



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

MARIA VILANI DE SOUSA

**AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS E AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM AS  
*MENINAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES.**

TERESINA – PI  
2020

MARIA VILANI DE SOUSA

**AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS E AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM AS  
*MENINAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES.**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, como requisito para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gênero.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Algemira de Macêdo Mendes

TERESINA – PI  
2020

S725r Sousa, Maria Vilani de.

As representações femininas e as relações de gênero em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles / Maria Vilani de Sousa. – 2020.  
109 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, Teresina - PI, 2020.

“Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gênero.”

“Orientador (a): Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes.”

1. Mulheres. 2. Autoria feminina. 3. Relações de gênero. I. Título.

CDD: 469.02

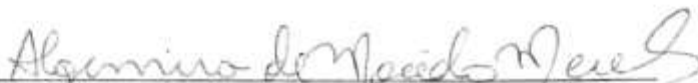


GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

**TERMO DE APROVAÇÃO**

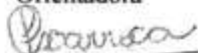
**AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS E AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM *AS MENINAS*, DE  
LYGIA FAGUNDES TELES.  
MARIA VILANI DE SOUSA**

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 4 de junho de 2020, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelas professoras abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho ...Aprovado. (Aprovado, não aprovado).



Professora Dra. Algemira de Macedo Mendes – UESPI

Orientadora



Professora Dra. Iara Christina Silva Barroca – UFV

Membro externo



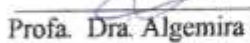
Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos – UESPI

Membro interno

Professora Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes – UESPI

Suplente

Visto da Coordenação:

  
Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes  
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da  
UESPI

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI Telefone (86) 3213-2547 /  
3213 – 7942

A Deus e a Virgem Maria, Mãe de Deus.

À minha família: Maria Cristiane Linhares,  
José Mauricio de Sousa, Lucas Linhares de Sousa.  
E ao meu cachorro que me fez sorrir nos momentos difíceis, Mickey.

## AGRADECIMENTOS

A Deus e a Nossa Senhora, pela bondade de me ajudar a superar os momentos de angústia e aflição, de me conscientizar de que os momentos de chuva sempre vêm, mas que o sol sempre brilha no dia seguinte; por me ajudar a superar os obstáculos, dar-me sabedoria para tornar possível esse momento.

À minha família: minha mãe Maria Cristiane Linhares, meu pai José Maurício de Sousa, e meu irmão Lucas Linhares, pela paciência em suportar meus momentos de angústia, pelo apoio incondicional e pela torcida constante.

Aos meus avós, Maria do Socorro Linhares e José Augusto Linhares, que sempre rezaram pela minha felicidade; às minhas tias Francisca Janaina Linhares e Naiana Cristina Linhares que sempre se alegraram com as minhas conquistas e torceram por mim. Muito obrigada!

Ao meu cachorro, Mickey, que me é um companheiro fiel e um amigo leal.

Aos professores do curso de Letras-Inglês, da Universidade Federal do Piauí – UFPI, que durante minha graduação encorajaram meu interesse pelo campo acadêmico.

Ao Mestrado Acadêmico em Letras e o Núcleo de Pós-Graduação da UESPI, por acreditarem no meu projeto, além de sempre dedicarem seu tempo incentivando, orientando e proporcionando momentos leves durante todo o processo.

À minha orientadora, Dra. Algemira de Macêdo Mendes, pela sua paciência, amizade e dedicação ímpar em me ensinar e me orientar na vida profissional e pessoal. Que Deus pague tudo isso, pois com certeza nunca poderei pagar tanta gentileza. Obrigada por tudo.

À Universidade Estadual do Piauí, seus funcionários, professores e alunos que sempre me acolheram com respeito e disposição, especialmente aos do Campus Torquato Neto, onde estive como aluna do Mestrado em Letras.

Aos meus companheiros do Mestrado Acadêmico, que sempre se mostraram solícitos diante de todas as adversidades que encontramos, sempre me ajudando a melhorar e amadurecer como pessoa e profissional. Além disso, agradeço pelos momentos de aflição compartilhados em que me confortaram.

À minha psicóloga Larissa por sua paciência em me escutar, orientar e ajudar na jornada do conhecimento pessoal. Agradeço do fundo do meu coração.

Aos meus amigos que, continuamente, permaneceram comigo durante os momentos de alegria e de tristeza, nunca cessando em me incentivar e me escutar. Agradeço pela parceria de sempre!

Por último, mas não menos importante, agradeço a mim por não ter desistido, e a todos que não me deixaram desistir. Obrigada!

“Eu tenho que fazer o melhor dentro das minhas limitações para que eu possa me virar e pensar: eu fiz o melhor que pude hoje. E, ao fazer isso, no grande esquema da vida, eu espero estar contribuindo para o que considero amar a si mesmo”.

Kim Nam Joon, 2019.



## RESUMO

Fruto de uma inquietação perante o cenário contemporâneo, este trabalho intenta contribuir para a desconstrução das máscaras dessa sociedade que ao longo dos tempos insiste em legitimar a inferioridade feminina utilizando como justificativa os aspectos biológicos. Com isso, torna-se pertinente a discussão sobre as relações de gênero dentro da sociedade brasileira, refletida nas páginas do romance *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, já que a própria autora tenta emergir relações conturbadas, consequência de uma amizade entre mulheres diferentes e seus pactos frágeis. Posto isto, este trabalho utilizou-se da autoria feminina para melhor compreender estas nuances das relações de gênero que se estabeleceu na sociedade, embasadas em autores como Antonio Candido (1999), Silviano Santiago (2002), Leyla Perrone-Moisés (2016) e Regina Dalcastagnè (2012). Ainda, em conversa com autoria feminina e a crítica literária, apoiamo-nos em autores como Teresa di Lauretis (1994) Hélène Cixous (2017), Stuart Hall (2004), Elódia Xavier (1991), Mary Del Priore (2018), esperando também entender como as questões de gênero se enlaçam com a escrita feminina, perante a sociedade atual. Nesse sentido, percebe-se que, para além do tempo em que se passam os acontecimentos, não se diminuem os impactos da sociedade patriarcal sobre as mulheres. Sendo assim, este trabalho propõe-se a analisar as representações de gênero entre as personagens femininas, ao passo que estas são transportadas para as suas outras relações afetivas, no decorrer da obra.

**Palavras-chave:** Mulheres. Autoria Feminina. Relações de Gênero.

## ABSTRACT

As a result of an uneasiness, in the contemporary scenario, this work intends to contribute to the deconstruction of the masks of this society that, over time, insists on legitimizing female inferiority using biological aspects as a justification. With this, the discussion about *gender relations* within Brazilian society becomes relevant, reflected in the pages of the novel *As Meninas* (1973) by Lygia Fagundes Telles, since the author herself tries to emerge troubled relationships, as a consequence of a friendship between women and their fragile pacts. That said, this work used female authorship to better understand these nuances of gender relations that have been established in society, based on authors such as Antônio Candido (1999), Silvano Santiago (2002), Leyla Perrone-Moisés (2016) and Regina Dalcastagnè (2012). Still, in conversation with female authorship and literary criticism, we rely on authors such as Teresa di Lauretis (1994) Hélène Cixous (2017), Stuart Hall (2004), Elódia Xavier (1991), Mary Del Priore (2018), also aiming to understand how gender issues intertwine with female writing, in today's society. In this sense, it is clear that beyond the time when events happen, the impacts of patriarchal society on women are not diminished. Thus, this work proposes to analyze how gender representations among female characters, whereas, these are transported to their other affective relationships, during the course of the work.

**Key-words:** Women. Female Authorship. Gender Relations.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>10</b>
<b>1 LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>14</b>
1.1 Antecedentes decisivos da literatura brasileira.....	14
1.2 Literatura feminina brasileira contemporânea: interseções com a crítica feminista .....	20
1.3 O impacto do feminismo nas relações de gênero e na autoria feminina .....	32
<b>2 LYGIA FAGUNDES TELLES: A INVENTORA DE MEMÓRIAS.....</b>	<b>45</b>
2.1 Trajetória bibliográfica de Lygia Fagundes Telles.....	45
2.2 Recepção crítica de <i>As meninas</i> , de <i>LFT</i> : memórias da ditadura? .....	52
<b>3 AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS E AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM AS MENINAS DE LFT .....</b>	<b>63</b>
3.1 Os perfis plurais das personagens Lorena, Lia e Ana Clara em <i>As meninas</i> .....	63
3.2 Confluências e divergências nas relações de gênero entre as protagonistas de <i>As meninas</i> .....	69
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>90</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>1094</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>101</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Durante a transição dos séculos XIX e XX, os direitos das mulheres – quase inexistentes – eram negligenciados. Essa circunstância ajudava a perpetuar o corpo feminino como um objeto de posse masculina. Em 1970, Simone de Beauvoir tornou-se um fenômeno ao levantar a questão do *ser mulher*. Ela abriu uma nova visão sobre o papel indefinido da mulher em sociedade. Além disso, desconstruiu as definições do *ser mulher*, assim como questionou os rótulos que eram impostos a elas. Dentro das barreiras sociais, Beauvoir inseria uma discussão que incitou as mulheres a uma busca por legitimação.

Assim, *O segundo sexo*<sup>1</sup> começou a contrariar a dominação masculina que era imposta pela sociedade patriarcal. No entanto, mesmo diante de tal esforço, ainda era desafiador desvencilhar-se de um comportamento tradicionalista, deste modo, os avanços femininos ainda seguiam desvalorizados e enfraquecidos.

Apoiados em um conceito biológico, os homens eram responsáveis por direcionar um destino às mulheres, pautado em “regras” a serem seguidas dentro do núcleo social, em prol da satisfação masculina. Essa imagem das mulheres continuava a ser divulgada em todas as camadas socioculturais por meio de mídias sociais que se apresentaram na contemporaneidade, como a internet. Esta se tornou uma ferramenta para perpetuar limites entre o homem e a mulher, categorizando comportamentos indispensáveis e apropriados para a validação positiva das relações de gênero. Nesse contexto, a literatura também se engajava em circular essas questões sociais entre grupos humanos.

Foi a partir da literatura que muitas mulheres começaram a apresentar sutis destaques, tendo Mary Wollstonecraft como pioneira na defesa dos direitos das mulheres. Ela foi uma das principais razões para a explosão das novas regras sociais e da procura por uma cidadania plena, fatos esses que, conseqüentemente, deram início a um direcionamento das lutas femininas, distanciando a causa do modo tradicional das *relações de gênero*.

Com a súbita saída do anonimato, as mulheres começaram a se encaixar na sociedade diante dos fortes padrões tradicionalistas que ainda mantinham as mulheres em bolhas. A discussão acerca desses padrões permitiu a visualização do processo de submissão, ao qual o sexo feminino era condicionado. Dessa maneira, tornaram-se relevantes as temáticas da *mulher* e sobre a *mulher*.

---

<sup>1</sup> Nome do livro da autora francesa Simone de Beauvoir, publicado em 1970.

Historicamente, as relações entre os sexos eram mantidas com a obediência feminina e os papéis separados da seguinte maneira: *públicos e privados*, que seriam implicados ao homem e à mulher, respectivamente. Tal divisão proporcionava uma subordinação, que estimulava a falta de autonomia feminina, usada pelo *primeiro sexo* para justificar a submissão feminina como algo normal, biológico.

No Brasil, apoiadas na primeira onda do feminismo, as manifestações saíram para o espaço público. Assim, foram impulsionadas outras revoluções femininas com resultados pertinentes como, em 1960, a liberação sexual e a distribuição de contraceptivos; o que fortificou as lutas pela igualdade no ambiente de trabalho em 1970.

Para Rachel Soihet, a história das mulheres tomou impulso em 1970, “apoiada na explosão do feminismo e articulada ao crescimento da antropologia e da história das mentalidades” (SOIHET, 2001, p. 8). Com isso, as contribuições femininas foram ganhando destaque continuamente, e, além disso, começaram a participar ativamente na educação. Soihet (2001) continua:

Com esse impulso, as universidades abrem-se aos grupos de pesquisas, reconhecendo seu valor, encorajando trabalhos e temas. Dois polos de reflexão estruturam essa efervescência intelectual: um que faz surgir mulheres no seio de uma história pouco preocupada com a diferenciação sexual; outro que demonstra a opressão, a exploração e a dominação. Nesse contexto particular, onde a ideologia e a identidade são constitutivas do objeto estudado, a história das mulheres é, antes, um acréscimo à história geral (SOIHET, 2001, p. 8).

Consequente, a possibilidade de novos temas deu às mulheres maior visibilidade como agentes históricos e possibilitou uma luta por direitos mais igualitários, a fim de romper com os conceitos pré-estabelecidos pela sociedade.

Com base nos pressupostos acima, trabalha-se aqui a obra *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, por ser um romance que tematiza as vivências de três personagens femininas em um pensionato de freiras, no período da ditadura militar. O enredo demonstra vários conflitos pessoais, psicológicos e sociais e, a partir disso, molda seus vínculos. Encontra-se nele um campo propício para discutir as relações de poder, gênero e, sobretudo, as máscaras do patriarcado que o texto sugere. Além disso, a linguagem lyginiana<sup>2</sup> reproduz os conflitos e a formação destas relações durante o regime militar. A visibilidade que a obra alcançou também auxiliou na introdução das discussões femininas diante das vivências ditatoriais. Embora as personagens estejam vivendo em uma sociedade ainda marcada por muitas restrições à mulher,

---

<sup>2</sup> Este termo será usado para se referir as obras da escritora paulista Lygia Fagundes Telles.

imersas em um contexto histórico diferente do atual, suas particularidades perpetuam-se até os dias de hoje.

Fruto de uma inquietação perante o cenário contemporâneo, este trabalho age como uma ferramenta na tentativa de legitimar os esforços femininos para se desvencilhar de uma sociedade que embasa a inferioridade feminina em uma argumentação biológica. Além disso, com a exposição do sistema patriarcal, incentivou-se a desconstrução da ideia de um único poder social. Observando isso, torna-se pertinente a discussão sobre as relações de gênero dentro da sociedade brasileira, refletidas nas páginas do romance de Lygia, já que a própria autora tenta emergir situações conturbadas, consequência de uma amizade entre mulheres diferentes e seus pactos frágeis.

O diálogo, aqui proposto, entre as personagens tenta contrapor uma sociedade ainda propagadora de uma visão masculinizada do trabalho feminino, expandindo-se para a literatura. Lygia Fagundes vence o esquecimento imposto à autoria feminina, ao conseguir ter seus livros lidos e ser querida pelo público. Ainda, é aclamada em inúmeros países, tendo suas obras traduzidas, como, em especial, o romance escolhido como corpus desta dissertação, que foi traduzida para o inglês sob o título de *The Girl in the Photograph*<sup>3</sup> (1982).

Este trabalho se propõe a difundir as sutilezas da obra observando os aspectos que a torna uma leitura relevante para o quadro contemporâneo. Neste propósito, apontamos diferentes ângulos que se desvelam em três capítulos. No primeiro capítulo, optamos por reconstruir, brevemente, os antecedentes da literatura brasileira, enfatizando o processo de desenvolvimento da escrita literária e mutações. Ao fazer essa conexão, tentar-se-á explicitar as diferentes nuances que despertaram a necessidade da literatura de autoria feminina, embasadas por autores como Antônio Cândido (1999), Silviano Santiago (2002), Leyla Perrone-Moisés (2016) e Regina Dalcastagnè (2012).

Em um segundo momento, discute-se a literatura feminina brasileira contemporânea dialogando com a crítica feminista, e ainda procura-se compreender as relações de gênero dentro dessa nova escrita, de maneira a se adotar uma nova perspectiva diante da sociedade atual, apoiados em autores como Teresa di Lauretis (1994) Hélène Cixous (2017), Stuart Hall (2004), Elódia Xavier (1991), Mary Del Priore (2018).

No segundo capítulo, opta-se por fazer uma retrospectiva da trajetória de Lygia Fagundes Telles, tendo em vista sua escrita atemporal, para problematizar os conflitos socioculturais. Nesse contexto, vislumbram-se algumas de suas obras mais pertinentes, diante

---

<sup>3</sup> Título dado ao romance lyginiano de *As meninas*, ao ser traduzido por Margareth A. Neves na editora Avon Books em 1982.

da proposta deste trabalho e, além disso, observa-se o caráter pessoal e intimista da autora, que trouxe veracidade para o testemunho de suas protagonistas, em *As meninas*, utilizando diversos escritos sobre a autora e sobre suas obras.

Ainda neste capítulo, considera-se a recepção crítica assim como seu viés ditatorial, na intenção de compreender as relações dentro e fora das páginas dos livros. Sendo assim, a discussão se faz importante, pois o romance desvela preocupações atemporais, como a busca por igualdade de direitos.

O terceiro capítulo é composto por uma análise das três personagens femininas, Ana Clara, Lorena e Lia, pela qual se procura estabelecer seus perfis individuais, bem como as características que dialogam com as relações de gênero.

Por fim, abre-se um contraste entre as próprias personagens, observando os ideais femininos levantados cotidianamente, analisando a moralização dentro de suas relações. Ainda, ao examinarmos os panoramas sociais, culturais e políticos, percebe-se que o romance ilumina os tempos sombrios de um regime autoritário através de uma ótica feminina, levantando a discussão sobre o importante papel da autoria feminina como disseminadora à um viés unívoco. Através das estudantes Ana Clara, Lia e Lorena, recorda-se o valor de pensar em conjunto, além de permitir uma análise das possibilidades sociais para as mulheres de classe média no período. Diante disso, este trabalho visa colaborar com essas vozes que, incansavelmente, continuam sua luta.

Diariamente, *As meninas* dialogam no âmbito social e cultural, atribuindo um aspecto de testemunha que age como uma resistência, ressaltando a importância da força mútua, independente da trajetória, conduzida por mulheres diferentes em busca do mesmo objetivo: liberdade. Nesse sentido, percebe-se que, para além do tempo dos acontecimentos, não são diminuídos os impactos da sociedade patriarcal sobre as mulheres. Sendo assim, nos propusemos a analisar como as relações de gênero se dão entre personagens femininas, a medida em que se constroem também entre os laços afetivos com o sexo oposto.

## **1 LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

### **1.1 Antecedentes decisivos da literatura brasileira**

Em meio ao processo de independência política do Brasil, no ano de 1822, a língua, as sociedades e, principalmente, a literatura, passaram por um processo contínuo de transformações, construindo lentamente um espaço híbrido. Nessa jornada tortuosa, a literatura brasileira estabeleceu sua parte no surgimento de um novo mundo, por meio de todas as suas modificações, como acentua Antônio Candido:

Foi transposição das leis, dos costumes, do equipamento espiritual das metrópoles. A partir dessa diferença de ritmos de vida e de modalidades culturais formou-se a sociedade brasileira, que viveu desde cedo a difícil situação de contato entre formas primitivas e formas avançadas, vida rude e vida requintada. Assim, a literatura não “nasceu” aqui: veio pronta de fora para transformar-se à medida que se formava uma sociedade nova (CANDIDO, 1999, p. 12).

Esta sociedade nova, baseada em preceitos europeus, foi moldada durante anos, utilizando-se da realidade social e cultural da época, definindo pontos particulares da literatura brasileira. Assim sendo, “a história da literatura brasileira é, em grande parte, a história de imposição cultural, que foi aos poucos gerando expressão literária diferente” (CANDIDO, 1999, p. 13).

