



**VOZES EM PERSPECTIVA:**  
uma leitura de *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

Laura Izabela De LELIS  
Sabrina Rodrigues ANDRADE  
Orientadora: Profa. Dra. Maria Eloísa De Souza IVAN

**Resumo:** Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo verificar, por meio de uma leitura analítica, quais os efeitos de sentido criados pelo discurso de Lygia Fagundes Telles na narrativa *As meninas* (1973), romance importante no contexto de produção da autora. Para tanto, partimos de um estudo acerca do foco narrativo como elemento estruturante e condutor da narrativa. A obra se revela de grande importância no momento atual, pela sua indicação ao prêmio Nobel de Literatura do ano de 2016, e por materializar uma crítica histórica a partir do testemunho de um tempo e de uma sociedade, sem, contudo, deixar de privilegiar uma minuciosa abordagem acerca da condição humana. A fim de alcançar o objetivo proposto, adotamos como procedimento metodológico, uma pesquisa de abordagem bibliográfica acerca do foco narrativo. Para uma melhor compreensão da poética de Telles e do contexto em que a autora surge, faz-se necessária uma contextualização sobre o Modernismo e a história do romance, em que é feita uma abordagem acerca das figuras, imagens e temas recorrentes na obra lygiana e os mecanismos de construção do discurso da autora na obra *As meninas* (1973), *corpus* desta pesquisa. Portanto, para falar do Modernismo Brasileiro foram utilizadas as reflexões de Bosi (1994) e Candido e Castello (2004), contextualizando-se a autora e sua obra. No que se refere à teoria e constituição do foco narrativo, são utilizadas, sobretudo, as reflexões de Leite (2002) e Reis & Lopes (1998). Finalmente, no que se refere à compreensão dos mecanismos de construção discursiva da obra acima referenciada, bem como sua leitura interpretativa, nos utilizamos das reflexões de Lamas (2004), Andrade (2013), Oliani (2010), Oliani e Franco Junior (2010), Paula (2008) entre outras fontes como *websites*, que se encontram, ao final, referenciados.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira. *As Meninas*. Lygia Fagundes Telles. Foco narrativo.

**Abstract:** The aim of this term paper is to inquire by means of an analytical reading, which are the effects on senses created by Lygia Fagundes Telles discourse in the narrative of *As meninas* (1973), an important novel on the context of this author's production. Therefore, we departed of a study about the narrative focus as a structural element and conductor of the narrative. The work is revealed of a great importance in the current moment, for its nomination for 2016 literature Nobel, and for materialize one historical criticism from the testimony of a time and of a society, without, however, failing to prioritize a thorough approach about the human condition. In order to achieve the aim proposed, we adopted as methodological procedure, a research of bibliographic approach, about the narrative focus. For a better

understanding about the poetic work of Telles, and about the context in which the author appears, it is necessary a contextualization about the Modernism and history of the romance in which is done an approach about the figures, images and recurring themes in the Lygia's work, and the mechanisms of construction of the author's discourse in *As meninas* (1973), *corpus* of this research. Consequently, to talk about the Modernism, were used reflections of Bosi (1994), and Candido and Castello (2004), contextualizing the author and her work. In relation to the theory and constitution of the narrative focus, were used, mainly, the reflections of Leite (2002) and Reis & Lopes (1998). Finally, in relation to the comprehension of the mechanisms of discursive construction of the mentioned and referenced work, as well as its interpretative reading, we used the reflections of Lamas (2004), Andrade (2013), Oliani (2010), Oliani and Franco Junior (2010), Paula (2008), and others sources, like websites, which ones are referenced by the end of this research.

**Keywords:** Brazilian Literature. *As meninas*. Lygia Fagundes Telles. Narrative focus.

## 1 Introdução

O tema de nossa pesquisa foi escolhido a partir do desejo de estudar a autora Lygia Fagundes Telles. O interesse pela escritora surgiu de nossas experiências com a leitura de seus textos e pela fascinação que o modo de escrever da autora provocou em nós, mas, sobretudo, pela necessidade despertada, como estudantes do curso de Letras e leitoras críticas de literatura brasileira, de explorar os campos de pesquisa, partindo dos textos da autora. Dentre os diversos autores da literatura brasileira, dos quais são possíveis estudos aprofundados, durante o curso de licenciatura em Letras, não há tempo suficiente para a realização de estudos e leituras sistemáticas sobre a autora em questão, e, dessa forma, visando a abrir o leque de opções de autores modernistas estudados durante o curso, escolhemos, como *corpus* de nosso trabalho, a autora Lygia Fagundes Telles, mais especificamente o foco narrativo como elemento estruturante e condutor da narrativa *As meninas*, obra indicada ao prêmio Nobel de literatura no ano de 2016.

A notícia muito nos agradou e coroou a nossa pesquisa, uma vez que havíamos escolhido a obra antes do anúncio de indicação, fato que apenas ratificou a relevância desta pesquisa.

A autora é um dos nomes mais importantes da literatura brasileira contemporânea, com vinte e cinco obras publicadas entre romances e contos.

Contudo, consideramos o livro *As meninas*, de grande importância dentro do contexto de produções literárias de autores contemporâneos como Lygia

Fagundes Telles, pois comunica o testemunho da autora sobre um tempo e uma sociedade, transcendendo, por meio de sua narrativa, o tempo e o espaço, e, alcançando assim as novas gerações e despertando a comoção pelas questões humanas. A obra aborda assuntos polêmicos que marcaram os decênios de 60 e 70, sobretudo a juventude, trabalhando desencontros existenciais de modo fascinante e provocador, explorando o essencial da alma, fazendo de sua literatura testemunho exemplar da condição humana. A leitura que fazemos da obra contempla reflexões acerca da construção de diferentes vozes em perspectiva, materializando assim, o foco narrativo como elemento estruturante e condutor dessa narrativa.

Assim, o objetivo desta pesquisa é verificar por meio de uma leitura interpretativa e analítica os efeitos de sentido criados pelo discurso na obra, que apresenta, por diversas vezes, monólogos interiores e o fluxo de consciência das personagens protagonistas Lorena, Lia e Ana Clara, revelando, ainda, a presença de um narrador heterodiegético onisciente.

Para compor a fundamentação teórica, utilizamos textos teóricos e ensaísticos de Bosi (1994) e Candido e Castello (2004), para falar sobre o Modernismo brasileiro, conteúdo necessário para uma melhor compreensão da poética de Telles, bem como seus mecanismos de construção discursiva, sobretudo na obra *As meninas* (1973). Como suporte teórico do capítulo três, no que se refere à evolução da prosa romanesca, foram utilizadas as abordagens de Lukács (2007), Reuter (2004), Rosenfeld (2008) e Soares (2004). Utilizamos ainda de Cardoso (1980), Coelho (1993), Lamas (2004), Oliani (2010), Oliani e Franco Junior (2010), Paes (1998), Régis (1998), e outros para reflexões e comentários acerca do fazer literário de Telles bem como da obra estudada. Finalmente no que se refere à teoria e construção do foco narrativo, foram utilizadas, sobretudo, as reflexões de Leite (2002), em que se destaca a tipologia de Norman Friedman, e também de reflexões realizadas em Reis & Lopes (1998), em que se destacam as categorias apresentadas por Genette.

Diante do que expomos acima, convidamos o leitor a partilhar de nossa leitura da obra *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *corpus* de nossa pesquisa.

## 2 O Modernismo no Brasil: um panorama histórico cultural

A *Semana de 22* marca os intelectuais da época e se impõe como um divisor de águas no que se refere às produções artísticas e literárias brasileiras de até então. Para os historiadores da cultura brasileira, pareceu que modernista fosse adjetivo para definir o estilo dos novos, e Modernismo tudo o que se viesse a escrever sob o signo de 22. De acordo com Bosi (1994), os termos, mesmo assim, são ambivalentes e acabam não dizendo muito, a não ser que se determinem, por trás da sua vaguidade, a grande influência das correntes de vanguardas europeias que já antes da I Guerra, tinham radicalizado e transfigurado a herança do Realismo e do Decadentismo e as situações socioculturais que marcaram a vida brasileira desde o começo do século. É graças ao conhecimento dessas vanguardas europeias que é possível situar as opções da *Semana* e a evolução dos escritores que dela participaram.

[...] Escritores de invulgar penetração psicológica, como Lygia Fagundes Telles, Antônio Olavo Pereira, Aníbal Machado, José Cândido de Carvalho, Fernando Sabino, Josué Montello, Dalton Trevisan, Autran Dourado, Otto Lara Resende, Adonias Filho, Ricardo Ramos, Carlos Heitor Cony e Dionélio Machado 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. E o fluxo psíquico tem sido trabalhado em termos de pesquisa no universo da linguagem na prosa realmente nova de Clarice Lispector, Maria Alice Barroso, Geraldo Ferraz, Louzada Filho e Osman Lins, que percorrem o caminho da experiência formal [...] (BOSI, 1994, p. 388).

Para uma melhor compreensão do contexto histórico é importante situar no tempo e no espaço os diferentes acontecimentos políticos, sociais e econômicos que influenciaram essa nova geração, para tanto, cabe dizer que o quadro geral da sociedade brasileira dos fins do século passado se transformou graças a processos de urbanização e à vinda de imigrantes europeus em leva cada vez maiores para o centro-sul, fazendo com que se marginalizassem os antigos escravos em vastas áreas do país, e em consequência disso, aumentaram as fileiras da pequena classe média, da classe operária e do subproletariado. Tudo isso, decorrente da política dos estados de São Paulo e Minas Gerais, chamada República Velha, ou “café com leite”, que durou de 1894 até aproximadamente 1930,

e visava a estabelecer o equilíbrio entre a produção e as exportações de café para assegurar o nível dos preços. Com isso, acelera-se o declínio da cultura canavieira no Nordeste que não pôde competir com as capitais e assim, ainda de acordo com Bosi (1994), desse quadro, emergem ideologias em conflito; o tradicionalismo agrário ajusta-se mal à mente inquieta dos centros urbanos, permeável aos influxos europeus e norte-americanos na sua faixa burguesa, e rica de fermentos radicais nas suas camadas média e operária.

Assim, o intelectual dos anos 20 teve que se definir em face desse quadro, sendo fortemente seduzido pelo irracionalismo como atitude existencial e estética. E, é então, a partir da aproximação da *Semana* que as inovações vão nos atraindo e o espírito modernista que iria polarizar em torno de uma nova expressão começa a tomar forma em face desse clima de vanguarda e que faz com que venha à tona essa necessidade do grupo de fazer nascer “uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do homem e do mistério” Bosi (1994).

Bosi (1994), diz ainda que se renovava a mentalidade nacional, pugnava-se pela autonomia artística e literária brasileira e descortinava-se o século XX, colocando o Brasil na atualidade do mundo. É, então, o texto, não apenas uma função expressiva, mas um momento formativo, no qual o escritor se empenha inteiramente na palavra, no ritmo e nos vários traços de linguagem. Focado na linguagem e no fazer poético, o escritor passa a se expressar de formas novas sobre diferentes questões de sua época.

O Modernismo e o Brasil, depois da década de 30, já não são os mesmos; neste período, as conquistas da geração modernista de 22 já se encontram consolidadas, tendo sido a *Semana* um acontecimento de declaração de fé na arte moderna, que significou revoluções do fazer poético. Contudo, o ano de 1930 evoca menos significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de outubro, que, de acordo com Bosi (1994), tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e em parte, superou, e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, venceu fundo a nossa literatura, lançando-a a um estado adulto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente.

Compreendendo então que novas configurações históricas exigem novas experiências artísticas, as obras, a partir de 30, mostram à sociedade que novas angústias e novos projetos informavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo. Para Bosi (1994), o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza, e afirmando-se lenta, mas seguramente, vinha o romance introspectivo, e a partir de então entram a dominar também o nosso espaço mental o tema e a ideologia do desenvolvimento. É um quadro rico e vários que atesta a vitalidade da literatura brasileira atual.

[...] Não se deve esquecer, porém, que esse esquema indicativo só funciona quando articulado com a realidade de um Brasil plural, onde os níveis de consciência se manifestavam em ritmos diversos. Assim, os conflitos deram-se em tempos e lugares diferentes, não raro parecendo exprimir tensões meramente locais [...] E as tentativas militares de 22, de 24, e a Coluna Prestes, em 25, significavam a reação de um grupo liberal-reformista mais afoito que desejava golpear o *status quo* político, o que só ocorreria com a Revolução de 30. Estudados em si, esses movimentos têm uma história de todo independente; *mas, no conjunto, testemunham o estado geral de uma nação que se desenvolvia a custa de graves desequilíbrios* [...] (BOSI, 1994, p.305).

Uma característica marcante da melhor literatura pós-guerra é a consciente interpenetração de planos (lírico, narrativo, dramático, crítico) na busca de uma “escritura” geral e onicompreensiva, que possa espelhar o pluralismo da vida moderna, que estava implícito na revolução modernista.

É importante ressaltar que 1930 foi de grande importância para o Modernismo, pois, é a partir daí, que se instaura uma nova era do romance brasileiro, rompendo com a psicologia convencional que mascarava a relação do ficcionista com o mundo e com seu próprio eu. Os abalos sofridos pelo indivíduo brasileiro, tais como a crise cafeeira, a revolução de 1930, o acelerado declínio do nordeste e as fendas nas estruturas locais, condicionaram novos estilos ficcionais, marcados pela rudeza e pela captação direta dos fatos, nesse momento os romancistas demonstram uma visão crítica das relações sociais.

Em relação ao romance psicológico, segundo Bosi (1994), deu-se como um renovado convite à introspecção que far-se-ia com o esteio da Psicanálise afetada, por vezes, pelas angústias dos novos criadores.



Passadas, então, as primeiras agitações que sopraram a revolução da arte moderna, difunde-se o gosto pela análise psíquica, da notação moral, já então radicada no mal-estar que pesava sobre o mundo de entre guerras, há ainda um retorno das consciências religiosas e às suas fontes pré e antiburguesas. Dessa forma, o engajamento, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta de 30 e 40, em face da sociedade burguesa. O romance tende a engendrar a figura do “herói problemático” em tensão com as estruturas degradadas e incapazes de atuar os valores que a mesma sociedade prega, como a liberdade, a justiça e o amor. Contudo, há técnicas diferentes de composição e de estilo que matizam a prosa psicologizante que pode apresentar-se partida e montada em *flashes*, empostada nos ritmos da observação e da memória, como é possível notar nos contos de Lygia Fagundes Telles.

Ao falar de Lygia Fagundes Telles, é impossível não falar também, ainda que de forma sucinta, sobre os narradores intimistas, pois, de acordo com Bosi (1994), nem sempre a introspecção romanesca mergulha nas zonas do sonho e do irreal. Pode deter-se na memória da infância ou fixar-se em estados de alma recorrentes no indivíduo, sem que o processo se explique, necessariamente, em transfiguração. Passamos, agora, a uma contextualização da autora e de sua trajetória do Modernismo a contemporaneidade.

