução quanto ao pensamento de Lukács e Girard dada a necessidade de se formular questionamentos e/ou elaborar respostas voltadas para uma Sociologia do Romance. Os estudiosos supra mencionados não estão diretamente voltados para a área sociológica, tão pouco para uma sociologia literária. Contudo, dentro de proposições como: “ruptura insuperável entre herói e o mundo” (Goldmann, 1976, p. 9), é que encontra-se em Lukács uma análise “da natureza das degradações”, ou seja, uma oposição constitutiva a qual fundamenta a insuperável ruptura entre o herói e o mundo. Portanto, esses estudos possibilitam uma leitura direcionada para a constituição social do romance, haja vista a problemática eu x mundo indicar fissuras no comportamento das personagens e sua vivência nessa sociedade do romance.

Sendo assim, a tipologia do romance constituída por Lukács tem seu desenvolvimento a partir da configuração “herói demoníaco”, que será o mesmo “personagem problemático”. Por outras palavras, o romance tem por conteúdo a “busca degradada, [...] inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, numa sociedade individualista” (Goldmann, 1976, p. 9).

Assim, Goldmann expõem os três tipos constitutivos do romance, elaborados *a priori* por Lukács, sobre os quais desenvolve sua própria análise:

a) o romance do “idealismo abstrato”, o herói desse romance tem consciência, ao extremo, limitada para compreender a complexidade do mundo; b) o romance psicológico voltado para a vida interior do herói, cujo traço característico reside em sua passividade e em sua vasta consciência para contentar-se com o que o mundo possa lhe proporcionar; e c) o romance educativo, em que se opta por uma *autolimitação*, ou seja,

embora constitua uma renúncia à pesquisa problemática, não é, entretanto, uma aceitação do mundo convencional, nem um abandono da escola implícita de valores — autolimitação essa que deve caracterizar-se pela expressão ‘maturidade viril’ (Goldmann, 1976, p. 10).

Já ao analisar a tipologia romanesca formulada por René Girard, Goldmann apresenta as freqüentes coincidências com as pesquisas de Georg Lukács. Goldmann afirma que, para Girard, “o romance é a história de uma busca degradada (‘idólatra’) de valores autênticos, por um herói problemático, num mundo degradado” (Goldmann, 1976, p. 10). Portanto, semelhança quase perfeita não fosse o emprego da terminologia usada por Girard oriunda dos estudos filosóficos de Heidegger. No entanto, afirma que a terminologia utilizada por Girard difere do conteúdo empregado por Heidegger e, dessa maneira, aproxima-se do sentido empregado por Lukács.

Ao pontuar a dualidade entre o ontológico e o ôntico, afirma que essa dualidade se torna próxima da ontológica e da metafísica, logo correspondente ao “autêntico e inautêntico” (p. 10). A terminologia do ontológico e do metafísico empregada por Girard, está mais próxima das posições lukácsianas as quais são regidas pelas “categorias de progressão e regressão” (p. 10).

Nesse sentido, a tipologia do romance desenvolvida por Girard, paira sobre a idéia de que

a degradação do universo romanesco é o resultado de um mal ontológico mais ou menos avançado [...], ao qual corresponde, dentro do mundo romanesco, um incremento do desejo metafísico, isto é, do desejo degradado (Goldmann, 1976, p. 11).

Afirma que o termo “mais ou menos” empregado por Girard posiciona-o contrariamente ao pensamento de Heidegger, fato esse que comprova a aproximação com a análise lukácsiana (Goldmann, 1976, p. 11). Portanto, há duas análises tipológicas, ambas baseadas na idéia da degradação, como bem define Goldmann. E à pesquisa de Girard imprime relevante e importante precisão ao estudo desenvolvido, mais tarde, por Lukács.

Na fronteira do real e da ficção: a obra e o artista

No prefácio à terceira edição do livro *Literatura e Sociedade* (2000), o crítico Antonio Candido propõe analisar os diversos níveis de correlação entre literatura e sociedade. Para ele, muitas análises literárias têm deixado um vazio quanto à exata “interpretação” entre os aspectos sociais e as suas ocorrências nas obras.

Ele explica que esse vazio ocorre quando as análises literárias, de maneira usual, estabelecem uma “paralelística” entre os aspectos sociais e as suas ocorrências, sendo elas estudadas distintamente.

Partindo dessas constatações, Candido reflete em alguns de seus estudos “como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela ser estudada em si mesma” e “como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce” (Candido, 2000, p. XI).

Para o pesquisador, a análise estética requer considerações anteriores ao estudo (paradoxal) entre “a obra e o ambiente”, lembrando que essa já é uma conclusão mais atual. Isto porque antes dessa conclusão, os estudos literários procuravam

mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial (Candido, 2000, p. 4).

Candido, no entanto, explica que logo se compreendeu a inaplicabilidade dessa assertiva. Segundo ele, isto se origina da percepção de que a matéria de uma obra é relegada a segundo plano, cuja importância primeira seja derivada das

operações formais [...], conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão (2000, p. 4).

Entretanto, reitera que hoje não há mais a possibilidade de se pensar ou perceber a integralidade da obra a partir dessas acepções “dissociadas”. Dessa forma, pondera sobre uma íntegra interpretação dialética, a partir da fusão texto e contexto, bem como a combinação entre elementos externos e a estrutura da obra serem fundamentais no processo interpretativo. Ele ressalta que, o que importa no externo (fator social) não é o fato de ser “causa” ou “significado” (p. 4), mas de se constituir como elemento que desempenha a função de estrutura e tornar-se,desse modo, interno.

Assim, pondera sobre a distinção necessária ao “tratamento externo dos fatores externos”, pois esse aspecto pode ser tratado pela Sociologia da Literatura, a qual não interfere quanto ao valor da obra, contudo, se interessa “por tudo que é condicionamento”. De outro lado, à crítica cabe a preferência estilística por um gênero, o gosto das classes, a origem social dos autores, a economia, a política, a organização entre obra e as idéias (Cândido, 2000, p. 4).

Na introdução ao segundo capítulo de seu texto *Literatura e Sociedade*, o estudioso destaca a relevante discussão que tem sido travada desde o século passado aos dias atuais sobre “aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária” em momentos diversos (2000, p. 17). A explicativa inside no fato de que os estudos sobre esse gênero mostram-se bastante insatisfatórios e incompletos quanto a um “sistema coerente de referências”, capazes de permitir tanto análises objetivas quanto fugir de simples pontos de vista (p. 17). Neste sentido, se preocupa com uma investigação que reflita e exprima as exatas relações entre o artista e o meio, observando, por exemplo, ciências como a Sociologia e a Psicologia, as compreendendo complementares nesse processo de investigação em âmbito social e literário.

Assim, de forma geral, deixa claro que para analisar uma obra de arte faz-se necessário que se saiba da exigência impressa na própria obra, da “presença do artista criador”. Isto

implica em “forças coletivas” que “guiam o artista em grau maior ou menor” e conseqüentemente atendam aos “condicionantes sociais” referentes à ocasião, à necessidade de produção e ao fato de a obra se tornar ou não um bem coletivo (Cândido, 2000, p. 25).

Todo esse processo reflexivo evidencia uma trilha investigativa capaz de abarcar as dimensões intrínsecas a uma Sociologia da Literatura, não apenas especulatória, sobremaneira possibilitando avaliar os aspectos estruturais que determinam a dependência da obra em relação ao seu criador/artista e das condições sociais que originam a sua posição (p. 30). Por outro lado, compreender a relevância “dos valores e ideologias” como elementos que contribuem tanto para a construção do conteúdo da obra, quanto para a identificação do universo do artista.

4.

CHOQUE ENTRE INDIVÍDUOS E AS CONVENÇÕES COLETIVAS

Em *As Meninas*, várias temáticas são abordadas tomando por base o imbricamento entre a ficção e os aspectos inerentes à sociedade brasileira da década de 60 que confluem para uma narrativa complexa, tensa, repleta de monólogos interiores que desenvolve os dramas de cada uma das personagens, convergindo, desse modo, para um drama maior que é o desalento humano. No romance, os aspectos sociais e políticos são abordados de forma que possibilitem ao leitor estabelecer nexos espaço-temporais externos à obra. No entanto, todas as implicações morais, éticas e religiosas, mais o regime político são elementos fundamentais para que se compreenda o desassossego interior do indivíduo contemporâneo que vive nos centros urbanos, em especial, na cidade de São Paulo, cenário da romancista Lygia Fagundes Telles.

Lia, Ana Clara e Lorena são estudantes universitárias — Lia estuda Ciências Sociais, Lorena estuda Direito e Ana Clara estuda Psicologia —, que vivem no Pensionato Nossa Senhora de Fátima e que, pela força da convivência, criam fortes laços afetivos entre si.