Gerada no seio da literatura portuguesa, a literatura brasileira dependeu por muito tempo do viés português, encontrando dificuldade em desligar-se da progenitora. Somente com a ascensão do Romantismo no Brasil, seus escritos alcançaram maturidade literária. Dessa forma, manifestou sua identidade literária e cultural, reproduzindo discursos sociais e políticos.

Ao abraçar diferentes personalidades autorais, acarretou um desenvolvimento significativo dentro e fora das margens dos livros. A literatura, que adotava uma voz única, expandiu-se, dando às vozes marginalizadas força para provocar um sistema de paradigmas reguladores das formas de pensamentos. Estas mutações sofridas pela literatura brasileira, resultado de uma diversidade cultural, impediram que enraizasse o cenário literário brasileiro.

O novo espaço possível dentro do campo literário procurou uma resignificação para a contemporaneidade. Para Leyla Perrone-Moisés, suas características baseavam-se em uma tentativa de libertar-se de convenções narrativas, por meio de estratégias de escrita, dentre elas,



o fluxo de narrativa, os trocadilhos e as palavras-valise, o estilo telegráfico e a representação neutra do real.

Todas essas experiências foram assimiladas pelos escritores contemporâneos, que ora lhes dão uma continuidade, ora as ignoram, praticando tranquilamente qualquer tipo de estilo do passado, sem a preocupação modernista com o novo. E essa despreocupação é típica dos escritores contemporâneos, que colhem, tanto no passado como no presente, seus temas e modos de expressão (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 45-46).

Estas narrativas fora dos padrões tornaram-se o lar de diversos autores – homens e mulheres – dando abertura a uma disputa mais representativa e mais democrática, tornando uma experiência mais significativa para aqueles que buscam encontrar nela não o que já lhes é familiar, mas o que lhes é desconhecido, o outro, com toda a carga de dor, sofrimento e a capacidade de beleza que é o portador.

A literatura resiste a essa contemporaneidade? Leyla Perrone-Moisés atesta que essa escrita contemporânea está aproximando a alta literatura<sup>4</sup> de um fim, pois:

[...] uma das causas mais aventadas é o impacto das mutações tecnológicas, em especial a informatização, que, se por um lado beneficia a produção e o comércio dos livros, por outro privilegia a leitura rápida em detrimento da leitura lenta e reflexiva, a quantidade em detrimento da qualidade (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 23).

.....

Quando se fala do fim da literatura, trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade. Aquilo a que assistimos hoje, na esfera literária, confirma as previsões de Paz sobre o término de uma fase da modernidade. Os leitores talvez tenham mudado mais do que os escritores (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25).

Diante deste novo cenário, ao incorporar novas configurações, rompem-se com as antigas tradições, e isto começa a atrair a curiosidade de novos leitores famintos pelo desconhecido, ameaçando, assim, a literatura brasileira de voz única. É dentro deste contexto que entram em choque a “alta” e a “baixa” literatura, discutindo o processo de escrita literária.

Para Silviano Santiago, a literatura, no estágio contemporâneo, possibilitou diferentes escritas literárias, reconhecendo novos autores e não somente os “autores da casa”. O autor acredita que a literatura não deveria permanecer fechada a novas nuances, embora o autor tenha

---

<sup>4</sup> Termo usado para diferenciar os clássicos literários e romances aclamados pelos críticos da literatura. Atribuindo um valor superior a quaisquer outras obras no mercado. Este termo, em muitas situações, pode ser usado para inferiorizar a chamada “Literatura de Massa” que, supostamente, preocupa-se com o mercado financeiro e esquece a qualidade literária.

o direito de se opor ao texto moderno. O estudioso justifica que o acervo literário não pode se limitar a uma única vertente, pois correria o risco de perder sua identidade e papel social. Papel este que deve usar a literatura para incitar uma necessidade de reencontrar raízes e readaptar a escrita à atualidade brasileira.

A anarquia formal não deve ser tomada, a priori, como um dado negativo na avaliação da literatura em prosa de agora. Pelo contrário. Demonstra a vivacidade do gênero, capaz de renascer para se moldar idealmente a situações dramáticas novas e dispare; e exprime a criatividade do romancista, que busca sempre a dicção e o caminho pessoais (SANTIAGO, 2002, p. 34).

Os romancistas então passaram a buscar formas de renovar as conjunturas da literatura brasileira, que permitissem novas formas de encarar o presente. Logo, incorporaram-se diversas vozes sedentas para expor seu poder testemunhal e configurar uma outra vertente para as páginas literárias. Dentre estes discursos latentes, aparece a escrita feminina com o desejo de relatar sua história, porém continuavam caindo no esquecimento literário.

Para Constância Lima Duarte (1997) esse esquecimento remete a um sistema que sempre evitou qualquer incentivo a escritos que não fossem de autoria masculina, ocasionando uma estranheza por novas versões da história, principalmente advinda de uma mulher. Refletia-se, então, comportamento social que obscurecia os talentos femininos que se distanciassem dos cuidados da casa; comportamento este que começava dentro do seio familiar.

Por isso as questões femininas continuavam a ser retratadas por meio dos olhos masculinos. Nisso, ao apropriarem-se da história feminina, estes narravam “a ação enquanto espetáculo a que assistiam (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; não narra como atuante” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Dessa maneira, seguiram criando e recriando personagens femininas sob um conceito pré-estabelecido socialmente, tornando-se modelo a seguir.

As narrações masculinas sobre as mulheres se tornaram cada vez mais um parâmetro do comportamento feminino, naturalizando esse olhar masculino sobre o feminino. O *lado único* da história reproduzia personagens femininas manipuladas e anulavam suas falas diante de acontecimentos sociais, políticos e culturais, e assim sobreviviam apoiados por um sistema patriarcal que silenciava as suas mulheres “tanto no cenário público da vida cultural literária, quanto no registro das histórias da nossa literatura” (GOTLIB, 2003, p. 3). Com isso, o leitor habituou-se a um lugar único.

Para Algemira de Macedo Mendes, isso não deve ser considerado como parâmetro literário, pois “não se pode falar em história no singular, haja vista que esse *lugar* de onde fala

o historiador não é o mesmo de todos os historiadores e, consequentemente, o produto não é o único” (MENDES, 2011, p. 75), por isso, parece inviável evidenciar-se relatos de um processo que não pertence ao lugar de quem relata. A história das mulheres deve pertencer às mulheres.

Mas as mulheres ainda não eram levadas a sério. De acordo com Mendes “à medida que se modificava o sistema literário, desaparecia a menção às escritoras, como se fossem tornando-se descartáveis tanto as que produziam ficção como poesia” (2011, p. 76), elas eram equivocadamente deixadas de lado enquanto escritores masculinos apresentavam-se aos holofotes. Quando mencionadas – geralmente por homens –, como no caso da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, essas menções eram acompanhadas de um tom duvidoso e desdenhoso:

Martins cita, sem muita certeza, se realmente é de Maria Firmina dos Reis e se o nome dela está correto. A locução verbal “Devem ser” deixa para o leitor: dúvida? Descaso? A título de observação, Cantos à beira-mar de Maria Firmina do Reis (1825-1917) foi publicado em 1871. Equívocos assim têm acontecido na história da literatura brasileira, a exemplo de Sacramento Blake, que fez um verbete sobre Narcisa de Villar, confundindo o título com o pseudônimo da autora. Em uma outra edição da obra do historiador, são acrescentados novos dados sobre Maria Firmina do Reis, com mais equívocos, estendendo-se a outras escritoras (MENDES, 2011, p. 78).

Maria Firmina foi apenas uma das inúmeras escritoras esquecidas no cenário literário brasileiro. Posteriormente, foi descoberto que a autora não somente publicava em jornais, mas também já havia publicado livros como *Úrsula* (1859), este que “foi tido a princípio como precursor do romance escrito por uma mulher no Brasil” (MENDES, 2011, p. 83).

No entanto, nem o talento inegável da escritora foi capaz de contrapor os estereótipos enraizados na sociedade, adicionando adjetivos como “belo sexo, ente delicado, caprichoso e sentimental, belo e amável sexo de sentimento delicado que designavam uma fragilidade” (MENDES, 2011, p. 87). Além de Firmina, muitas outras tiveram seus nomes esquecidos, negligenciados e ainda hoje permanecem assim, salvo alguns nomes como Lygia Fagundes Telles.

Essas pequenas e sofridas menções de nomes de escritoras em suas obras – por homens – apenas aumentava a falta de representatividade e de importância do testemunho feminino, internalizando as relações hierarquizadas. Assim, permanecia-se a visão errônea da mulher real e criava uma heroína que seu maior papel se resumia “numa pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe” (BRANCO; BRANDÃO 2004, p. 11).

De certa maneira, criou-se uma visão deturpada da mulher perante a sociedade, então quando se encontrava uma forma para se revelar, continuavam sendo silenciadas. Duarte confirma:

Não se admitia à mulher qualquer iniciativa que lhe permitisse escapar do estreito círculo a que estava confinada. Os espartilhos do preconceito teimavam em mantê-la bem segura e dentro dos limites do espaço doméstico (DUARTE, 1997, p. 56).

Hoje, conhecem-se as dificuldades enfrentadas pela maioria das mulheres dos séculos passados, suas lutas contra uma sistemática patriarcal, a permanência em um espaço privado, a falta de ensino apropriado, dentre outros fatores que são responsáveis pelo pouco número de escritoras conhecidas no mundo contemporâneo. De toda forma, algumas conseguiram superar obstáculos “escrevendo e publicando, num flagrante desafio à ordem que as restringia à esfera privada” (DUARTE, 1997, p. 57).

Então, o texto literário – na mão dessas mulheres — se tornou um recurso para trazer à tona os delírios, sonhos e as vozes que, agora, poderiam questionar o narrador único. Questionar o narrador que insistia em continuar ocupando o lugar contando história que “por não ter respaldo da vivência, estaria desprovido da mesma” (SANTIAGO, 2002, p. 46-47), isto é, não possuía requisitos para narrar essa história. Isso acarretou em um rompimento do *status quo* literário, os novos escritores e a invasão ao território literário com novas técnicas e vozes incentivaram o leitor a procurar por novas perspectivas.

Devido a essa ruptura, a literatura contemporânea investiu em diversas produções, abordando vários ângulos sociais e, finalmente, incluindo a perspectiva feminina. Isto é, ignorando a suposta hierarquia ao conceder, sutilmente, novos espaços para as mulheres. Silvano Santiago concorda com essa estratégia da literatura contemporânea, como informa a seguir:

O que está em jogo não é o surgimento de um novo tipo de ação, inteiramente original, mas a maneira diferente de encarar. Pode-se encará-la com sabedoria da experiência, ou com a sabedoria da ingenuidade. Não há, pois, uma sabedoria vencedora, privilegiada, embora haja uma que seja imperiosa (SANTIAGO, 2002, p. 55).

Dessa forma, a produção literária feminina, em um espaço imperioso, começa a travar uma luta contra a hegemonia masculina. Logo, “o discurso feminino faria parte de um projeto

subversivo mais amplo, com o objetivo de anular a uniformidade do discurso de poder e de modificar as relações sociais” (XAVIER, 1991, p. 14).

Mas como sobreviver a um público pouco receptivo? Com leitores habituados a uma única forma de escrita, poderia ser um choque a súbita aparição de mulheres escrevendo romances, além do mais, muitas ainda se sentiam ameaçadas política, social e culturalmente.

É nesse contexto que as escritoras então passaram a utilizar pseudônimos para tentar se desvencilhar do seu “destino”, dando início a uma gama de nomes que censuravam a mulher que escrevia, dentre estas estava Nísia Floresta, “pioneira do feminismo no Brasil e autora de *Direito das Mulheres e Injustiça dos Homens*, de 1832” (DUARTE, 1997, p. 57).

Nísia deve ter sido uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada grande imprensa. E foram muitas as colaborações que a cada dia surgiam sob a forma de crônicas, contos, poesias e ensaios. Aliás, esse é um traço da modernidade de Nísia Floresta: sua constante presença na imprensa nacional desde 1830, sempre comentando as questões mais polêmicas da época. Se lembrarmos que apenas em 1816 a imprensa chegou ao país, mais se destaca o papel pioneiro que esta brasileira desempenhou no cenário nacional (DUARTE, 2010, p. 9).

Nísia também foi pioneira na luta pelos direitos das mulheres erguendo sua bandeira em prol de todas as mulheres que eram trancafiadas em casa sem nenhum um direito:

Ela trata dos direitos das mulheres à instrução e ao trabalho, e exige que as mulheres sejam consideradas inteligentes e merecedoras de respeito pela sociedade. Nísia relaciona os preconceitos mais divulgados contra o sexo feminino, identifica suas origens na dominação portuguesa, e ainda desmistifica a ideia dominante da superioridade masculina. Se lembrarmos que nesse tempo a grande maioria das mulheres brasileiras vivia enclausurada em preconceitos, sem nenhum direito que não fosse o de ceder e aquiescer sempre à vontade masculina, mais surpreendente se torna sua iniciativa. A autora foi uma honrosa exceção em meio à massa de mulheres submissas, analfabetas e anônimas, e por isso costuma ser lembrada como a precursora do feminismo no Brasil e na América Latina (DUARTE, 2010, p. 12-13).

Dionísia Gonçalves Pinto, ou como ficara conhecida: Nísia Floresta, é só um dos exemplos de mulheres extraordinárias que precisaram se esconder atrás de um pseudônimo. Erguer a máscara agora não parecia tão ruim já que, de certa forma, encorajava essas mulheres tão subordinadas pela sociedade a escrever suas histórias.

Todas essas questões, embora fervorosas na época, só alcançaram um olhar mais intimista depois da década de 60, quando a literatura brasileira passou a refletir sobre o modo

como funciona e atua o poder na nova sociedade. Esse abandono gradativo, de uma visão única, auxiliou na transgressão contra o autoritarismo e interferiu no processo linear de escrita.

## **1.2 Literatura feminina brasileira contemporânea: interseções com a crítica feminista**

Ao longo dos anos, a Literatura Brasileira progrediu em diversos aspectos, tendo principalmente se diversificado e proporcionado a presença de novas falas. Dentre essas, encontrou-se uma voz proibida, a feminina, o que possibilitou a mulher a representar os seus próprios interesses. Nesse sentido, elas usufruíram dessa chance para contestar esse espaço.

Conforme Regina Dalcastagnè, “cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala” (2012, p. 2). Este pensamento reflete o crescente poder dessas “vozes não autorizadas” que buscam ser avaliadas por elas mesmas, não por características atribuídas a elas como membros de um grupo.

Essa tensão possibilitou resultados melhores e mais democráticos, dando espaço a uma literatura menos tradicional e abraçando a contemporaneidade como forma de substituir a hegemonia canônica. Desenvolveu-se, então, “os dois aspectos, sem valorizar indevidamente autores desprovidos de eficácia estética, nem menosprezar os que desempenharam papel apreciável” (CANDIDO, 2000, p. 09). Ou seja, as características biológicas, assim como posições sociais, aos poucos, tornaram-se irrelevantes diante de uma esfera em prol de uma igualdade literária.

A vista disso, a descentralização do homem como autoridade máxima viabilizou o encontro de diversas temporalidades históricas e identidades, sendo possível pensar a realidade literária como um local acolhedor, onde todos pudessem ser sujeitos. Então, a dinamização do processo de escrita literária gerou uma autonomia, fornecendo a essa nova escrita mais destaque e maior circulação dos textos.

Consequentemente, “evidenciou-se uma vitalidade crescente do mercado editorial (no volume de produtos em circulação, na profissionalização, na mediação), a diversificação e o alargamento do número de consumidores” (PARDO, 2015, p. 267). Quer dizer, impôs pequenas mudanças no comportamento masculino em relação à mulher, sendo esta agora parte do mercado editorial.

Na visão de Dalcastagnè (2012), os espaços se uniram e a ideia da existência de um local individual, baseados em gênero, raça ou sexo, foram sendo desconstruídos. Nesse contexto, o discurso baseado em quem pode passar por esta rua, quem entra neste shopping, quem escreve

literatura, quem deve se contentar em fazer testemunho também se desfez. Dessa forma, a literatura contemporânea começou a portar-se como uma saída do isolamento do corpo dominado, mais precisamente o corpo feminino.

Isto posto, a questão da mulher na literatura começou a ser questionada. Mulher, escrita e literatura: quantas escritoras você já leu? Por que as mulheres estão em menor número do que os homens em relação à escrita literária? Qual o motivo por trás da aversão ao termo “literatura feminina”? Não é necessária uma pesquisa profunda para entender que os homens dominavam o fazer literário no Brasil. Por esta razão, frequentemente encontram-se diversos homens descrevendo ou explicando situações as quais as mulheres são submetidas.

Essas situações são perpetuadas nas páginas dos livros, enfatizando diversos estereótipos que construíram a imagem feminina intrinsecamente ligada à sociedade patriarcal, em que o corpo feminino é usado, maltratado e aprisionado. Assim sendo, percebe-se a necessidade de que a mulher seja considerada um ser pensante. Para Constância Lima Duarte, as “nossas” mulheres precisavam, primeiro, ser consideradas seres pensantes, para então pleitear a emancipação, sem precisar, entretanto, adequar-se à figura do masculino. Por isso:

Quando começa o século XIX, as mulheres brasileiras, em sua grande maioria, viviam enclausuradas em antigos preconceitos e imersas numa rígida indigência cultural. Urgia levantar a primeira bandeira, que não podia ser outra senão o direito básico de aprender a ler e a escrever (então reservado ao sexo masculino). A primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas data de 1827, e até então as opções eram uns poucos conventos, que guardavam as meninas para o casamento, raras escolas particulares nas casas das professoras, ou o ensino individualizado, todos se ocupando apenas com as prendas domésticas. E foram aquelas primeiras (e poucas) mulheres que tiveram uma educação diferenciada, que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, e abriram escolas, publicaram livros, enfrentaram a opinião corrente que dizia que mulher não necessitava saber ler nem escrever (DUARTE, 2003, p. 152-153).

As mulheres, ao que se observa, usavam a literatura como força política enquanto produtoras e disseminadoras de conhecimento, embora ainda precisassem usar nomes fictícios para publicar. Estes serviam como um ato de rebeldia que permeava o campo literário sutilmente. Um exemplo famoso de autoras que também utilizaram esse recurso para publicarem seus textos foram as irmãs inglesas Brontë.

Charlotte (1822-1855), Emily (1818-1848) e Anne Brontë (1820-1849), consideradas umas das maiores escritoras inglesas, se recusavam a publicar seus romances com seus nomes de nascença, e optavam por pseudônimos sem gênero identificado. Segundo Carol Ohmann em seu livro *Emily Brontë in the Hands of Male Critics*:

Os pseudônimos que todas as Brontës escolheram para seus conjuntos de poemas e seus romances foram, segundo Charlotte, deliberadamente selecionados para admitirem interpretações ambíguas. Elas não desejavam escolher nomes declaradamente masculinos; elas não se chamariam, por exemplo, Charles, Edward e Alfred<sup>5</sup> (OHMAN, 1971, p. 906).