## 2.1 A autora e seu tempo: um perfil lygiano

A escritora Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo, no dia 19 de abril de 1923, filha de Durval de Azevedo Fagundes e Maria do Rosário Silva Jardim de Moura. O pai cumpre as funções de advogado e promotor público e, por causa disso, a escritora passou sua infância em várias cidades do interior junto a sua mãe, dona Maria do Rosário, que era pianista. O seu interesse pela literatura vem desde a infância, e aos quinze anos de idade, dois anos após a separação dos pais, publica seu primeiro livro *Porão e sobrado* (1938) em uma edição paga pelo pai, mas sua estreia oficial deu-se em 1938 com o volume de contos *Praia viva*. Por meio dessa publicação, a autora mostra sua marca introspectiva e, nesses contos, segundo Lamas (2004), surgem algumas temáticas recorrentes de cunho social e psicológico:

exclusão, rejeição, diferenças sociais, ciúmes e desencontros, encontra-se também maior uso de adjetivos, tendência que será revertida em suas obras posteriores, pois seu estilo tornar-se-á mais enxuto.

A escritora formou-se em Direito e Educação Física, na Universidade de São Paulo; casou-se duas vezes, em 1947 com o jurista Goffredo da Silva Telles Junior, passando, a partir de então, a assinar Fagundes Telles. Mudou-se para o Rio de Janeiro e, em 1954, teve seu primeiro e único filho Goffredo da Silva Telles Neto. No mesmo ano, retorna para São Paulo e publica seu primeiro romance, *Ciranda de pedra* (1954); nesse texto, já começam a se configurar os finais ambíguos da autora. Na apresentação que faz para a obra, Antônio Candido (apud LAMAS, 2004, p. 70), considera-o marco de sua maturidade intelectual e, na apresentação da 28ª. edição, ainda observa que ela apresenta “a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização” (LAMAS, 2004, p. 70).

Em 1960, separa-se de Goffredo Telles e no ano seguinte começa a trabalhar como procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo e logo, em 1962, volta formalmente casada com Paulo Emílio Sales Gomes, aposentando-se em 1991.

Lygia Fagundes Telles ocupa um importante papel na Literatura Brasileira, em 1982 é eleita para a cadeira 28 da Academia Paulista de Letras e em 1987 assume na Academia Brasileira de Letras a cadeira de número 16. Para Fagundes Telles, a Academia significa a “colheita agradável dos frutos”. Nélida Piñon, em sua posse na presidência da Academia Brasileira de Letras, cita Lygia Fagundes Telles em breve artigo sobre a conquista de espaço nessa entidade pelas mulheres, e comenta que a presença de Lygia Fagundes Telles e de seu universo introspectivo trouxeram serenidade e elegância àquela casa.

De acordo com Lamas (2004), esses dados são importantes na medida em que demarcam o trajeto sócio-histórico da escritora, pois:

[...] Os escritores radicalizam a ruptura, ultrapassando esferas regionais, e enfatizam o papel da imaginação e da linguagem na construção literária. A partir da década de 50, aumenta o número de ficcionistas representativos da literatura intimista e fantástica, com temas ligados ao insólito e ao estranhamento, seguindo uma vertente já iniciada na América Latina e Europa e no próprio Brasil do século XIX. O fantástico toma novas formas



no século XX: a habilidade técnica e a autocrítica se agudizam e os interesses se fixam no movimento psicológico interior. Constatase uma maior abertura à imaginação e uma poetização do discurso narrativo [...] (LAMAS, 2004, p.68).

Nesse contexto, podemos dizer que Lygia Fagundes Telles é uma das escritoras mais importantes da Literatura Brasileira, que retrata, por meio de suas obras, um universo amplo do insólito e dos conflitos humanos, mostrando as angústias e os questionamentos que incomodam no silêncio.

Ao todo, a autora tem vinte e cinco livros publicados, sendo: *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944), *O cacto vermelho* (1949), *Ciranda de pedra* (1954), *Histórias do desencontro* (1958), *Histórias escolhidas* (1964), *Verão no aquário* (1964), *O Jardim selvagem* (1965), *Antes do baile verde* (1970), *Seminário dos ratos* (1977), *Filhos pródigos* (1978), reeditado como *A estrutura da bolha de sabão*, em (1991), *A disciplina do amor* (1980), *Mistérios* (1981), *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos* (1987), *As horas nuas* (1989), *A noite escura e mais eu* (1995), *Oito contos de amor* (1996), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados* (2002), *Biruta* (2004), *Conspiração de nuvens* (2007), *Passaporte para a China* (2011), *O segredo e outras histórias de descoberta* (2012) e *As meninas* (1973), *corpus* desta pesquisa.

Entre os muitos prêmios que recebeu, destacam-se Prêmio Afonso da Academia Paulista de Letras (1949), Prêmios do Instituto Nacional do Livro (1958), Prêmios Jabuti da Câmara Brasileira do Livro (1965), por *Verão no aquário*, Prêmio Coelho Neto, da Câmara Brasileira do Livro (1974), com a obra *As meninas*, Prêmio Jabuti (2001) com *Invenção e memória*, Prêmio Camões (2005), e em 2016, aos 92 anos de idade, Lygia Fagundes Telles tornou-se a primeira mulher brasileira a ser indicada ao prêmio Nobel de Literatura.

Anualmente, a Academia Sueca envia centenas de cartas a pessoas e instituições qualificadas de todo o mundo para indicarem seus candidatos. O nome da autora foi escolhido de forma unânime pelos diretores da UBE (União Brasileira de Escritores), segundo Durval de Noronha Goyos, presidente da mesma, Lygia Fagundes Telles é a maior escritora brasileira viva e a qualidade de sua produção literária é inquestionável.

## 2.2 O fazer literário lygiano: temas e figuras em Lygia Fagundes Telles

Dentre a vasta produção da autora, algumas obras merecem destaque para uma melhor compreensão da poética lygiana, bem como das temáticas abordadas. Nesse conjunto, destacamos a antologia de contos *Seminário dos ratos* (1977), conjunto harmonioso que continua aprofundando a vertente intimista, sendo que, em alguns contos sobressaem-se aspectos de crítica social. A obra *A disciplina do amor* (1980), premiada com o Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, também se destaca e, segundo Wladir Dupont (*apud* LAMAS, 2004, p.75), trata-se de “um conjunto de contos de estranho e belo mosaico, de fragmentos aparentemente desconexos”; o crítico considera ainda, que a escritora atravessa muito bem a fronteira entre o sonho e a realidade, sendo a condição humana o tema privilegiado no livro. Fábio Lucas, (*apud* LAMAS, 2004, p.76), sublinha que, já nos primeiros passos de sua carreira e na análise do contexto intelectual em que se situava, percebia-se o embrião da grande escritora que seria.

Com a publicação de *Mistérios* (1981) se consolida sua tendência e inclinação pelo fantástico. O insólito e o mergulho no irreal se destacam nesta coletânea e provocam reflexões sobre acontecimentos do mundo real. Fábio Lucas, (*apud* LAMAS, 2004, p.76), ressalta o caráter sobrenatural de seus textos, a incursão pelo reino do maravilhoso e insólito “obtido com a paciência e o cálculo de um enxadrista”, e compara, ainda, a escritura de Lygia Fagundes Telles a um transe, pela força do mistério e do fantástico que se presentifica de modo mágico, lembrando que esta marca vem de 1949 (LAMAS, 2004, p.76)

Após oito anos sem publicar, surge *As horas nuas* (1989), em que há a inclusão do mítico, através do gato Rahul e suas vidas passadas e da possibilidade da existência de um homem-cavalo no andar de cima do apartamento.

[...] Castello (1989) contribui com a ideia de que o novo romance de Lygia demonstra a estranha ligação entre a arte e a vida real. Embora haja coincidências entre a obra e a vida da escritora, Castello afirma que não é por este caminho que a relação entre a vida e a obra se realiza, afirmando que estas situações, aparentemente paralelas e semelhantes, não devem ser misturadas. Castello declara que o teorema que desafia Rosa Ambrósio, a Rosona, tem como única variável a mais invariável das certezas: a morte. Ele afirma que a questão levantada já era a mesma do livro *As meninas*, ou seja, seus dois temas de sempre: o descontrole do amor e a loucura da morte; completa que, em Lygia, a realidade vem marcada pela imaginação;

revela que a autora pratica a literatura ciente de que tece um fio delicado, que atrela o imaginário ao mundo real [...] (LAMAS, 2004, p. 77).

Para Lamas (2004), impressiona o detalhamento no texto de Lygia, como se a escritora se movimentasse como uma sonda perscrutadora em atenção aos detalhes de todas as coisas tangíveis e concretas ou intangíveis e abstratas como se elas fossem transparentes a seu olhar. Ela percebe o avesso, chamando o leitor para lhe fazer companhia. José J. Veiga (1996) defende a ideia de que o escritor precisa ver o que está além da superfície, o que está abaixo, em volta, por dentro, que está invisível aos outros, e então diz que Lygia Fagundes Telles possui uma ampla e aprofundada visão; a respeito da linguagem, ele considera que ela cria quase que uma sintaxe própria, desbastando a frase ao modo de Machado de Assis, num aprendizado incessante.

Em 1995, é publicado o livro *A noite escura* e, em 1996 é publicada outra coletânea de contos escolhidos sob a temática do amor, *Oito contos de amor*, para a qual Sônia Régis (*apud* LAMAS, 2004, p.79) escreve uma espécie de posfácio: “O amor tatuagem da escrita”.

[...] Ela recorda uma frase de Lygia em um seminário em 1968 (a palavra escrita é como uma tatuagem) e a partir dela, compõe seu texto, observando que a escritora possui a vocação poética de esmiuçar a alma das personagens incansavelmente, buscando o âmago dos sentimentos, da consciência e do comportamento humano. Régis (1998, p.84) afirma que o centro da realidade é atingido pela narrativa da autora, sendo a realidade desfolhada continuamente como ‘verdade fugidia’, como ‘revelações de uma interioridade’. Ela conclui voltando à metáfora inicial do título, repetindo que Lygia cultiva em sua linguagem, a capacidade de tatuar o leitor de forma indelével [...] (LAMAS, 2004, p. 79).

Em 1999, é publicada outra coletânea de contos, intitulada, *Pomba enamorada ou uma história de amor* e outros contos escolhidos. Lamas (2004) se reporta a Léa Masina, dizendo que, na apresentação que faz para a obra, a estudiosa ressalta a perfeição dos contos da escritora, que alimenta fantasias e expectativas “de, no mínimo, três gerações de leitores”, diz ainda que a escritora recria um mundo de limites tênues entre a vida e o imaginado, tocando dimensões oníricas.

Em 2000, com a publicação de *Invenção e memória*, que se trata de um livro no qual estão entrelaçados fatos reais evocados e ficção, se depara com a condição humana e suas nuances: a vida, a infância, a adolescência, a velhice, a violência inesperada, as perdas, a morte, o sofrimento e a dor, o deslumbramento e a alegria. Com uma linguagem rica e ficção introspectiva de intensidade psicológica através da qual o narrador se confessa e desnuda. Carlos Graieb (*apud* LAMAS, 2000, p.81), a respeito do mesmo livro escreve uma resenha denominada “Fórmula perfeita”, na qual declara que a prosa da escritora esquece tudo que não é essencial, mostrando-se de um modo profundo e reflexivo e misturando fantasia e lembranças reais, sendo a própria escritora personagem de alguns.

Em março de 2001, segundo Lamas (2004), Lygia Fagundes Telles recebe o título de Doutora Honoris Causa da Universidade de Brasília, por sua relevante contribuição à literatura, bem como pela divulgação desta arte, promovida pela autora em debates e conferências no exterior. De acordo com o instituto de Letras da UnB (Universidade de Brasília), que a indicou, poucos escritores alcançam a unanimidade entre público e crítica que ela atinge.

A respeito da filiação estética da autora, Lygia Fagundes Telles declara ter lido muito a literatura estrangeira de autores que romperam padrões tradicionais da literatura, como Edgar Allan Poe, Tolstói, Virginia Woolf, Franz Kafka, entre outros, alguns tendo sido bastante inovadores com sua arte. Para uma melhor compreensão de influências recebidas, destaca-se um comentário da estudiosa acerca da autora:

[...] James Joyce, em 1922, com *Ulisses* é considerado um precursor de textos em fluxo de consciência, técnica de criação literária que a escritora usará com maestria para o aprofundamento no interior das consciências das personagens, buscando desvelar suas angústias, sofrimentos e dores. O nome de Katherine Mansfield, como outro exemplo, é considerado importante em rupturas e inovações que alavancaram outras direções aos relatos ficcionais de escritores posteriores, em contos eivados de lirismo emocional e subjetivo. Ela prioriza a reflexão introspectiva, em detrimento da descrição dos fatos da história, e também introduz o fluxo de consciência e as associações livres em suas narrativas [...] (LAMAS, 2004, p. 83).

A influência de Edgar Allan Poe se faz notar através de uma das temáticas preferidas do escritor: as deformações da personalidade, notadamente a duplicidade do ser humano, retratada com rara atenção.

De acordo com Lamas (2004), um grande mestre da ficção intimista brasileira foi Adelino Magalhães; em sua escritura, o ser humano emerge em sua integridade, com recortes que conduzem a um aprofundamento na interioridade da personagem, atingindo o leitor de modo contundente. O resultado é exatamente o mesmo que se tem com Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles anos depois, embora o ser humano ganhe uma representação mais fragmentada em ambas as escritoras.

Ainda conforme Lamas (2004), Cornélio Pena e Lúcio Cardoso, entre outros, são autores que surgem nas décadas de 30/40, considerados continuadores da moderna literatura do país na linha da ficção introspectiva. Castello (*apud* LAMAS, 2004, p.84) considera a presença de “predomínio psicológico” na escrita de Pena, bem como salienta que seus personagens estão “mergulhados na solidão, circulam sombrios, conflitivos e torturados, sob indefinições e mistérios”. Quanto a Cardoso, Castello define-o detentor de uma “posição singular”, conduzindo-se pela “investigação psicológica” (LAMAS, 2004, p.84).

Estes autores, precursores de uma escritura intimista, voltada a aprofundar estados interiores do ser humano, abriram caminhos para romancistas e contistas que afloraram nas décadas posteriores, principalmente nas de 60 e 70. Lamas (2004) comenta que a escritora se diz influenciada por Machado de Assis destacando que parecem ser a ambiguidade, o texto enxuto, a análise social e a ironia fina as principais heranças. Reconhecida pela própria escritora, a influência machadiana em sua obra emerge de modo mais claro nos contos em que se instaura a duplicidade.

Para Lamas (2004), a impressão que permanece após a leitura dos contos de Lygia Fagundes Telles é de que aqueles acontecimentos podem ou devem ser reais; Lygia Fagundes Telles parece ter sido discípula de Poe no exercício dos conceitos estruturais de sua teoria do efeito: brevidade, totalidade e intensidade. Ela respeita e valoriza o futuro leitor, abrindo espaço para as suas interpretações.

[...] No conjunto da obra de Lygia, dezenove títulos são coletâneas de contos, computadas as antologias. Nas tendências contemporâneas do percurso do conto brasileiro, situa-se a escritora como representante do que poderíamos chamar de uma vertente do realismo intimista-existencialista, por dedicar-se a dissecar os meandros da consciência humana em seus textos e a aprofundar dados do inconsciente. Assim, seus contos são

considerados de atmosfera, enfatizando e aprofundando a análise psicológica das personagens e os conflitos humanos, atingindo graus de opressão e angústia, num jogo entre elementos tangíveis (concretos e objetivos) e outros intangíveis (impalpáveis e ambíguos) [...] (LAMAS, 2004, p.86).