No início da narrativa, a primeira ocorrência que envolve as estudantes, inside no fato de a faculdade estar em greve. Em seguida, chama-nos atenção as áreas de estudos escolhidas pelas moças. Assim, podemos traçar o seguinte perfil d'*As Meninas*: Lia trava a luta por um ideal de sociedade; Lorena encontra formas de “driblar” as leis morais e éticas; e Ana Clara, a personagem que mais sofre com suas frustrações psicológicas.

Lia de Melo Schultz (Lião), filha de seu Herr Paul — Seu Pô — um ex-nazista, que, logo ao descobrir, de fato, o que era o nazismo, viera para Salvador, Bahia, onde conhecera Diú (Dionísia). Chegando à adolescência, Lia, para terminar os estudos, arruma suas

“malonas” e parte para São Paulo. Chega ao pensionato trazendo consigo debaixo do braço a sua “Bíblia”, *O Capital* de Karl Marx. Desse modo, na narrativa é construída uma teia direcional que nos leva a perceber Lia como militante esquerdista, racional, que defende a causa do Nordeste, sensibilizada com a maioria que passa fome, que briga por uma sociedade mais justa, é nacionalista e almeja a liberdade de expressão tolhida pelo regime ditatorial.

No período de greve da faculdade, sua participação no *aparelho* se deu de forma mais intensiva. Com a ajuda de Lorena, no empréstimo do carro de sua mãe, Lia panfletava e supõe-se que assaltava bancos e praticava outros atos que fossem para contrapor o regime.

Ela acredita no ideal de liberdade, no exercício da consciência para a construção de uma sociedade humanizada e igualitária. Acredita na possibilidade dessas conquistas através de sua situação de engajamento político, sendo partidária e firme em seus propósitos. Critica o “colonialismo cultural”, o chá com biscoitos ingleses e a música de Jimi Hendrix (AM, p. 14).

Nesse ideal de liberdade, andar de sandálias corroídas, meias caindo ao tornozelo, mochilas nas costas, dentre tantas outras opções feitas em função de sua militância, Lia poderia e deveria sentir-se realizada por viver em função de sua escolha. No entanto, o drama interior da personagem instaura-se a partir do momento em que não se sente bem em lugar nenhum. A casa de seus pais não é mais a sua casa, também não será o pensionato, se sente insegura. Foge da idéia de casamento para cumprir um papel social, interesse manifestado por seus pais para que ela construísse sua família.

Com personalidade forte, não concorda com o fato de Lorena ter paixão obsessiva por Marcus Nemesius. Para ela, isto indica que a amiga Lorena interfere na vida do médico casado. Por mais “moderna” que seja, existem algumas situações em que Lia expressa conservadorismo. Num desses momentos de ironia sobre essa interferência de Lorena na vida do médico, sugere que a amiga namore um religioso.

Tem então o nosso padre que também deve ser inexperiente, mas com a vantagem da idade, você é edipiana. Um padre como você sonhou, maravilhoso. Louco pra casar (AM, p. 160).

Esse comentário de Lia propõe uma virada na vida de Lorena, ou seja, esquecer Marcus Nemesius e encontrar uma pessoa que correspondesse ao perfil da amiga. Por outro lado, Lia tem a oportunidade de ironizar sobre a possibilidade de casamento para os padres. Ela encontra na instituição religiosa mais uma entidade social cujos valores morais aparecem esfacelados. É como se ela estivesse perguntando para si mesma: o que mais poderá causar espanto? O não cumprimento de votos pelo ideal assumido ou o desmascaramento social?. Lorena comenta que o casamento para religiosos será quase inevitável e Lia insiste em defender que as pessoas devam permanecer firmes e leais aos seus propósitos, suas causas. Ela acredita que uma escolha deva ser levada em conta até as últimas conseqüências, embora Lorena ainda reafirme que “é a Igreja Nova que está nascendo dos escombros da outra” (AM, p. 160), ou seja, os velhos costumes e padrões mesmo em instituições como a Igreja estão sujeitos a mudanças por causa das transformações naturais pelas quais as pessoas passam — leia-se: na sociedade, à luz das exigências dos novos tempos.

“Padre fazendo amor? Câmara de gás nele” (AM, p. 161), isto é inadmissível. Lia Schultz defende veementemente um ideal — o que seria correto, moral e ético — e supõe que todas as pessoas, nesse caso, os padres, devam permanecer fiéis às suas escolhas. “Padre a fim de trepar não tem vocação, é um equívoco” (AM, p.131). A radicalidade de Lia, o espírito subversivo contra a política e as injustiças, aponta uma jovem repleta de bons ideais, mas tão conservadora quanto sonhadora, tão guerreira quanto crédula do celibato como uma escolha sem volta. Os padres são “soldados de Cristo”, exemplo de luta e referência de ajuda espiritual aos que mais necessitam de conforto. Essa idéia de “soldados de Cristo” parece funcionar como um referencial ideológico muito forte para ela mesma. Mas que valores são esses? Que rebeldia é essa? Será mesmo a causa política e social o drama interior de Lia?

— Você não pode calcular como fico entusiasmada com esses padres que estão lutando. Açã, Lena, que contemplação já tivemos demais. Sair por aí, falar até secar o cuspe, andar até o osso furar a pele, levar xingos, porta na cara, pedrada e continuar sem desfalecimento, continuar até a morte, mas não foram eles que escolheram? São soldados de Cristo ou o quê. Cristo parava pra descansar na rede? [...] Não sei explicar, Lena, mas viro vidro moído quando ouço essa conversa de padre se apoltronar (AM, 163).

A rebeldia, ou melhor, a militância consistia na perspectiva de luta e reversão de um sistema sufocante e tolhedor que calava a todos, deixando-os “no mais profundo silêncio”, período esse muito bem descrito e vivenciado pela personagem no romance. Se há um mascaramento, e como já dito que o enfoque principal do romance não se trata da ditadura em si, mas dos dramas travados concomitantes aos efeitos da ditadura, então Lia construiu o seu ideal para assim ter por que lutar, haja vista não ser feliz, e muito menos ter se encontrado no seio de sua família, ou mesmo ao lado da figura de Miguel por quem proclama amor. Mesmo ele tendo sido preso, Lia reclama uma liberdade que não se completa na realização das coisas comuns. Ela expressa um vazio interior, às vezes deseja morrer e não compreende como isto acontece, reiterando sua dificuldade em “cumprir a rotina” e que preferia estar presa no lugar dele (AM, p. 14).

A racionalidade de Lia se apresenta sob duas vertentes distintas e contraditórias entre si: a primeira, a torna sensível à prisão de Miguel. Sua razão não permite a idéia de prisão, a limitação do ir e vir. Queria-o livre, pois é essa a liberdade — desviada para o foco de que Lia e Miguel possuem um relacionamento — que ela procura e não encontra. Sendo assim, ela tenta justificar que “agüentaria bem” a prisão porque é “dura”, e mais forte que o namorado Miguel (AM, p. 14). Não seria uma especulação consciente para que se acaso estivesse presa em lugar de Miguel, esse seu sentimento logo pudesse ser modificado, ou seja, seria uma conseqüência natural a falta de amor? No entanto, Lia enfatiza: “não sei agüentar o sofrimento dos outros, o seu sofrimento, Miguel” (AM, p. 15). Há um desvio proposital de sentido

empregado nesse emaranhado de conflitos vividos por Lia, isto pode ser justificado pela forma complexa com que a romancista desenvolve o perfil de suas personagens criando desse modo um ciclo de enigmas a ser desvendados, um verdadeiro quebra-cabeça em que é preciso juntar as peças para compreender esse universo confuso e intimista.

A segunda vertente, também utilizando a razão, Lia compreende que está numa situação sem saída. A falência das instituições — Estado, Igreja, valores morais e éticos — aumenta sua desesperança diante da vida, e ativando o seu desejo de morte, afirma que de uma maneira ou de outra estariam todos morrendo (AM, p. 15). Sendo assim, parece-nos justificável sua atitude de contravenção: “Loreninha [...] vai pedir o carro? Devolvo no dia seguinte, como da outra vez” (AM, p. 15), ou seja, Lia permanece envolvida com o “aparelho” por medo de não ter um ideal que justifique esse “oco” que sente dentro de si. A luta armada, bem como seu romance com Miguel são preocupações necessárias para continuar vivendo. De outro modo, sua dor, sua rebeldia, suas incertezas e insatisfações seriam muito maiores do que pensar na “burguesia que está aí esplendorosa” e em como os ricos “nunca foram tão ricos” (AM, p. 15).