As irmãs argumentavam que seus livros transpareciam pensamentos que se distanciavam do conceito de feminino da época – uma mulher limitada ao casamento e cuidado dos filhos, isto é, submissa ao marido, tendo ainda que demonstrar beleza, ser recatada e viver para o lar –, sendo assim, acreditavam que poderiam sofrer preconceitos, enquanto autoras. Ohmann confirma:

Por outro lado, como Charlotte escreveu depois: “Não gostávamos de nos declarar mulheres, porque – sem suspeitar naquele momento que nosso modo de escrever e pensar não era o que é chamado de ‘feminino’, tínhamos uma vaga impressão de que as autoras são passíveis de serem vistas com preconceito; vimos como os críticos às vezes usam como castigo a arma da personalidade e como recompensa, uma lisonja, que não é um verdadeiro elogio<sup>6</sup> (OHMANN, 1971, p. 906).

Diante disso, para evitar ideias pré-concebidas sobre suas obras, várias autoras acreditavam que seria mais prático e lógico recorrer a pseudônimos, pois, assim, melhorariam as vendas e recepção do público, já que mantinham uma identidade neutra.

No Brasil, também houve casos de escritoras que escolheram usar pseudônimos, como a escritora Maria Firmina dos Reis, no século XIX, que assinou em *Úrsula* como “Uma Maranhense”, embora o exemplar continue desaparecido:

O exemplar que originou a referida edição ainda está perdido, conforme pesquisas recentes no Estado do Maranhão, apesar de Luiza Lobo em *Crítica sem juízo* informar que o referido exemplar se encontra com o escritor maranhense Jomar Moraes, que, inquirido por mim sobre o assunto, negou a veracidade da informação (MENDES, 2016, p. 24).

---

<sup>5</sup> Traduzido do original: The pseudonyms all the Brontës chose for their joint volume of poems and for their novels were, Charlotte reported, deliberately selected to admit of ambiguous interpretation. They did not wish to choose names avowedly masculine; they would not call themselves, for example, Charles, Edward, and Alfred (OHMANN, 1971, p. 906).

<sup>6</sup> Traduzido do original: On the other hand, as Charlotte wrote afterwards, “We did not like to declare ourselves women, because-without at that time suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called ‘feminine’-we had a vague impression that authoresses are liable to be looked on with prejudice; we had noticed how critics sometimes use for their chastisement the weapon of personality, and for their reward, a flattery, which is not true praise (OHMANN, 1971, p. 906).



A maranhense “aventurou-se a escrever dentro do contexto que a realidade brasileira impunha à época” (MENDES, 2016, p. 28), evidenciando a escrita feminina em um tempo que se recusava a aceitá-la. Apesar de viver em uma sociedade patriarcal, Maria Firmina não se rendia a essa estrutura e, assim, “mencionava assuntos negados por escritores do seu tempo e revela uma veia abolicionista, articulada com o contexto das relações econômicas, sociais e culturais da época” (MENDES, 2016, p. 28).

Não somente suas contribuições literárias foram importantes para a sociedade, como também sua vida pessoal. Maria Firmina se tornou a “primeira Mestra Régia, primeira mestra de Guimarães” (MENDES, 2016, p. 28) causando uma grande comoção de seus familiares e de muitas outras pessoas que começaram a demonstrar interesse por publicações dirigidas e editadas por mulheres. Em meio a isso, Algemira de Macedo Mendes exalta seu protagonismo: “em um contexto em que poucas mulheres eram alfabetizadas e tinham acesso à educação, a publicação do romance *Úrsula*, em 1859, por Maria Firmina dos Reis, por si é uma exceção no cenário literário” (2016, p. 30).

A escritora dedicou-se ao magistério e, embora o cenário fosse precário, não concordava com a situação de separar mulheres e homens em classes diferentes e

por não concordar com a educação freirática, que promovia a desigualdade entre meninos e meninas, a autora maranhense, na condição de professora, em 1880, criou uma sala de aula gratuita para crianças de ambos os sexos que não pudessem pagar. Decidiu fazer isso um ano de se aposentar, com trinta e quatro anos de magistério público oficial (MENDES, 2016, p. 32).

Pode-se então perceber, brevemente, como a escritora maranhense contribuiu – e que continua contribuindo – para que outras mulheres encontrem seus lugares, não apenas na história da literatura brasileira, mas no espaço político e social da época que vivem.

No século XX, tem-se a escritora Patricia Rehder Galvão ou, como ficara conhecida, Pagu.

Reconhecida e celebrada por suas múltiplas e dispersas contribuições – artísticas, políticas e literárias –, mas também obnubilada por uma complexa rede de estereótipos femininos – musa de beleza, mito do feminismo e *femme fatale* –, desde 1929, quando iniciou sua carreira pública, Pagu foi representada pela mídia a partir de pautas, tendências, posicionamentos e visões de mundo as mais diversas. Escritora, tradutora, desenhista, poeta, ativista política e jornalista, ao longo de sua vida pública, Pagu tornou-se um mito feminino brasileiro, uma Leila Diniz (Goldenberg, 1995) *avant la lettre*, ícone na vida social de nosso país (ROCHA; LANA, 2018, p. 6).

Pagu ocupou as páginas de jornais de grande tiragem ao lado da elite brasileira, sempre intelectuais. A personagem criada por Galvão, de início “suruiu como modelo de beleza feminina moderna, expressiva e corajosa. Liberada sexualmente, ela almejava uma carreira artística e realizou” (ROCHA; LANA, 2018, p. 13), tendo posteriormente se tornado uma figura polêmica, irreverente e emancipada e, ainda, utilizava sua voz para criticar o feminismo elitista, embora defendesse as mulheres e sempre demonstrado afeto para com Tarsila do Amaral.

Na literatura, a escritora publicou em 1933 seu primeiro romance proletariado *Parque Industrial*, bem como *A Famosa Revista* (1945) e *Safira Macabra (contos policiais)* (1998). Posteriormente, foi lançada uma autobiografia intitulada *Paixão Pagu*, em 2005.

Com sua irreverência e rebeldia, ela marcou o Brasil com resistência em se submeter aos preceitos sociais. A figura pública desmitificou a adjetivação da mulher recatada, serena e do lar. Ao rebelar-se contra a sociedade, ficara conhecida como uma mulher ameaçadora e arrogante, abrindo um leque de adjetivos possíveis para as mulheres.

Em uma entrevista a Alex Solnik, da Revista Brasileiros, em 2013, Lygia Fagundes Telles relatou ter conhecido a autora, referindo-se a ela como uma mulher consciente da realidade literária, e que tentara protegê-la dos desgastes acadêmicos:

Um dia ela conversou comigo e foi muito boa a conversa que ela teve. Ela me achava bonitinha e tinha medo que eu ficasse uma pessoa frívola, uma jovem frívola. Ela disse: ‘Cuidado com os vidrilhos e as lantejoulas. Cuidado’. Eu nunca fui vidrilho e nem lantejoula, mas ela tinha medo que eu enveredasse por esse caminho. Cuidado com os vidrilhos e lantejoulas. Ela gostava de mim e de um certo modo quis me proteger, quis me..., como me encaminhar, mas não foi preciso, eu sozinha fui tomando as minhas rédeas e separando o joio do trigo (TELLES *apud* CRUVINEL, 2016).

Pagu, indiretamente, tentara alertar Lygia de um campo literário regado por homens e que poderiam utilizar a beleza de Lygia para diminuir seus escritos, tratando-a como um objeto de desejo sexual – como haviam feito com Patrícia Galvão. Ao tentar proteger Telles, refletiu-se também a época em que viviam e o receio em ser uma mulher escritora. No entanto, Lygia Fagundes Telles ignorou o uso de pseudônimos e trilhou seu caminho.

Ainda assim, nem todas as autoras puderam/conseguiram ignorar o recurso. Dentre os motivos estavam: a necessidade de proteger sua vida íntima, o medo de represálias e a submissão a um conceito único de feminino. Duarte justifica essa inquietação das mulheres com a derrota do Feminismo no Brasil. Para ela, o movimento pecou ao ter permitido que as controvérsias isolassem o termo, transformando-o em algo pejorativo:

A reação desencadeada pelo antifeminismo foi tão forte e competente, que não só promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal-amada, machona, feia e, a gota d'água, o oposto de “feminina” (DUARTE, 2003, p. 151).

Isto fez com que várias mulheres também recusassem movimentar-se em prol de lutas feministas, dificultando ainda mais a expansão para futuras gerações, que desconhecem os impactos políticos sociais do Feminismo.

Porém, essa situação, no decorrer dos anos, teve avanços significativos. A contemporaneidade incentivou, cada vez mais, a escrita feminina, assim como a leitura dessas autoras, propiciando um ambiente favorável para a introdução da autoria feminina. No Brasil, as escritoras começaram a ganhar mais visibilidade, embora suas obras ainda caíssem no esquecimento após alguns anos:

Mesmo assim, o discurso hegemônico do patriarcalismo não conseguiu abafar determinadas vozes, principalmente de algumas mulheres insatisfeitas com o rótulo de o “segundo sexo” e que, por isso, não se submeteram a subordinação. Por causa, dentre outros fatores, das tentativas de subversão a ordem do pai, a integração de mulheres/escritoras no universo da escrita foi marcada por uma trajetória bastante dolorosa, principalmente porque escrita e saber, além de serem usados como forma de dominação (TEDESCHI, 2016, p. 155).

A repentina modernidade, que inundou a literatura, influenciou a criação de novos espaços possíveis de escrita. As novas figuras – que tentavam ecoar algum som – habitavam em um campo movediço, proporcionado por uma sociedade urbana que mantinha uma “base falocêntrica, machista e sexista” (TEDESCHI, 2016, p. 155). Nunca antes os personagens tiveram tanta mobilidade quanto agora.

Para Regina Dalcastagnè, essa mobilidade foi possível devido ao “espaço da narrativa brasileira atual [que] é essencialmente urbano”, dessa maneira, a movimentação de personagens passou a ser maior e dependente da sociedade em questão para atuar:

A cidade é um símbolo da sociabilidade humana, lugar de encontro e de vida comum – e, nesse sentido, seu modelo é a polis grega. Mas é também o símbolo da diversidade humana, espaço em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110).

Segundo a crítica literária, com a adesão desse cenário urbano, as perspectivas de mundo foram aumentadas, estendendo-se também para a mulher. Esta extensão ajudou a compreender melhor as esferas públicas e privadas, assim como a configuração espacial da

narrativa brasileira. Na percepção de Dalcastagnè, isso obrigou os romancistas a aderirem a três novos percursos, divididos em:

Um foco sobre a movimentação das personagens pelo cenário urbano – ruas, praças e bairros, quando não oceanos e países, desenha um mapa de deslocamentos possíveis. A atenção ao problema da segregação nas grandes cidades permite discutir a forma como se dá a anulação de determinados pontos de vista a partir de seu enclausuramento em espaço privados. Por fim, é preciso lançar luz sobre aquelas personagens que, ignorando seu devido lugar, avançam sobre um território que não lhes é destinado (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 111-112).

Vê-se que, além disso, o cenário urbano da literatura contemporânea favoreceu a escrita feminina, o que para Mary Del Priore (2018, p. 8) é normal, desde que “a história das mulheres é relacional, inclui tudo que envolve o ser humano, suas aspirações e realizações, seus parceiros e contemporâneos, suas construções e derrotas”. Mais uma vez enfatizando a importância da presença feminina nesse cenário literário, que clama por uma revolução, assim como também expôs a necessidade de romper com os preconceitos sobre as mulheres, ausentes do cenário histórico-literário:

Se o silêncio apareceu na história como um atributo feminino, que constituía parte do suposto mistério constitutivo da mulher, e mesmo do feminino enquanto ideal, é preciso rever seu lugar e pensar os espaços do silêncio no qual as mulheres foram “confinadas”, resultado de um poder simbólico que a impôs papeis e identidades (TEDESCHI, 2016, p. 154).

Tedeschi mostra a participação feminina como *silenciosa*, uma característica atribuída às mulheres pelos homens, no entanto, o estudioso atesta como estas mulheres começaram a arriscar-se nesse espaço contemporâneo, libertando-as de um confinamento. Com isso, a produção feminina vem fixando seu lugar nas prateleiras de livrarias brasileiras, além disso, tem se tornado uma grande arma para questionar os valores sociais e políticos, mascarados dentro da sociedade brasileira. Priore endossa o argumento ao dizer que

trata-se de desvendar as intrincadas relações entre a mulher, o grupo e o fato, mostrando como ser social, que ela é, articula-se com o fato social que ela também fabrica e do qual faz parte integrante. As transformações da cultura e as mudanças nas ideias nascem das dificuldades que são simultaneamente aquelas de uma época e as de cada indivíduo histórico, homem ou mulher (PRIORE, 2018, p. 9).

Essa libertação do corpo feminino potencializou as lutas femininas e as expandiu para uma superfície plural. Na mesma linha, Santiago (2002, p. 32) diz que “o corpo é o lugar da

liberdade de onde sai o grito do indivíduo contra as sociedades repressivas”, assim, é indubitavelmente normal que as mulheres queiram e/ou façam uso do próprio corpo, da própria escrita, da própria experiência para rebelarem-se diante das injustiças mascaradas. Novamente consoante com este posicionamento, Tedeschi reforça:

As mulheres forçam a inclusão dos temas que falam de si, que contam sua própria história e de suas antepassadas e que permitem entender as origens de muitas crenças e valores, de muitas práticas sociais frequentemente opressivas e de inúmeras formas de desclassificação e estigmatização. De certo modo, o passado encoberto pela nevoa das representações hegemônicas precisava ser reinterrogado a partir de novos olhares e problematizações, através de outras ferramentas interpretativas, criadas fora do modelo androcêntrico das ciências humanas e sociais (TEDESCHI, 2016, p. 154).

Escrita essa que entra em choque com o conservadorismo literário, que ainda mantém um apego às velhas tradições. Então, o contemporâneo aparece para romper com a escrita tradicional e acabar com a amnésia da história das mulheres. Silviano Santiago, ao analisar as letras contemporâneas, observou nessa autoria feminina uma “vivacidade do gênero, capaz de renascer das próprias cinzas; fala da maleabilidade da forma, pronta para se moldar idealmente a situações dramáticas novas e ímpares; e exprime a criatividade do romancista, que busca sempre dicção e o caminho pessoais” (SANTIAGO, 2002, p. 34).

As mulheres começaram a tomar consciência de sua nova condição e desvincularam-se da ideia de se igualar ao homem. Para Elódia Xavier, a condição da mulher é um elemento revolucionário na escrita feminina, pois incorpora uma sensibilidade nunca antes vista:

A representação do mundo é feita a partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente (para não dizer marginal), com relação aos textos de autoria masculina. Não existe “discurso masculino”, porque não existe “condição masculina”. A mulher, vivendo em uma condição especial, representa o mundo de forma diferente (XAVIER, 1991, p. 11).

Diante disso, a mulher, vivida e transfigurada, causou uma mudança na forma da literatura, não só no Brasil como em outros países do ocidente, que, até então, seguia uma estrutura conservadora. O levantamento das narrativas femininas colocou a mulher como sujeito dominante, questionando a falta de opções de caminhos a trilhar. Confirmado por Xavier, ao dizer que a elas não são dadas escolhas, estas precisam seguir seu destino – escrever ou lavar as louças. Em função disso, elas adicionavam suas próprias vidas dentro de suas obras, onde o

[...] tom confessional chega a confundir o leitor: narradora ou autora? Ficção ou autobiografia? Quando isso não ocorre, a intimidade entre narradora e personagem é tão grande que a introspecção fica garantida. Suas personagens têm dificuldade em sair de si mesmas, estão em busca de sua identidade, a procura de auto realização (XAVIER, 1991, p. 12).

Posto isto, a escrita feminina coloca em evidência o pensamento feminino, envolvendo os leitores na construção da identidade social do seu próprio ser, despojando as máscaras sociais. Porém, para muitos críticos, a incapacidade de se afastar da experiência vivida poderia escurecer o seu julgamento literário. Todavia, as mulheres continuam engajadas privilegiando o conceito de “mulher” dentro da literatura, por conseguinte, essa escrita feminina tem desamarrado o destino da mulher dentro da sociedade patriarcal.

Com efeito, *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, manifesta-se como um exemplo desta desconstrução, pois apresenta personagens femininas que apresentam uma certa afronta aos valores autoritários, dando evidência a conflitos pelo ponto de vista das damas. Regina Dalcastagnè atesta que a literatura brasileira contemporânea sempre movimentou conflitos sociais que podiam “parecer apaziguados, mas que se revelam em toda a sua extensão” (2012, p. 7). Agora servia como maneira de externar os testemunhos femininos, mascarados pela dominação masculina.

A escrita feminina adentra o mundo literário com uma narrativa autêntica que incorpora várias vertentes, incluindo a ambiguidade que passeia por todos os personagens marcantes. Elódia Xavier confirma que

Não se trata apenas daquela ambiguidade própria do discurso literário (polissêmico por natureza), mas da que nasce da dúvida, da hesitação; aquela que se opõe ao discurso da certeza. São textos com ritmo próprio, próximos da poesia, de tom confessional e intimista (XAVIER, 1991, p. 14).

Essa característica ambígua nega a completude e a idealização feminina – aquela que sempre cumpre o seu destino – e, assim, continuamente, tenta desconstruir seu papel definido de *passageira da voz alheia*. Nos textos femininos, se percebe uma superfície que reveste novas formas e inéditas aparências que “nem sempre [são] confortáveis; às vezes plenas de um inquietante sentido gerador de novas significações” (BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 14). Dentro dessas circunstâncias, Dalcastagnè cita o exemplo de Lygia Fagundes Telles. De acordo com ela, a autora de *As meninas* narra décadas de transformações femininas, desde as perturbações adolescentes às inseguranças da velhice:

Suas protagonistas, de um modo geral, são mulheres sufocadas pelas exigências sociais, pelos compromissos familiares, pelas máscaras que já não descolam do rosto. Daí confiná-las numa casa, para fazer ressoar seu confinamento interno. O que significa que o espaço físico possui profundas implicações nessas narrativas, tanto na elaboração da trama, quanto na constituição das personagens (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 126).

Nesse leito é onde se potencializam os novos caminhos para as personagens, edificando imprevistas soluções e inesperadas veredas. Além de tudo, desloca-se no cenário masculino com suas personagens dotadas de experiências atemporais. Mas a paulista não é a única nessa vertente. Assim como Lygia, muitas autoras foram beneficiadas pela mobilidade da escrita contemporânea, sendo livres para criar personagens que refletem o presente e o passado:

O passado adquire, nesses textos, uma importância fundamental, porque o dilaceramento das personagens geralmente se justifica pela infância reprimida e mal-amada. O resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; à volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca da identidade pulverizada em diferentes papéis sociais (XAVIER, 1991, p. 13).

Nesse sentido, pode-se destacar o importante papel dessas mulheres que tentavam, com a escrita, violar barreiras e criar novos repertórios culturais, questionando e fazendo o leitor refletir sobre uma nova concepção, a fim de compreender o outro lado da literatura brasileira. Com uma escrita maleável e precisa, elas conseguiam descrever situações em que ambos os sexos estavam envolvidos, mas eram afetados de maneiras distintas e ainda usavam seu espaço para fantasiar suas vivências.