Passamos, agora, a uma apresentação da obra *As meninas* (1973), escolhida como *corpus* dessa pesquisa.

### 2.3 As meninas: testemunho de um tempo e de uma sociedade

A obra *As meninas* (1973) é o segundo romance publicado por Lygia Fagundes Telles, e se compõe, em seu enredo, pela história de três jovens que vivem em um contexto de repressão política, na década de 60, durante a Ditadura Militar, mostrando problemas que agitaram a juventude desse período conturbado na história do Brasil, e que Telles, com muita coragem e eficácia, ousou denunciar por meio da literatura.

A obra tem grande valor literário, pois nela encontramos uma complexidade de elaboração de estrutura do texto, ou seja, a literariedade de um texto, cujo arranjo é proveniente do trabalho com a palavra plurissignificativa que caracteriza o discurso literário. As personagens que protagonizam a história apresentam fluxos de consciência, bem como ações internalizadas, havendo, ainda, a presença de um narrador onisciente que confere dramaticidade ao texto.

[...] No romance *As meninas*, de 1973, Lygia recorta um momento histórico da vida brasileira, traçando-o através do cotidiano de três estudantes moradoras de um internato: Lorena, frágil-forte, apaixonada por um homem casado, Ana Clara, envolvida com drogas no mundo *fashion*, e Lia - apelido Lião- envolvida na luta armada de cunho político. As transformações do mundo brasileiro do início da década de 70 estão retratadas com crueza e sensibilidade: as perdas, as amarguras, os sofrimentos, as realizações e as conquistas das jovens, envolvendo o leitor nessa odisséia urbana. O romance recebe todos os prêmios importantes da literatura no país neste ano: Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro e Ficção, da Associação Paulista de Críticos de Arte. Fábio Lucas e outros perceberam a importância deste romance no contexto político-cultural da época, mundo recuperado também em alguns contos. A própria Lygia reconhece-o como engajado na temática política daquele período, em entrevista concedida para os *Cadernos de Literatura Brasileira* em 1998 [...] (LAMAS, 2004, p.72).



Hélio Pólvora (apud LAMAS, 2004, p.73) considera este romance como um divisor de águas e opina que a obra instaura uma etapa “mais forte e áspera”. Alfredo Bosi vê o romance como “o perfil de um momento da vida brasileira, em que o fantasma das guerrilhas é apreendido no cotidiano de estudantes burguesas” e Sergius Gonzaga o situa como “espelho da crise social, política e cultural do país na década de 70” (BOSI; GONZAGAapud LAMAS, 2004, p. 73). Lamas comenta que é consenso da crítica dizer que neste romance aprimora-se a narrativa, que ganha a força da subjetividade, enquanto a escritora enfatiza a construção da interioridade das personagens.

Nos textos de Lygia Fagundes Telles, as personagens constituem o centro da narrativa e o espaço é geralmente urbano, todos os dramas são vividos na interioridade, a escritora, segundo Lamas (2004), figura na linha de um realismo fantástico-incomum, com textos situados entre a realidade e a fantasia, entre o sonho e o real. Há a predominância de uma ficção intimista com monólogo interior e fluxo de consciência, distinguindo estados interiores e ondulações psicológicas em personagens atormentados, para os quais o mundo não parece ter sentido, como as três protagonistas de *As meninas* (1973), Lorena, Ana Clara e Lia.

Para Regina Dalcastagnè (2016), doutora em teoria literária pela Universidade Estadual de Campinas e professora titular de Literatura Brasileira na UnB, as personagens de Lygia Fagundes Telles vivem intensamente nossos dramas cotidianos, como medo, a confusão diante de tantas transformações, as ilusões perdidas e os sonhos que nunca param de se renovar. Dramas muitas vezes com contexto preciso; logo, o autoritarismo dos anos 1970 que dá contorno às existências de Lia, Lorena e Ana Clara em *As meninas* (1973), por exemplo, ratifica a reflexão da ensaísta, mas as vicissitudes do período e do local específicos em que a trama se situa mesclam-se à experiência de tornar-se adulto, com tudo o que essa transição implica em termos de escolhas e decisões - o que faz com que o romance mantenha sempre vivo o interesse das novas gerações.

Dalcastagnè (2016), em uma publicação sobre Lygia Fagundes Telles e a ambiguidade feminina nos contos de *A noite escura e mais eu* (1995), ressalta a condição feminina que ocupa um espaço fundamental na obra da autora e que também é um dos motivos de sua atualidade. Afinal, o último século foi, para as mulheres, um período de transição entre os papéis tradicionais do passado para

uma nova situação ainda não alcançada de forma plena, mas para a qual a atual sociedade se encaminha diante da luta pela igualdade entre os sexos, sem as pressões e os constrangimentos que são bem retratados na obra de Lygia Fagundes Telles.

Para a professora Dalcastagnè, Telles sempre nos fala de uma perspectiva feminina, o que não limita, absolutamente, o alcance de sua obra, pois, os séculos de literatura em que as mulheres permaneceram nas margens condicionaram a se pensar que a voz dos homens não tem gênero e por isso existiam duas categorias, a "literatura", sem adjetivos, e a "literatura feminina", presa a seu gueto.

A escritora Lygia Fagundes Telles, em uma entrevista concedida ao periódico, *Cadernos de Literatura Brasileira número 5*, em uma edição em sua homenagem, afirma que o que existe são mulheres e homens que escrevem bem e mulheres e homens que escrevem mal. A única distinção que faz em relação à qualidade dos textos, pois para ela é claro que mulheres e homens têm vivências diferentes e isso de algum modo vai aparecer na literatura, em sua escrita, no seu fazer literário. Logo, Lygia Fagundes Telles nos ajuda a romper com esses esquemas de pensamento. Sua obra é feminina, porque traz a perspectiva feminina, e é por isso, e não "apenas" isso, que amplia nossa compreensão e nossa sensibilidade para a humanidade como um todo.

No que se refere à obra *As meninas* (1973), Oliani e Franco Junior (2010) destacam que a junção e mescla dos vários recursos narrativos empregados na obra, põem em evidência um processo de crise entre tradição e inovação no plano da representação da mulher, e esta crise diz respeito às crises do patriarcalismo e do autoritarismo político da sociedade brasileira no contexto em que o romance foi lançado. Sendo assim, ainda conforme os estudiosos, a linguagem produzida por Lygia Fagundes Telles neste romance pode ser entendida como mimese desses processos de crise, exigindo do leitor uma atenção para as alternâncias de perspectiva vinculadas a cada uma das personagens narradoras, incluindo-se, aí, o narrador heterodiegético, que é o meio pelo qual tais crises são representadas.

Destaca-se, nesta obra, sobretudo, a riqueza na elaboração da palavra, pois, como dito anteriormente, a autora é capaz, por meio de sua narrativa intimista,

de nos colocar diante de um tempo e um espaço através dos olhos de Ana Clara, Lia e Lorena, extensão dos olhos da própria escritora, é então de extrema importância a construção do foco narrativo como elemento estruturante e condutor da narrativa, teoria que dá suporte à nossa leitura interpretativa da obra, contudo, é preciso, antes, discorrer acerca da teoria do romance, dentro de um contexto de tradição e renovação, por isso, vamos ao terceiro capítulo desta pesquisa.

### **3 O discurso da prosa romanesca: tradição e renovação**

De acordo com Yves Reuter (2004), no começo do século XII, romance significava “língua vulgar” e o verbo romancear tem o sentido de "traduzir do latim para o francês", no século XIII, e de "escrever em francês", no século XIX. Para o estudioso, o desenvolvimento do romance está estreitamente ligado ao desenvolvimento da escrita, da diversificação de suas funções e da multiplicação dos leitores (fora do círculo dos clérigos e das cortes) da Idade Média a nossos dias. Também é tributário da unificação linguística, que só será realmente realizada no século XX.

Dessa forma, ainda segundo Reuter (2004), esta unificação linguística também supõe, no plano escritural, a estabilização dos códigos sintáticos e ortográficos. Reuter (2004) afirma que essas dimensões são essenciais, pois não somente favorecem a apropriação dos romances por múltiplos leitores, mas permitem, também, que se analise a originalidade de um estilo ou de um trabalho sobre a língua em termos de variações ou de desvios em relação a uma norma, uma vez que a história do romance está ligada ao desenvolvimento da codificação e da consciência da língua que se traduzirá no desenvolvimento dos dicionários das gramáticas e das enciclopédias.

A respeito do romance e da literatura, o ensaísta diz que, de certo modo, as transgressões incessantes do romance participam do combate da literatura em busca de sua autonomia: que os critérios não sejam mais externos (políticos, morais...), mas internos (estéticos) e submetidos somente às autoridades exercidas no seio do campo literário (escritores, revistas, críticos...).

Os escritores também leram séculos para afirmar seu status de criador

e conquistar a propriedade de seus textos e esta história da emergência dos direitos autorais e da propriedade literária é fundamental para que se compreendam mutações essenciais, pois ela revela a submissão anterior dos autores a instância econômica ou políticas que lhes asseguravam a sobrevivência material e a proteção.

Para Reuter (2004), a luta do autor pela propriedade de seu texto revela um outro fato importante, mas muitas vezes subestimado: a noção de originalidade, constitutiva de nossa concepção do literário que vai elaborar-se lentamente e será preciso esperar os séculos XVIII e XIX para vê-la afirmar-se como valor fundamental.

É apenas nos séculos XIX e XX que a originalidade se tornará um valor e uma obsessão para os autores, que procurarão romper tanto com os clichês internos, o que está solidificado na literatura, quanto com os clichês externos, o que está disseminado nos discursos sociais. A partir de então é que o ganho da autonomia do espaço literário terá também uma consequência nos temas romanescos.

É necessário dizer, ainda, que o romance é hoje a forma literária dominante, mas que isso não foi sempre assim, posto que a hegemonia do romance é mais evidente no plano comercial. Isso se deve ao fato de que o romance foi privilegiado com o aumento do público leitor no século XVIII e, sobretudo, no século XIX. As aventuras e regras formais menos estritas correspondiam mais ao interesse narrativo de um novo público, menos nutrido de cultura clássica e de saber teórico, que não partilhava a convivência cultural dos autores e dos leitores dos séculos passados.

Reuter (2004) comenta que, durante muito tempo, o romance foi considerado um gênero menor pelos teóricos clássicos antigos, por não se submeter a regras estritas, por favorecer a imoralidade, dar livre curso à inverossimilhança, uma vez que, no século XVII, a ideia de romance está associada a aventuras extraordinárias ou a deformação de fatos reais. É então, apenas na segunda metade do século XVII, que o romance se torna realmente um objeto de debate. Assim, o romance também tirará proveito de sua aptidão para apropriar-se dos novos valores ligados às mutações sociais e aparece como gênero da liberdade, escapando à submissão às antigas regras e permitindo a inovação formal ou temática.

*A priori* sem limites, o romance pode falar tanto do indivíduo, toda a

literatura do Eu, quanto do social, podendo ainda abarcar a ideia de progresso no seu engajamento ou na crítica social pela produção de uma visão de mundo que ele quer precisa e exaustiva, depois científica.

O romance se constitui como referência no século XIX, quando, ainda de acordo com Reuter (2004), se desfaz de sua imagem de inverossimilhança para se colocar como avalista do realismo, colaborador da visão científica e mesmo como instrumento de conhecimento.

Não é mais feita a oposição entre gêneros nobres e romance, mas entre romances legitimados e romances menores (policiais, sentimentais ou espionagem...).

Há que se considerar, ainda, o romance diante da mudança da sociedade, pois, com isso, a pessoa, e a personagem, não são mais um simples emblema de sua posição social, o cavaleiro, o camponês..., ou um símbolo das atitudes possíveis no mundo, como por exemplo as diferenças entre os cavaleiros da Távola Redonda.

A personagem se singulariza, complexifica-se psicologicamente, e é digna de existir independentemente de seu nascimento, os heróis diversificam-se de vez e não aparecem mais como representantes exemplares de sua comunidade. Esta mutação é considerada um dos fatores de transição entre a epopeia e o romance.

Reuter (2004) afirma que o tempo não é mais vivido como cíclico e que tudo se movimenta, tudo muda, uma vez que abandona-se a repetição para se integrar categorias como a evolução, o progresso, o sentido da história, logo, o herói constrói sua existência e não faz mais do que verificar o valor de sua essência, de sua predestinação. Assim, um futuro diferente e desconhecido ou promissor pode existir e as pessoas e a humanidade estão "avançando".

E assim, pouco a pouco, constrói-se a possibilidade de uma mobilidade social e de interpretações entre os meios. O espaço dos romances se abre e se diversifica, as personagens procuram mudar de condição, subir de vida e, às vezes, transformar o mundo e o eu afirma-se com sentimentos variados e misturados, ricos em emoções.

Os conflitos também exerceram influências no romance, pois permitiram aumentar a importância da escrita e a valorização dos escritores, e dessa

forma, poderes da escrita, que fazem dos romancistas interventores valorizados, afirmam-se progressivamente. Consequentemente, no século XX, a questão do engajamento é uma das mais debatidas, de acordo com diversas modalidades e os conflitos e as guerras engendram temas específicos na ficção (histórias de guerra, críticas, valorização de seu campo, denúncia do outro...), mudanças sociais (mutações econômicas e nos costumes...) que emergirão nos textos.

Ainda conforme Reuter (2004), a partir daí suscitam personagens desesperadas em busca de explicações, dilaceradas pelas dúvidas, pois guerras levantam de modo crucial a questão do dizível e do romanesco.

Nessa história, portanto, retornam, incessantemente, as questões de abertura ou do enclausuramento do romance em relação ao mundo exterior, da responsabilidade do escritor, dos poderes da escrita literária, de sua capacidade de dar conta do real e das novas formas a serem encontradas a fim de dar conta dos descaminhos do mundo e de suas transformações, tendo em vista que a urbanização que se acelera nos séculos XIX e XX impõe o tema da cidade.

Este tema vai ser trabalhado em diferentes níveis no romance, substituindo lugares tradicionais por um lugar que concentra trajetos espaciais e sociais antes divididos, o que simboliza de fato a mobilidade social e a aventura individual. Este lugar também reúne ações antes dispersas: o encontro, os perigos, a segurança, e permite a descrição de diferentes meios de interpenetrações dos grupos sociais. Criam-se, então, novas metáforas: a cidade como animal ou como selva. Reativam-se antigas metáforas: os subterrâneos, os labirintos, o poder oculto das sociedades secretas nos bastidores da cidade.

A visão do espaço e do tempo que se modifica e o encurtamento dos deslocamentos significam uma redução do tempo das viagens e o aumento do espaço disponível conhecido. Muda-se o que é digno de ser narrado e as próprias visões modificam-se e aceleram-se, logo as possibilidades de encontro multiplicam-se. Modificam-se radicalmente o espaço-tempo e sua simbolização no romance: velocidade, diversidade e multiplicidade substituíram duração, número limitado e convenções de lugares.

Permite-se a reflexão sobre a imbricação entre permanência e novidade, ou seja, a permanência de temas por um lado, mas, por outro lado, modificações incessantes.



Uma outra dimensão também suscetível de influenciar a evolução romanesca é a dos saberes, pois o romance deverá refletir sobre os saberes e as formas que lhe são deixadas.