Apesar de vivenciar com intensidade os dramas urbanos e as questões sociais, Lia experimenta a sensibilidade e a emoção ao falar de seus pais. Descreve o anseio deles em vê-la diplomada, “noivando na sala e ter casamento na Igreja, com vestido de abajur” (AM, p. 29). Essa seria uma atitude convencional e Lia já se declarou com dificuldades em seguir rotinas, regras, costumes, ou melhor, qualquer coisa que seja tradicional, a não ser suas verdades relativas, tão relativas quanto às de Lorena que são coniventes com a subversão da amiga e lhe dá dinheiro.

A seu modo rude e sem maneiras, não lhe parece combinar o desejo da maioria das moças comuns que é de casar e ter filhos. Porém, em um momento de extrema sensibilidade feminina, à sua maneira, Lia exprime sua vontade de ser mãe.

Miguel não quer ter 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 em sua gravidez que não tem no corpo lotado espaço sequer pra um fiapo de palha. Daria a ele o nome de Ernesto. (AM, p. 218)

“Daria” se Lia pudesse recuar do seu “destino”, da sua sorte, e pudesse viver sem esconder-se de si mesma.

Das três personagens principais, Lia sofre pela consciência de perceber tudo em sua volta, a raiz de todas as situações, o que está para acontecer, como que prevendo o futuro. Ela, em seu “eu”, compreende o que seu pai quer dizer ao enfatizar: “as pragas dos apartamentos” já chegaram em Salvador (AM, p. 30). Ela está vivendo em São Paulo, na metrópole moderna cujas necessidades humanas são alheias aos verdadeiros sentimentos, e que os muros de concreto isolam as pessoas tornando-as sozinhas, solitárias. A metáfora da casa resistindo à invasão dos prédios dá a nossa personagem a possibilidade de encontrar sua verdade interior, pois seus pais lutam resistentemente pela união familiar e ao mesmo tempo, pela manutenção do objeto casa como elo de agregação — “os netos se multiplicando, embolados na mesma casa” (AM, p. 29).

Mas seria possível retornar, trilhar um caminho inverso? Não, para Lia a “sociedade expulsa o que não pode assimilar” (AM, p. 251). É preciso aceitar o espaço urbano, e via de regra, a ordem de como se dão os acontecimentos. O isolamento, a distância entre a satisfação das necessidades íntimas pouco serão entendidas, decifradas. Nesse sentido, Lia Schultz se resigna diante dos fatos que não podem ser mudados, renunciando o desfecho de todo o sofrimento que acomete não somente a si mesma, mas também a Lorena e a Ana Clara.

“A volúpia com que os homens criam e descrevem a fatalidade em tudo quanto tocam” (AM, p. 223). É como se Lia fizesse um exame de consciência e ao final descobrisse que as pessoas recebem aquilo que merecem independente de serem boas ou más. Ela fez uma escolha de vida, viver na clandestinidade, escondendo-se de todos. De dia era a Lia que

camelava o dia inteiro, à noite era a Lião subversiva, terrorista. “Estavam todos como aquelas gazelas com destinação marcada, pulava-se duas e a terceira era fígada no pescoço, mais duas e o sangue correndo azulado” (AM, p. 224).

Lia dá anúncio à fatalidade. Ela não pode ser encontrada, está fugindo de si mesma, é militante partidária ativa, e seu namorado é preso político. Não há mais a possibilidade de refazer o caminho. Argélia pode ser o seu ponto final, talvez ainda o isolamento que precisa, ou mesmo o seu encontro. Contudo, fica a descrição de Lorena sobre a amiga, a quem bem soubera descrever no romance.

Afasta-se a passos largos e pelo jeito de balançar a cabeça imagino que está sorrindo. Atravessa o jardim como um soldado em dia de desfile, a mochila ao lado, as meias desabando, podem desabar! Toque-toque toque-toque. Abriu o portão com um gesto desabrido, heróico, gesto de quem assume não o seu caminho, prosaico, imagine, mas o próprio destino (AM, p. 31).

A protagonista Lorena Vaz Leme vive em sua “concha”, lugar de onde pouco sai. Faz o estilo boa moça que se mantém virgem para o casamento — “O tesouro de uma moça é a virgindade, ouvi mãezinha dizer” (AM, p. 197) — e divaga em sua fixação pelo médico ginecologista Marcus Nemesius que é pai de cinco filhos. Vinda de família abastada, possui educação invejável sendo ávida conhecedora de artes, música, pintura, filosofia, além de ser dedicada estudante de Direito. Suas convicções morais e éticas, de certa forma, são relativistas, pois critica a vida subversiva de Lia, mas não se recusa a financiar, em parte, a militância da amiga dando dinheiro e emprestando o carro de sua mãe.

— Fico morrendo de pena. Me sinto cúmplice porque ajudo, tem uma palavra em Direito Penal, *conivente*. Mas como me negar? Mãezinha já depositou o cheque do meu carro, entro com o oriehnid para as operações, não tem problema. Mas sei que não é oriehnid que vai resolver. Não agora (AM, p. 166 — grifo da autora).

O dinheiro exerce importante simbologia social já que é sinônimo de *status* e poder. No romance, Lorena representa a decadente burguesia paulista, é quem pode comer caviar do Irã — “O melhor caviar do mundo” (AM, p. 18) — sem se comover com o “assunto do Nordeste”. Para ela, não faz sentido “carregar esse povo nas costas” (AM, p. 18).

Como pode uma estudante de Direito, levando em consideração que a escolha do curso seja indicador de um ideal, defensora da lei, da moral e da ética, não ser capaz de se apiedar com a fome alheia, manter romance secreto com um homem casado, financiar atos subversivos da amiga terrorista, dar dinheiro para Ana Clara que é dependente de drogas e pagar-lhe os abortos sofridos? Todas essas atitudes de Lorena se confundem não somente com a capacidade da moça em mascarar uma realidade, a sua realidade, mas também o momento político-social no qual está inserida.

A docilidade juvenil, seu ar de menina atrapalhada que se deita de costas no chão para pedalar sua bicicleta imaginária — “Este exercício é ótimo para engrossar as pernas, incrível como as minhas são finas” (AM, p. 23) — como se o chão fosse seu analista e seus devaneios de burguesa desatenta a melhor ocupação, é que a torna fascinante ao leitor. Lorena encanta pela maneira como lida com as suas dificuldades pessoais, com “o dinheiro [que] vem num envelope” (AM, p. 56). Para ela, esse momento de receber dinheiro é transformado em momento de lazer e diversão, pois vai às compras de “discos e livros” revelando seu impulso consumista ou seu lazer não menos tradicional: “lojas especialíssimas” (AM, p. 56), das quais se tornara cliente e as visita com alguma frequência.

A condição financeira, simultaneamente que serve para unir Lorena, Lia e Ana Clara, promove uma distinção entre elas. Lorena é a personagem que pode levar uma vida confortável, dá e empresta seus perfumes, sais de banho e sempre consome importados, que oferece vinho, caviar e biscoitos estrangeiros. É a que consegue manter sua concha em ordem, ficando “pelos cascos” quando Lia aparece e derruba farelos no chão, quando Ana pede coisas

emprestadas e não devolve. É compreensiva deixando de lado esses deslizes, para não atrapalharem a relação entre elas, contudo sempre critica Lia e Ana Clara pela forma como elas agem. A justificativa de Lorena é de que “a única forma de ajudá-las seria oferecer-lhes coisas que não tinham. Apresentar-lhes coisas que não conheciam” (AM, p. 59). Estaria Lorena contribuindo com uma boa causa social? Para ela é mais fácil ajudar as amigas, ainda que criticada por ambas, do que estar na “linha de frente” em combate ao sistema ou mesmo compreender o completo desalento de Ana Clara. Lorena transforma sua “concha” no ponto de apoio para as outras moças, deixando entender que ela pode exercer esse elo porque aquele espaço “não é mais o quarto de chofer”, e que, quando tudo estiver complicado, “as coisas pretas lá fora” (AM, p. 56), a sua intenção é que do lado de dentro tudo seja “rosa e ouro” (AM, p. 56). Em outras palavras, Lorena quer dizer que aquele quarto não é mais o quarto de um simples motorista, mas a “concha” de Lorena Vaz Leme, a “descendente de bandeirantes”, que pertence à aristocracia paulista e que mesmo disposta a ajudar Lia e Ana Clara tem o direito de reclamar e assim exibir sua autoridade de quem vem de uma classe social, que não é a inferior.

Ainda ponho uma placa na minha concha: *Perdão pela ordem, pela limpeza, perdão pelo requinte e pelo supérfluo mas aqui reside uma cidadã civilizada da mais civilizada cidade do Brasil* (AM, p. 60 — grifo da autora).