Algumas autoras, embora já familiarizadas com o impacto de suas obras socialmente, evitavam categorizar suas obras. Elas justificavam não se sentir confortáveis diante do cenário social, assim elas optavam por permanecer neutras em relação a escritos literários, afastando-se ainda mais do termo “escrita feminina”. Lygia Fagundes Telles (1997) também ignorava tal termo, pois defendia que não existia divisão entre os escritos masculinos e femininos. Para ela, a divisão seria nada mais do que puro preconceito, o que afetaria o desenvolvimento literário.

Todavia, o referido preconceito não se limitava apenas de homem para mulher, mas de mulher para mulher. Com isso em mente, as próprias mulheres sentiam que desfavoreciam seus romances, e atacavam, embora indiretamente, outras mulheres que tinham coragem de enfrentar a crítica literária. Lygia Fagundes Telles pôde confirmar isso ao dizer que:

Curioso é que as mulheres, principalmente as mulheres, me agrediram com seu descrédito. Com sua pouca fé. Compreensível, afinal elas não ousavam

ainda, encasuladas, tementes. Quando viam uma companheira de sexo romper a tradição... se irritavam com o desafio: o preso que vê o outro fugir enquanto ele continua engaiolado precisa de muita generosidade para desejar as melhores coisas ao fugitivo. Mas tudo isso já é passado [...] (TELLES, 1997, p. 58).

Para Lygia, essas mulheres engaioladas preferiam não arriscar a própria face ou a própria voz e, assim, sentiam-se ameaçadas, evitando sair do conforto do espaço literário privilegiado – dominado pelo homem. Estas tentavam dar lugar a sua voz, mas, ao mesmo tempo, se amedrontavam ao utilizar qualquer título referente ao feminino ou literatura feminina, pois o termo designava algo menor, inferior, de segundo plano. Dessa forma, permaneciam incapazes de categorizar seus trabalhos como tal, desmerecendo seus trabalhos e de suas companheiras, mantendo o preconceito vigente entre *Elas*.

Para Tedeschi (2016), esse comportamento reflete o resultado de uma manipulação e controle da palavra e da escrita. Instalando uma tirania que “confinou as ferramentas do pensar, vetando às mulheres o livre exercício da autonomia do narrar e do escrever” (p. 156) e assim criou-se um bloqueio quase que impenetrável. Para Constância Lima Duarte (2003), parte desse bloqueio se deve à negatividade que se é atribuída a algo feminino, especialmente quando se trata da escrita feminina.

Essa pesquisadora relata ainda que, diferente de outros países, o Brasil ainda destila certo preconceito pela palavra feminina e a tudo que lhe é relacionado, não sendo diferente com a literatura feminina, considerada pelos críticos como inferior. Muitos ainda associam as narrativas femininas como algo comum e sentimental, sem nenhuma relevância para o mundo, influenciando negativamente as escritoras.

A resposta aos termos femininos e categorias femininas não tem sido tão boa. Duarte acredita que um dos maiores motivos seja a falta de importância que a sociedade dá/deu às lutas feministas. A autora então usa o movimento feminista como objeto para explicar esse posicionamento de autoras. Para ela, o movimento pecou em “ter permitido que um forte preconceito isolasse a palavra, e não ter conseguido se impor como motivo de orgulho para a maioria das mulheres” (DUARTE, 2003, p. 151), sendo assim, as mulheres “por receio de serem rejeitadas ou de ficarem ‘mal vistas’, muitas de nossas escritoras, intelectuais, e as brasileiras de modo geral, passaram enfaticamente a recusar tal título” (DUARTE, 2003, p. 152).

Isto é, o ser ou não ser feminista aparecia como algo ruim e desonroso e, então, as autoras ficavam preocupadas, desqualificadas pela crítica, como é o caso, por exemplo, da



literatura *chicklit*<sup>7</sup> que ainda sofre e luta por um reconhecimento mais digno. Então, essas começaram a se preocupar com o impacto que isso ia ter em sua escrita, receosas de serem marcadas como algo frívolo e desnecessário.

Mais tarde, este pensamento foi desconstruído por Elódia Xavier, ao argumentar que o feminismo “despojadamente se refere ao sexo feminino e que, quando um livro é de autoria feminina, significa, apenas, que foi escrito por uma mulher” (1991, p. 11), ou seja, declarar-se feminista ou não seria irrelevante para o reconhecimento da obra.

Conforme Xavier (1991), a crítica literária francesa Hélène Cixous (2017) defendia que as mulheres precisavam escrever sobre elas mesmas, para definir sua posição no mundo por meio de suas próprias vozes. Nas palavras de Cixous, era imprescindível que a mulher – também – se escrevesse, porque “o futuro não pode mais ser determinado pelo passado” (2017, p. 129), de modo que se desvinculassem dos parâmetros patriarcais que marcavam sua trajetória.

A francesa advogava a escrita feminina como algo que ultrapassava uma luta contra o preconceito existente entre o *masculino e feminino*, mas que também era responsável por legitimar outras tantas vozes femininas que ainda permaneciam escondidas e ignoradas:

Gostaria que ela escrevesse e proclamasse este império único, para que outras mulheres, outras soberanas não declaradas, assim se exclamem: eu também transbordo, meus desejos inventaram novos desejos, meu corpo conhece cantos inauditos, quantas vezes eu também me senti repleta ao ponto de explodir torrentes luminosas, de forma muito mais belas do que aquelas que, emolduradas, são vendidas por qualquer massa fétida (CIXOUS, 2017, p. 130).

Seguindo este viés, a francesa esperava que, por meio da expressão literária feminina, fosse possível vencer as barreiras criadas por mulheres e homens durante os anos. E de certa forma venceu. O movimento feminista atravessou várias décadas e transformou as relações entre homens e mulheres, sendo perceptível suas pequenas vitórias “como, por exemplo, mulher frequentar universidade, escolher profissão, receber salários iguais, candidatar-se ao que quiser, tudo isso, que já foi um absurdo utópico, faz parte do nosso dia a dia e ninguém nem imagina mais um mundo diferente” (DUARTE, 2003, p. 151).

Considerando que as mulheres que escreviam estavam diretamente ligadas à literatura, o feminismo veio como um divisor de águas, capaz de direcionar e ampliar a luta das mulheres.

---

<sup>7</sup> Chick lit ou “Literatura Chick” é um gênero de ficção feminina que aborda as questões das mulheres modernas. Chick-lits são romances leves, divertidos e charmosos, geralmente retratando mulheres modernas, independentes com humor leve.

Com seu sutil apoio, as mulheres começaram a despertar, almejando uma vida como escritoras. Sendo feministas ou não, se conectavam à mística feminina.

### 1.3 O impacto do feminismo nas relações de gênero e na autoria feminina

Tendo, durante os anos, vários estudiosos(as) tentado definir o termo “feminismo”, Bianca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1985) compreenderam-no como um processo enraizado pelas ações do passado, construído no cotidiano “e que não tem um ponto predeterminado de chegada. Como todo processo de transformação, contém contradições, avanços, recuos, medos e alegrias” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 07). Esse processo de transformação, regado por escritos femininos, ridicularizou a dominância masculina e isso alterou radicalmente os costumes brasileiros.

Dividido em três ondas, a primeira direcionou-se às reivindicações políticas e educacionais – tendo um destaque especial para Nísia Floresta, que foi pioneira na luta dos direitos femininos no Brasil com seu livro *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1932) –, enquanto a segunda onda denunciou o patriarcado como opressor do comportamento feminino. Depois disso o movimento se espalhou e, assim como ele, a escrita feminina – que antes já havia sutilmente penetrado a sociedade – atuou com mais força e com mais visibilidade:

O movimento feminista surge com toda a força, e as mulheres pela primeira vez falam diretamente sobre a questão das relações de poder entre homens e mulheres. O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo (PINTO, 2010, p. 16).

O feminismo, dessa forma, causou impacto nas produções de algumas escritoras, estas que “se posicionavam frente ao governo ditatorial, revelando com coragem suas posições políticas, como Nélida Piñon, que participou da redação do Manifesto dos mil contra a censura e a favor da democracia no Brasil” (DUARTE, 2003, p. 167), posteriormente declarando-se feministas. Ainda, incentivou inúmeras outras autoras que conseguiram refletir os brasileiros sucintamente em seus textos, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti e Lya Luft.

Assim, não se pode negar que essas narrativas femininas ajudaram a fortalecer o movimento feminista no Brasil, ao abrirem uma fissura no campo literário e desenterrando uma escrita escondida, negligenciada, proibida. Posto isso, o feminismo ressurgiu como uma

denúncia do autoritarismo vigente no país, servindo como ponto de apoio para que as mulheres começassem a sair do seu isolamento. Existe, nesse sentido, a busca por uma nova sociedade inclusiva:

O feminismo procurou, em sua prática enquanto movimento, superar as formas de organização tradicionais, permeadas pela assimetria e pelo autoritarismo. Assim, o movimento feminista não se organiza de uma forma centralizada, e recusa uma disciplina única, imposta a todos os militantes (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 8).

Diante disso, o feminismo alcançou várias mudanças sociais o que estimulou, segundo o professor Peter Stearns, em *A História das Relações de Gêneros*, “uma investigação sobre a condição das mulheres no passado e sobre como os padrões antigos têm condicionado as situações atuais” (2017, p. 16).

Para o autor, a situação feminina é diretamente influenciada pelas interações entre homens e mulheres, pois a partir delas os papéis são designados. Esses encontros induzem a uma internacionalização de padrões que, geralmente, são impostos por um lado específico.

Esse pensamento de Stearns entrava em conflito com o de Pierre Bourdieu. Este acreditava que deveria existir essa padronização de comportamentos, sendo necessário para a “ordem das coisas” (BOURDIEU, 2010, p. 17) – ordem que definia um papel antagonista e recluso para todas as mulheres.

Pelo fato de o mundo limitado em que elas estão confinadas, o espaço do vilarejo, a casa, a linguagem, os utensílios, guardarem os mesmos apelos à ordem silenciosa, as mulheres não podem senão tornar-se o que elas são, segundo a razão mítica, confirmando assim, e antes de mais nada a seus próprios olhos, que elas estão naturalmente destinadas ao baixo, ao torto, ao pequeno, ao mesquinho, ao fútil etc. Elas estão condenadas a dar, a todo instante, aparência de fundamento natural à identidade minoritária que lhes é socialmente designada: é a elas que cabe a tarefa longa, ingrata e minuciosa de catar, no chão mesmo, as azeitonas ou achas de madeira, que os homens, armados com a vara ou com o machado, deitaram por terra (BOURDIEU, 2010, p. 41-42).

Em todo caso, essa manutenção da hierarquia de gênero decaiu com a chegada da terceira onda feminista, que possibilitou a desconstrução do termo *gênero* como categoria imutável, afastando-se de uma definição fixa. Losandro Tedeschi saiu em defesa dos estudos de gênero e, conforme suas análises, as contribuições desses estudos têm dado às ciências humanas e sociais a possibilidade de “tirarem as mulheres da invisibilidade do passado,

[quando] levantaram um conjunto de questões e reflexões metodológicos importantes” (TEDESCHI, 2016, p. 154), isto é, conduziriam um suporte para a saída do anonimato.

Corroborar esse posicionamento Teresa de Lauretis, ao afirmar que gênero deve ser visto como uma forma de representação social. Essa representação ocorre pelo fato de que “*gênero* representa não um indivíduo e sim uma relação social” (LAURETIS, 1994, p. 211), em outras palavras, se desenvolve mediante a interação social de indivíduos.

Assim, “gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição ‘conceitual’ e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos” (LAURETIS, 1994, p. 211). Nesse posicionamento define gênero como um processo desenvolvido à medida que os seres humanos convivem socialmente, desmontando os antigos conceitos enraizados pela soberania masculina. Essa construção é chamada pela autoria italiana de sistema “sexo-gênero”<sup>8</sup>, que seria uma estrutura para vincular a sexualidade ao gênero, enquadrando o indivíduo a uma tendência pré-estabelecida inerente, como aponta:

A maioria de nós – mulheres: aos homens isto não se aplica – provavelmente assinala o F e não o M ao preencher um formulário. Nunca nos ocorreria assinalar o M. Seria como enganarmos a nós mesmas, ou pior, como não existir, como nos apagar do mundo (Se homens assinalassem o F, caso fossem tentados ao fazê-lo, as implicações seriam bem diferentes). Isto porque, a partir do momento em que assinalamos o F num formulário, ingressamos oficialmente no sistema sexo-gênero, nas relações sociais de gênero, e fomos “engendradas” como mulheres, isto é, não são apenas os outros que nos consideram do sexo feminino, mas a partir daquele momento nós passamos a nos representar como mulheres (LAURETIS, 1994, p. 220).

Essa absorção condicionaria a mulher a seguir o *seu destino*, retirando o poder de escolha e engendrando-a de acordo com os preceitos da sociedade patriarcal. Nessa mesma direção, Butler confirma que, inconscientemente, as mulheres são reprodutoras de uma estrutura social que as torna “premissa básica a garantir uma ontologia pré-social de pessoas que consentem livremente em ser governadas, constituindo assim a legitimidade do contrato social” (BUTLER, 2003, p. 20), que remete ao preconceito entre as próprias mulheres.

Esse poder dominante denota para as mulheres uma índole “problemática, [e] um ponto de contestação” (BUTLER, 2003, p. 20) que dificilmente é visualizada no sexo oposto. Então, automaticamente, essas características seriam conferidas às mulheres, perpetuando um

---

<sup>8</sup> Termo usado pela autora para indicar como o gênero é visto em sociedade, diretamente ligado as questões biológicas e orientações sexuais.

sujeito fraco, propenso a uma identidade comum, como algo biológico. Contudo, Butler também desconstrói e endossa a construção social do gênero, ignorando a questão dos traços predefinidos de gênero da “pessoa”, contrariando a parafernália específica de cada um. Para ela:

O gênero nem sempre se constituiu da maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (BUTLER, 2003, p. 20).

Assim, o gênero age como desconstrução social, dando abertura para a possibilidade de contestar o determinismo de aspectos relacionados à mulher, o que permite ampliar e estabelecer a comunicação entre as relações de gênero. Viabilizou-se, então, um entendimento dessas relações, que sempre foram vinculadas a um conceito biológico que enfatizava a sexualidade como a diferença majoritária entre *eles e elas*.

Por outro lado, Guacira Lopes Louro, em *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*, esclarece que tal artifício, usado para “diferenciar” – ou superiorizar – os corpos, se torna “irrecorrível” (LOPES, 2014, p. 24). Pois esse argumento, que seria uma forma de maquiar e de manter a desigualdade social, para Butler (2003), não se sustentaria, pois hoje não se pode mais perceber o patriarcado tão presente como no passado, muito embora a mulher ainda seja negligenciada.

Felizmente, as mulheres perceberam a perda da representatividade masculina, então, a partir das novas ideias advindas da sociedade contemporânea, visualizaram “uma nova maneira de desenvolver a personalidade” (STEARNS, 2017, p. 64). Consequentemente, conseguiram perturbar a “ideia de relação de via única e observar que o poder se exerce em várias direções” (LOURO, 2014, p. 37). Tais direções evidenciaram uma oportunidade de balanço masculino e feminino, transcendendo a lógica fixa.

Segundo Guacira Lopes Louro:

Ao dirigir o foco para o caráter “fundamentalmente social”, não há, contudo, a pretensão de negar que os gêneros se constituem com ou sobre os corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizado, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas (LOURO, 2014, p. 25-26).

Em outras palavras, essas relações estão se distanciando das características biológicas, criando, neste momento, relações de poder nas quais há um enfrentamento constante e perpétuo. Mas como a construção social do gênero interfere nesse vínculo? Segundo Joan Scott (1995), em *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, toda palavra, ideia ou coisa possui uma história e para tentar codificá-las é necessário que seja considerado seu *background*. Logo, estão presentes as relações interpessoais em todos os espaços, principalmente quando se escreve literatura:

Ninguém consegue abdicar da própria história. Por outro lado, se é verdade que todo escritor/escritora é dono de uma bagagem particular, também é certo que ninguém se desvencilha de sua cultura, da inserção em determinado tempo, do imaginário de sua época e das tendências de estilo em voga (PAULA, 2018, p. 21).

Portanto, o contato humano está presente nas escritas de cada um dos homens e mulheres que se dedicam a expressar, por meio das palavras, as relações que se desenvolvem durante as interações interpessoais. Aproveitando-se do novo destaque nos perfis femininos, as feministas, então, começaram a usar a palavra “gênero” em um sentido mais sério, referindo-se a “uma organização social da relação entre os sexos” (SCOTT, 1995, p. 72). Dessa maneira,

o gênero é compreendido como uma forma de classificar fenômenos, um sistema socialmente consensual de distinções e não uma descrição objetiva de traços inerentes. Além disso, as classificações sugerem uma relação entre **categorias** que torna possíveis distinções ou agrupamentos separados (SCOTT, 1995, p. 72).

O gênero, então, passou a ser visto como uma rejeição do determinismo biológico, começando a ser usado como um termo “imparcial” para discutir os assuntos relacionados aos grupos sociais. Para Scott (1995), o uso da palavra seria uma maneira de diminuir o impacto do suposto radicalismo feminista e incluir as mulheres, sem parecer uma ameaça ao homem. Com isso, tem-se a possibilidade de estudar as contribuições de ambos os gêneros para a sociedade, neutralizando as dicotomias, assim como se desviando dos caminhos naturais e fixos que cada sexo se destinava a seguir. Sinalizou-se a importância do gênero para a ressignificar as relações de gênero e estruturar toda a vida social.

No caso das sociedades contemporâneas, “a categoria gênero tornou-se adequada para aproximação da realidade social” (GIANORDOLI-NASCIMENTO, 2012, p. 40). Deste modo, os papéis sociais que as mulheres assumiram transformaram-se “de forma expressiva, a situação de boa parte do contingente feminino” (ZINANI, 2014, p. 12), pois se desdobraram em

diferentes papéis, distanciando-se dos parâmetros tradicionais. De acordo com esse pensamento, Butler também pondera que o sistema binário tem suas proporções encerradas à medida que o gênero exprime a dualidade, pois

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem e masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *masculino e feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2003, p. 25).

Seguindo esta linha, compreende-se que a frase de Beauvoir, em 1970, “não se nasce mulher, torna-se”, já indicava uma luta intrínseca dos indivíduos em busca da sua identidade. Em conformidade com isso, Stuart Hall atesta que a identidade passa por uma fragmentação, desviando-se do estado permanente e continua aglutinando novas questões que “em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2004, p. 67).

Ou seja, as velhas identidades estão em sucumbindo, a medida em que o tempo se moderniza e necessita de novos sujeitos. Para Scott (1995) esses indivíduos só podem emergir e moldar suas personalidades no decorrer de suas interações sociais, o que implica dizer que é impossível compreender os estudos sobre a mulher sem a colaboração dos estudos do homem. Assim sendo, essas interações são fundamentais para os estudos, pois:

No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens. Eles bem o sabem, elas mal duvidam. Recusar ser o Outro, recusar a cumplicidade com o homem seria para elas renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode conferir-lhes (BEAUVOIR, 1970, p. 15).

Efetivamente, os dois estão indissolivelmente presos, sendo necessários um para o outro na conjuntura social. Apenas através de seus laços, foi-se possível perceber as posições sociais que ocupavam.

O mundo literário também se aproveitou desta hostilidade entre os sexos com o processo de escrita, realçando personagens masculinos e femininos, e conferiam-lhes suas emoções ao “relatar, em detalhes, a forma como se relacionavam, reagiam e até como gozavam” (PAULA, 2018, p.23).