Voltado para a representação do mundo, o romance explora um de seus filões mais clássicos e maiores que, segundo Reuter (2004), fundamenta-se nos conhecimentos e nos testemunhos, trabalha os códigos realistas e as condições da verdade. É no final do séc. XIX e o começo do séc. XX que há um crescimento prodigioso da psicologia e depois da psicanálise e com isso, o romance de aventura, da exterioridade do mundo ou da interioridade do indivíduo, sucede a aventura do romance, que reflete sobre ele mesmo.

Sobre essa teoria romanesca, Georg Lukács (2000), estabelece a relação entre o gênero épico e o romance.

Quando pensamos em literatura, pensamos também nas diversas relações que a arte estabelece entre o eu e o mundo que o cerca, assim, de acordo com Lukács (2000), todo ato da alma torna-se significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação e porque seu ato desprende-se dela e, tornado a si mesmo, encontra seu centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada.

Assim, o autor discorre sobre as relações da filosofia históricas das formas, a fim de chegar à explanação sobre a cultura grega e a criação literária do gênero épico, da configuração da tragédia e suas transformações a partir da transformação do conceito de vida. O autor afirma que:

[...] No drama moderno a vida não desaparece organicamente; ela pode, no máximo, ser banida de cena. Mas o banimento, levado a cabo pelos classicistas, implica o reconhecimento não apenas da existência, mas também do poder daquilo que foi banido: este se acha presente em cada palavra e em cada gesto, que se superam numa tensão angustiante para dele manter uma distância imaculada; é ele que conduz, irônica e invisivelmente, o rigor árido, que o restringe ou o confunde, que o torna óbvio ou abstruso [...] (LUKÁCS, 2000, p.41).

Logo, segundo o autor, se a essência no drama moderno só é capaz de revelar-se e afirmar-se após uma disputa hierárquica com a vida e se toda personagem carrega em si este conflito como pressuposto de uma essência, então, cada uma das *dramatis personae* terá de unir somente por seu próprio fio ao destino

por ela engendrado, cada palavra trágica terá de dissipar-se incompreendida, e nenhum feito trágico poderá encontrar uma ressonância que o acolha adequadamente.

[...] Mas a solidão é algo paradoxalmente dramático: ela é a verdadeira essência do trágico, pois a alma que se fez a si mesma destino pode ter irmãos nas estrelas, mas jamais parceiros-, pressupõe um alto grau de comunhão desses solitários para manter-se polifônica, verdadeiramente dialógica e dramática [...] (LUKÁCS, 2000, p.42-43).

O autor afirma ainda que:

[...] Esse vínculo indissolúvel com a existência e o modo de ser da realidade, o limite decisivo entre épica e drama, é um resultado necessário do objeto da épica: a vida [...]. [...] Os mundos da vida aqui permanecem, e são apenas acolhidos e configurados pelas formas, apenas conduzidos a seu sentido inato [...] (LUKÁCS, 2000, p.45).

Para Lukács (2000), o conceito de vida, no entanto, não implica necessariamente sua totalidade, a vida contém tanto a independência relativa de cada ser vivo autônomo em relação a todo vínculo que aponta para mais além, quanto a inevitabilidade e a imprescindibilidade igualmente relativas de tais vínculos. “Eis por que pode haver formas épicas cujo objeto não seja a totalidade da vida, porém um recorte, um fragmento de existência capaz de vida própria.” (LUKÁCS, 2000, p.47). E dessa forma o autor discorre sobre a relevância e a gravidade do recorte da vida e dos elementos épicos e líricos enquanto constitutivos de uma nova forma, como o romance.

[...] Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade [...] (LUKÁCS, 2000, p.55).

Lukács (2000) afirma que o romance é a epopeia do mundo abandonado por Deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade.

[...] O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se a prova, encontrar a sua própria essência [...] (LUKÁCS, 2000, p.91).

E, dessa forma, o autor tece reflexões diversas acerca da teoria do romance para chegar à conclusão de que, numa amplitude inviável aos demais gêneros, o romance absorve com apetite voraz as relações reais e as transforma em movimento de enredo e isso quer na narrativa, quer na prosa das frases isoladas.

O estudioso conclui sua abordagem nos revelando que a clarividência da qual o romance é veículo, é possível apenas porque ele, como forma representativa de sua época, faz coincidir de modo constitutivo suas características com a situação do mundo, ou seja, dá a conhecer o sistema regulativo de ideias que funda a realidade. Lukács (2000) acrescenta que o romance maleável não assimila a realidade numa estrutura calcificada, mas antes, por ser capaz de imitar na sua própria forma o conteúdo esquivo do mundo, adapta-se à desarmonia e o transcreve como elemento formal. Os grandes romances estão em perfeita sintonia com os tempos, são os únicos aptos a ajustar-se com folga à configuração irrestrita de sua matéria e a aflorar em símbolo do essencial que há para dizer.

Feita essa breve abordagem sobre a história e evolução do romance, faz-se necessária, ainda, como subsídio teórico, uma abordagem sobre o foco narrativo, elemento que, para nós, é estruturante e condutor da narrativa *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *corpus* de nossa pesquisa.

### 3.1 O foco narrativo e a voz manifestada no romance

De acordo com Genette em Reis & Lopes (1988), “Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso”.

Conforme Leite (2006), histórias são narradas desde sempre, porém, do decorrer da história, as histórias narradas pelos homens foram se complicando, e o narrador foi, progressivamente, ganhando novas formas.

Ainda conforme Leite (2006), se narrar é coisa muito antiga, refletir sobre o ato de narrar também o é. Pelo menos é possível recuar essa reflexão teórica sobre as formas de narrar a Platão e Aristóteles; são eles que iniciam, na tradição do Ocidente, uma discussão sobre a relação entre o modo de narrar, a representação da realidade e os efeitos exercidos sobre os ouvintes e/ou leitores. Desde os filósofos gregos até a contemporaneidade, há muitos estudos realizados em torno da teoria do foco narrativo, dentre eles destacamos a tipologia ou as categorias sistematizadas por Norman Friedman, bem como algumas reflexões por Genette em Reis & Lopes.

Conforme estudos realizados por Leite (2006), Norman Friedman levanta questões a que é preciso responder para tratar do narrador, tais questões são: quem conta a história? Trata-se de um narrador de primeira ou de terceira pessoa? De uma personagem em primeira pessoa? Não há ninguém narrando? De que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta? Que canais de comunicação o narrador usa para comunicar a história ao leitor? E a que distância ele coloca o leitor da história?

Na onisciência seletiva múltipla, perde-se o “alguém” que narra. Não há propriamente narrador, a história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. O que predomina é o discurso indireto livre, enquanto na onisciência neutra, o predomínio é o estilo indireto. Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários, neste caso (LEITE, 2006, p.47-48).

Para responder a esses questionamentos, observa-se que a tipologia narrativa apresentada pelo teórico comporta os seguintes narradores: narrador de onisciência seletiva múltipla; onisciência seletiva; narrador modo câmara de narrar; narrador protagonista; monólogo interior e/ou fluxo de consciência.

Das instâncias apresentadas por Friedman, encontramos ao menos três na obra *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, são elas: o narrador de onisciência seletiva múltipla, o monólogo interior e/ou fluxo de consciência.

Promovendo um intercâmbio de vozes narrativas, a autora transita entre esses focos narrativos, ou vozes em perspectiva, de forma provocativa e original, deixando o interior das personagens protagonistas, revelado ora por esse monólogo interior, ou fluxo de consciência, ora por um narrador que nada fala de si,

mas que nos revela as três meninas, ou seja, trata-se de um narrador de onisciência que, como tal, sabe tudo, conhece tudo sobre as personagens e a história e se manifesta por meio do discurso indireto livre.

Assim, na onisciência seletiva múltipla, perde-se o “alguém” que narra. Não há propriamente narrador, a história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. O que predomina é o discurso indireto-livre e os canais de informação, e os ângulos de visão podem ser variados, neste caso (LEITE, 2006, p.47-48).

No que se refere à análise mental, monólogo interior e o fluxo de consciência tratam de processos mentais das personagens. Ainda de acordo com estudos em Leite (2006), Friedman, afirma que esses processos se dão de maneira indireta, por uma espécie de narrador onisciente que, ao mesmo tempo, os expõe, ou seja, mostra pela cena, e os analisa, pelo sumário. O monólogo interior é a forma direta e clara de apresentação dos pensamentos e sentimentos das personagens, implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século, e a radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslançando em um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos, que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. Ou seja, é o dizer do monólogo interior para o fluxo de consciência, este é a expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente, trata-se então de um desenrolar ininterrupto dos pensamentos das personagens ou do narrador.

Feita essa sintética abordagem sobre a teoria do foco narrativo passamos à leitura interpretativa da obra que visa a compreensão da construção do foco narrativo como elemento estruturante e condutor da narrativa na obra *As meninas* (1973), *corpus* de nossa pesquisa.

#### **4 Uma leitura de *As Meninas*: o foco narrativo como elemento estruturante e condutor da narrativa**

*Aí está onde eu queria chegar: milhares de coisas estão subtendidas. Nas entrelinhas. O lado omissivo. Quero a verdade.*

(Lygia Fagundes Telles, 1985)

*As meninas* (1973), segundo romance de Lygia Fagundes Telles, já apresenta, a partir do título, as personagens como tema principal, ou seja, são as meninas Ana Clara, Lia e Lorena o centro de toda a narrativa. A obra foi escrita durante três anos, em um processo de muita paciência, concentração e doação da autora que considera livro vivo aquele que está nas livrarias, ao alcance do leitor, logo, consideramos que, no presente momento, a obra *As meninas* se revela mais viva do que nunca, digna de ressoar suas vozes através de várias gerações.

A autora afirma, em uma das entrevistas concedidas, que não poderia se calar em plena década de 70, e em outro momento de sua vida diz que prefere lidar com as palavras, difíceis, contudo, mais fáceis do que as pessoas de nosso tempo, trata-se, então, de uma mulher capaz de usar a palavra como mecanismo de luta e expressão, e que, sobretudo, sabe usá-la com maestria. O processo de escrita dessa obra foi tão intenso que a autora ainda revela que, ao término da escrita começou a chorar, evidenciando-se a doação de Lygia Fagundes Telles no processo de seu fazer literário, sobretudo, ao escrever *As meninas* (1973), trazendo à tona questões políticas, sociais e, sobretudo, humanas; a escritora é movida pela ideia de que a literatura não é apenas um ato funcional, mas sim, segundo ela, “um ato de amor”.

A partir do trecho destacado acima na epígrafe, podemos ressaltar a necessidade que há nessa obra de comunicar uma verdade, a da palavra liberta, que permite a redenção dos pensamentos e a remissão do silêncio e, sobretudo, vinga a urgência da palavra, a necessidade voraz de ter e ser voz, de uma forma, ou de outra, através da narrativa; é a capacidade de criar fé na palavra. É essa necessidade que se revela através dos elementos discursivos do texto e da plurissignificação da palavra em seu contexto, que permite que o real seja revelado e denunciado durante o percurso da obra, que é testemunho de um tempo e de uma sociedade, nos direcionando ao universo da ressignificação do real que a literatura proporciona, remodelando nossas certezas, reagrupando nossas angústias numa profunda reflexão sobre ser e estar no mundo, recorrendo a temas frequentes da



obra lygiana, como a vida e a morte, o materialismo e a espiritualidade e o amor e o ódio.

Em uma entrevista concedida ao programa “Jogo de Ideias”, da TV Itaú Cultural, a escritora diz que, de certo modo, “as personagens que você cria, você cria dentro de você, que é o imaginário... que imaginário que é este? O mistério.” Dessa forma, podemos perceber uma das forças propulsoras dos seus romances, ou seja: o mistério da vida, das questões que cercam as relações humanas e o âmago dos pensamentos, sentimentos e emoções. Em outra entrevista, concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*, a escritora afirma:

[...] Parto da realidade para a ficção. Sei que em estado bruto as minhas meninas existem, estão por aí. Como ponto de partida tomei-as assim meio informes, sem características mais profundas, os traços ainda indefinidos vieram como nebulosas. Tomei-as e fui trabalhando em cada uma, lenta e pacientemente, sou lenta. Afinal, tudo somado, creio que há mais de três anos convivi intimamente com essas três. Lorena, Lia e Ana Clara. Com qual delas eu fiquei mais? Difícil dizer. Dei a uma um gesto, a outra um pensamento mais secreto que renasceu na boca de Lorena ou Lia... As personagens são como vampiros, cravam os caninos na nossa jugular e, quando amanhece, voltam ao seus sepulcros até que anoiteça de novo. O fim do livro seria a pedra que ponho sobre esses visitantes. Definitivamente? Não. Um dia, de repente, com outro nome e outras feições e em outro tempo volta mascarada a mesma personagem, elas gostam da vida. Como nós [...] (*O Estado de São Paulo. Caderno 2, p. 5. de 12/10/95*).

Conforme estudos realizados acerca da vida e obra de Lygia Fagundes Telles, podemos dizer que há uma naturalidade e certa urgência em sua obra; a escritora, com muita consciência e paciência, tece o fio delicado da narrativa com a capacidade de transportar o leitor para o seu universo, um universo lygiano em que tudo adquire um contraste denunciante, apontando as forças e fraquezas que refletem e refratam a vida através das personagens e suas condutas. Pondo-nos diante da vida em si, as personagens apresentam uma vivência forte e convincente dentro da ficção, a ponto de se tornarem praticamente reais diante de nós e de nosso imaginário, comunicando-nos suas angústias, lembranças e pensamentos com certa urgência que configura um dos pontos chave da crítica presente na obra, sobre as questões levantadas e trabalhadas no decorrer da narrativa, pois, ao expor os seus pontos de vista diferentes e suas experiências de vida, acabam não apenas se revelando aos nossos olhos, mas revelando verdades da alma, do contexto de produção e da vivência do ser em geral. Tornamo-nos, então, investigadores da vida

por meio da perscrutação das personagens que se dá pela e com a palavra, mecanismo de expressão, condutor e estruturante da narrativa.

É importante ressaltar que todo conhecimento que é possível ter das personagens só se torna viável, a partir da análise das diferentes vozes dentro da obra, ou seja, a compreensão de como se estrutura o foco narrativo permite uma análise sobre os elementos discursivos de construção de sentidos e significados dentro do texto. De acordo com estudos realizados em Paula (2008), a necessidade da palavra é mecanismo condutor da elaboração do texto, movimentando as engrenagens dos sentidos apreendidos através da realidade; é pela literatura que se ganha espaço para se ter voz quando há silêncio, e é a partir do arranjo literário que as palavras elevam seu estado de signo para os múltiplos sentidos capazes de recompor o real e revelar a nossos olhos uma realidade refratada em seus detalhes com toda sua fragmentação lírica captada pela óptica atenta de Fagundes Telles, que se guia pela vida em si para dar vida às suas personagens.

Dessa forma, observamos, dentro da obra, reflexões que dizem sobre a própria relação da autora com a obra, quando se usam as palavras na narrativa para falar das palavras como um todo. De acordo com Bosi (apud ANDRADE; LOZ, 2013, p. 6), o romancista dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva, pois:

A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável, e, graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu e aos valores ou antivalores *de seu meio*.

A respeito da narrativa, faz-se necessário um percurso da obra e suas personagens principais. Ambientado na década de 60, o romance traz a vida de três meninas que residem no pensionato de freiras “Nossa Senhora de Fátima”, na grande São Paulo. Personagens estas que são fruto de um contexto e de um tempo, a ser exposto por intermédio das vozes das meninas.