Lorena ao se proclamar “cidadã civilizada” demonstra dar-se conta — também pela militância de Lia — dos problemas sociais aos quais manifesta o desejo “de mandar sua palavra de equilíbrio, de amor ao mundo, mas sem entrar nele” (AM, p. 55). Participar ativamente desses problemas poderia lhe trazer graves conseqüências às quais não se sente preparada para enfrentar. Entretanto, o desejo manifestado de fazer parte da vida política do país — ao lado de Lia — não corresponde a uma tomada de consciência sobre a assunção desses conflitos. Lorena é uma moça burguesa que pensa em contribuir com as pessoas mas de forma distanciada, sem

contatos. Por outro lado, existe o fascínio que a subversão exerce sobre ela, ações que poderiam levar a uma repercussão internacional, a possibilidade de um convite para assaltar o *Bank of Boston* ser transformado em uma aventura e em “notícia até no Time” (AM, p. 54). Delírios da personagem reafirmando interesses burgueses.

A relação de distanciamento dada por Lorena à problemática exterior aos seus ‘fantasmas’ internos revela também o comportamento das pessoas comuns na difícil vivência e sobrevivência nessa fase política, extremamente rígida, da sociedade brasileira. Ela deixa fluir o medo de ser confundida pela polícia com algum guerrilheiro e não conseguir se desvencilhar de um possível envolvimento político.

Bom é ficar olhando a sala iluminada de um apartamento lá adiante, as pessoas tão inofensivas na rotina. Comem e não vejo o que comem. Falam e não ouço o que dizem, harmonia total sem barulho e sem braveza. Um pouco que alguém se aproxime e já sente odores. Vozes. Um pouco mais e já nem é espectador, vira testemunha. Se abre o bico para dizer boa noite! Passa de testemunha para participante (AM, p. 55).

Se o medo do cidadão comum reside na ferida provocada pelo regime ditatorial — intensificado na década de 60 — logo seria possível deduzir que Lorena teatraliza sua vida pela dor de uma sociedade que vive sufocada pelo silêncio, pelas vidas desaparecidas, pelas pessoas torturadas, pelo sofrimento do exílio. Contudo, não assumiu a luta armada como ideal de vida, como fizera Lia, mas mesmo assim vive seu próprio exílio e abandono, ou seja, perda inconsciente de si mesma e da relação de pertencimento à sociedade.

Gosto muito das pessoas mas essa necessidade voraz que às vezes me vem de me libertar de todos. Enriqueço na solidão: fico inteligente, graciosa e não esta feia ressentida que me olha do fundo do espelho (AM, p. 152).

Já Ana Clara, é aquela que não consegue suportar dores, frustrações, traumas, e a própria vida. Evade-se para o mundo cruel da dependência seja química, seja alcoólica, seja

humana. O fardo carregado por essa “menina”, com ares de modelo, comove o leitor porque será percebido o constante anseio da personagem por mudanças.

A existência de Ana Clara é marcada, sobre maneira, pelas carências e experiências (não felizes) adquiridas ao longo de sua conturbada vida. Porém, com o total desequilíbrio, parece vir à tona, delatadas por Lorena, todas as fraquezas dessa personagem: “certos gestos e palavras de Ana Clara, coitadinha. Tudo está nos detalhes: as origens, a fé, a alegria” (AM, p. 19).

Aliás, um aspecto comovente sobre Ana Clara incide sobre sua origem. Embora para ela — em algumas passagens do romance — pareça não significar tanto, como por exemplo, saber o paradeiro de seu pai, sabidamente, já compreendemos que se trata de autodefesa da personagem quando momentaneamente não queira saber algo sobre si mesma. Isto acontece porque essa personagem foi criada com o “gene” da rememoração (mais aguçado do que nas outras personagens) das lembranças corroídas pela dor, das mágoas, dos sentimentos, de impotência diante da vida, de constante sofrimento. Assim, Ana Clara relata: “A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros” (AM, p. 37).

Esses cheiros são trazidos ao longo do tempo internalizados num corpo frágil, num “eu” machucado. Não por ser mulher, mas pela possibilidade de fortaleza usurpada pela vida degradada. O mundo se constituiu seu “padrasto”, já que não teve um pai presente.

Na narrativa, tem-se a impressão de que o tempo não foi capaz de ajudar a personagem a construir uma nova vida, motivo de freqüente preocupação da personagem: “Max, que horas são? Seu relógio? Onde está seu relógio?” (AM, p. 41). Talvez prenúncio de que não haveria mesmo saída, e a dor seria seu eterno tormento. Quem sabe, destinada a sobreviver com tantas marcas.

Mas a esconder a minha marca. A marca escatológica a Lião fala demais em escatologia tinha uma peça fomos ver e ela vibrou. Diz que é a visão do fim do mundo [...]. Mundo deles que o meu é outro. Me viro pra fazer sumir a marca mas pensa que (AM, p. 92).

Contudo, se às outras personagens mesmo com seus problemas lhes foram dadas possibilidades de escolha, Ana Clara não tinha mais tempo: “Que horas são? As horas, tenho de saber das horas!” (p. 100). A ela coube o drama dos que se perdem no mundo e de si mesmos.

Por fim, destacamos que o enfoque dado ao tema proposto neste estudo, não pretende esgotar as possibilidades de análise do romance por se tratar de obra contemporânea, aberta à averiguação do comportamento humano aliado às necessidades de produção da autora e à função da literatura como participante no processo de formação e descoberta da sociedade brasileira.

A (des) estrutura familiar

Levando em consideração que nas décadas de 1960 e 1970, a sociedade brasileira possuía como noção geral de família aquela composta de pai, mãe e filhos, e que todos deviam conviver na mesma casa, designada à figura da mãe a tarefa de educar os filhos, enquanto que ao pai o papel de mantenedor dessa família, é que apontamos na desagregação familiar uma das manifestações do choque entre indivíduo e convenções sociais, protagonizadas pelas personagens Lia, Lorena, Ana Clara, e algumas personagens secundárias, perfiladas nas temáticas subjacentes ao romance *As Meninas*.

A família de Lia é tradicionalmente composta de pai, mãe e filhos, todos agrupados num mesmo espaço físico (a casa) em clima de harmonia, cumprindo a rotina comum a todo agrupamento familiar: zelo e amor pelos filhos e manutenção das tradições de natureza da própria família.

A mudança de Lia para São Paulo se configura como ruptura à estrutura de convencionalidade, em que normalmente, nesse período, as filhas somente deveriam sair da casa de seus pais por ocasião do casamento. Esta não é a situação construída por Lygia para a trajetória de Lia na narrativa. Embora não haja uma ruptura afetiva entre a protagonista e seu núcleo familiar, já que através da rememoração ela se recorda sempre com carinho de seus pais, de sua casa, dos bons momentos que tiveram enquanto estavam juntos, das festinhas e dos encontros com os tios e tias; a boa recordação dos “batalhões de primos” (AM, p. 40) e do aconchego de reuniões como essa que lhe traz à memória a sensação de amparo.

Lia é uma moça idealista que herda o “vigor” de seu pai alemão, e também a doçura na voz, a estrutura física e a religiosidade de sua mãe brasileira/baiana. Do “vigor alemão” pulsante em suas veias, se apropria de sua suposta liberdade para reivindicar por seus ideais. Ela tem consciência da diferença entre seus pais, “eles são opostos. Ao mesmo tempo iguais” (AM, p. 29).

É na insatisfação refletida na “frustração” do pai, no desalento em si mesma, e no vazio diante do amor em excesso de sua mãe, Lia evade de sua família quebrando um vínculo que para ela não é perfeito. A coragem da juventude corrobora para esse rompimento, e isto significa muito mais que simplesmente a mudança de ambiente. Isso tudo corresponde à desconstrução de códigos e signos estabelecidos em todo o processo de formação de Lia, internalizados da sua infância até a adolescência. Por outro lado, há a necessidade da experiência e o grande desejo de desvincular das tradições. Sendo assim, a necessidade de encontrar um “porto” que não seja a casa de seus pais continuará existindo.

Embora reconheça e sinta saudades de casa, há também a certeza de que não irá retornar. Madre Alix (uma das freiras do pensionato) a considera tão frágil quanto as outras meninas, pois carrega consigo a inquietação da juventude. Lia enfrenta o conflito de se perceber dentro de uma família complexa em que pai e mãe sejam de nacionalidades

distintas, e que de alguma forma isto interfira na convivência familiar. O “desacerto” vivido por Lia ocorre em sua família quando percebe um ex-nazista e uma beata com formações e interesses distintos, “embora iguais”, juntos.