No meio disto, ao tomarem as rédeas do seu destino, as mulheres exerceram sua liberdade de eternizar nas páginas dos romances a questão do feminino e sua imagem. Para Guacira Lopes Louro, isso apenas foi possível com a contemporaneidade, que abriu espaço para “novas técnicas, novos comportamentos, novas formas de relacionamento e novos estilos de vida [que] foram postos em ação e tornaram evidente uma diversidade cultural que não parecia existir” (LOURO, 2008, p. 19).

Desta forma, na literatura encontraram-se formas de retirar a centralidade do homem, aproximando-se das relações de gênero que estão em constante mudança:

Toda essa ampla temática encontra abrigo na literatura, singular forma de manifestação artística que por meio de palavras prenes de sentidos e significações, de atos de fala, recriam, com recursos ficcionais, a realidade social (...) também ecoam, em prosa ou verso, a memória de mulheres e homens em contextos históricos específicos, suas relações e trajetórias, bem como os sinuosos percursos na luta contra a violência de gênero que impacta sobretudo as mulheres, a partir de diversificadas formas de enfrentamento, resistência e empoderamento (VANNUCHI, 2014, p. 1).

Evidencia-se como essas mudanças dependem da interação dos sujeitos, estimulando uma libertação dos corpos, assim como desestimulam a ideia de um jogo em que as regras exigem uma relação opressiva, incorporando um sujeito e um objeto, pois “todas podem ser pertinentes e conviverem de forma pacífica, completando-se apesar das diferenças” (PAULA, 2018, p. 23).

Se historicamente o feminino é entendido como subalterno e analisado fora da história, porque sua presença não foi registrada, libertar a história e falar de homens e mulheres numa relação igualitária. Falar de mulheres não é somente relatar os fatos em que elas estiveram presentes, mas reconhecer o processo histórico de exclusão de sujeitos, desconstruindo a história da história feminina para reconstruí-la em bases mais reais e igualitárias (TEDESCHI, 2016, p. 156).

Com uma literatura engajada, as mulheres prosseguiram para um outro patamar, nutrindo um público literário diferente e utilizando os seus escritos para mobilizar a sociedade. Demonstrando uma liderança feminina, essas mulheres começaram a fomentar as resistências contra as relações de gênero hierárquicas e trouxeram à luz um novo protagonismo:

A produção literária feita por mulheres vai bem e em franca expansão, acompanhando os bons ventos do momento: as mulheres conquistam espaço em todas as áreas, atuam em todos os setores, do campo das artes às pesquisas científicas mais avançadas, abrindo espaço na indústria e dominando



tecnologia de ponta. Na literatura não poderia ser diferente. As escritoras atuam cada vez mais, e ousam mais (PAULA, 2018, p. 21).

Nessa trilha tortuosa de devaneios, políticos e sociais, as mulheres, enquanto escritoras, ganharam notabilidade dentro da sociedade conservadora:

Vivendo em tempos de suspeição, e colocando sob suspeita suas próprias representações, esses artistas têm, talvez como principal característica, o fato de que se deslocam em relação a sua posição de origem para alcançar uma perspectiva, não mais completa – não seria essa sua intenção – mas certamente mais complexa sobre o mundo. Ao mesmo tempo que se movimentam – para longe da tradição, em direção a outras falas, para dentro de suas obras –, promovem uma espécie de alargamento do universo dos possíveis (DALCASTAGNE, 2018, p. 157).

Desse modo, as experiências narradas pelo olhar feminino desestabilizaram os relatos hegemônicos em antagonismo ao foco masculino, desconstruindo a voz absoluta deste. Então, instaurou-se a necessidade de repensar o literário, assim como as referências que serviam de suporte para a literatura nacional. Com isso, surgiu um significativo número de possibilidades latentes, novas formas amparadas no cultivo da diferença, criando, assim, espaços alternativos de produção de conhecimento. Esse espaço de discussão e reflexão foi preenchido por diversas autoras que contribuíram para a diminuição da invisibilidade feminina.

Citar-se-ão os exemplos paradigmáticos das escritoras contemporâneas, Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, que aos poucos foram deixando o espaço da invisibilidade e abrindo caminhos para outras, assim como fizeram suas antecessoras, tais como: Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis, Julia Lopes de Almeida e Amélia Beviláqua.

Cecília Meireles, pintora, poetisa, jornalista e professora brasileira, se tornou, por exemplo, uma das vozes femininas da época, tendo abordado temáticas voltadas para certo intimismo e individualidade. Cecília procurava entender o mundo através de suas próprias experiências, sendo assim as obras refletiam suas grandes questões pessoais.

Reconhecida mundialmente por suas poesias, a escritora também passeava por outros gêneros literários, como a crônica e a prosa, como no livro *Quatro vozes* (1998), uma coletânea de crônicas – em companhia de Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz e Manuel Bandeira – que incorporam a transitoriedade da vida por meio de uma linguagem leve e coloquial. Em o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), considerada a obra máxima da autora,

percorre um cenário de natureza política e social, discorrendo sobre liberdade e justiça; uma obra atemporal que ainda possui grande destaque na sociedade contemporânea.

Nessas vertentes, Cecília Meireles conversa com o lado feminino, nunca deixando entediante e massivo. Assim como Júlia Lopes de Almeida e outras escritoras, a poetisa utiliza a própria vivência para retratar o mundo ao redor. Para Mario Quintana, em uma entrevista no programa “As músicas que fizeram a sua cabeça”, da Rádio FM Cultura, em 1990, Meireles é de suma importância para o acervo literário brasileiro: “Eu acho que a Cecília Meireles é a maior poeta brasileira da primeira metade do século, porque para nós, para disfarçar um pudor de sentimentalismo, a gente se refugia no humor, e ela nunca. Ela sempre foi poeta puro” (QUINTANA, 1990 *apud* BRANDALISE, 2013).

Cecília nasceu em 1901, no Rio de Janeiro, e faleceu em 1964, também no Rio de Janeiro. Tendo sido reconhecida pela crítica brasileira e considerada uma das poetisas mais importantes da língua portuguesa. Diferente de Rachel de Queiroz, não se candidatou para a Academia Brasileira de Letras, assim como Clarice Lispector, provavelmente devido à grande proibição feminina à academia na época.

A escritora, naturalizada brasileira, desfrutou sua vida sem se preocupar em ser considerada uma imortal, ao contrário, ela continuou a escrever seus romances e tentou desvendar os segredos do mundo. Sua literatura é marcada por uma visão intimista das personagens, além de promover situações cotidianas que, normalmente, são banalizadas.

Sua tendência intimista se tornou referência na escrita literária brasileira. Além do mais, desenvolvia dimensões mais profundas dos personagens, tendo como suporte experiências como mulher, embora nunca tenha se autodeclarado escritora feminista. Nadia Gotlib descreve:

O seu processo de escrita, de certa forma reforça o processo da leitura que fazemos de tais documentos: escreve em fragmentos soltos, em guardanapos ou pedacinhos de papel, que, depois, se perdem, já que, para a autora, são apenas suportes descartáveis. A escritora espalha esses miolos de papel na sua trilha. E são eles recuperados pelo leitor que a segue nesse percurso de vida e obra, atenta aos sinais, rastros, na tentativa de remapear os sentidos. Mas sem nunca alcançar o alvo, já que é fisgado pela autora que, calculadamente, desnorteia o rumo do leitor-perseguidor e projeta-o na contramão (GOTLIB, 1970, p. 184).

Em seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1944), Lispector causou um alvoroço na crítica e nos leitores com sua escrita ousada e inclinada para um viés psicológico de uma personagem feminina (Joana) e suas metamorfoses durante a trama. A obra

impressionou o crítico literário Antonio Candido que, em uma entrevista para o Panorama Especial da TV Cultura, em 28 de dezembro de 1977, declarou:

*Perto do coração selvagem* foi o primeiro livro de Clarice. Foi um livro que me impressionou (...) eu não sabia absolutamente nada sobre quem era essa moça. Eu recebi o livro, eu li e fiquei surpreso. O livro destoava das tendências que reinavam naquele momento na literatura brasileira. (...) Era uma coisa nova. Naquele tempo eu não tinha vocabulário para definir isso, hoje eu definiria da seguinte maneira: é um livro que enquanto os outros davam a impressão que a função comunicativa estava muito em primeiro plano, neste a função poética estava em um plano mais importante do que a função comunicativa. Por quê? Porque era um livro que a realidade tanto interior quanto exterior transformava-se em um caso de linguagem (CANDIDO, 2017).

Candido argumentava que a literatura de Clarice Lispector era um tipo de literatura que ainda não existia no Brasil, especialmente com novos recursos expressivos – como o fluxo de consciência – contaminando um país que precisava do novo. Assim como ele, Elódia Xavier também aprecia os textos de Clarice:

Além de se tratar de um ícone da literatura brasileira, ela efetua a ruptura com a narrativa em que as relações de gênero ditam o comportamento dos personagens. Sua obra questiona, ironicamente, as práticas sociais vigentes, desconstruindo, com sutileza, a ideologia patriarcal (XAVIER, 2012, p. 39).

Posteriormente, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), observou-se a presença de uma dualidade de sexos, onde a autora apresentou uma relação entre o masculino e feminino. No romance, são relacionadas as diferentes características dos personagens e como estes buscam um amadurecimento pessoal, embora tenham personalidades diferentes. Tais relações eram bastante presentes nas obras lispectorianas.

Em sua obra mais famosa, *A hora da estrela* (1977), destacou-se uma escrita intimista voltada à vida da autora, refletindo suas emoções e sentimentos pessoais. Neste romance ela faz uso de situações psicológicas, em que coloca o personagem em busca de uma compreensão de si mesmo e do mundo, em busca de uma epifania. Assim, suas produções serviram e ainda hoje servem para ilustrar o lugar da fratura que a literatura contemporânea tenta formar entre os tempos e gerações.

Fazer ou não parte da Academia Brasileira de Letras? Por muito tempo isso percorreu a mente de muitas escritoras, dentre elas Amélia Beviláqua – escritora piauiense nascida em 1860. No entanto, em sua formação original, a Academia seguia as regras da Academia

Francesa, que proibia a candidatura de quaisquer perfis femininos. Dessa forma, muitas mulheres que, por ventura, se interessassem por esse sodalício, eram automaticamente desmotivadas:

Desde a sua fundação, em julho de 1897, a Academia Brasileira de Letras foi um espaço cultural predominantemente masculino, destinado aos “brasileiros machos” e fechado à participação feminina, ainda que escritores como Machado de Assis não cansassem de louvar os grandes talentos femininos das nossas Letras. Logicamente, a palavra “brasileiros”, da forma como consta nos estatutos da Academia Brasileira de Letras, designa todos os cidadãos nascidos no Brasil, e isso inclui as mulheres (BETTIOL, 2018, p. 13-14).

Embora o termo englobasse todos os cidadãos nascidos no Brasil, as mulheres continuaram sendo vetadas. Segundo Algemira de Macedo Mendes, Amélia não teve nenhum êxito na sua candidatura à vaga deixada pelo acadêmico Alfredo Pujol, em 1930, pelo simples fato de ser mulher:

Seu nome foi rejeitado depois de acirrada polêmica interna a respeito do regimento, na qual prevaleceu a interpretação de que este só permitia a candidatura de escritores homens. A esse respeito a escritora piauiense publicou, em 1930, o livro *A Academia Brasileira de Letras*, documentos histórico-literários, reunião artigos de jornalistas e dos próprios acadêmicos, que protestaram contra o fato. Como é público, somente no último quartel do século XX, mais precisamente em 1977, o sexismo foi rompido naquela instituição, tendo Raquel de Queiroz, nesse mesmo ano, ocupado uma cadeira abrindo caminho a outras mulheres (MENDES, 2006, p. 169).

Destarte, alegaram uma academia limitada para um certo grupo da sociedade, utilizando *brasileiros* em referência ao masculino, e assim “aproveitou o caso da escritora piauiense para resolver a preliminar daquela admissibilidade, afastando todo caso pessoal das candidatas possíveis, agora ou em qualquer oportunidade” (MENDES, 2006, p. 176).

Juntamente a Beviláqua, Julia Lopes de Almeida foi rejeitada, dando espaço ao seu marido, que se tornou membro. Dinah Silveira de Queiroz também foi rejeitada, embora já existissem muitas contestações sobre a lei contra a candidatura das mulheres. Clarice Lispector e Cecília Meireles optaram por não fazer parte da Academia, no entanto, outras escritoras escolheram um destino diferente, como Rachel de Queiroz.

Rachel de Queiroz foi escritora, jornalista e dramaturga brasileira que contemplou vários gêneros literários, durante o período ativo no ofício da escrita. De romances a crônicas – gênero que teve grande destaque – escreveu também peças de teatro e livros voltados para o

público juvenil. Todo seu trabalho foi marcado por um forte impacto regionalista, tendo vivido épocas bastante difíceis, como a seca no Nordeste em 1915.

Tais experiências definiram os caminhos de escrita da autora. Em sua obra mais conhecida, *O quinze* (1930), além da forte expressão regionalista, percebe-se uma tendência autobiográfica, já que a autora também vivenciou momentos de seca, assim como o personagem Chico Bento. A narrativa fala de um vaqueiro que havia ficado desempregado durante os anos de 1915 e mudou-se para diferentes localidades brasileiras, primeiro o Recife e logo depois São Paulo.

Assim como no referido romance, em *As três Marias* (1939), Queiroz também utilizou uma escrita intimista, um viés psicológico, mas nesse inseriu temáticas femininas. Nele, a escritora relata a história utilizando uma narradora feminina, que se chama Guta, além dela têm-se Maria José e Maria da Glória. O tríduo feminino é responsável pelo desenrolar da história, que perpassa o período da infância até a idade adulta. Juntas, as três Marias ajudam umas às outras a solucionar seus problemas.

A obra de Rachel de Queiroz se assemelha à própria vida, tanto pelo movimento quanto pela densidade. Embora tenha utilizado diversos recursos para produzir as obras, de algum modo, ela sempre retornava às raízes regionalistas, marcando a história como escritora brasileira.

Apoiada em uma suposta relação amistosa com os imortais da ABL, a escritora teve um caminho diferente ao receber apoio de muitos escritores durante sua tentativa. Dentre eles estava Vianna Moog (1906-1988), que argumentou a seu favor, solicitando uma exceção nas regras, para que sua amiga fosse aceita pelos demais, “pois a companhia dela é isso que se vê, cria esse ambiente de alegria e de festa” (MOOG, 1970 *apud* FANINI, 2010, p. 352 ).

Sempre atenta às transformações sociais e culturais, a Academia Brasileira de Letras reconheceu a crescente importância da contribuição feminina às Letras. Prova disso foi a eleição de Rachel de Queiroz em 1977, o que representou um marco para a história da instituição e, mais ainda, para a história da Literatura Brasileira, pois era a primeira vez que uma mulher ocupava uma cadeira na Casa de Machado de Assis (BETTIOL, 2018, p. 14).

Conforme aponta Mendes (2006), em 1977, Rachel foi eleita para a Academia Brasileira de Letras, rompendo com o sexíssimo. Ao contrário de Dinah, e tantas outras, Rachel de Queiroz foi indicada como candidata, apoiada por diversos intelectuais da época, dentre eles Adonias Filho – este fez uma campanha fervorosa para a amiga –, que causaram um grande alvoroço durante a época de eleições. Em uma entrevista para o programa Memória Política, da

TV Câmara, em 2000, a autora confirma sua forte amizade com os ocupantes imortais da academia:

- A senhora foi a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Letras. Que significado isso teve para a senhora?
- Todos os meus amigos estavam lá. De forma que foi tão natural entrar para a Academia como fosse para a casa de um amigo, porque estavam todos lá. (...)
- Mas a senhora não sentiu um certo receio de entrar numa casa de homens?
- Todos eram meus amigos. Estávamos na rua conversando no botequim, e, na hora de ir para a Academia, Adonias e os outros, antes de irem para a Academia, iam me deixar no meu carro, porque eu não podia ir com eles. Eles ficavam injuriados porque eu não podia ir (BRASIL, 2000).

Independente de algumas polêmicas envolvendo sua candidatura, ela não era uma mulher qualquer. Dona de um conjunto de obras invejável, Rachel de Queiroz é uma grande referência da literatura brasileira. Embora não se considere parte do movimento feminista, sua eleição vem servindo como uma quebra do tradicionalismo da Academia.

Posteriormente, em 1985, com o falecimento do imortal Pedro Calmon, a cadeira 16 ficou em aberto e é preenchida por Lygia Fagundes Telles. Eleita com 32 votos a 7, Lygia passou a ocupar a cadeira de número 16 da Academia, porém só foi empossada em 12 de maio de 1987. Diferente da já citada Rachel de Queiroz, Lygia se preocupou em mencionar a elegibilidade feminina para a academia em seu discurso de posse:

Senhores Acadêmicos, Senhora Acadêmica, Antes de a Academia Francesa de Letras, que foi nosso modelo, receber Marguerite Yourcenar, esta Academia Brasileira de Letras teve o *beau geste* de abrir suas portas para Raquel de Queiroz. Em seguida, para Dinah. “Não quero um trono — diria também Rachel de Queiroz — Quero apenas esta cadeira” (TELLES, 1987).

Em seu discurso emocionado, Lygia consegue transparecer o orgulho de poder compartilhar desse momento com mulheres e homens que, para ela, estão ambos juntos nessa caminhada, por compartilharem da mesma paixão, “a paixão da palavra. A mesma luta tecida na solidão e na solidariedade, para cumprir o duro ofício nesta sociedade violenta, de pura autodestruição” (TELLES, 1987).

Percebe-se, dentre as mulheres aqui citadas, que todas seguiram um padrão de escrita e experiências compartilhadas – especialmente em relação ao seu próprio testemunho –, tendo como principal objetivo explanar as diversas dificuldades que as mulheres encontraram ao adentrar no mundo literário. Todas foram expostas a situações fundamentais para construir uma maior significação para a luta incessante por uma legitimação da literatura de autoria feminina.

Neste sentido, no capítulo que segue, tratar-se-á do universo de uma das autoras que desempenhou e ainda continua desempenhando um grande impacto na literatura brasileira, a escritora Lygia Fagundes Telles.

## **2 LYGIA FAGUNDES TELLES: A INVENTORA DE MEMÓRIAS**

### **2.1 Trajetória bibliográfica de Lygia Fagundes Telles**

Lygia Fagundes Telles<sup>9</sup> nasceu em São Paulo no dia 19 de abril de 1923, filha de Durval de Azevedo Fagundes, promotor público, e de Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, pianista, passou a infância em diversos locais devido à profissão do pai. Desde muito jovem já se interessava pela literatura, pois ouvia muitas histórias fantasiosas de pajens, estas que alimentavam a imaginação, por isso desde que começou a escrever mantinha um caderno onde anotava todas as considerações.

Em 1931, os primeiros escritos seguiam um único padrão: a princípio eram histórias aterrorizantes, com fadas, bruxas e outros animais fantásticos que faziam parte do imaginário. Tais histórias povoavam a mente da menina Lygia que “ficaram retidas na memória (e às vezes nos cadernos)” (TELLES, 1980, p. 3). Estas, que serviram para nutrir os futuros contos e romances, ajudaram a transformar suas personagens, tão reais que podiam ser “substituídas por gente comum, de carne e osso, gente com quem se pode esbarrar na rua” (TELLES, 1980, p. 3).