Dessa forma, a construção das personagens se dá por meio da voz que é dada a cada uma delas; e o seu discurso se torna elemento fundamental para a compreensão e apreensão de seus traços físicos e psíquicos. As personagens, no romance, destacam-se como consciências e apresentam o fluxo de seus pensamentos sucedidos pelas descrições de suas ações, lembranças e impressões

uma sobre si e sobre as outras. O dizer sobre o outro revela muito mais sobre quem diz; assim, ao narrar suas experiências, impressões e comentar sobre as amigas, as meninas revelam sua personalidade e caráter. A narrativa estrutura-se entre as diferentes vozes das personagens e um narrador de onisciência seletiva múltipla, e ora é feita mais por este, ora por Lorena, dividindo-se também entre as personagens Lia e Ana Clara, também conhecidas durante a narrativa como Lião e Ana Turva. Desse modo, podemos dizer que a história, ou as histórias chegam para o leitor por meio dessas diferentes perspectivas narrativas.

A presença do narrador onisciente confere dramaticidade à obra na medida em que com jogos discursivos, entra e sai de cena na narrativa e nos põe a par de tudo sem se revelar, tendo como foco de seu discurso a descrição das cenas, o relato das ações e a reprodução do pensamento das personagens, consciente do que se passa, como é possível observar no trecho a seguir em que o narrador descreve uma cena e a personagem Lia:

[...] Obedecer a Pátria como se obedece a Deus? estranhou Lorena. Por que Lia grifara isso? Não acreditava em Deus, acreditava? E a Pátria para ela não era o povo? Abriu as torneiras da banheira e sentou-se na borda, a mão brincando com a água. Riu baixinho. Lembrava-se de Lia chegando com as duas malonas estourando de coisas. E *O Capital* de baixo do braço, metido num papel de pão que mais mostrava do que escondia. 'A mãe é *morena* da Bahia casada com holandês', pensou assim que a viu. Era baiana com alemão, Herr Paul, ex-nazista que virou Seu Pô, um tranquilo comerciante apaixonado por música e por Dona Dionísia, para os íntimos, Diú, com aquele u comprido que não acabava mais, Diúuuuuuu... Deu Lião. Loucura, imagine, um nazista de águia no peito, *entende*, vir parar em Salvador e lá então, *não sei explicar* mas se apaixona pela moça Diú e a soma é Lia de Melo Schultz que faz seu *necessaire* e vem terminar o curso no Pensionato Nossa Senhora de Fátima. Um pé baiano e o outro berlinense. Alpargata Conga. 'Quando meu pai que é distraído à beça viu de perto o que era realmente o nazismo, arrancou a farda e veio trotando por aí a fora até Salvador'. Difícil, difícilíssimo entender uma fuga dessas, não houvesse o cinema [...] (TELLES, 1958, p. 53).

Nesse trecho, fica visível a captação que o narrador faz de determinado momento, todavia, não se limita apenas à descrição do espaço e das ações, mas reproduz o pensamento de personagens durante o trajeto de sua narração, dando, dessa forma, uma dinamicidade ao texto, capaz de, em um primeiro momento, confundir o leitor acerca de quem é de fato a voz presente neste

trecho da narrativa, contudo, desperta, através dessa elaboração, múltiplos sentidos para a nossa leitura.

O narrador nos transmite o seu conhecimento do íntimo das personagens no mesmo momento em que estamos atentos a um diálogo anterior a esse discurso, completando e preenchendo lacunas de nosso imaginário sobre a personagem, a fim de esclarecer cada vez mais suas características, de forma tão natural que pode passar despercebida. Para reproduzir de forma direta o que esta ou aquela personagem pensa, faz-se o uso de aspas, entretanto o que surpreende é que não se limita apenas a esse recurso de referência, podendo acabar em grande parte das vezes tornando-se a própria voz da personagem, mesclada à do narrador, que hora é consumido por esta ou aquela que o interrompe, ora entra em cena para esclarecer naturalmente como dito anteriormente.

[...] Ela tirou-lhe o cigarro e ficou fumando. O mais curto ficaria chiquérrimo com a calça de veludo. Podia pagar em cinco vezes. Dez. Bastardo. Bicha. Não perdoava porque era bonita e tinha seios, 'aplaca esse peito, aplaca esse peito!'. Ódio, era ódio porque queria ter e não tinha. 'Não interessa. O escamoso me dá um navio de casacos. Três fábricas. Vai querer. E daí? Me atochô de óleo Johnson e ele vai achar que não tem na cama. Posso também desfilar pro Marcil e ele me dá o terninho preto ou. O brando vai endoidar mas digo então me dê o casaco'.

- Depressa Coelha! Me dá sua boca...

Dou a boca dou tudo. Mas tensa roque-roque. E se estiver. Lena me paga uma plástica mas não tem um saco de ouro tem? Preciso de oriehnid, oriehnid, oriehnid [...] (TELLES, 1985, p.42).

É com essa dinamicidade relatada, que as palavras fluem e adquirem o seu caráter plurissignificativo, é a maneira como são organizadas as diferentes vozes dentro do texto que conferem à obra o seu grau de elaboração enquanto arte literária. Dessa forma, a narrativa é conduzida através do foco narrativo e seus elementos estruturantes.

As meninas ainda nos são apresentadas na epígrafe do livro, que se trata de um recorte do texto, transcrito abaixo:

[...] Não envesga, Ana Clara! E não faça careta, Lorena, você está fazendo careta! [...]. [...] Enfia a blusa na calça, Lia, depressa [...]. [...] A pirâmide. A poeta H.H descreveu-a: - Dentro do prisma, a base, o vértice de suas três pirâmides contínuas [...] (TELLES, 1985, p.06-93).

Conforme estudos realizados em Brait (2004), a fotografia representa “a presença de uma ausência”, ou seja, é a captura de um momento vivido e fugaz que se materializa em um objeto, transformando-os em símbolos eloquentes.

De acordo com Sônia Régis (1994), a narrativa de Lygia Fagundes Telles, cumpre o papel fundamental de alterar os objetos de nossas crenças, desviando nossa atenção para o fulcro de novas experiências; a ensaísta afirma ainda que a sagacidade de Willian James o fez observar que a única classe de pensamentos que se pode dizer, sem qualquer plausibilidade, parecer com seus objetos são as sensações. Da fotografia, nos resta isso, a sensação e o simbólico, contudo, a fotografia está limitada ao conhecimento superficial revelado pela imagem, pois conhecer algo não é apenas o delimitar, mas perceber, segundo Régis, no estofado do pensamento (da linguagem) a sensação que provoca e evoca a mesma sensação, é essa a sensação que o leitor tem de estar testando o mais verdadeiro e menos anedótico para experimentar o cerne dos objetos descritos, registrando pela linguagem os anseios, realizações e fracassos, a experiência de vida e o conhecimento humano que a literatura manifesta.

Dessa forma, Brait (2004) comenta que:

[...] A semelhança com o real reside no registro de uma imagem, flagrada num dado momento, sob um determinado ângulo e sob determinadas condições de luz. Esse produto diz muito pouco, ou quase nada, da complexidade do ser humano retratado. Talvez por essa razão as pessoas façam tanta força para aparentar e passar para a fotografia a imagem que fazem de si mesmas [...] (BRAIT, 2004, p.13).

Ou seja, a fotografia não é capaz de nos revelar a complexidade de Lia, Lorena e Ana Clara, que no decorrer da cena, tentam, cada uma a sua maneira, dissuadir, pela pose, a imagem que formam delas mesmas na fotografia, e com isso é denunciada ao leitor a presença/ausência de situações presentes naquele momento, talvez a ocultação de manias, e a própria identidade, que se revela apenas pela e com a linguagem.

Conforme estudos realizados por Paula (2008) sobre dialogismo e polifonia em *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, a pirâmide seria uma base triangular sobre a qual se encontram três triângulos com faces e ângulos iguais, unidos por um vértice, ponto comum a duas ou mais retas. E prisma, seria um *sólido de substância transparente, utilizado para dispersar ou refratar ou refletir luz.*

Logo, ele decompõe a luz e revela as muitas cores que compõem a luz branca, mostrando a multiplicidade escondida pela aparência. Ora, dessa forma, há também uma imagem, dentre outras, na obra.

A descrição da foto remete à noção de que cada uma das meninas, mais o narrador, representariam um triângulo que, somados, unir-se-iam formando uma pirâmide. Ressalta-se o fato ainda de que não há uma posição específica para cada triângulo, de maneira que o lugar de cada um nessa pirâmide não é fixo, assim como as suas vozes no universo discursivo. Esse emaranhado de vozes compõe um prisma, daí a possibilidade de perceber a refração. Várias vozes, vários olhares o compõem. Fazem uso da palavra, refletindo e refratando as relações que cada uma tem consigo, com as demais e com o mundo. Podemos também expandir nosso olhar analítico e pensar também na pirâmide como uma classificação hierárquica, na qual Lorena se situaria no topo, e Lia e Ana Clara, na base, partindo de uma visão fragmentária das divisões sociais.

De acordo com José Paulo Paes (1998), os projetos de vida de Lorena, Lia e Ana Clara tipificam os caminhos e descaminhos com que se defrontava a juventude universitária dos anos 60-70, quando o regime militar se firmava sob a égide de uma repressão cuja violência a atingiu de perto. Dessa forma, é proporcionada ao leitor uma visão por dentro, de vez que a narrativa é feita por via do fluxo de consciência e monólogo interior das três personagens protagonistas; contudo, Paes ressalta que Lorena Vaz Leme é a personagem-focal, e por sua interioridade é que acedemos uma avaliação crítica das suas companheiras de pensionato e dela própria: “Se eu não falasse tanto em fazer amor, se Ana Clara não falasse tanto em enriquecer, se Lião não falasse noite e dia em revolução” (TELLES, 1985, p.104).

José Paulo Paes (1998) atenta ao fato de que os “ses” pontuam três tipos de desencontro existencial, o de Lorena é a mortificação com uma virgindade que insiste em manter numa época de liberação sexual, uma vez que ela se guarda para um amor pleno, do qual está separada pela barreira do casamento. É apaixonada por M.N, médico ginecologista e casado, Lorena possui por ele desejos sexuais, ela pensa em ter sua primeira relação sexual com ele, entretanto, percebemos que sua relação com M.N ameaça continuar indefinidamente platônica, o que é consequência de sua imaturidade e despreparo provindos da sua educação



patriarcal, cedida pela mãe, uma pessoa insegura e alienada, e, embora Lorena esteja disposta a abrir mão de sua preferência pelo casamento com “toda a papelada em ordem” e “um homem em tempo integral”, ele se recusa ao adultério.

[...] Adoraria me casar com M.N, não existe idéia mais jóia, queria me casar com ele, sou frágil, insegura. Preciso de um homem em tempo integral. Com toda a papelada em ordem, acredito demais em papel, herdei isso de mãezinha [...] (TELLES, 1985, p.64).

Lorena é uma menina culta e poliglota, que se considera frágil e no decorrer da narrativa vai aos poucos mostrando seu talento para as línguas estrangeiras, fruto de um conservadorismo e apelo às tradições que para ela são dignas de uma classe social superior. Lorena vem de uma família de boa condição financeira, vai para São Paulo para estudar direito, residindo, no pensionato Nossa Senhora de Fátima, seu quarto é o melhor e mais aconchegante, e é onde as meninas se encontram. O quarto de Lorena torna-se, então, uma espécie de microcosmo dentro do romance. Lena, como as meninas costumam chamá-la carinhosamente, dispõe de um paladar aguçado, adora vinhos importados e comidas caras, consulta poesia como seu pai consultava o Velho Testamento e gosta de música demasiadamente. Lorena demonstra uma afetação na sua relação com os preceitos católicos sobre o que é certo e o que é errado, mas, sobretudo a insistência na idealização de M.N como seu amante.

[...] E Satanás sentado no rabão enrodilhado, lambendo os selos. Tem o Diabo principal, rei de todos. Os outros são diabinhos menores, colaboradores nas tarefas secundárias, alfinetes, palitos de pecados. São esses que transam dentro e fora de mim, ‘é preciso acreditar na atualidade do Diabo!’ – disse o Papa. Mas sua Santidade, eu não acredito em outra coisa. Antigamente eles moravam nos desertos: rolavam debaixo do sol, se esfregavam na areia escaldante, montavam nos camelos mas agora a morada ideal é o nosso corpo mesmo. Nunca tanto capeta curtiu tanto corpo que é quente como o deserto. Com a vantagem de ser macio. O local preferido é o ventre, quer dizer, toda a zona sul com as ramificações nas partes. Apertei as minhas. Quando M.N. entrar eles vão sair aos pulos. O exorcismo pelo amor [...] (TELLES, 1985, p. 100).

A menina, durante sua narrativa, nos relata suas memórias entrelaçadas com seus pensamentos presentes, ou seja, viaja pelo passado para resgatar fatos importantes para sua reflexão, sempre muito crítica diante dos seus relatos, sua voz acaba predominando em grande parte da narrativa como um todo, e

é nos seus pensamentos, ou seja, no monólogo interior ou no fluxo de consciência de Lorena que temos a chance de conhecer o passado e o presente lido dessa história.

Observamos então que logo nas primeiras páginas do livro ela afirma ainda que não conhece M.N:

[...] Ainda nem conhecia M.N., não ficava horas e horas minhocando como tenho minhocando, aí meu Pai. Só Jesus compreende e perdoa, só Ele que já curtiu como nós, Jesus, Jesus, como eu te amo! Vou pôr um disco em sua homenagem, espera, ofereço música assim como Abel oferecia ovelhas, é lógico que ovelha é muito mais importante mas Jesus sabe que tenho horror de sangue, minhas oferendas só podem ser musicais [...]  
(TELLES, 1985, p.9).

Percebemos que Lorena demonstra conhecimento ulterior aos fatos narrados ao dizer que ainda nem conhecia M.N, e que antes dele não se preocupava com as questões sexuais, embora tenha se masturbado uma vez ou outra, essas questões só foram afloradas a partir do primeiro contato visual com Dr. Marcus Nemésius no hospital, revelando dessa forma a sua infantilidade e imaturidade, sobretudo seu despreparo e falta de orientação sexual; é, então, a partir desse momento que percebemos também a predominância em suas narrações dos desejos sexuais que sempre o envolvem; é a crença da legitimação, o desejo de satisfação que a move grande parte das vezes, a mesma personagem acaba revelando a uma Irmã de caridade do convento que só consegue pensar em sexo. Lena move-se ora por suas reflexões sobre si mesma e seu desajuste em relação às suas amigas, ora por pensamentos egoístas ou memorialísticos, mas principalmente pela orientação sexual, os revela não apenas a si mesma, mas a um estado geral de condição humana da busca pela realização sexual, da procura por sentido através das relações afetivas e carnavais, e, sobretudo, nos provoca uma problematização acerca das idealizações da mulher acerca do sexo, do matrimônio e da feminilidade.

[...] 'O tesouro de uma moça é a virgindade', ouvi mãezinha dizer mais de uma vez às mocinhas que trabalhavam na casa da fazenda. Como nunca mais fez essa advertência, calculo que o tesouro só era válido para aquele tempo. E para aquele gênero de mocinhas, filhas de colonos ou órfãs [...]  
(TELLES, 1985, p.181).