Já Lorena Vaz Leme, embora tenha conhecido e experienciado uma vida em família, carrega nas lembranças a tragédia do irmão — Rômulo — morto, a figura do pai desmemoriado e internado em um sanatório até sua morte, quando foi relegado ao abandono e à solidão; neste caso abandonado duas vezes: o primeiro abandono, a perda total de memória, quando passa a viver sem identidade; e o segundo abandono, ao ser largado pela família quando esta deveria ter sido presente num momento de desolação de um dos membros que compõem essa família, ou seja, o mantenedor da casa.

A outra “ferida” aberta em Lorena está na vida desregrada de sua mãe que vive a fazer plásticas, manter casos com homens mais jovens, esbanjar a fortuna da família, fazer análise, além de ter desenvolvido um estado psíquico de extrema preocupação com a velhice, não aceitando sua condição natural de envelhecimento.

Além dessas frustrações quanto a perda do pai e a “semi-loucura” da mãe, Lorena e sua mãe sofrem a ausência de Remo — diplomata que mora no exterior. Segundo Lorena, Remo assumiu a culpa pela morte de Rômulo — por supostamente ter dado um tiro no irmão. Para Lorena, o distanciamento de Remo significa a fuga que ele (talvez) tenha encontrado para continuar vivendo, e ao enviar presentes para Lorena é como se ele quisesse substituir sua presença pelos presentes enviados.

O retrato que compõe a família Vaz Leme, descendente de desbravadores bandeirantes, descendente direto da aristocracia decadente paulista, e que formou o casal Vaz Leme, proprietários rurais, ficou desbotado e sem sentido, pois a partir desse quadro particular, Lorena também rompe de vez com o que resta de sua família – sua mãe – e passa a viver em sua “concha cor-de-rosa” no pensionato de freiras.

Ana Clara Conceição constitui a personagem mais sofrida e desequilibrada dentre as protagonistas do romance. Através dela é possível compreender como a manifestação do choque é capaz de conduzir um indivíduo a uma luta desesperada pela sobrevivência, ou ainda conduzir para dois tipos de desfechos: o primeiro, a superação pelo sofrimento transcorrido; e o segundo, para a autodestruição, como é vivenciado por Ana Clara.

Ela resente a ausência do sobrenome paterno, não conseguindo esconder sua profunda frustração com o fato do “pai não sabido e ignorado” (AM, p. 80), o que acarreta a não existência de seu “feudo familiar” (AM, p. 173). Sua mãe se prostituía para manter a casa e não suportando tanto desespero e humilhação toma veneno e sucumbe à morte.

Para Ana Clara restou apenas contar histórias inventadas sobre o desaparecimento de sua família: “ — não tenho família — eu disse. Morreram todos num desastre de avião. Vôo Internacional. Voltavam da Escócia” (AM, p. 42).

Ela experimenta a ausência total de sustentação que compunha suas raízes. Se constitui de autopunição e desintegração, ou seja, mais uma jovem que não sabe como lutar contra as suas inquietações, sua desesperança, com a falta de afeto e aconchego de uma casa, do seu “feudo”.

Já Marcus Nemesius, embora tenha vindo de família pobre, ele deve ter tido alguma estrutura familiar, pois se formou em Medicina — área ginecológica — e por tradição, os pais custeiam os estudos dos filhos até quando se formam e possam viver às suas próprias expensas. Entretanto, ressalva interessante é dada sobre a motivação do seu casamento. Ele ter se casado por amor ainda que sua noiva fosse uma moça de “boas maneiras, família rica e ter estudado em colégios fechados” (AM, p. 69). Convém-nos pensar que, seu casamento poderia ter sido por interesse, principalmente pela forma como a moça com que se casou foi descrita. Algo saiu diferente do que “usualmente” ocorre: rapaz pobre + moça rica = casamento de aparências.

Marcus Nemesius cumpre sua função básica como ser social (masculino). Desse casamento são gerados cinco filhos, mas há o desencanto em relação a sua amada quando

descobre seus defeitos, “vícios da burguesia” (AM, p. 69), dentre eles: avareza e soberba. Há na família de Marcus Nemesius a instauração das “aparências sociais”, não por falta de amor. Sua família é unida, agregada por vínculos afetivos, mas fadada à manutenção do *status* social.

Outra personagem do romance, Max, anuncia ter tido família rica, um cachorro chamado Bobi, hábitos e costumes típicos dos burgueses da alta sociedade. Fazia viagens de navio com sua mãe e aprendeu a dançar com sua irmã. Ele descreve uma medalhinha que traz no pescoço como proteção dada por sua mãe que não se sabe se morreu ou não.

O elo familiar mais forte que ele tem está na figura de sua irmã “Duchinha”, que, assim como o pai de Lorena, vivia internado. O espaço de agregação entre eles — a casa — foi derrubada e construíram um enorme edifício no lugar. Com a derrubada de seu lar, a irmã internada e o desaparecimento de sua mãe, Max se desestrutura.

Pedro, amigo de militância política, de Lia, apresenta problemas emocionais a partir da separação de seus pais. Ele sofreu por noites inteiras pelo fim do casamento deles sem jamais ter contado nada para ninguém. Integrante do *aparelho*, afirma ter mais medo de sua família — na figura do seu irmão, pela defesa que ele faz acerca da tradição e família — do que da polícia. Em outras palavras, Pedro também perde sua referência e seu equilíbrio pela dissolução da união entre seus pais, acarretando essa inquietação juvenil, pois houve o desmembramento de sua família e o convencional seria todos unidos sob a mesma estrutura, ou seja, pais, filhos no mesmo espaço de convívio.

A literatura intimista de Lygia Fagundes Telles eclode num momento de profundas insatisfações sociais e individuais, principalmente naqueles que vivem nas cidades. Assim, vemos na família uma forma de manifestação do choque entre o “eu” e as convenções coletivas. E concluímos que, se a família está degradada, e se o mundo também está degradado, logo como resultante, existirá uma busca de equilíbrio nem sempre alcançada, em valores nem tanto verdadeiros, porém relativos para quem os vive.

Liberdade sexual

Nas décadas de 1960 e 1970, concomitante ao desejo de por fim ao regime de repressão política, emerge com a juventude brasileira a militância partidária que reclama a liberdade de expressão. Nesse período, os movimentos *hippies*, a música popular e o *rock and roll* dão sua contribuição “ateando fogo” a esse ideário de liberdade. Todavia, foi preciso mais que canções engajadas, baladas românticas, ou mesmo deixar os cabelos crescerem para que a sociedade percebesse as mudanças de comportamento dos indivíduos dessa época.

Nesse sentido, a liberdade sexual levanta a “bandeira” do direito de que todos podem ter ‘sexo por prazer’ e não apenas como uma função dentro do casamento. Assim, apontamos a liberdade sexual como mais uma forma de manifestação do choque entre o indivíduo e as convenções sociais, e que também é inerente ao romance *As Meninas*.

Vejamos: Lia durante uma das suas pesquisas quis saber quantas jovens se masturbavam, levando em consideração as que estudavam na Faculdade. No resultado constatou que havia aumentado o número de praticantes e que para sua surpresa, o índice elevado estava principalmente entre as jovens virgens. “Estamos saindo da Idade Média [...] Herança das nossas mães e avós” (AM, p. 20).

Com essa nova afirmativa, Lia expressa o “direito de escolha” sexual contido na vontade, sufocada, em parte representativa do jovem de seu tempo. A confirmação corajosa da prática de masturbação instaura mais uma ruptura entre o eu (indivíduo) e as normas de conduta, sejam elas morais, sejam elas religiosas. Em *As Meninas*, o eu (indivíduo), quer se sentir livre para fazer a sua escolha — se amar — quer escolher o outro para amar e quer ser escolhido para ser amado. Aqui a idéia de amor sexual, acompanha o desejo, único, de escolha já que é extravasamento. O sexo enquanto ofício de liberdade extrapola através da inquietação de não apenas suprir o exercício de procriação ou ser praticado na esfera do casamento que abrange

também a moral religiosa. “Sexo em ângulo aberto. Tanto tempo a mulher andou com ele fechado que agora precisa polemizar [...] libertação pelo sexo” (AM, p. 13).

Na descrição de sua primeira relação, Lia confessa: “Fiquei com vontade de conhecer um homem e tomei as providências, onde está o gelo?” (AM, p. 170).