Embora Lygia desconsidere suas obras antigas como *juvenilidades*, a autora desde cedo conseguiu penetrar na mente de muitos leitores. A inventora de memórias mantém-se sempre entusiasmada em representar as complexidades da natureza humana, sendo para ela importante atribuir uma verossimilhança do leitor com o personagem.

Esta é apenas uma das várias características de seu exercício literário, que sempre foi muito marcado por trocas de conhecimentos entre autores consagrados, como Monteiro Lobato. As memórias dos dias tenebrosos que se alojaram na mente da pequena Lygia hoje permanecem por meio da palavra em seu grande acervo literário.

---

<sup>9</sup> Documentário de aproximadamente 30min sobre a vida e obra de Lygia Fagundes Telles produzido pela TV escola, integrante da série "Mestres da Literatura". Traz uma análise da vida e obra da autora, com destaque ao movimento pré-modernista. **Ver anexo 1.**

A autora brasileira, que transita entre a realidade e o fantástico, teve seu primeiro livro publicado em 1938. Intitulado *Porão e sobrado*, nele estão reunidos, em coletânea, 12 contos escritos quando frequentava o antigo ginásio. Contudo, está hoje esquecido. Para Lygia, o livro trata-se de uma escrita imatura, não representando seu melhor trabalho. Porém, embora não agrade a paulista, o livro de contos marca o início de uma jornada de amadurecimento:

Não se trata de reivindicar aqui a reedição (Lygia não aceita) de *Porão e Sobrado*, torná-lo leitura obrigatória. O que importa ressaltar é que um escritor não precisa nascer pronto – sua literatura pode ir amadurecendo com ele. Quem nasce pronto, quando o talento existe, é o Autor: aquele que concebe uma Obra e a ela se dedica a sua vida inteira. Este, sem dúvida, é o caso de Lygia Fagundes Telles (TELLES, 1998, p. 6).

Com o passar dos anos, Lygia e seu trabalho foram amadurecendo e aí surgiram novas publicações. O ano de 1940 foi repleto de novidades para a paulista e, ainda neste ano, ela ingressa na Escola Superior de Educação Física, na capital paulista e um ano depois, em 1941, inicia o curso de Direito. Durante esse período frequentou diversas rodas literárias, bibliotecas e livrarias, assim como o Jaguará, que servia de ponto de encontro a estudantes.

Este último se estruturou em um encontro de intelectuais resistentes aos diversos problemas que atingiam o Brasil naqueles anos, dentre os quais a ditadura. Nesses lugares Lygia se encontrava com escritores já famosos, como Mário e Oswald de Andrade, e também com jovens aspirantes a escritores, como Paulo Emilio Salles Gomes.

Desde cedo era possível perceber a alegria da jovem escritora ao passear por um ambiente repleto de novas possibilidades e figuras importantes na literatura brasileira: “Mocinha bonita, comprida e magricela, Lygia rodopiava da faculdade para a livraria, numa São Paulo ainda pacata, com bondes cortando as ruas largas e tranquilas, e com garoa caindo em noites frias de inverno” (TELLES, 1980, p. 4).

Em 1944 lança, pela Editora Martins, a segunda coletânea de contos intitulada *Praia viva*, este que ficara conhecido, inclusive pela autora, como o livro de estreia. Pouco tempo depois, em 1949, publica o terceiro livro de contos, que recebeu o nome de *O cacto vermelho*, tendo este recebido o prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras.

Assim como Rachel de Queiroz, Lygia não tivera tantas dificuldades em se infiltrar em um ambiente literário dominado pela voz masculina, ao contrário, sempre foi muito atenta a todas as notícias e movimentos políticos, haja vista que seus melhores amigos foram Carlos Drummond de Andrade e Erico Veríssimo, sendo o último padrinho de seu filho.



A escritora sempre foi muito querida e respeitada por seus colegas. De acordo com o escritor português José Saramago, Lygia possuía uma capacidade de hipnotizar todos a sua volta enquanto falava

Não é nem uma ilusão minha de agora a imagem de terna atenção e respeito com que todos nós, portugueses e brasileiros, escutávamos o falar de Lygia Fagundes Telles, aquele seu discorrer que às vezes nos dá a impressão de se perder no caminho, mas que a palavra final irá tornar redondo, completo, imenso de sentido (SARAMAGO *apud* TELLES, 1998, p. 17).

Seu apreço pela singularidade da escritora não era segredo para ninguém, sendo ele um dos admiradores da pertinência da escrita intimista de Fagundes Telles. Suas produções, combinações de cores e formas incorporadas nas suas obras manipula “as recordações, organiza-as, compõe-nas, recompõe-nas” (SARAMAGO *apud* TELLES, 1998, p. 18) no íntimo dos seus contos e romances.

Assim como o português, o jornalista Ivan Ângelo destacou que a voz de Lygia Fagundes era – e ainda é – uma voz necessária, pois em “tempos de falas indignadas e a voz poderosa dela, com seus ‘erres’ fortes e seus ‘esses sibilantes’, às vezes se adoçava em lirismo, às vezes se elevava em protesto, passionária da cultura ameaçada” (SARAMAGO *apud* TELLES, 1998, p. 19). Sem dúvida, os testemunhos transgressores dela denunciavam, suavemente, uma época de horrores, principalmente por meio de uma visão feminina.

Embora a própria Lygia tenha crescido lendo trabalhos de autoria masculina, seu universo literário baseia-se em uma tentativa de compreender o mundo através de uma visão mais feminina e dos impactos que isso causa dentro das relações em que estas se submetem.

Suas personagens representam a realidade brasileira, narrando os encontros e desencontros de uma sociedade atemporal. Em um discurso cheio de contrastes, conta a constante insatisfação de suas vidas em busca de identidade. A própria Lygia, em sua experiência, revela que sempre teve vontade de se aventurar: “eu mesma, morando em pensão, levando uma vida pobre – eu tinha vontade de escapar para outra dimensão, para um mundo importante, para um mundo fabuloso que eu adivinhava lá fora” (TELLES, 1997, p. 31), característica muito presente nas vidas de suas personagens.

Na verdade, a maioria de seus trabalhos contempla um olhar feminino, muitas vezes amedrontado, outras vezes desafiador. As personagens de Lygia Fagundes Telles nunca são tediosas e cansativas, com efeito, representam várias mulheres brasileiras que vivem enclausuradas em uma sociedade que as impede de voar. Sua coragem em trilhar um caminho de libertação por meio de suas meninas descortina “detalhes que passam despercebidos a tantos.

Um objeto, um gesto em falso, um olhar dissimulado, uma paixão não explicada, uma sedução...” (TELLES, 1998, p. 21).

Segundo a artista plástica Aneisia Pacheco e Chaves, LFT<sup>10</sup> consegue encontrar os termos corretos para enxugar sua linguagem e, com destemor, narrar uma época de falências ideológicas, éticas, culturais, comportamentais através do corpo mais subjugado, o feminino. A própria escritora solidifica como seus sujeitos refletem a necessidade da mulher em se mostrar, tomar posse de si mesma:

A ficção feita por mulheres tem características próprias, é mais intimista, mais confessional: a mulher está podendo se revelar, se buscar, se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulhos em si mesma, aparentemente narcisista porque precisa falar de si própria, deslumbrada às vezes com as suas descobertas, como se acabasse de nascer. [Uma personagem minha uma vez disse]: “antes eram os homens que diziam como nós éramos. Agora somos nós” (TELLES, 1997, p. 57).

Em meio a tantas transformações femininas, a sua literatura torna-se uma saída para a ruptura do tradicionalismo existente na sociedade da época. Após *Porão e sobrado* (1938), Lygia começou a fazer uma autocrítica sobre seus trabalhos, tendo durado pouco seu deslumbramento com o referido livro, assim como *Praia viva* (1944).

Em 1954, Lygia se consolidava com seu primeiro romance, *Ciranda de pedra*. O livro conta a história de Virgínia, filha de Laura e Natércio, que se separaram durante sua infância após uma traição de Laura. Virgínia passa a viver na companhia de sua mãe, ao passo de que suas duas irmãs Bruna e Otávia, vivem com o pai. O romance é dividido em duas épocas diferentes, acompanhando os acontecimentos da vida de Virgínia desde a infância até a vida adulta (20 anos de idade). Indecisa e dependente, a protagonista passou a vida inteira sendo cuidada por Daniel, seu padrasto, até que o estado de Laura (sua mãe) se agrava e ela precisa morar com o pai.

Inserida em um novo ambiente, começa a ter dificuldades em se adaptar e desenvolve insatisfação em não conseguir participar da nova família, sentindo-se rejeitada. Além disso, discute uma temática familiar, desejos sexuais, homossexualismo, a condição feminina e ainda acompanha o amadurecimento de Virgínia em meio a uma ciranda fechada. Telles discorre sobre os anseios humanos de maneira brutal, ao mesmo tempo em que passa um ar de elegância com uma escrita enxuta e direta.

---

<sup>10</sup> Abreviatura que será utilizada para fazer referência à escritora brasileira *Lygia Fagundes Telles*.

Lygia torna-se responsável em elucidar o intrincado de um sistema universal de relações humanas, em uma sequência múltipla e sem limitações. Ela fornece acesso aos pensamentos mais obscuros de sua protagonista, o que interfere diretamente na visão do leitor, que também trilha um caminho tortuoso com Virgínia.

As reflexões de Virgínia, ainda hoje, conseguem traduzir os questionamentos femininos, seus anseios, seus conflitos, nutrindo uma ambiguidade entre as relações femininas no texto, apontando uma problemática social, dentro das paredes familiares, causando um estranhamento no jogo de poder. Para Fagundes, é essencial a discussão de problemáticas reais, sendo este um dos motivos pelos quais não considera seus trabalhos antigos relevantes:

Vivemos no Brasil, um país do Terceiro Mundo. Temos problemas demais. Fico aflita só de pensar nas novas gerações lendo esses meus livros que não têm importância. Eu não quero que os jovens percam tempo com eles. Quero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer, dentro das minhas possibilidades (TELLES, 1998, p. 29).

Sempre autocrítica, ela penetra o cenário contemporâneo brasileiro com personagens femininas que elucidam as questões dos centros urbanos. Após *Ciranda de pedra* (1954), Lygia prosseguiu com suas publicações dedicadas a dar um sentido para os detalhes que antes eram despercebidos ou ignorados. Quase uma década depois, ela aparece com um segundo romance, *Verão no aquário* (1964), contando novamente com uma personagem feminina. Neste, a protagonista Raiza, assim como seu nome, é enraizada em lembranças do passado, confinada em suas próprias vivências no âmbito familiar.

Indolente, sonhadora e indecisa, ela alterna entre o entusiasmo e o desânimo. Novamente, Lygia traz uma personagem que vive em um mundo delirante, alternando personalidades em torno do ambiente em que vive. Contudo, o ápice da narrativa se encontra na relação entre ela e sua mãe, Patrícia, uma escritora reclusa, a quem Raiza tenta se contrapor durante toda a narrativa.

A história, narrada em primeira pessoa, proporciona inclusão em um círculo familiar diferente, neste tem-se a relação de mãe e filha, em que Lygia Fagundes Telles ergue uma barreira entre as duas, dessa maneira em uma eterna instabilidade emocional, tornando-as rivais. Contudo, as duas nunca rompem o elo familiar. A relação turbulenta é fundamentada pela incessante necessidade de Raiza mostrar superioridade perante a mãe, detendo-se no passado, o que dificulta sua imagem da realidade: “Raiza, em suas fantasias e devaneios, detém-se com frequência no passado, que lhe traz a imagem do pai morto: farmacêutico fracassado, alcoólatra, ele aparece nas lembranças da filha como dedicado e carinhoso” (TELLES, 1980, p. 25). O

muro invisível criado por Lygia Fagundes entre ambas as personagens, cimentado pela protagonista, inicia-se com a visão distorcida que possui do pai desde que, para ela, ele foi injustiçado por sua mãe. Nesse posicionamento, Lygia coloca em jogo a questão da hierarquia dos sexos ao expor uma personagem feminina que se nega a aceitar que o comportamento falho advenha do homem.

*Verão no aquário* denuncia uma sociedade turbulenta através de uma mulher que tenta trilhar seu caminho até o amadurecimento pessoal. Neste contexto, discute novos paradigmas sociais e a ruptura de um núcleo familiar centrado na figura masculina como suporte principal familiar. Assim como Virgínia, Raiza também vive em constantes devaneios, idealizando um mundo novo que supra suas necessidades.

Igualmente, como no primeiro romance, Lygia constrói a trajetória feminina em busca de uma identidade, enfatizando o círculo social que influencia o desenvolvimento social e psicológico das personagens. Ao final, a narradora reconstrói sua história revivendo a vida e atingindo o amadurecimento pessoal com a ajuda da mãe que incentiva a filha a sair do “aquário”.

A protagonista demonstra agonias e os dilemas do universo feminino, além de se mostrar insegura, mas que quando é confrontada se liberta do aquário e está pronta para enfrentar o mar. Assim como ela, pode-se perceber estas características em Lorena Vaz Lemme – personagem de *As Meninas* (1973) – que permanece em uma bolha para se proteger de todos, mas quando sente a necessidade de tomar uma decisão difícil assume a responsabilidade.

Assim como Rachel de Queiroz e Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles também não faz distinção quando se trata de literatura, como afirmou no Programa Roda Viva em 1996:

Eu não faço distinção hoje de literatura feminina e literatura masculina. Eu não faço esse divisor de água. A divisão de águas está em relação à qualidade. Há escritores que escrevem bem e escritoras que escrevem bem. Escritores que escrevem mal e escritoras que escrevem mal (TELLES, 1996).

A escritora, porém, concorda que a opressão masculina interferia nas escritas sobre a mulher e para a mulher, além disso, interferiam nos seus desejos, identidade e seu comportamento:

A literatura escrita pela mulher tem certas características dentro da nossa condição mesmo, há um subjetivismo talvez maior. Eu vejo nesses diários de capas acetinadas com pombinhas, coraçõezinhos pintados, eu vejo o início desta literatura intimista, subjetiva. Seria a fonte primária das mulheres tentando se dizer, tentando se explicar, tentando desembrulhar. A mulher é mais embrulhada do que o homem, porque ela foi obrigada a ser mais

embrulhada. Aqui no Brasil, a mulher calada, ela sai e vai para a cozinha fazer goiabada. Tanto é que eu chamo, sem ironia, mulher-goiabada. Mamãe quis ser cantora, tinha uma voz linda, mas o pai achava que aquilo não era uma condição de uma moça fina da alta sociedade, então ela casou-se, mas ela foi frustrada na sua primeira vocação e foi fazer doces de goiaba (TELLES, 1996).

Suas obras, em verdade, trabalham um social direcionado à condição da mulher, assim como os seus dilemas relacionados aos valores sociais e políticos ao molde das situações reais.

Em 1989, retoma sua perspectiva do fantástico na narrativa ficcional *As horas nuas*, a protagonista Rosa Ambrósio desvela o vai e vem da vida humana em meio à complexidade da sociedade, atitudes e postura. Neste romance foi abordada a condição da vida da mulher sob uma perspectiva mais ficcional, tendo a presença de animais que falam, como o gato Rhaul. Com isso, Lygia mistura o real e o irreal, dando vez aos delírios da mulher em seu mais profundo ato de desespero.

Inconformada com a própria situação, as protagonistas mantêm relações conturbadas com a filha – da qual tem ciúme – e com o marido. Rosa passa a narrativa em contradição, à procura de uma resposta positiva para todo o seu sofrimento, no entanto, para tentar fugir da realidade, encontrando consolo no álcool. Nela, Lygia descreve uma personagem dependente e perdida, observando o comportamento de outras pessoas e submetendo-se a homens, como Diogo, o amante a quem sustenta.

Em *As meninas* (1973) também é possível visualizar este comportamento em Ana Clara, que segue a narrativa inteira dependente de relacionamentos abusivos e do uso de drogas, tendo seu julgamento afetado. Outra vez, a paulista utiliza-se de seus personagens para exibir as relações de gênero, destacando, dessa vez, todos os estereótipos femininos que ainda são mantidos na sociedade contemporânea.

Ganhadora do Prêmio Camões – maior premiação literária da língua portuguesa –, Lygia Fagundes Telles tece as complexidades diárias em tramas interpretativas que permeiam a realidade e a fantasia. Em seu trabalho conduz personagens femininas ao ápice pessoal levando seus leitores a uma história envolvente, em que se encontram conflitos da vida real.

As obras de Lygia Fagundes Telles<sup>11</sup> continuam ganhando destaque cultural dentro e fora do Brasil, tendo alcançado novas edições no mundo inteiro. Dentre elas, encontra-se o romance *As meninas*, corpus desta dissertação.

---

<sup>11</sup> Ver anexo 2.

*As meninas* é uma obra que narra a história de três personagens femininas: Ana Clara, Lorena e Lia, que vivem em um pensionato de freiras em São Paulo durante a ditadura militar. As personagens vivem mergulhadas em conflitos pessoais, no entanto, compartilham suas angústias durante toda a narrativa. No romance, pode-se perceber a construção do enredo ao redor das três personagens, desvelando seus testemunhos e experiências, que durante a narrativa entrelaçam-se:

Quando eu escrevi a última linha e a última linha é assim: Me vejo de perfil num espelho embaçado... não, me vejo de perfil num espelho esfumaçado. É Lorena que se olha de perfil, última linha. Aí eu comecei a chorar porque eu tinha perdido as minhas meninas, elas iam embora, elas foram minhas companheiras durante uns dois anos mais ou menos que eu escrevi o livro, um ano e meio, dois anos, elas iam embora e eu comecei a chorar porque eu ia me despedir, como se tivesse vivido junto delas, como seres do meu lado, conversando comigo, discutindo com elas, ora uma, ora outra, ora outra, ora outra (TELLES, 2013 *apud* CRUVINEL, 2016).

O leitor é mergulhado em diversos espaços nos quais essas protagonistas compartilham as mais complexas e irreverentes situações em face a um cerco ditatorial. Em meio a isso, a autora descreve a obra como parte de si, que durante tanto tempo de escrita pôde denunciar um período cruel da sociedade brasileira através da visão feminina, a visão proibida.

## **2.2 Recepção crítica de *As meninas*, de LFT: memórias da ditadura?**

No decorrer desta seção, serão apontados alguns trabalhos que estão ligados à obra de Lygia Fagundes Telles, *As meninas*<sup>12</sup>. A partir disso introduzir-se-ão, timidamente, algumas considerações sobre a proposta aqui defendida, que será, posteriormente, explicitada de maneira mais precisa no terceiro capítulo desta dissertação.

Ainda, elucidar-se-ão alguns preceitos ditatoriais que servem de suporte para as análises propostas, bem como as que serão trabalhadas aqui. Serão mencionadas pesquisas que contribuíram – e contribuem – para o contexto acadêmico, assim como para a propagação da obra de Lygia Fagundes Telles.

A escrita lyginiana atraiu um número muito grande de olhares curiosos a suas obras, em especial porque a autora consegue transitar entre os campos de maior fôlego, os romances

---

<sup>12</sup> Ver anexo 3.

e as curtas narrativas de contos. Tal capacidade é apreciada e instigou análises, sobretudo no que se refere aos seus trabalhos mais famosos, como *Ciranda de pedra* e *As meninas*.