Lorena então espera pelo telefonema que nunca vem, até o final da narrativa, quando deixa o pensionato, pedindo que a avisem caso recebam o telefonema. É a espera que a cerca durante toda a narrativa, tentando sempre soar lógica e racional, apesar de seus anseios exacerbados. Como destacam Andrade e Loz (2013), Lorena vive em seu casulo, sua zona de conforto.

[...] - E o velho? Nada ainda?  
Conto até dez antes de responder, grrrrr! ... Por que chamar M.N. de velho? Primeiro, ele não é velho. Segundo, ela sabe que sou do gênero enrolado, as coisas comigo não se resolvem assim. Terceiro – qual é o terceiro? Estou me esforçando para parecer inatingível [...] (TELLES, 1985, p. 15).

O desejo de Lorena por um homem mais velho pode revelar uma patologia, desenvolvida pela ausência paterna, uma vez que o pai fora internado em um sanatório quando ela ainda era uma criança.

[...] Não se voltou a falar do meu pai não sabido e ignorado nem na minha mãe que tive a idéia de sentar na sala de espera da morte nada melhor do que a morte para apagar as pegadas como a onda apaga toda a escrita da areia [...] (TELLES, 1985, p.79).

Ela então sente falta da presença de um homem mais velho em sua vida, e aliado a esse fato, está a questão de sua educação patriarcal, que a condicionou a esperar por um homem ideal e protetor, que irá legitimar a sua satisfação sexual.

[...] O prazer que encontro neste simples ritual de preparar o chá é quase tão intenso quanto o de ouvir música, ou ler poesia, ou tomar banho. Ou Ou Ou. Há tantas pequeninas coisas que me dão prazer, que morrerei de prazer quando chegar a coisa maior. Será mesmo maior, M.N? [...] (TELLES, 1985, p. 20).

Para José Paulo Paes (1998), a delicadeza de índole de Lorena, seu gosto pela música e a poesia, sua capacidade de compreensão e compaixão humana, sua lucidez entre irônica e risonha, sua melancólica aceitação dos desconcertos do amor, o fundo de religiosidade que não a deixa desesperar do mundo e a faz sentir-se “do lado de Deus” quando se dispõe a ajudar aqueles que ela ama, são lineamentos de um eu ficcional que ganha um relevo que lhe dá redondez, pois é ela quem garante a Lia as medidas necessárias para tornar menos ignóbil a morte de Ana Clara, evitando um escândalo que causaria muita

repercussão e arruinaria as inocentes freiras que lhe davam abrigo; a sua intervenção em situações do mundo mostram que, dentro da delicada concha de ordem, como afirma Paes, há mais do que aquela “intelectual burguesa podre de chique”, a quem Ana faz referência num momento de despeito.

É importante ressaltar que Lorena, sendo personagem-focal, como dito acima, centraliza em torno de si grande parte da história, e para tanto faz uso constante de um monólogo interior, coordenado e lógico, com uma sequência compreensível e elucidativa, que se diferencia do fluxo de consciência, constante, ininterrupto e muitas vezes sem nexos, como observamos mais adiante, ao analisarmos a narrativa de Ana Clara.

A narrativa se apresenta como uma focalização da fase juvenil de construção da ipseidade feminina, frente a opressão vivenciada nesses anos de ditadura, captando acontecimentos históricos e sociais, mas, sobretudo, estados mentais. É no intenso monólogo interior de Lorena que notamos o mundo em que a menina está se inserindo ao tentar descobrir-se sexualmente e as questões que cercam esses relatos no que diz respeito ao contexto de produção, bem como o uso da palavra como recurso de crítica e análise dessas situações.

Tendo consciência de que a escritora Lygia Fagundes Telles acredita na capacidade crítica da literatura e na contínua tentativa de designar a realidade experienciada, Sônia Régis (1998), afirma que acompanhar sua obra é mergulhar nos labirintos da alma humana, mas também expor os movimentos históricos e sociais, vivenciar o sofrimento das opressões, sentir o peso dramático das casualidades a desviar os planos individuais, aceitar nossa fragilidade e sorrir das idiossincrasias de nosso comportamento; Telles testemunha o humano. E assim, segundo Régis (1998), podemos viver os caminhos e descaminhos da juventude num momento político de graves consequências para o país, como o da Revolução de 64, pano de fundo de *As meninas*; caricatura ácida da burocracia pós-ditadura.

Retomando o que José Paulo Paes (1998) fala sobre os três tipos de desencontro existencial, a respeito de Lia de Melo Schultz, o autor afirma que ela descobre uma figuração do impasse de suas esperanças políticas no desenho com que viajará à Argélia para juntar-se a Miguel, seu amante e companheiro de militância, recém-trocado por um refém; o tapete representa um bando de gazelas perseguidas por um tigre e condenadas à extinção tanto quanto a Nova Esquerda

que, “se não se unisse aos outros grupos acabariam todos tão multiplicados e enfraquecidos que [...] ninguém mais se entenderia” (TELLES, 1985, p. 205). A ida para a Argélia era, na pior das hipóteses, um adiamento do desencontro final entre utopia e realidade.

Lia é filha de uma baiana, chamada Dionísia com o alemão Herr Paul, “ex-nazista que virou “Seu Pô”, um tranquilo comerciante apaixonado por música e por Dona Dionísia, para os íntimos Diú”. Quem fala das origens de Lia é Lorena.

[...] ‘A mãe é morena da Bahia casada com holandês’, pensou assim que a viu. Era baiana com alemão, Herr Paul, ex-nazista que virou seu Pô, um tranquilo comerciante apaixonado por música e por Dona Dionísia, para os íntimos, Diú, com aquele u comprido que não acabava mais, Diúuuuuuu... Deu Lião. Loucura, imagine, um nazista de águia no peito, *entende*, vir parar em Salvador e lá então, não sei *explicar* mas se apaixona pela moça Diú e a soma é Lia de Melo Schultz que faz seu nécessaire e vem terminar o curso no Pensionato Nossa Senhora de Fátima. Um pé baiano, o outro berlinense. Alpargata Conga. ‘Quando meu pai que é distraído à beça viu de perto o que era, realmente o nazismo, arrancou a farda e veio trotando por aí afora até Salvador [...]’ (TELLES, 1985, p.53).

Lia é uma militante, namorada de Miguel, preso em ação política. Lião, como é sempre chamada pelas amigas, luta pela emancipação da mulher, e acredita, sobretudo, na liberdade, como a própria personagem afirma: “se um dia eu for presa, é essa prisão que vai provar minha liberdade” (TELLES, 1985, p.110).

No trecho a seguir, a mesma personagem lia no texto fatos sobre a pátria, nos permitindo notar quais os valores que a personagem tem e quais desejos a movem.

[...] A pátria prende o homem como um vínculo sagrado. É preciso amá-la como se ama a religião, obedecer-lhe como se obedece a Deus é preciso dar-mos inteiramente a ela, tudo lhe entregar, votar-lhe tudo. É preciso amá-la gloriosa ou obscura, próspera ou desgraçada [...] (TELLES, 1985, p.53).

Lia foi para São Paulo estudar Ciências Sociais e vive o sonho da liberdade, enxerga de forma crítica as mazelas que a cercam, deseja ao povo uma consciência livre; ela se apresenta dentro da narrativa como a voz mais contundente desse momento difícil que a sociedade brasileira passou, relato dolorido e sempre forte que salta das páginas como um grito, e nos expõe à verdade.

[...] Acendo um cigarro. Que me importa dormir no meio dos bêbados, das putas, o cigarro aceso no meu peito, dói sim, mas se soubesse que você está livre, dormindo na estrada ou debaixo da ponte. Mas livre. Não sei agüentar sofrimento dos outros, entende. O seu sofrimento, Miguel. O meu agüentaria bem, sou dura. Mas se penso em você fico uma droga, quero chorar. Morrer. E estamos morrendo. Dessa ou de outra maneira não estamos morrendo? Nunca o povo esteve tão longe de nós, não quer nem saber. E se souber ainda fica com raiva, o povo tem medo, ah! Como o povo tem medo. A burguesia aí toda esplendorosa. Nunca os ricos foram tão ricos, podem fazer as casas com as maçanetas de ouro, não só os talheres mas as maçanetas das portas. As torneiras dos banheiros. Tudo de puro ouro como o gangster grego ensinou na sua ilha. Intactos. Assistindo da janela e achando graça. Resta a massa dos delinqüentes urbanos. Dos neuróticos urbanos. E a meia dúzia de intelectuais. Os simpáticos simpatizantes. Não sei explicar mas tenho mais nojo de intelectual do que de tira. Esse ao menos não usa máscara, ô Miguel. Precisava tanto de você hoje, esta vontade de chorar, lá sei. Mas não choro [...] (TELLES, 1985, p.13).

Instintiva e forte, Lia é uma guerrilheira, pessoa de ações e poucas palavras, mas quando escreve se torna sentimental, como Lorena observa em uma de suas reflexões sobre a amiga e em outro momento ainda diz:

[...] Imagine se Lião escrevesse nesse tom assim opaco. Tão nítida. Nítida demais, os entendidos querem opacidade na linguagem uma certa névoa confundindo sutilmente a silhueta das palavras. Biombos nas entrelinhas guarneecendo (amo essa palavra, *guarnecendo*) o mistério das letras. E as letras sem mistérios em pleno coito com o Demônio [...] (TELLES, 1985, p.93).

É Lia que nos revela o testemunho de cunho político e social da obra.

'[...] Mas Fazer o que sem oriehnid. O quê. Ainda assim pensa que perco a fé? Pensa? O programa da revolução está inteiro estruturado, resta ligar o pequeno motor que somos nós com o motor principal'. Levantou-se com cara de comício e andando de um lado para o outro, discursou sobre a dificuldade do operariado em se organizar, a maior parte habituada à servidão, à miséria, herança transmitida por gerações de conformismo. 'O medo, Lena. Medo de assumir, um cagaço de fazer chorar. Temos um bom grupo pra o que der e vier, o problema é com os mais velhos, os intelectuais. Salva-se uma meia dúzia. Assinam os manifestozinhos, fazem suas reuniões secretas, o sorriso secreto da Gioconda, o copinho na mão. E daí?' [...] (TELLES, 1985, p.107).

E é também na voz de Lia que são trazidas à tona as questões femininas e de liberação sexual.

[...] - Mas por que essas moças precisam tirar retrato sempre de perna assim aberta? Por que as pernas têm que estar abertas desse jeito?



- Afirmação, querida. Sexo em ângulo aberto. Tanto tempo a mulher andou com ele fechado que agora precisa polemizar, coitadinha -Fala mais alto!  
-A Lião escreveu uns dez tratados explicando isso, libertação pelo sexo, minha querida. A porta mais fácil, é muito comprido – grito enquanto mudo o disco [...] (TELLES, 1985, p.104).

É na voz de Lia que temos a verdadeira crítica latente do momento vivido. A narrativa de Lygia Fagundes Telles, de acordo com Régis (1998), é, fundamentalmente, a narrativa dos estados mentais, embora não descuide dos acontecimentos históricos e sociais, dessa forma, podemos dizer que Lia é a voz que canaliza os dados históricos e marca com sua narrativa a crítica expressa na obra sobre a opressão vivida nesses anos de ditadura.

Andrade e Loz (2013) comentam que Lia ouve tudo, absorve tudo, da cultura, da política, mas não realmente da vida - que parece passar por ela no meio de idealizações; não se mostra exatamente o que virá em sua vida, além de ideias que não chegamos a saber se irão se realizar.

[...] Mas fazer o que sem oriehnid. O quê. Ainda assim pensa que perco a fé? Pensa? O programa da revolução está inteiro estruturado, resta ligar o pequeno motor que somos nós com o motor principal. Levantou-se com cara de comício e andando de um lado para o outro, discursou sobre a dificuldade do operário em se organizar, a maior parte habituada à servidão, à miséria, herança transmitida por gerações de conformismo. 'O medo, Lena. Medo de assumir um cagaço de fazer chorar. Temos um bom grupo pra o que der e vier, o problema é com os mais velhos, os intelectuais. Salva-se uma meia dúzia. Assinam os manifestozinhos, fazem suas reuniões secretas, o sorriso secreto da Gioconda, o copinho na mão. E daí?' [...] (TELLES, 1985, p.107).

E, dessa forma, nos distanciamos de tudo que conhecemos, para conhecer e vivenciar o universo literário que nos é proporcionado pela narrativa das meninas.

Ana Clara ou Ana Turva, como é chamada pelas amigas, apresenta em seu nome uma antítese em relação ao seu apelido, e não é por acaso que isso ocorre, uma vez que é a partir dessa relação paradoxal entre “Clara” e “Turva” que alcançamos níveis de sentidos que justificam a condição da personagem como ser confuso e de vida atribulada. Ana é considerada a mais bonita das meninas, contudo, é a mais confusa e infeliz e está sempre insatisfeita com sua vida. Tudo isso se justifica ao conhecermos sua história, com uma infância conturbada e filha de mãe prostituta, vivenciou, ao longo da infância, diversos traumas psicológicos

como são destacados no decorrer da narrativa, lembrando as vezes em que Dr. Algodãozinho levava sua mãe para sala e Ana ficava do lado de fora ouvindo e associando todos os barulhos que vinham de dentro do cômodo.

Dr. Algodãozinho, Ana criou esse apelido por esse dentista colocar algodões nos buracos dos dentes, e o mesmo deixou, por inúmeras vezes, de prosseguir com o tratamento dentário para violentá-la sexualmente. Ana, sem ter muitas referências em sua origem, cresce cega pela necessidade de ascensão social, e, dessa forma, acaba seguindo por caminhos tortos e tendo condutas inconseqüentes através do uso de drogas e de uma vida sexual desregrada, além disso, é amante de um traficante que se chama Max.

Ana sonha em se casar com um homem rico a fim de emancipar-se financeiramente, mas toda essa inconstância e insatisfação da personagem provém de sua origem, como afirma Lorena: “Certos gestos e palavras de Ana Clara, coitadinha. Tudo está nos detalhes: as origens, a fé, a alegria. Deus. Principalmente as origens” e em outro momento diz que “Ana Clara é o avesso do quadro familiar”. Contudo, Ana sente raiva dessa insistência de Lorena pelas origens que trazem os nomes: “[...] Quem é que se importa com nome. Ela se importou. Vaca. Ciúme porque sou bonita. Você tem uma incrível resistência para línguas Ana! Se eu tivesse um saco de ouro ela teria notado essa resistência? [...]” (TELLES, 1985, p.73).

A mãe de Ana era prostituta, que se vendia para muitos homens grosseiros, e que nunca lhe contava histórias de contos de fadas e princesas, contava apenas dinheiro, e, esse, nunca dava. A partir disso, é possível notar que não possuía uma boa relação com sua mãe e as posturas que ela adotava diante da vida, infeliz com o estilo de vida que teve e pela infância triste que viveu, Ana sofreu muitos abusos durante a sua infância, psicológicos e sexuais, tornando-a uma pessoa cheia de traumas. Em diversos momentos podemos perceber a sua raiva diante dos fatos vivenciados, tudo nos é revelado por meio de suas memórias num fluxo de consciência avassalador.