A personagem assume o direito de perder a virgindade fora do casamento, escolher o parceiro para concretizar seu propósito, e ainda, deixar bem claro que não quer nenhum tipo de envolvimento afetivo com seu parceiro que é um “companheiro” de atividade/subversão. Na descrição de sua primeira relação, Lia faz questão de simplificar o ato em si a uma atividade corriqueira e sem efeito de anormalidade, ou seja, o que antes parecia ser um assunto “tabu”, o sexo livre, agora passa a ser encarado como uma prática usual e normal “como a escolha de uma escova de dentes” (AM, p. 169). Para ela, não é incômodo declarar o homem escolhido e descrever que após o ato sexual ficaram conversando e olhando para o teto e que depois de algum tempo se reencontraram, fizeram um lanche juntos como se nada tivesse ocorrido entre eles, bem como não alterar sua rotina, ou mesmo ter peso na consciência por ter experimentado uma relação homossexual com Lorena.

Um aspecto significativo quanto à liberdade sexual prefigurada na sociedade de *As Meninas*, exhibe quase todas as personagens com algum tipo de “desvio sexual”. Lorena é virgem e assim prefere manter-se até seu casamento. Entretanto, o desejo lhe impõe práticas e atitudes que não correspondem com sua “moral”, defendida a todo custo. Do ato solitário à concretização com Lia, do pensamento insinuante ao medo da aproximação de Irmã Clotilde (que Lorena supõe ser homossexual), temos uma “boa moça” cujos traços de ingenuidade agridem o convencionalismo burguês.

De Simone de Beauvoir para o sexo, foi um passo, porque o primeiro sexo, porque o terceiro sexo, porque o segundo. Como fatalmente acontece, partimos para o próprio. Então o sangue de Herr Karl Marx pairou sobre todas as coisas (AM, p. 114).

Como percebemos, Lorena não apenas fantasia um encontro amoroso lesbiano, ao contrário, exprime liberdade em experienciar algo que corrompe as regras convencionais, permitindo-se romper conceitos. No entanto, essa experiência de Lorena e Lia, não deve ser analisada como algo extremamente inovador no que diz respeito à sexualidade do jovem brasileiro de então. Pois, se essa relação aconteceu, deve ser levado em questão o fato da tomada de liberdade quanto à experimentação em si, numa espécie de desafio à ordem natural das coisas, ou pelo menos, às ordens que são consideradas naturais e não uma mudança de preferência sexual, haja vista essa relação ter acontecido de forma “abafada” e para Lorena não ter passado apenas de uma “aventura” juvenil. Lembrando ainda, seu desejo de casar virgem.

A alegria que me dá a idéia de ver em torno da promiscuidade dos sexos se dando sem amor, por aflição, desespero. E o meu. *Virgo et intacto*. Abro os braços. Que dia maravilhoso (AM, 31).

A mãe de Lorena, que após a morte do marido, assume um comportamento de livre-escolha dos seus parceiros, e como enfatizado no romance, sempre homens mais jovens, indicativo de mais vigor sexual.

O doutor ‘algodãozinho’ após o jantar “atendia” as clientes mais ‘miseráveis’, dentre elas, Ana Clara e sua mãe. Tudo indica que o dentista abusava de suas clientes exibindo assim, um perfil promíscuo e distorção de caráter. Essa experiência distorcida será vivenciada por Ana Clara mesmo depois, na adolescência, quando vai morar em uma capital, mesmo quando tem a capacidade de escolher um curso universitário e gerar sonhos para o futuro. A personagem sofre exaustivamente as conseqüências das drogas e do sexo sem compromisso. As lembranças do passado são danosas porque (aqui) esse indivíduo sucumbe às tribulações do ontem vividos juntamente com sua mãe.

O primeiro homem de Ana Clara foi um alemão que bufou como um touro quando se atirou em cima dela, era ver um S.S. caindo sobre o inimigo num assalto a baioneta calada. Mas não contou depois que o primeiro tinha sido aquele professor de filosofia, a barba negra e as mãos de plumas? (AM, p. 169).

A vida de promiscuidade assumida em sua trajetória na narrativa mostra que a personagem não conseguiu resolver seus problemas internos — traumas infantis — e tão pouco ter uma relação equilibrada com o mundo “adulto”. Ao contrário das outras personagens, em que a manifestação do choque parece ocorrer de forma inconsciente, em Ana Clara é explícita sua plena consciência ao recordar todas as mazelas pessoais sempre a sua frente, sempre rondando o seu agora, usurpando a tentativa de ter no futuro uma vida melhor. O drama internalizado evidencia Ana Clara como personagem limitada às problemáticas de sua “alma” marcada pelo sofrimento de sua mãe e seu próprio sofrimento.

O que percebemos na “liberdade sexual”, é que todas as personagens desenvolvem mecanismos de extravasamento, digo, tentam através do sexo uma “vingança” aos infortúnios acometidos em suas vidas afetivas. De uma certa forma, o jovem rebelde, que fumava um “baseado”, fazia isso com o sentido de dizer: *eu faço e daí!? Quem vai me impedir? A polícia!?* *Para que serve a polícia?* Da mesma forma, liberavam o corpo aos instintos sem acometimento de regras ou quaisquer limitações. Fazer sexo passou a representar liberdade sobre si mesmo.

O sistema político brasileiro foi capaz de minar as esperanças do jovem brasileiro que foi às ruas protestar por uma sociedade melhor, e incitou o desaforo como forma de protesto. Se não se podia vencer a ideologia pelas armas, se venceria pelo descaso às instituições com a promoção de outra ideologia, a “paz e amor”.

Nesse sentido, tanto em Lorena quanto em Lia, a liberdade sexual se dá por opção. Enquanto que em Ana Clara, ocorre em forma de “sina”, ou seja, consequência dos dramas vividos em um tempo passado, mas que se perpetuam na existência desequilibrada da

personagem, mesmo na juventude. Todavia, a ausência de lucidez protagonizada por Ana Clara, e o descrédito em uma perspectiva de vida digna, simbolizam a descrença do indivíduo numa sociedade em que todos se aproveitam uns dos outros, em que se consegue tirar vantagens de tudo e sobre os outros indivíduos, disseminar a idéia de que tudo tem um preço, e que nada é/ou pode ser feito por solidariedade ou mesmo humanidade.

Militância política

Outra forma de manifestação da tensão *eu x mundo* no romance *As meninas* ocorre através do engajamento político, da atitude mantenedora da subversão, ou mesmo da fuga (não-comprometimento) com as questões políticas.

As protagonistas da narrativa, a seu modo, vivem esse momento do romance e as suas reações dependem da forma como encaram a própria sociedade.

Lorena vive o contexto político-social fingindo indiferença ao cerceamento da liberdade, se mostrando desligada à subversão, porém sente medo e tem consciência de ser vigiada pelas freiras no pensionato. Ela reage como se pudesse controlar a situação, confiada em sua ascendência burguesa, como se estivesse imune às sanções da polícia. Afinal, essa seria a lógica do pensamento burguês. De todo modo, ela sabe de tudo o que acontece ao seu redor e como as coisas acontecem numa sociedade em que a luta armada causa pavor e gera traumas nos indivíduos.

Aprumou-se como se manejasse uma [metralhadora], o olho cerrado na mira, os ombros sacudidos pela descarga, “teque-teque-teque-teque-teque”. Apontou para o casarão, “teque-teque-teque”. Descarregou em Irmã Bula que fingiu brincar com a gata, mas está atenta em nós. Estou sorrindo porque sei que é exatamente assim que Miguel reagiria. (AM, p. 15).

Aos poucos Lorena vai tomando parte da atividade “secreta” de Lia.

— É o carro, querida? Fique tranqüila, sabe que mãezinha já me deu um? [...] você fica com uma chave, detesto guiar, ih, as caras que as pessoas fazem quando guio (AM, p. 30).

Se, mesmo sabendo o que Lia faz, Lorena compactua com a “atividade” da amiga, ela então tenta romper com as ideologias burguesas, ainda que não a faça completamente. Essa atitude de Lorena parece apenas “diversão”, motivo para fazer “ironia fina” com a amiga Lia, porém ela tem consciência dos problemas que poderiam surgir quando empresta o carro para Lia.

— Não estacione no portão, pare na esquina. Se sair, deixe a chave na estante. Aí numa dessas suas caixinhas (AM, p. 30).

Lorena está numa situação confortável. Ela possui recursos para se manter no pensionato e custear suas tantas extravagâncias. Por outro lado, não se interessa por política, a não ser quando ironiza o fato de ser colaboradora do “aparelho”, e nessa empreitada coloca sua mãe em situação de “participante”.

E justo mãezinha fornecendo condução para o *aparelho*. Pode ter um ataque daqueles se souber (AM, p. 31 — grifo da autora).