A escritora premiada<sup>13</sup> é uma figura presente no universo acadêmico de muitos universitários e pesquisadores, com a escrita atemporal e a mistura de elementos intrigantes do ser humano. Conseguiu pluralizar diversas discussões sociais por meio de suas obras. A autora de *As meninas*, sempre comprometida com a condição humana, assombra os leitores com a capacidade de abrigar personagens da vida real.

Embora algumas das obras<sup>14</sup> estejam ganhando novas edições, serão realçados, em especial, os trabalhos que utilizam como corpus o apogeu de sua vida literária: *As meninas*. Existem inúmeros motivos para que a obra de Lygia seja um grande sucesso atemporal. Um deles refere-se à capacidade de burlar o período ditatorial que permeava o Brasil na época:

Há uma docilidade sugerida no título *As meninas* que esconde as características típicas da contracultura que invadem as páginas do romance. Prepare-se para sexo, drogas e *rock and roll*. Com direito a cenas gráficas de violência, tão à moda das distopias feministas. (...) Penso se não é esta aparente docilidade que fez com que o livro escapasse incólume das mãos do censor. Lygia nos pisca um olho e faz piada com o feito: “o censor chegou até a página 72 e não foi adiante por que achou o livro chato” (...) Afinal, o que teria demais um livro com esse título água com açúcar? (RÜSCHE, 2018, p. 13).

*A meninas* teve sua primeira publicação em 1973 e continua sendo uma forma de denúncia de um período que impactou o Brasil durante as décadas de 60-70, e ainda reflete as situações que permeiam a vida de muitas mulheres contemporâneas. Lygia conta: “veja o caso de *As meninas*, por exemplo. Está lá, cravado nas minhas personagens, um instante da maior importância para a História do Brasil. É o registro, é meu testemunho de uma época” (TELLES, 1998, p. 33). Com coragem e objetividade, Telles estabelece relações entre os sujeitos e seus enlances sociais com base em vivências da época ditatorial, sem imaginar que essas características ainda fossem vigorar:

Há livros que parecem feitos sob medida para momentos históricos. As meninas alcançam-nos hoje com exatidão. Diante de mais um momento tenso na história do Brasil, quando direitos assegurados há décadas podem se alterar

<sup>13</sup> Prêmio Jabuti (1966, 1974, 1996 e 2001), Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (1973, 1980, 2000 e 2007) Prêmio Camões (2005), Prêmio Juca Pato (2008).

<sup>14</sup> Contos: *Porão e sobrado* (1938); *Antes do Baile Verde* (1970); *Seminário dos Ratos* (1977); *Mistérios* (1981); *Invenção e Memória* (2000). Romances: *Ciranda de Pedra* (1954); *Verão no Aquário* (1964); *As Meninas* (1973); *As horas nuas* (1989).

a qualquer momento, o romance de Lygia Fagundes Telles é preciso. Ler *As meninas* é receber, por um túnel do tempo, uma correspondência íntima do outrora ao agora. Com carimbo estampado: “urgência” (RÜSCHE, 2018, p. 12).

O livro dialoga com a contemporaneidade brasileira, infiltrando-se em todas as camadas sociais, escapando das garras ditatoriais. Dessa maneira as contribuições para aspectos político-sociais são significativas nos textos, o que tem favorecido o aumento de pesquisas e trabalhos acerca do assunto.

Com um universo dominado pelo sexo feminino, Lygia conseguiu trafegar entre o sofrimento e as pequenas alegrias do ser humano e isso chamou atenção de uma enorme quantidade de pesquisadores que usaram o livro como objeto para tentar compreender as facetas sociais e políticas do presente e do passado.

Em um período marcado por duas crises nacionais (patriarcalismo e o autoritarismo), em Ana Clara, Lia e Lorena é possível perceber comportamentos diferentes e ao mesmo tempo similares, em relação aos conflitos da sociedade em questão. Lya Luft, em 1979, se tornara a pioneira ao desenvolver sua dissertação “Os três espelhos do absurdo: a condição humana em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles”, explicitando, a partir das personagens, os impactos do mundo real nas protagonistas, criticando o caráter ambíguo levantado por *LFT* durante toda a narrativa. Para Luft

*LFT* não dá nenhuma resposta as indagações pendentes, sobre a solução da vida, o destino das três jovens, a esperança. Lorena, Lia e Ana, acabam cada uma no seu exílio: o teatro infantil do faz-de-conta, a terra estrangeira, o enigma da morte. Se houver saída, será talvez nesse mundo que está nascendo (Ribeiro, 1977), para pessoas mais fortes do que três “meninas”. Para estas, e para seus semelhantes, a solução é individualista: cada um cuide egoisticamente de seus conflitos. Nem amor nem compaixão nem fé redimiram o homem. A Autora nada resolve: apenas insinua, aponta, sugere, e encerra o livro quando ainda estamos cheios de perplexidades. As questões estão lançadas: o leitor que opte (LUFT, 1979, p. 95).

Isto é, na visão de Lya Luft, percebe-se uma crítica negativa quanto ao direcionamento da escritora diante dos acontecimentos e de suas personagens, que são deixados à mercê da imaginação do leitor. Entretanto, é interessante ressaltar que o foco de *As meninas* se limita às vivências de cada uma delas enquanto cidadãs de um país em meio a crises nacionais, e como elas reagem a isso, sendo “uma representação de época, na medida em que incorpora criativamente a historicidade dos fatos humanos” (GOMES; ALVES, 2013, p. 301), mergulhando o leitor em uma era conflituosa.



Nesse posicionamento, muitos outros tentaram compreender o caráter individualista de cada personagem além da sua construção identitária no seio ditatorial. Em 2009, Natália Ruela desenvolveu sua dissertação utilizando a base feminista para explicar como acontecia a construção de identidade das protagonistas. Com o título *Feminismo e a construção de identidades em Lygia Fagundes Telles*, apresentou o tríduo feminino, alicerçado em uma relação feminina sob perspectiva mais real, menos ficcional; para ela:

De modo a não julgar, não dividir e não estereotipar, Telles construiu mulheres que se aproximaram e representaram a figura feminina lutada pelo feminismo: mulheres de “carne e osso”, com singularidades e que não se adequam ou encaixam em qualquer tipo de modelo preestabelecido, já que modelos trazem conceitos e preconceitos acoplados a suas formações (RUELA, 2009, p. 105).

Em verdade, as personagens lyginianas são frutos de vivências da autora, que conviveu durante anos em uma sociedade patriarcal, tendo observado e conversado com diversas figuras femininas sobre as pressões patriarcais que rodeavam o Brasil. Lygia completa “está lá, cravado nas minhas personagens, o instante da maior importância para a História do Brasil. É o registro, é meu testemunho de uma época” (TELLES, 1998, p. 33). Vale mencionar que esta é uma característica que traz vivacidade para o retrato brasileiro da época.

Ainda nessa perspectiva, Evellyn Caroline de Mello aparece também com o estudo *Olhares Femininos sobre o Brasil: um estudo sobre As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, abordando “como as personagens Lia, Lorena e Ana Clara contribuem com a recomposição do painel da sociedade brasileira do período” (MELLO, 2011, p. 06). Para isso, ela se apropria das singularidades de Lygia Fagundes Telles, como o fluxo de consciência e a multiplicidade narrativa que dá movimento à obra. Tais recursos também foram fundamentais para desvelar os impactos do tempo.

As nuances percorridas por Lygia Fagundes Telles transbordam uma textualidade misteriosa e metafórica que, em *As meninas*, foram usadas para camuflar as reais intenções das personagens. Individualistas, mas sempre juntas, as meninas lyginianas encontraram umas nas outras um refúgio, pois a narrativa “expõe um grau extra de complexidade histórica sobre as relações entre mulheres: como é ter a vida atravessada por um regime autoritário” (RÜSCHE, 2018, p. 12), isto é, interpretando a repercussão da luta feminina em meio a uma base histórica patriarcalista.

Telles consegue manter a dinâmica do romance ao sempre colocar em choque a amizade do trio, aproveitando-se de suas divergências e elaborando discussões que

contextualizam o cenário atual com as próprias vivências. Elas embarcam em um momento tenso na história do Brasil, e ainda encontram motivos para manterem suas relações.

Apontando essa questão individual e coletiva, Deuriele Silva (2008) reflete sobre os confrontos individuais e coletivos presentes na obra, além disso, traduz a escrita de Lygia como responsável por causar essa sensação. Em seu estudo *O indivíduo e as convenções coletivas em As meninas*, tem-se uma visão diferente das personagens e as razões por causa de suas querelas intermináveis.

Posteriormente, Nara Gonçalves (2013) surge com uma nova perspectiva para analisar as personagens de Lygia. Em *As representações da mulher em As meninas de Lygia Fagundes Telles*, a estudiosa disserta sobre as representações das mulheres em Lia, Ana Clara e Lorena, e ainda as personagens femininas secundárias. Ruela utiliza uma perspectiva mais ampla, pois também envolve outras personagens. Nisso, toma um direcionamento contrário ao proposto aqui nesta dissertação, além disso, analisa os comportamentos individualistas de cada uma, sem ater-se ao caráter relacional com o sexo oposto:

As três personagens principais, Lorena, Lia e Ana Clara, de personalidades bastante distintas, e oriundas de diferentes camadas sociais e com distintos históricos de vida, possibilitam a composição, juntamente com as personagens secundárias, de um panorama que abriga diferentes formações, posicionamentos, ações e valores individuais e coletivos. Sendo assim, esse romance se aproxima de uma alegoria da realidade brasileira dos anos 70, tanto em suas crises quanto na continuidade de valores, ideais e comportamentos que há muito vigoram (RUELA, 2013, p. 137).

Ao usar o contexto social, a estudiosa restringiu-se ao impacto político-social na representação do *ser mulher*. Por outro lado, Alessandro Lino da Costa utilizou um viés menos representativo e mais subjetivo, em *Não identidades em As meninas de Lygia Fagundes Telles* ele discorre sobre a impossibilidade de formar-se uma identidade própria em meio a um período que enclausura as escolhas femininas, o que as faz viverem em uma constante oscilação para adaptarem-se a todos os ambientes.

Se permanecermos sempre os mesmos, poderemos ser mais facilmente controlados e manipulados, haja vista a previsibilidade comportamental volitiva que se estabelece. Se mudarmos constantemente, poderemos exercer uma maior liberdade, e ainda conseguiremos nos adaptar as vicissitudes que habitam o mundo em que vivemos (COSTA, 2015, p. 92).

Isso pode ser elucidado através da personagem Lorena que se mantém neutra sobre o governo durante toda a narrativa, mas oscila dependendo da situação em que se encontra. São

muitos os trabalhos que tentam compreender as meninas de Lygia Fagundes. Ao mesmo tempo em que detalhou suas personagens, a escritora paulista também utilizou de certo mistério incentivando uma procura maior de suas atitudes em diversos contextos. O que também serviu de material de pesquisa e interesse pessoal para muitos pesquisadores.

Parti da realidade para a ficção. Sei que em estado bruto as minhas meninas existem, estão por aí. Como ponto de partida tomei-as assim meios 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 somando, creio que durante três anos convivi intimamente com essas três (TELLES, 2012, p. 313).

Quanto à fuga do censor, surge no artigo “Por que a ditadura militar não censurou *As meninas?*” (2016), de Thais Morgado dos Santos e Rosa Maria Valente Fernandes, uma análise da dúvida que permeava a literatura brasileira. Nele, fazem-se alusões aos motivos que deveriam ter sido notados pela censura, no entanto, não foram. Para as pesquisadoras, a construção estrutural da obra lyginiana foi fundamental para que isso não acontecesse, pois o testemunho fictício de Lygia Fagundes era constantemente escondido nas personagens, que se mantinham em constante contradição:

Os artifícios literários que driblaram a censura estão centrados na estruturação textual, na qual a disposição das narrativas repletas de vozes distintas não pode ser captada na sua plenitude ideológica por um leitor desatento, que se reserva a superficialidade e não se atinha às entrelinhas (SANTOS; FERNANDES, 2016, p. 95).

Além de todas essas possibilidades aqui propostas, a obra da imortal também contempla um viés memorialístico. Sendo este uma das questões mais analisadas na narrativa. Em diversas partes do romance o leitor é exposto às memórias das protagonistas, sejam estas dolorosas ou felizes.

Para Lygia Fagundes isso é também um dos aspectos que proporcionam uma verossimilhança com a vida real, desde que o ser humano também possui uma alternância de sentimentos. Imagine o caso de Virgínia, em *Ciranda de pedra*, o turbilhão de sentimentos é tão impossível de segurar que ela acaba pedindo para ir para um internato.

Ainda tem-se o exemplo da menina Ana Clara que sente nojo de si mesma ao relembrar episódios do passado, rejeitando tudo referente a ele. Tais acontecimentos deixaram marcas significativas em cada uma delas, que são transferidas para o presente, que podem ser visualizadas no comportamento obsessivo de Ana Clara em tornar-se rica e casar-se com

alguém abastado, a fim de que pudesse se tornar uma dama da sociedade e, finalmente, respeitada.

É nesse posicionamento que se observa a liberdade das personagens à medida que transferem a dor e a solidão para o leitor, inclusive as dificuldades do período e as suas marcas. Isso só é possível porque

A narrativa de Lygia Fagundes Telles é, fundamentalmente, a narrativa dos estados mentais, embora não descuide dos acontecimentos históricos e sociais. Seus romances e contos procuram surpreender o sujeito na sua palavra, tal como da dinâmica mental das personagens surpreendidas no presente de seu discurso, quanto os voos dos devaneios da memória na busca de experiências (...) assim seus textos nos levam a acompanhar intensamente pessoas e objetos. Lygia consegue apresentar de modo admirável os objetos em cena. Observadora atenta do mundo à sua volta, transforma os objetos em símbolos eloquentes. Até mesmo seus textos mais abstratos conseguem uma impressionante verossimilhança, pelo fato de fazer com que tenhamos a mesma sensação sentida pelas personagens. Lia, Lorena, e Ana Clara, as meninas que tão bem metaforizam um difícil momento histórico nacional, são inesquecíveis (TELLES, 1998, p. 90).

Ainda utilizando as memórias lyginiana, em 2014, Vanessa Aparecida Ventura Rodrigues, em sua dissertação *A marca da memória na escrita de As meninas de Lygia Fagundes Telles*, também observou o cotidiano dessas personagens e analisou a problemática em meio a um cenário memorialístico criado pela autora. É importante enfatizar que o trabalho desta pesquisadora se diferencia do estudo aqui proposto, pois se limita ao cenário memorialístico, analisando o impacto deste na formação das personagens, conectando as vozes das meninas as suas memórias.

Como se pode observar na seleção dos trabalhos aqui mencionados, a obra de Lygia Fagundes Telles abre diferentes vertentes entre as situações problemáticas que são apresentadas no decorrer da trama, expondo também diversas facetas do exercício literário lyginiano. Ainda, são mencionadas as formações identitárias das personagens em relação ao contexto em que são envolvidas, sendo parte fundamental para compreensão do romance.

Lygia Fagundes Telles torna-se, com seu romance, uma porta voz do sujeito feminino, que durante a ditadura militar<sup>15</sup> buscava por uma representatividade. Nesse contexto, o artigo

<sup>15</sup> O regime militar ocorreu no Brasil entre os anos de 1964 a 1985, período em que os militares brasileiros intervieram no governo de João Goulart, acusando-o de querer “comunizar” o país. O golpe, deflagrado pelos militares, almejava o controle total do Estado e assim buscava impedir a popularização da democracia e da participação política da população – esta que “exigia mudanças nas estruturas econômicas e sociais, visando uma maior inclusão social da população pobre e trabalhadora” (PRIORI, 2012, p.199). A ditadura militar chegou ao fim 21 anos depois, com a eleição de Tancredo Neves como presidente, no ano de 1985, e ainda hoje é um “reverter

“Gênero e crítica social em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles” (2015), de Amara Cristina de Barros e Silva Botelho e Caio Victor Lima Cavalcanti Leite, investiga as personagens femininas em relação aos fatores sociais que são denunciados pela escritora em seu romance:

A literatura funcionou como importante aliada no combate ao patriarcalismo e na inserção, em sua esfera ficcional, de uma nova realidade social. Logo, ao inserir personagens femininas de comportamento inovador e, às vezes, até transgressor em narrativas de ficção, os literatos contribuíram fortemente para uma renovação no repensar da sociedade. Foi o que fez Telles (BOTELHO; LEITE, 2015, p. 233).

Em realidade, Ana Clara, Lia e Lorena são usadas por Lygia para representar mulheres que estavam sedentas para saírem do espaço privado e adentrarem ao espaço social – esperando sempre alguém para salva-las –, enquanto Lia toma a responsabilidade de mudar sua vida. Botelho e Leite concluem, ao atestar que

[...] trazendo três personagens protagonistas complexas, com personalidades diferentes entre si, a escritora mostrou-se atenta à realidade da juventude que vivia o auge dos anos 70. Com isso, trabalhou em ressonância com a ascensão de movimentos sociais que buscavam representatividade e viam na literatura uma aliada na defesa de seus ideais. Não restam dúvidas de que o romance representa a mulher em todas as suas nuances, virtudes, vícios e desejos. Com o uso de técnicas como o fluxo de consciência e monólogos interiores em suas personagens, Telles faz com que o leitor de “*As Meninas*” seja transportado para o universo da subjetividade feminina de forma realista e concreta (BOTELHO; LEITE, 2015, p. 236).

Lygia assumiu, com suas produções, uma literatura que incorpora outro ponto de vista, este que repreende as visões patriarcais e configura uma visão mais autônoma de suas moças. É interessante ressaltar que o artigo citado abarca as relações sociais em geral, analisando o contexto ditatorial como base para a solidificação das personagens e as relações humanas, ao passo que aqui a análise se restringe às relações homem-mulher.

Considerando que “vivemos em tempo apropriado para captar um aspecto substancial das relações sociais” (VECCHI, 2015, p. 35), a inclusão da análise referente às relações formadas dentro do íntimo das personagens contribui para uma pesquisa mais direcionada do espaço feminino.

---

formas de subordinações e marginalizações, nos diferentes âmbitos da vida cotidiana das mulheres” (PRIORI, 2012, p. 212).

Posto isto, a escrita lyginiana surge como um aparato para entender as protagonistas dentro de suas relações, “relações de força e de poder que o estruturam e lhe conferem consistência” (VECCHI, 2015, p. 35). Nesse seguimento, a consistência da vivência feminina é transportada para um espaço mais natural, tendo em vista a genialidade da escritora em representar a rebeldia de suas meninas diante das crises patriarcalistas.

Desse modo, com o intuito de exprimir a realidade dessas relações, a incorporação de uma análise dos personagens masculinos envolvidos com as protagonistas, permitirá uma compreensão mais direcionada acerca das relações de gênero. Ao relacioná-los, espera-se entender uma nova perspectiva das relações entre homens e mulheres em um contexto autoritarista, além de entender como este autoritarismo ainda vigora diante das relações contemporâneas. Logo, o romance potencializa essas questões por meio das suas personagens irreverentes:

As três protagonistas de *As meninas* (1973) são tão jovens quanto as dos dois romances anteriores de Lygia Fagundes Telles. Todavia, os desencontros que vivem não estão mais confinados ao círculo de giz da família. Abrem-se agora para os horizontes do mundo, vasto mundo (TELLES, 1998, p. 78).