Sônia Régis (1998) diz, ainda, algo muito relevante a respeito da autora, pois, Telles conhece a densidade do aparente e sabe como desvendar pouco a pouco os movimentos da consciência, puxar o fio que enreda os destinos humanos, desdobrar a complexidade dos desejos.

O uso constante de drogas também faz com que a narrativa da personagem se torne sem nexos diversas vezes, Ana relata precisar das drogas para que sua cabeça a deixe em paz, e não fique “roque roque” fazendo-a lembrar e sofrer.

[...] - Lúcida. Roque-roque, estou completamente lúcida, fico puta da vida porque a cabeça. Roque-roque.  
- Perfume de eucalipto, está sentindo? Sinta que delícia de perfume, é eucalipto [...] (TELLES, 1985, p.225).

Em determinado momento Ana recorda a morte de sua mãe, trata-se de uma cena densa, de tristeza profunda e reveladora a respeito de sua relação com ela.

[...] Não tive pena nem nada nem quando ela veio me dizer que tinha que tirar mais um filho porque o Sérgio não queria nem saber nesse tempo era o Sérgio. ‘Não quero nem saber’ ele disse dando-lhe um pontapé. Uivou de desgosto o dia inteiro e nessa noite mesmo tomou formicida. Morreu mais encolhidinha do que uma formiga nunca pensei que ela fosse assim pequena. Escureceu e encolheu como uma formiga e o formigueiro acabou [...] (TELLES, 1973, p.76).

Percebemos, então, a dor de sua infância e a quantidade de problemas vividos por Ana Clara, que fizeram com que ela se tornasse uma pessoa infeliz e que, por consequência de sua vivência trágica, suas escolhas a levaram quase para o mesmo caminho, porém, persiste em acreditar que mudará seu destino, que trocará de pele e renascerá.

[...] Acordo. Estou molhada de suor. Fico olhando meu ventre latejante. Limpo a cara no tapete. Tinha que engravidar? Tinha. Debilóide. Engravidando igualzinho. Mas o ano que vem me arranco feito um jato a diferença é essa ela virou formiga e eu. Me desgrudo desta pele e nasce outra sem tatuagem sem nada [...] (TELLES, 1985, p.83)

A sinestesia marca a vida da menina desde suas primeiras experiências, com o Dr. Algodãozinho, dentista sem índole que abusa da menina durante um falso tratamento que faz de seus dentes, prometendo uma ponte quando ela crescer. Antes de abusar de Ana, dormira com a mãe dela. Ana Clara tem uma memória olfativa intensa, e por meio desta, retorna ao passado, o cheiro da Cera Dr.

Lustosa misturado ao de creolina que invadiam o consultório do Dr. Algodãozinho “são os dois cheiros fortes que me empurram até a infância”, diz ela em determinado momento.

Notamos a presença dos sons, pelo uso de onomatopeias: “[...] Queria botar a broca no dente dele zzzzzz e varar o dente assim bem no fundo zzzzzzzzzzzzzzz e varar a carne e varar o osso zzzzzzzzzzzzzzz [...]” (TELLES, 1985, p.33)

A fim de elucidar o discutido então sobre a personagem Ana Clara e, exemplificar o seu fluxo de consciência, transcrevemos a seguir um fragmento da obra.

[...] Então ele disse que precisava arrancar os quatro dentinhos da frente porque estavam perdidos que é que adiantava ficar com aqueles dentinhos perdidos? Comecei a chorar e ele me consolava alisando o guardanapo que prendeu no meu pescoço com a correntinha melhor era botar ali uma ponte que ninguém ia notar porque ia fazer uma ponte na perfeição como fez a ponte de minha mãe e ia fazer a do Téo. Enxuguei as lágrimas no guardanapo sentindo na nuca o frio da correntinha que me beliscava a pele não era uma correntinha igual a sua Max. Ou igual a de Lorena com seu coraçãozinho de ouro. Aquela era escura e prendia um guardanapo que tinha uma mancha de sangue numa das pontas. O sangue endurecido. O fecho machucava meu pescoço principalmente depois que ele começou a alisar o guardanapo com mais força enquanto repetia a beleza que a ponte ia ficar. Mais perto o cheiro de cerveja e mais perto o olhinho azul como conta por detrás do vidro sujo dos óculos. A mão gelada e fala quente mais rápida mais rápida a ponte. A ponte. Fechei a boca mas ficou aberta a memória do olfato. A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros. O cheiro frio do cimento da construção mais o cheiro do enterro morno daquela floricultura onde trabalhei enfiando arame no rabo das flores até chegar à corola porque as flores quebradas tinham que ficar de cabeça levantada na cesta ou na coroa. O vômito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas mais o cheiro do Doutor Algodãozinho. Somados pomba. Aprendi milhões com esses cheiros mais a raiva tanta raiva tudo era difícil só ela fácil. Cabecinha de enfeite. Comigo vai ser diferente. Di-ferente repetia com os ratos que roque-roque roíam meu sono naquela construção embaratada di-ferente di-ferente repetia enquanto a mão arrebatava o botão da minha blusa. Onde será que foi parar meu botão eu disse e de repente ficou tão importante aquele botão que saltou quando a mão procurava mais embaixo por que os seios já não interessavam mais [...] (TELLES, 1985, p. 33-34).

Apesar da extensão da citação, a mesma se faz necessária para que o leitor possa aproveitar de toda essa linguagem plurissignificativa. Ana Clara descreve sua vivência com o Doutor Algodãozinho, e ao mesmo tempo, dialoga com sua realidade presente, ao comparar a corrente do guardanapo com a de Max e de Lorena. No mesmo parágrafo, ainda descreve as sensações, os cheiros e nos revela

a importância de sua memória olfativa, revela também, sobretudo, a necessidade da ponte, que lhe custa a infância, como promessa de uma vida melhor, ao fim, ela consegue a ponte, à custa de sua inocência. Paralelamente a essas reflexões, há a descrição das ações do doutor, ao violentá-la.

[...] E o botão? Não não é o botão que eu quero é a ponte a ponte. A ponte me levaria para longe da minha mãe e dos homens baratas tijolos longe longe [...]. [...] As unhas arrebatando o elástico da minha calça e arrebatando a calça e enfiando o dedo de barata-aranha pelos buracos todos que ia encontrando tinha tantos lá na construção lembra? As baratas cascudas eram pretas e se agachavam como a gente se agacha para passar pelo vão. Inteligentes essas baratas mas eu era mais inteligente ainda e como conhecia seus truques foi fácil agarrar a mãe delas pelas asas e abrir a panela e jogar ela lá dentro. Tome agora sua sopa com a baratona eu disse chorando de medo enquanto ele sacudia minha mãe pelos cabelos e ia me sacudir também bêbado de não poder parar em pé. Estou com fome gritava quebrando minha mãe e os móveis porque o jantar não estava pronto e o que aquelas vagabundas de mãe e filha estavam pensando da vida. Lugar de puta é na rua ele gritava. É na rua e não no quarto que o engenheiro tinha dado só pra ele. A barata abriu as asas e começou a nadar firme em cima do fubá com a folha de couve. A sopa soltava bolhas de tão quente e até hoje não sei mesmo como ela conseguiu nadar o nado de peito num estilo tão olímpico vupt vupt vupt e já ia saindo da panela com as asas pingando gordura quando a empurrei de novo pro fundo. Agarrou-se na colher e ainda uma vez voltou à tona e juntou as patas e pedi pelo amor de Deus que não não. Por que está gritando assim minha menininha. Não grita que não pode estar doendo tanto só mais um pouquinho de paciência quieta. Quieta [...] A correntinha que prendia o guardanapo me beliscou o pescoço. A mancha de sangue endurecido numa das pontas do guardanapo. Quietinha. Quietinha ele foi repetindo como fazia durante o tratamento. Você vai ganhar uma ponte. Não quer ganhar a ponte? [...] (TELLES, 1985, p.34-35-36).

Ana Clara continua descrevendo o abuso sofrido, nos revelando sua angústia, ela sente raiva, revolta e principalmente asco, como podemos observar pela imagem que a barata ganha em seu contexto de uso no discurso e a respeito de suas vivências. A ponte adquire novos sentidos e se apresenta como um paradoxo; a partir dessa ponte real ela poderia construir uma nova história, longe da mãe, dos homens rudes, cheirando à bebida, longe dos ratos e baratas, atravessando de uma realidade para outra. No decorrer de sua história, foi muito maltratada por diversos homens, e, em determinado momento resolve se vingar, colocando uma barata para cozinhar com a sopa para um deles, como observamos no trecho transcrito acima, Ana não está se vingando do homem apenas pelo fato de o fazer comer um inseto, mas, principalmente, está se vingando da vida, e com

revolta e raiva, descontando na barata o mal que lhe fizeram, ressaltamos ainda o fato de a barata ser “ a mãe das baratas” e Ana se considerar mais esperta que ela ao mesmo tempo em que a mãe de Ana apanha do engenheiro.

Trata-se de outra cena muito forte, que revela a complexidade mental dessa personagem ao relatar suas vivências, e, principalmente, a força de sua memória, a dor, a raiva, o desespero, fica mais evidente ainda esse entrelaçar de lembranças e reflexões quando ela relata a tortura com a barata, mandando-a ficar “quieta” e logo em seguida, no mesmo parágrafo revela a voz do doutor dizendo “quietinha” enquanto faz o tratamento e a violenta. Em outro momento, Ana se lembra de quando torturou a barata e se compara a ela, querendo superar as adversidades.

[...] Começo a chorar mas não estou triste estou é estimulada como aquela barata que fez a travessia em cima da sopa estourando no vulcão e chegou inteira do outro lado não chegou? Também chego do outro lado e ainda volto pra te buscar. Vamos ter dinheiro meu amor e você larga esse trabalho perigoso e sujo tenho tanto medo que te apaguem Max [...] (TELLES, 1985, p.85).

Dessa forma, é possível situar Ana Clara no universo de ausências e dor em que cresceu privada de uma infância e repleta de experiências insalubres e praticamente incapaz de demonstrar empatia, e, sobretudo, de sentir prazer, pois, por mais que ame seu companheiro e amante Max, não consegue sentir nada, nem mesmo com ele.

[...] Abraço o travesseiro. Dormir dormir. Dormir até rachar de dormir sem nenhum sonho que sonho só serve pra encher o saco. Tem uns bons. Aqueles. Por que nunca posso dormir o quanto quero? Por que tem sempre alguém me cutucando, vamos fazer um amorzinho vamos fazer um amorzinho? Mas que amorzinho que nada. Max eu te amo. Eu te amo mas não sinto nada. Travada [...] (TELLES, 1985, p. 30).

Ao analisarmos o fluxo de consciência de Ana Clara, percebemos que este está sempre carregado, rápido, ininterrupto, e muitas vezes sem nexos por causa do uso de drogas. Ana fica cada vez mais dependente das drogas para fugir do real.



[...] – Max, estou lúcida, acho que tomei aspirina. Foi aspirina? Procuo no chão um cigarro. Bebo na garrafa e fico tragando até chegar à estratosfera mas por que essa barragem de pedra? Preciso me desligar Madre Alix. Queria tanto esquecer e não esqueço [...] (TELLES, 1985, p.75).

Conforme Sônia Régis (1998), a pontuação dos textos provoca sempre uma inquietude, por criar uma cumplicidade com os modos de pensar das personagens; é uma pontuação que faz parte da trama, adensando a atmosfera dos enredos. Por seu intermédio deparamo-nos no limite entre a razão e a invenção, sentindo a respiração das personagens na articulação das palavras, o tom das vozes, até mesmo o suspiro que acompanha seus sentimentos, o trabalho com a pontuação e sua forma de analisar o modo como as pessoas dizem e o que dizem, de registrar a extensão do pensamento, apontando para a contemporaneidade de uma verdade, logo, segundo Régis (1998), ela não registra apenas o que dizem, mas como dizem aquilo que estão a dizer. E é exatamente o que observamos nos pensamentos de Ana Clara, essa fluência expressiva, com poucas pontuações, que não empobrecem em nada o valor semântico do texto, e sim, o enriquecem, ao caracterizar, dessa forma, um modo de ser e pensar.

O fluxo de seus pensamentos é sempre rápido demais, incisivo e pouco pontuado em comparação com o das demais personagens, como se estivesse de fato perturbada, uma vez que essa construção causa a impressão de estar fora do controle de suas idéias, embora esteja sendo coesa nos seus relatos.

[...] Engrena nada. Se ao menos engrenasse mesmo e eu subisse pelas paredes de tanto engrenar e a cabeça deixasse roque-roque de pensar só coisas chatas. Mas por que esta droga de cabeça tem tanto ódio de mim? Isso nenhum analista me explicou isso da cabeça. Só de porre me deixa em paz essa sacana. E aquele besta me esperando enquanto descasca seu pãozinho, descasca o pãozinho com a unha até ficar só o miolo feito rato. É minha cabeça que ele descasca roque-roque. Bastardo. [...]Quero dormir dormir. Dormir até rachar de dormir sem nenhum sonho que sonho só serve pra encher o saco [...] (TELLES, 1973, p.29-30.).

Ana, no decorrer da narrativa, revela, em seus relatos, a insatisfação com a vida, a necessidade de fuga da realidade pelo uso de drogas e, sobretudo, a necessidade de uma situação financeira privilegiada, como se assim, pudesse

reescrever sua história e corrigir seus erros. É a necessidade ávida de preencher um vazio, causado por um universo de ausências e abusos.

[...] Com dinheiro e casada não precisaria mais de nenhuma ajuda, ora, análise. Nenhum problema mais à vista. Livre. Destrancaria a matrícula, faria um curso brilhante. Os livros que teria que ler. As descobertas sobre si mesma. Sobre os outros. [...] (TELLES, 1985, p. 37).

Em outro momento, Ana Clara ainda nos revela mais a sua necessidade de se estruturar, e a possibilidade disso através do dinheiro.

[...] É fácil dizer a verdade na riqueza. Bacana os gloriosos contando nas entrevistas que na infância reviraram a lata com os ratos muito bacaninha tanta autenticidade. Coragem não? Bonito. Mas é preciso ter quatro carros na garagem e caviar na geladeira e uma vila na puta-que-pariu para confissão ficar interessante. É preciso cuspir dólar pra ter graça a história do mascarado-cu-rasgado é preciso Madre Alix minha santa santa. Por enquanto ainda não. Quando me estruturar conto tudo esconder onde. Sabe o que é se estruturar? Se forrar de oriehnid [...] (TELLES, 1985, p.81).

A palavra dinheiro aparece sempre escrita ao contrário, segundo a personagem, dizer oriehnid traz sorte, podemos pensar, ainda, no uso da palavra espelhada como parte desse processo de reflexo e refração presente na obra.

Em determinado momento, Lorena comenta sobre a experimentação da plenitude, que é também o caminho para a felicidade, mas notamos que, para Ana, a verdade na pobreza fica uma miséria, e o que vale mesmo, é se estruturar financeiramente.

Para Ana, a satisfação plena se materializa na forma de grandes aquisições e poder financeiro; em Lia, como luta e sonho, e em Lorena, como realização de seus desejos. É importante ressaltar que Ana cresceu vendo a mãe se vendendo para ter o que queria, e isso influenciou as decisões futuras da menina.