Acreditamos que, na personagem Lorena, a tensão “eu x mundo”, ocorra quando a própria protagonista imagina a possibilidade de participar de atos contraventores, como, por exemplo, ter o desejo de assaltar um banco. Entretanto, vale ressaltar que essa tensão que ocorre em Lorena será diferenciada da que ocorre nas outras duas protagonistas (Lia e Ana Clara). O envolvimento que Lorena tem com a sociedade é um tanto díspare da vida social das outras duas personagens:

Também amo o 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. (AM, 60).

A forma de Lorena “enxergar” as camadas populares é um símbolo do modo como uma parcela da sociedade se mantém alheada aos problemas políticos que dizem respeito a todos. A manutenção do *status quo* é muito mais importante do que o envolvimento com a subversão ou mesmo ter amigos que tem amigos desaparecidos ou prestes a desaparecer. São os responsáveis pelas páginas dos jornais com estampas de rostos sorridentes e ares de que tudo está bem. Neste sentido, Lygia Fagundes Telles absorve a camada fina da ironia humana que mascara doentamente a falência da dignidade de uma sociedade corroída pela perseguição. E, assim como a prática do sexo em exercício de uma suposta liberdade, muitos jovens aderiram à subversão em resistência ao regime ditatorial acreditando na ideologia de um Estado democrático.

Contudo, o que se percebe é que as personagens da narrativa vivenciam esse momento de militância política impulsionadas às suas motivações afetivas. De tal modo, Lorena em um grau menor de tensão não se envolve com política, e as suas “participações” ocorrem por uma espécie de desafio à mãe neurótica.

Ana Clara vivencia o engajamento político da forma mais indiferente. Ela não acredita em mudanças sociais, em subversão e tão pouco em liberdade através da militância. As condições degradantes em que vive somente lhe permitem perceber mudanças de vida através de casamento por interesse, com um “bom partido”, e assim teria seus problemas resolvidos. Para Ana Clara com “um saco de ouro se curaria fácil”, deixa claro que com dinheiro e fazendo parte da burguesia tudo seria diferente.

Me enriqueci com a experiência; não enriqueci? — Intelectual burguesa. Podre de chique. E aquela terrorista subdesenvolvida ainda. Papo furado, minha boneca. Liberdade é segurança. Se me sinto segura, sou livre (AM, p. 41).

Lia é a protagonista do romance que de maneira mais intensa está envolvida com o movimento de resistência ao sistema político. Desde a sua mudança da Bahia para São Paulo, já trazia consigo sua “bíblia” marxista. Ela “sofre” pela prisão do namorado Miguel, panfleta nas ruas, usa o carro da mãe de Lorena para atividades clandestinas, e substitui as possibilidades de auto-realização (maternidade, casamento, realização profissional) para viver o ideal de sociedade igualitária, bem como a liberdade de expressão. Entretanto, preocupa-se com os presos políticos, tem consciência de que são submetidos à tortura e sente uma angustiante solidão por causa da ausência dos desaparecidos.

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? Quanto o bastão entrar mais fundo, desmaia. Desmaia depressa, morra. Devíamos morrer (AM, p. 16).

O grau de tensão instaurado nessa relação vivida por Lia contra o sistema policaresco é uma forma velada de repúdio à fuga de seu pai do sistema nazista, ou seja, desistência ideológica quando ele descobre as motivações negativas do nazismo. Por outro lado, Lião sente a permanência do regime autoritário na relação estabelecida entre seus pais: ele alemão (ariano) e ela baiana (descendência negra).

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-nos inteiramente a ela, tudo lhe entregar, votar-lhe tudo. É preciso amá-la gloriosa ou obscura, próspera ou desgraçada (AM, p. 58).

Dessa forma, a manifestação do choque entre indivíduo e sociedade acontece quando se estabelece a ruptura através de motivos de ordem familiar, sexual e política (dentre outras que possibilitam posterior averiguação), causando no indivíduo graus de tensões que o conduza a “caminhar na contra-mão” das convenções institucionalizadas. A sociedade de *As Meninas* vive essas manifestações, ora conduzindo suas personagens para a intimização, ora

para o desregramento (desequilíbrio), ora para a solidão; para a evasão de si mesmo ou ainda para a indiferença. Reafirmamos, portanto, que as manifestações de choque ocorridas na narrativa *As Meninas*, em geral, são frutos de processos afetivos degradados motivadores de dramas que permeiam tanto a realidade social interna, da obra, quanto a realidade social externa, do romancista e do leitor.

CONCLUSÃO

Grande parte da fortuna crítica de Lygia Fagundes Telles, uma das maiores ficcionistas da literatura brasileira contemporânea, seja pelo comprometimento com o não-dito, seja pela missão de registrar a linguagem da subjetividade e do inconsciente, aponta como aspectos e temas recorrentes nos contos: o fantástico, a abordagem psicológica, a prostituição, a solidão, o adultério, a morte e conflitos familiares; já sobre os romances a crítica em geral produz leituras considerando os aspectos ora mencionados e, principalmente, sobre as questões de gênero. Contudo, o universo da ficção lygiana alcança relevo pela carga de dramaticidade empregada nos diálogos e monólogos de sua prosa imbuídos do discurso indireto livre.

O conto lygiano trilha vários percursos, ora aborda temas do cotidiano, ora complexas e densas histórias estranhas, ou ainda dramas existenciais do ser humano. Em geral, apontam para o binômio encontro/desencontro do “eu” consigo mesmo e com o outro. Assim, apontamos a difícil relação do “eu” em desequilíbrio na busca ou realização do amor. Portanto, sentimentos que permeiam a condição humana são transferidos para as personagens lygianas as quais manifestam emoções tão reais, de modo a tornar praticamente impossível separar esses sentimentos ficcionais dos sentimentos reais.

Uma das astúcias da escritora Lygia Fagundes Telles incide na forma exata ao descrever uma determinada situação. A linguagem, o tempo, a cadência rítmica das palavras, a sonoridade, as pausas, os truncamentos das falas ou idéias das personagens, tudo isso corrobora para a apreensão do “real” das personagens, e desse modo, o “mundo real” das personagens, vivido no texto ficcional.

Assim, após esse processo reflexivo, conseguimos através do *corpus* selecionado e também do suporte teórico-metodológico, alcançar os objetivos propostos para esta pesquisa, ressaltando que os aspectos aqui analisados não estão em si fechados, posto que há várias possibilidades de leituras, principalmente no que tange às convenções coletivas.

Na desagregação familiar, evidenciamos a manifestação do choque nas três protagonistas do romance e ainda em outras personagens secundárias. Assim, apontamos que o choque se dá quando as personagens passam a agir de forma a contrariar o padrão estabelecido. Lorena espera casar-se com Marcus Nemesius, um homem comprometido, idéia fixa e distorcida da convencionalidade. Ana Clara também deseja casar-se, mas com alguém que possa lhe conferir status social, e Lia, que vai morar em outro país com seu namorado Miguel sem ter passado pela experiência convencional e tradicional que é o casamento.

Na liberdade sexual, o choque se manifesta quando Lorena e Lia encenam uma relação homossexual, Lorena se masturba e Ana Clara leva uma vida promíscua. Esses comportamentos vão de encontro ao relacionamento heterossexual, dogmas religiosos (a masturbação é pecado) e a prostituição como prática abominada pela sociedade.

Na militância política, figuram as contravenções ao sistema político instituído. Vale ressaltar que, nessa perspectiva, o grau de tensão causado nas personagens varia de acordo com o grau de engajamento político. Todavia, Lia se caracteriza como a personagem que, com mais intensidade, vive a manifestação do choque. Lorena participa por amizade, ou mesmo por curiosidade, enquanto Ana Clara mostra-se indiferente aos problemas exteriores.

Além do foco principal da análise, constatamos que *As Meninas* representa o drama de uma sociedade em processo de evolução. Na sociedade lygiana, o ser humano encontra-se perdido, de um lado, em meio ao conflito militar, a explosão das drogas e do sexo livre, e do outro, a obediência às regras sociais instauradas. Há uma atmosfera pesada e densa que circunda toda a narrativa. Não obstante, a convivência com a loucura, a obsessão por

dinheiro, perda da memória, a falta de afeto, dentre outras nuances da vida que permeiam o universo da narrativa.

Todavia, refletir acerca do romance *As Meninas* sob o aspecto das relações entre literatura e sociedade nos remete às análises de Antonio Candido e dos outros teóricos que iniciaram o estudo de uma sociologia literária. De todo modo, após estes estudos compreendemos que, embora haja conflitos inerentes às personagens e conflitos exteriores, ainda sim, as narrativas mais curtas ou mais longas acolhem o próprio universo ficcional transfigurado após o ato de criação do romancista. No entanto, poderá seu universo interno conter semelhanças com o real, mas mesmo assim não deixará de ser ficção. Haja vista o instante de criação ser o ápice de realização da obra de arte, cabendo ao seu artista a primazia de elaborar a tônica do universo em que a obra estará inserida.

Por fim, o romance *As Meninas* satisfaz as possibilidades de análise, já relatadas ao longo deste trabalho, bem como fica em aberto uma outra leitura sobre a ciclicidade sugerida ao final da narrativa, quando a personagem, “a menina de Santarém”, que fará parte da nova história a ser construída no pensionato, é mencionada por Lorena. Tal personagem ao ocupar o lugar de Ana Clara no pensionato, ocupará também o espaço por esta deixado na narrativa. A menção à presença dela na trama acontece por meio do inusitado, não sabemos nada sobre seu passado, quem são seus pais, se fará faculdade ou em qual curso está matriculada, também não sabemos como o choque com a sociedade se realizará. Sem nome, “a menina de Santarém” se apresenta ao leitor apenas como uma personagem feminina, oriunda da região Norte, estado do Pará, e estudante universitária como as demais. Um final aberto para a construção de uma nova sociedade, seja repetindo as mazelas do passado, seja projetando um futuro melhor.

REFERÊNCIAS

I. DE LYGIA FAGUNDES TELLES

1. TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998a.
2. _____. *Ciranda de Pedra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
3. _____. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
4. _____. *Mysterium*. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Oito contos de amor*. São Paulo: Ática, 2005.
5. _____. *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos*. São Paulo: Ática, 1999.

II. SOBRE LYGIA FAGUNDES TELLES

6. ALMEIDA, Maria Antonieta Carbonari de. *Aspectos lexicais dos contos de Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Unesp/Assis, 1990.
7. ATHAÍDE, Vicente. *A narrativa de Lygia Fagundes Telles*. In: *A narrativa de ficção*. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1974.
8. BARBOSA, L. *O imaginário como condutor da narrativa em dois contos de Lygia Fagundes Telles*. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n 38, 1979.
9. CHAGAS, Wilson. *Presença de Lygia*. In: *O curso do mundo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Fundo Nacional da Cultura, 1997.

10. COELHO, Nelly Novaes. *O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles*. In: *Seleção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
11. CORDEIRO, Ana Cláudia S. L. *A condição feminina em Ciranda de Pedra de Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: www.unicentro.br/pet/textos/A_condição.pdf. Acesso em: 15 de janeiro 2006.
12. CORONADO, Guillermo de La Cruz. *Lygia e a condição humana*. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 67, p. 37-59, mar. 1987.
13. COUTINHO, Edilberto. *Três mulheres e uma constante — Lygia Fagundes Telles, Maria Alice Barroso e Clarice Lispector*. In: *Criaturas de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
14. FERRAZ, Heitor. *A reinvenção da memória*. *Revista Palavra*, v. 2, n.14, p. 13-14. jun. 2000.
15. LUCAS, Fábio. *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles*. *Revista Cult*, São Paulo, n. 23, p. 12-17, jun. 1999.
16. _____. *Lygia Fagundes Telles*. In: LOUIS, William (org.). *Modern latin-american fiction*. Detroit: Vanderbilt University; Londres: A. Brucoli Clark Laymann Book, 1992.
17. _____. “Orelha”. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
18. _____. *Mistério e Magia*. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do Baile Verde*. 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
19. LUCENA, Suênio Campos. *Por que ler Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: www.bibliotecavirtual.org.br. Acesso em: 20 de dezembro 2005.
20. MASINA, Léa. “Apresentação”. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Pomba enamorada ou uma história de amor*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

21. MONTEIRO, Adolfo Casais. *Um romance de Lygia Fagundes Telles*. In: *O romance (Teoria e crítica)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
22. MONTEIRO, Leonardo et alii. *Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
23. OLIVEIRA, Katia. *Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.
24. PORTELLA, Eduardo. *As ficções da realidade*. In: *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. 8. ed. São Paulo: Global, 1997.
25. RAMOS, Ricardo. “Apresentação”. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Filhos Pródigos*. São Paulo: Cultura, 1978.
26. REGIS, Sônia. *Mistérios*. In: “O Estado de São Paulo”. Caderno de cultura, 12 dez 1982.
27. _____. *O amor tatuagem da escrita*. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Oito contos de amor*. São Paulo: Ática, 2005.
28. RITER, Caio. *A memória da dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles*. *Revista Ciências e Letras*. Porto Alegre, n. 34, p. 105-118, jul./dez. 2003.
29. ROCHA, Nelly Cecília Paiva Barreto da. *Além da tapeçaria e dos véus mistérios de Lygia Fagundes Telles*. Belém: CEJUP, 2005.
30. _____. *A narrativa fantástica de Lygia Fagundes Telles: uma viagem ao belo*. Belém: UFPA, 1993.
31. _____. *A narrativa fantástica de Lygia Fagundes Telles: uma viagem ao belo*. Comunicação apresentada no XIX Congresso Internacional da FILLM: Brasil: Brasília, 1993.

32. _____ . *Atemporalidade do fantástico e transgressões espaço-temporais em narrativas de Lygia Fagundes Telles*. Belém: UFPA, 1988. Comunicação apresentada no IV Congresso Nacional de Literatura Comparada da Abralic. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1992.
33. _____ . *Dos mitos às formigas uma Incursão pelo Fantástico*. Belém: UFPA, 1988.
34. _____ . *Eros e Tântatos n'ó Jardim Selvagem de Lygia Fagundes Telles: um drama bem universal*. Disponível em: www.nead.unama.br/bibliotecavirtual/revista/trilhas/v1_n2/sumario.asp. Acesso em: 22 de fevereiro 2006.
35. RÓNAI, Paulo. *A arte de Lygia Fagundes Telles*. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Histórias escolhidas*. São Paulo: Martins, 1964.
36. _____ . *A arte de Lygia Fagundes Telles*. Apresentação do livro de histórias escolhidas. São Paulo: Melhoramentos, 1961.
37. ROSSBERG, Susana. *Interação e imobilidade em As Meninas de Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: <http://ccat.sas.upenn.edu/romance/gra/WPs1999/telles.html>. Acesso em: 01 de março 2006.
38. SHARPE, Peggy. *Fragmented identities and the progress of metamorphosis in works by Lygia Fagundes Telles*. In: BROWN, Anne E.; GOOZE, Marjanne E. (org.). *International women's writing: new landscapes of identity*. Greenwood: Westport, 1995.
39. SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cegraf/UFG, 1992.
40. _____ . *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

III. SOBRE TEORIA DO ROMANCE

41. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
42. GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
43. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

IV. GERAL

44. BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
45. COELHO, Nelly Novaes. 'As horas nuas': a falência da razão ordenadora. In: *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
46. COUTINHO, Eduardo de Faria. *O pós-modernismo no Brasil*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
47. DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: UnB, 1996.
48. DALCASTAGNÈ, Regina. *Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. Estudos de literatura Brasileira contemporânea: literatura e exclusão*. Brasília, n.21, p. 33-53, jan./jun. 2003.
49. FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.
50. LIMA, Herman. *Evolução do Conto*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
51. LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.

52. MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Caminhos do conto Brasileiro*. *Revista Ciências e Letras*. Porto Alegre, n. 34, p. 9-21, jul. /dez. 2003.
53. MILLIET, Sérgio. *Fevereiro 11*. In: *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1959.
54. PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
55. PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
56. PINTO, Manuel da Costa. *Literatura Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.
57. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.
58. SANTIAGO, Silviano. *Prosa literária atual no Brasil*. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984.
59. SILVERMAN, Malcolm. *Moderna Ficção Brasileira*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
60. WANDERLEY, Márcia Cavendish. *Imagens de mulher na ficção feminina pós-64*. Disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume2/ler.php?id=6. Acesso em: 14 de setembro 2005.
61. ZAGURI, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

ABSTRACT

As Meninas' novel promotes a relevant discussion about the introspective fictional production by Lygia Fagundes Telles. Its still excites sociological, political, and literary implications, indicators of the author's artistic manifestation in tuning with the perspective of contemporary man who exactly lives the hard situation between itself and the social conventions. Concomitant the discouragement of same man in search of its identity, while human being in a society whose the social, political and humans values are declining. Besides reflecting about the canonic importance of Lygia Fagundes Telles in brazilian's contemporary literary space, we still reflect on the shock between individual and the social convections (individual X world), and the sociological aspects under the work *As Meninas*. So, basing us in the Lucien Goldmann and Georg Lukács study, but mainly in Antonio Candido's studies, we concerned to analyze the literary-political-social relations, which interven and contributes for ruptures among individuals and social conventions stabilished on *As Meninas*, by Lygia Fagundes Telles.

Keywords: Lygia Fagundes Telles, Social conventions, *As Meninas*.