Cabe então dizer sobre o terceiro desencontro existencial que José Paulo Paes (1998) revela: a morte por overdose de cocaína que faz com que se abra ao máximo o leque de desencontros da vida de Ana Clara. A autora Lygia Fagundes Telles, revela, em uma de suas entrevistas, que Ana Clara não queria morrer, protestou, era como se lhe dissesse “Eu ainda tenho muito o que dizer, não posso morrer agora”. Mas Telles diz que precisava da cena dela morta, por overdose e não pôde salvá-la, e que, às vezes, mesmo depois de mortas, algumas

personagens voltam, mascaradas. Diz que Ana Clara já tentou e que, como muitas pessoas, essas personagens querem uma vida suplementar, uma vida além da morte.

Algum tempo antes de morrer, Ana se revela ao leitor mais confusa do que nunca, e, outra vez, nos é revelada a imagem da barata, nos seus últimos momentos, sob o efeito das drogas.

[...] Com um gesto suave, Ana Clara afastou os anéis de cabelo empastados na testa. Fechou no alto do pescoço a gola do casaco e com a bolsa fortemente apertada contra o peito, começou a subir a escada. Tropeçou no degrau e caiu de joelhos. Gritou quando foi se apoiar: o chão fervilhava de baratas. A maior delas se levantou nas patas traseiras, o peito engomado na túnica de esgrima, o florete na mão, em garde! Inclinou-se rindo porque a barata também ria atrás da tela de arame da máscara, era uma brincadeira? Olhou mais de perto e escondeu o peito mas era tarde: o florete a varou de lado a lado. Quis respirar e o sangue jorrou do coração coroadado de espinhos, espirrando em sua boca com tamanha violência que se engasgou nele [...] (TELLES, 1985, p.224).

Nesse momento a barata aparece novamente, em uma alucinação de Ana, nos levando a pensar que o retorno da barata trata-se também de um retorno ao passado, toda a raiva descontada no inseto se converte em medo, em seus últimos momentos, e a maior das baratas se revela mais esperta do que ela desta vez.

No momento da morte de Ana, temos a visão de Lorena, que toma as devidas providências e revela-se uma pessoa forte diante da situação absurda e trágica em que se encontra, trata-se de uma cena arrebatadora.

[...] – Ela está morta. Estou apenas tentando, não vê? Ai meu Pai meu Pai meu Pai [...]. [...] Guardei sua roupa no cesto e botei a mão na testa dela, um frio esquisito. Então chamei, sacudi, dei um soco no seu peito, um soco às vezes. Nada, nada. Fiz até a prova do espelho [...]. [...] Sob a cortina cega de cabelos a voz de Lorena baixava e subia com o movimento das mãos, reduzida a um sopro em certa altura: ‘Eia, pois, Advogada nossa! Os vossos olhos misericordiosos a nós voltei!’ [...]. [...] Não adianta, chega! [...] (TELLES, 1985, p. 240 - 241 – 243).

Lorena reza, pede à Nossa Senhora, a oração da Salve Rainha se perde em meio aos esforços vãos de tentar salvar a amiga. E, assim, temos o fim de Ana Clara, Ana Turva ou Aninha, diante de nossos olhos, de uma forma quase

cinematográfica, pela captura da cena por meio dos efeitos de sentido e usos da palavra, como objeto constituinte de sentido, de forma exemplar e emocionante.

Conforme Paula (2008), o final do romance é também a continuidade do jogo de imagens, sinalizando para a incompletude da obra ou a incompletude da vida. A última frase sai pela boca de Lorena “Me vejo de perfil no espelho esfumado”. Um espelho esfumado, ou embaçado, pode ter o sentido de uma imagem, difusa, mas é uma imagem. Isso pode ser enfatizado pela fala de Lorena “Apenas um terço de nós é visível [...]. O avesso”. Nesse avesso, segundo Paula (2008), nesse ‘invisível’, invisível: movimento para dentro – está a possibilidade de gerar os mais diversos sentidos e dessa imagem podem surgir diversas outras imagens, a perder de vista. A estudiosa chama a atenção ainda para dois detalhes nesse jogo, pois o romance inicia e termina com essa imagem difusa. Pode-se fazer a leitura de que cada parte nesse terço seria uma das meninas, compondo o prisma. Mas ‘o avesso’ muda radicalmente o ponto de vista. Mais uma vez é retomada no próprio discurso a idéia de reflexo e refração.

Sônia Régis (1998) afirma que, ao registrar a comoção da vida humana, Telles jamais se descuidou de mostrar as engrenagens com que a história quase sempre impele as vidas, ora premiando-as com generosidade ora esmagando-as sem piedade, a ensaísta diz ainda que, suas personagens, de composição psicológica muito complexa, sensíveis e de inteligência contundente, movem-se sempre com um realismo agudo, suas narrativas não envelhecem, por cuidarem principalmente do drama universal da existência humana.

Régis (1998) complementa que, para Lygia Fagundes Telles, a ficção é uma prática de questionamento dos limites da verdade aparente e sua percepção aguçada, multifacetada lente que, como um caleidoscópio, constrói e destrói num mesmo movimento a conturbada corrente da consciência, desvela o comportamento humano à saciedade do signo, mesmo que para tanto tenha de violar cruelmente a intimidade do pensamento ou afagar docemente o mais obscuro desejo. Importa a transparência do jogo narrativo que o leitor, enfeitiçado, acompanha.

Dessa forma, partindo dessas reflexões e de nossas leituras, observamos também a importância da imagem dentro do texto, no que se refere à captura de cenas, cores, sons e movimentos. Ou seja, a obra está marcada por uma sinestesia, seja nos cheiros que Ana Clara descreve, nas formas que Lia observa

atenta no tapete, nos sons onomatopéicos presentes na obra, como a broca do Dr. Algodãozinho, ou mesmo as cores dos lenços de Lorena.

[...] – O verde.

Tiro da caixa o verde-malva que está em terceiro lugar na pilha. Tão delicados os lençinhos que Remo mandou de Istambul, adeus meu lençinho. Lião é capaz de limpar os sapatões em você mas pense no *If* dos lenços: a poeira é tão digna quanto as lágrimas. Não será uma poeira lunar, tão branquinha, tão fina, a poeira terrestre é da pesada, principalmente essa dos sapatões da minha amiga. Mas não se importe não, seja lenço. Solto-o no espaço. Abriu-se leve como um pára-quedas que Lião apanha impaciente [...] (TELLES, 1985, p.14).

A cor verde é muito significativa dentro do contexto de produção da autora e suas obras, pois, para Lygia Fagundes Telles, verde é a cor do que pode amadurecer, é a cor da esperança. Mais uma vez nos fica a imagem do trivial, algo banal, conhecido e reconhecido por todos, que não é extraordinário ou especial, mas que na literatura de Lygia se transforma, e adquire sentidos semânticos poéticos, pois configuram uma expressão das sensações, dos sentimentos, matérias de difícil captação, sendo expressão da memória que funda um conhecimento simbólico dos objetos e das pessoas: “[...] E quanto. As palavras triviais mas é no trivial que está o trágico. Como pode não estar: a grama do jardim é mesmo grama, a sopa da sopeira não esconde nenhum símbolo e o beija-flor é a negação do mistério. [...]” (TELLES, 1973, p.109).

De acordo com Régis (1988), os textos de Lygia Fagundes Telles nos levam a acompanhar intensamente pessoas e objetos. Lygia Fagundes Telles consegue apresentar de modo admirável os objetos em cena, pois, sendo ela uma observadora atenta do mundo à sua volta, transforma os objetos em símbolos eloqüentes, e, desse modo, as narrativas de Lia, Lorena e Ana Clara conseguem uma impressionante verossimilhança, pelo fato de fazerem com que tenhamos a mesma sensação sentida pelas personagens, fazendo-nos vivenciar histórias que têm a capacidade de nos desviar do conhecido e fazer-nos defrontar com o novo, logo, a narrativa de Telles cumpre o papel fundamental de alterar os objetos de nossas crenças, desviando nossa atenção para o fulcro de novas experiências.

E, desse modo, considerando que cada leitura é única, e diz respeito a uma visão que se tem de determinado discurso em determinado momento, sob determinados pontos de vista, somos levados, como Paula (2008) a questionar a

realidade visível: “[...] Aquilo que pensamos se reflete em três espelhos do absurdo [...]” (TELLES, 1985, p.100).

Paula (2008), em seu trabalho, ainda aponta algo muito importante sobre os questionamentos da realidade visível, pois, para ela, uma vez que ao absurdo pode-se atribuir o sentido daquilo que foge à lógica, à razão, fica impossível não se associar esses três espelhos às três meninas, três sujeitos representantes de um universo capaz de provocar múltiplas significações, trata-se então de um universo plural capaz de refletir uma nas outras, num processo contínuo que possibilita gerar infinitamente vários outros reflexos e isso possibilita a continuidade a essa ideia de que, uma única personagem já reflete a si mesma, e completamos que, é a partir da elaboração discursiva, ou seja, da construção do foco narrativo que se dá a criação desse universo, capaz de suscitar resignificações do real conhecido por nós, e capaz de, por meio da, e com a palavra, plurissignificativa, moldar e testemunhar histórias.

São-nos reveladas histórias sobre famílias, tradições, religião, casamento, virgindade, sexualidade, política/ditadura, pobreza, miséria, drogas, riqueza, prostituição, maternidade, aborto, música, vaidade, ciúme, traição, amor e morte, como sinal da diversidade e pluralidade de desencontros e encontros humanos, das múltiplas relações possíveis com o real, ou a negação do mesmo, e, sobretudo, nos é revelado o poder da literatura como mecanismo de luta, denúncia, apontamento, reflexão, resignificação, reflexão e construção de um real, quase palpável aos olhos diante da complexidade narrativa, que nos permite viver os dramas das meninas, a raiva, a ansiedade, o medo e, sobretudo, a esperança.

## 5 Considerações finais

Chegando a essas considerações finais, acredita-se ter sido cumprido o objetivo proposto por este trabalho: verificar, por meio de uma leitura analítica, os mecanismos de construção da poética de Lygia Fagundes Telles, mais especificamente daqueles evidenciados no livro *As meninas* (1973), segundo romance da autora, e a obra escolhida como *corpus* dessa pesquisa. A fim de alcançar esse propósito, elegemos o foco narrativo como elemento estruturante e



condutor da narrativa, observando-se os efeitos revelados a partir das vozes narrativas materializadas no texto.

A obra revela a história de três jovens que residem em um pensionato e compartilham suas experiências de vida. A obra é ambientada na década de 60, em um contexto de ditadura e repressão, constituindo-se então como testemunho de um tempo e de uma sociedade, revelada a partir das diferentes vozes do texto, ou seja, do narrador de onisciência seletiva múltipla e do monólogo interior e fluxo de consciência das personagens.

Sônia Régis (1988) afirma que a literatura é o lugar do ensaio de um sujeito complexo (a entidade autor/leitor), onde ele fala e, ao mesmo tempo, sendo falado, ouve. A ensaísta ainda revela que, se a literatura diz algo é porque nela falam e dessa fala é testemunha, logo, a obra se apresenta, como dito anteriormente, como um testemunho de um tempo e de uma sociedade, transcendendo o tempo e o espaço, ao dialogar com diferentes gerações desde sua época de publicação, fazendo-se notória no momento atual pela sua indicação ao Nobel em 2016, mas, sobretudo, por revelar o acontecimento da verdade e manifestar o conhecimento humano, já que a literatura é um modo de pensar em que a interferência básica é a humanidade em sua experiência de vida, e desse modo, temos diante de nós a vida de Lia, Lorena e Ana Clara, e compartilhamos e vivenciamos, enquanto testemunhas e leitores cúmplices, as mesmas experiências.

Essa sedução pela experiência humana e a riqueza do testemunho só se torna possível a partir da exploração de recursos possíveis para criar uma realidade; acreditamos que Lygia Fagundes Telles conseguiu, com êxito, dar vida às meninas.

Enfim, fica o convite para a leitura de *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, obra que, nos dias atuais, continua nos comunicando uma verdade universal da condição humana, e ainda testemunhando um tempo e uma sociedade, com o uso da palavra plurissignificativa trabalhada em diferentes níveis de discurso como mecanismo estruturante da narrativa, que, por intermédio das diferentes vozes, conduz a narrativa.

## Referências

AGUIAR e SILVA, V. Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.

ANDRADE, de Regina. LOZ, Maria Ivane de Souza. *A arte e a literatura de resistência, a partir de As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. 2013 (trabalho temático interdisciplinar). Faculdade de biblioteconomia e ciências da informação. São Paulo, 2013.

AS MENINAS. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=1276>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. 42.ed.São Paulo:Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 12. ed. Rio de Janeiro, BERTRAND BRASIL, 1996.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo:Perspectiva 2005 80 p.

DALCATAGNE, Regina. Lygia Fagundes Telles e a ambiguidade feminina. 9 de março de 2016. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/2016/03/lygia-fagundes-telles-e-a-ambiguidade-feminina>> Acesso em: 01 out. 2016.

FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004. G1. *Lygia Fagundes Telles é indicada ao Nobel de Literatura*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/02/lygia-fagundes-telles-e-indicada-ao-nobel-de-literatura.html>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

HOUAISS. Antônio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

Instituto Moreira Salles. *Cadernos de literatura brasileira: Lygia Fagundes Telles*, n. 5, São Paulo, 2002.

ITAÚ Cultural. *A Literatura de Lygia Fagundes Telles-Uma homenagem*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gj3AOlailgo>>Acesso em: 07 ago. 2016.

IVAN, Maria Eloísa Souza. *Introdução aos gêneros literários*. Apostila organizada pela professora como material didático. Franca/SP, 2009.

LAMAS, Berenice Sica: Trajeto e palavra no aquário: *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LYGIA Fagundes Telles. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lygia\\_Fagundes\\_Telles](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lygia_Fagundes_Telles)> . Acesso em 12 abr. 2016.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; 24, 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

OLIANI, Nara Gonçalves. *Das considerações acerca das representações da mulher em As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Uberlândia, v.2, n.2, 2011.

JUNIOR, Arnaldo Franco; OLIANI, Nara Gonçalves. *As meninas: Entre o universo de Lygia Fagundes Telles e o universo das representações femininas*. Assis: TriceVersa, v.4, n.1, jul.- dez.2010.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles nº5*. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

PAULA, Catarina Tinoco de; RIBEIRO, Luis Filipe. *Dialogismo e polifonia em As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2008.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Cadernos de literatura brasileira: Lygia Fagundes Telles nº5*. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2007.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. 2. ed. São Paulo: Editora 24, 2000.

RODA Viva. *Lygia Fagundes Telles*. São Paulo, 29 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7GBr-JFDgAU> Lygia Fagundes Telles - 07/10/1996 roda viva>. Acesso em: 06 ago. 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. *A meninas*. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TV Cultura. *Lygia Fagundes Telles é indicada ao Nobel de Literatura*. Disponível em: <[http://tvcultura.com.br/videos/51638\\_lygia-fagundes-telles-e-indicada-ao-premio-nobel-de-literatura.html](http://tvcultura.com.br/videos/51638_lygia-fagundes-telles-e-indicada-ao-premio-nobel-de-literatura.html)>. Acesso em: 02 ago. 2016.

UOL Entretenimento. *Lygia Fagundes Telles é indicada para concorrer ao Nobel de Literatura*. São Paulo, 3 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2016/02/03/lygia-fagundes-telles-e-indicada-para-concorrer-ao-nobel-de-literatura.htm>> Acesso em: 02 ago. 2016.