Essa saída do confinamento proporcionou uma visão mais precisa das relações que eram regidas por um autoritarismo que roubava sorrisos da sociedade brasileira. Segundo Ana Maria Colling, na tentativa de corrigir as mazelas sociais “plurarizaram-se os objetos de investigação, admitindo como sujeitos históricos, os operários, os camponeses, os escravos e as mulheres, que estavam subestimados ou colocados numa arena de menor importância” (COLLING, 2004, p. 1), sendo assim, permitiu um reflexo mais amplo, mais largo e mais profundo sobre a realidade.

Com efeito, a ditadura militar no Brasil distorceu sócio e politicamente todo seu povo, contudo, ofereceu alimento para os escritores brasileiros que buscavam entregar a realidade através das páginas de seus livros. Neste desejo, Dalcastagnè (1996) relata que os romances foram obras engajadas que buscavam denunciar, contestar e criticar o autoritarismo que assombravam o país a partir de 1964. Para a autora:

No Brasil, foram os escritores que entalharam esse espaço acolhedor. É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país. Rever essas obras pode ser, no mínimo, um bom exercício para a memória – mesmo para aqueles que não estiveram lá, aqueles que só vieram depois, herdeiros da dor (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 16).

Como se vê, a intenção era fornecer ao público leitor uma consciência sobre o sistema regente, a fim de conferir uma literatura que se pudesse exprimir valores novos, fugindo de estereótipos e modelos. A dor do regime de 64 inundou as livrarias do Brasil, e as vozes que não eram aceitas passaram a participar dessa trajetória:

Expondo incertezas ou impondo verdades, confabulam entre si e com o outro. E é justamente a partir do diálogo que essas vozes se expandem, atravessam as fronteiras do universo ficcional e vão questionar o tempo que se inscrevem, a sociedade a qual pertencem, o homem que representam em seu drama coletivo, em suas pequenas misérias cotidianas (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 18).

Posto isto, observa-se que o dialogo dessas vozes fomentaram, com suas denúncias, os romances. Dessa maneira, esforçando-se para manter sua função de romper normas e denunciar os aspectos que norteiam sua origem, o romance agiu como um formador de opiniões, mudando comportamentos em busca de uma individualidade. Para Regina Dalcastagnè (1996), o romance brasileiro nada mais era do que um meio para descobrir e redescobrir o Brasil. Nesse contexto, também descobrir todas as vozes que foram aprisionadas pelo governo.

Lygia incorpora essa responsabilidade ao encorajar uma escrita que leva as mulheres para dentro do campo literário, em uma época de ditadura militar, dando voz às mazelas. Isto se encaixou perfeitamente no rompimento com as prisões que impediam as mulheres de assumir um papel de liderança. Em um momento de fervilha, “os jovens assumiram um papel inédito, tanto no campo da política quanto no das relações de gênero, rompendo com os códigos de sua época” (GIANORDOLI-NASCIMENTO, 2012, p. 25). Desse modo, *As meninas* ousou relatar a tortura que o governo brasileiro praticava com os opositores.

A força da denúncia nas entrelinhas de Lygia Fagundes Telles respondeu à discussão antiga que desejava uma maneira de escapar da ditadura. A autora encontrou na literatura uma forma de inserir a militância feminina usando Ana Clara, Lia e Lorena, exemplificando diferentes posições diante do regime autoritário.

A postura da militância feminina exibida pelas protagonistas do romance é responsável por expor os limites que foram determinados pelo homem. Nesse sentido, expor também como a “repressão do período da ditadura militar é uma história de homens” (COLLING, 2004, p. 02), excluindo a mulher do jogo de poder. Consequentemente, reforçando a insegurança feminina social e política.

Em *Mulheres e militância*, Gianordoli-Nascimento modela a insegurança das mulheres dessa época da seguinte maneira:

Por viverem em um momento em que as transformações feministas geravam fortes impactos nos valores tradicionais, algumas militantes se sentiam incomodadas, pois, ao mesmo tempo que valorizavam as mulheres tradicionais representadas pelas mães, envolviam-se em ações consideradas avançadas demais para mulheres (GIANORDOLI-NASCIMENTO, 2012, p. 18-19).

Percebe-se então que as mulheres visualizavam a separação de poder, mas se reprimiam, evitando contrariar a sociedade em questão. Para Colling (2004, p. 3), “as mulheres desmerecem-se, atribuindo-se pouca importância, assumindo o discurso masculino, de que o lugar do poder no mundo político é reservado aos homens” e por isso, continuam evitando travar batalhas diretas.

Ao observar esse caráter dualista feminino, Lygia inseriu suas meninas no seio da ditadura militar, incitando a percepção de novas vertentes, formação de uma nova identidade e também incitou o posicionamento político e social. Da forma mais artística possível, a autora faz uso da literatura para denunciar os traços da ditadura.

A partir das protagonistas, é possível acompanhar as inquietações que desvelavam uma nova realidade brasileira, na qual “as mulheres aspiravam por uma sociedade mais justa e equitativa na relação entre os gêneros” (GIANORDOLI-NASCIMENTO, 2012, p. 30) e assim começaram a movimentar-se.

A movimentação política é refletida com mais destaque na personagem Lia – militante esquerdista que participa da resistência contra a ditadura. Enquanto isso, socialmente, Ana Clara e Lorena demonstram suas insatisfações de maneiras diferentes, na tentativa de evitar um real comprometimento.

Esse comportamento marcou a vida das mulheres brasileiras, afinal, nesse momento ainda estavam muito presentes as perseguições a qualquer pessoa que contrariasse o regime nacionalista-autoritário. Nesse contexto de perseguições e ruptura de regras morais, aparece o feminismo como recurso para transportar as querelas femininas para o plano público:

Os grupos que se constituíram informalmente no Rio de Janeiro organizaram-se em 1975, declarado pela ONU “Ano Internacional da Mulher”, momento na qual se reconheceu internacionalmente a existência da discriminação contra as mulheres, fomentando um amplo debate sobre a desigualdade entre os gêneros, uma conquista política do movimento (GIANORDOLI-NASCIMENTO, 2012, p. 30).



Em Lygia Fagundes Telles, a verdade e o fictício entrelaçam-se para eufemizar as atrocidades da ditadura militar, no entanto, o romance apresenta as relações de gênero “não somente como diferentes, mas, sobretudo, como desiguais, evidenciando-se uma posição masculina dominante” (GIANORDOLI-NASCIMENTO, 2012, p. 39). Com o avançar da narrativa, percebe-se como os personagens masculinos conseguem ter controle sobre as protagonistas, mesmo Lia que luta pelos direitos iguais.

Os impactos da ditadura militar foram diluídos no tríduo feminino, que em sua individualidade representava as facetas da época. Dessa forma, no capítulo que segue apresentar-se-á as nuances das personagens que compõem a trama do romance, *As meninas*.

### **3 AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM AS MENINAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

#### **3.1 Os perfis plurais das personagens, Lorena, Lia e Ana Clara em *As meninas***

Em um cenário ditatorial, Lygia Fagundes Telles deu vida às personagens Lia, Lorena e Ana Clara, que intercalavam conflitos pessoais com as preocupações de uma sociedade dominada pela tirania. Dentro desse contexto, a autora de *As meninas* apresentou os tempos sombrios com uma gama de vozes e circunstâncias variadas em busca da desconstrução dos valores patriarcais, ainda apresentando, sutilmente, as representações de gênero como uma construção social. Assim, ampliando a discussão da mulher como sujeito e conferindo uma maior visibilidade para as relações de gênero e poder.

Pensando nisso, manuseou as experiências das três personagens, entregando o protagonismo à mulher e, assim, desvelou uma história livre de uma escrita masculina, desprendendo-se da visão do homem, explanando o patriarcado. Ainda, possibilitou uma via de entendimento sobre a ditadura militar brasileira através da mulher pensante.

Então, percebe-se uma forma de incentivar as mulheres a reconhecer seu lugar na esfera social, de forma que elas compreendam que não estão destinadas a um espaço único. Fortaleceu-se, também, a sua capacidade de desconstruir os limites que separam os espaços sociais, de forma que não anule suas relações, mas as expanda.

No romance, vemos uma abordagem que articula o olhar de três mulheres diante de uma atmosfera autoritária que sufocava as mulheres brasileiras, e impediam-nas de questionar os preceitos sociais, e também delineia as estratégias que as mesmas utilizaram para enfrentar as adversidades (DUARTE, 2016). Desta forma, são usadas como forma de manifestação da participação feminina, que agora questionava o poder masculino e pleiteava conquistas individuais.

Em tempos de crise, o clássico de Lygia Fagundes Telles apresenta os desafios às atitudes da época, por outro lado, revela um comportamento ambíguo das meninas que ajuda a perpetuar o preconceito regente, o que sem intenção acaba por desvelar os acontecimentos do presente. Suas representações discutem a complexidade histórica das relações entre mulheres e homens por meio de uma aparente docilidade entre as linhas escritas por Telles.

Observa-se, nas entrelinhas, a denúncia da sociedade brasileira que se submetia ao autoritarismo, este que alimentava uma alienação geral em busca de ofuscar a realidade. Como exemplo desta denúncia, reparamos o momento em que se é relatado um dos episódios de torturas que homens e mulheres enfrentaram. Em subversão ao silêncio, Lygia utiliza sua personagem Lia para fazer um relato original de um panfleto que recebera na década de 1970:

- Quero que ouça o trecho do depoimento de um botânico perante a justiça, ele ousou distribuir panfletos numa fábrica. Foi preso e levado à caserna policial, ouça aqui o que ele diz, não vou ler tudo: Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, Traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial frequentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos. Iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques elétricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resisti e resisti também às surras que me abriram um talho fundo em meu cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me então a aplicar choques em mim mesmo e em meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram um sapato dentro da minha boca. Outras vezes, panos fétidos. Após algumas horas, a cerimônia atingiu seu ápice. Penduraram-me no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram-me então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e nas mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência. Os tapas que me davam eram tão fortes que julguei que tivessem me rompido os tímpanos, mal ouvia. Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas (TELLES, 1987, p. 127-128).

Oscilando entre o real e a ficção, Lygia Fagundes retrata uma imagem assustadora da sociedade brasileira, intencionalmente, para adquirir valor próprio mediante a criação de personagens livres para expressar as suas inquietações, assim, dando aparência real à situação imaginária.

Lorena, Ana Clara e Lia assumem a árdua função de desnudar a sociedade patriarcal brasileira. As três possuem contextos sociais totalmente diferentes, dessa forma, agem em concordância com eles, entrando em conflitos em sua relação amistosa. Além desses conflitos, as três ainda transitam dentro de uma sociedade regida por um autoritarismo que ora as privilegia ora as oprime. Com isso, vê-se também, como estas opiniões diversas, como as identidades em construção interagem com o sexo oposto.

Nota-se, então, que em *As Meninas* (1973) a formação identitária está diretamente relacionada às relações sociais das protagonistas, uma vez que Lia, Lorena e Ana Clara vão se conhecendo ao interagir com o outro – que é geralmente um homem. Ou seja, é no seu convívio, afetivo e social, que se observa a formação das relações de gênero, legitimando a necessidade de ambos os sexos, contestando a ideia de uma única categoria dominante.

As protagonistas de Lygia percorrem a narrativa com seus devaneios coletivos, mas estão longe de serem vítimas da história. As meninas usam de suas armas pessoais (beleza, dinheiro, inteligência) para atingir seus objetivos, mas, dentre todas as suas particularidades, as três têm em comum apenas seu desejo pela presença de um homem ao seu lado.

Lorena Vaz Leme representa a mulher civilizada, apoiada em reflexões religiosas responsáveis pela formação de sua identidade política e social. Devido a problemas familiares, especialmente com a repentina morte de um dos irmãos e ausência da mãe em seu crescimento, decide se mudar para o pensionato de freiras Nossa Senhora de Fátima. Vaidosa e sonhadora, a estudante de Direito vive em torno do quarto cor de rosa, onde exhibe seu amor por M. N. (Marcus Nemésius), um homem casado e mais velho.

Reclusa em seu próprio mundo, vive alheia a situações sociais, usufruindo das regalias da burguesia e, assim, representando o consumismo desenfreado, e também evitando se posicionar politicamente diante da época, somente preocupada com suas questões pessoais, confirmado abaixo:

Lia segurou firme a banana e estendeu-a até a boca de Lorena.  
 – Jura dizer a verdade, só a verdade, nada além da verdade?  
 – Juro.  
 – Nome, por favor.

- Lorena Vaz Leme.
- Universitária?
- Universitária. Direito.
- Pertence a algum grupo político? – Não.
- Por acaso faz parte de algum desses movimentos de libertação da mulher?
- Também não, só penso na minha condição.
- Trata-se então de uma jovem alienada?
- Por favor, não me julgue, só me entrevista. Não sei mentir, estaria mentindo se dissesse que me preocupo com as mulheres em geral, me preocupo só comigo, estou apaixonada. Ele é casado, velho, milhares de filhos. Completamente apaixonada.
- Uma pergunta indiscreta, posso? Você é virgem?
- Virgem (TELLES, 1987, p. 138).

Nesse fragmento, situado no famoso quarto de Lorena, tornam-se explícitos os interesses da menina burguesa, confirmando sua neutralidade diante das disputas ditatoriais. Lorena alimenta-se como núcleo principal da relação amistosa do trio, saciando sua vontade de atenção e apreço ao sustentar as extravagâncias de suas amigas, assim como seus vícios. Apesar de ser amparada emocionalmente pelas amigas, ainda demonstra uma necessidade de ser superior a elas, tendo diversas vezes demonstrado superioridade, principalmente em relação à Ana Clara, como aponta Lia nesta passagem do romance:

“Ai meu Pai. Morro de pena dela.” Morre de pena de todo mundo. Vai ver, morreu também de pena de mim quando disse que rasguei tudo. Não é uma forma de esconder seu sentimento de superioridade? Ter pena dos outros não é se sentir superior a esses outros? (...) Uma boa menina. Ana Clara também é uma boa menina, eu também sou uma boa menina (TELLES, 2009, p. 24-25).

Essa conduta da personagem percorre durante toda a narrativa, ainda utilizando a virgindade para justificar e enaltecer sua superioridade, pois sua vida é guiada pela pureza e está dentro dos padrões da época, retornando a um viés religioso. Enquanto que Ana Clara representa o caos social por suas experiências sexuais fora do casamento.

Contudo, ao passo de que acredita que a virgindade seja algo louvável, também entra em conflito com seu amor incessante pelo médico Marcus Nemésius. Por causa deste amor, Lorena encontra-se com desejos carnavais inconsequentes: “[...] há tantas pequeninas coisas que me dão prazer, que morrerei de prazer quando chegar a coisa maior. Será mesmo maior, M.N.? Me mato se ele não telefonar” (TELLES, 2009, p. 21). Tal pensamento erótico, choca-se com a ideia patriarcal do “casar virgem”, esta que tenta impor à Ana Clara, entretanto, Lorena ainda anseia por um contato mais profundo com seu amor platônico.

Lygia concedeu a Lorena uma voz introspectiva que permeia boa parte da narrativa, juntamente com o narrador onisciente que aparenta saber tudo sobre as meninas. Com o deslocamento constante do foco narrativo, Lygia consegue dar espaço para o leitor se acostumar com essas trocas ao conceder às suas meninas a função de desvelarem-se a si mesmas. Todavia, Lorena não era a única sonhadora do trio feminino, Ana Clara também compartilhava desse *status*, embora estes se baseassem em adquirir muito *orenhid*<sup>16</sup> para viver uma vida luxuosa e longe de todo o seu passado.

Ana Clara Conceição (ou Ana Turva como era apelidada por Lorena) é retratada com um temperamento mais problemático e uma personalidade mais inconsistente das três. Com uma infância regada por acontecimentos traumatizantes – como o estupro sofrido na infância – Ana perdera todo o prazer da vida, o que é percebido durante seus relatos confusos. Além disso, na tentativa de se afastar do destino da mãe prostituta, é obcecada em se tornar rica.

Assim como Lorena, Ana não gostava de se envolver com partidos políticos, e vivia sua vida regada por muita ostentação, tendo trabalhado como modelo algumas vezes, usufruindo de sua beleza incontestável. Com isso, começou desde cedo a se relacionar com homens de várias classes sociais, tendo encontrado um namorado chamado Max, um traficante de drogas, responsável por manter o vício de Ana Clara:

- Estou quase desmaiando, amor. Tão bom, Max.
  - Então por que está assim gelada? Ahn? Parece que estou trepando num pinguim, você já viu um pinguim?
  - Ela enrolou e desenrolou no dedo um anel de cabelo.
  - É que hoje não estou brilhante.
  - Queria que me dissesse o dia em que está brilhante – resmungou ele sentando-se na cama.
  - Max, eu te amo. Eu te amo.
  - Ele coçou a cabeça com as mãos em garra. Coçou o peito reluzente de suor. Voltou a coçar a cabeça.
  - Mas não gosta de fazer amor, coelha. É importante fazer amor, ahn?
- (TELLES, 2009, p. 29).

Na passagem acima pode-se observar um suposto amor de Ana por Max, sendo este um companheiro da qual se sente à vontade para relatar seus infortúnios, embora ele continue a repreendê-la por não gostar de “fazer amor”. O namorado, sedento por contato físico, tenta encontrar soluções que sempre acabam em bebida ou drogas como no trecho: “– Uma dose adamada pra Coelha e outra pra mim, ahn? Com isto engrena” (TELLES, 1987, p. 30), isto é,

---

<sup>16</sup> Termo utilizado por Lorena e as demais para conversar sobre dinheiro dentro do pensionato. Lorena tinha uma mania de falar as coisas de trás para a frente, pois segundo ela, atraía boa sorte. *Orenhid* significa *dinheiro* ao avesso.

“engrena” seria uma forma de incentivar a vontade de fazer sexo, na qual Ana cede para satisfazê-lo e amenizar sua cabeça tortuosa: “– Por que essa cabeça tem tanto ódio de mim? Isso nenhum analista me explicou isso da cabeça. Só de porre me deixa em paz essa sacana” (p. 30).

Assim percebe-se como Ana é refém do relacionamento e do seu vício, que continuam na narrativa como estímulos necessários para fugir de confrontos e dos fantasmas de sua mente:

– Vai mal a Ana Turva. De manhã já está dopada. E faz dívidas feito doida, tem cobrador aos montes no portão. As freirinhas estão em pânico. E esse namorado dela, o traficante...  
 – O Max? Ele é traficante?  
 – Ora, então você não sabe – resmungou Lião arrancando um fiapo de unha do polegar. – E não é só bolinha e maconha, cansei de ver a marca das picadas. Devia ser internada imediatamente. O que também não vai adiantar no ponto que chegou. Enfim, uma caca” (TELLES, 1987, p. 23).

Observa-se aqui, pelo diálogo entre Lorena e Lia, que ambas possuíam o conhecimento do vício da amiga, no entanto, preferem se manter afastadas alegando impossibilidade de recuperação. Em outras palavras, as amigas e a própria Ana aprenderam a conviver com o vício.

No romance, Ana Clara tem uma mente turbulenta, pela qual constantemente atrela ao dinheiro a solução de todos seus problemas: “[...] quero *orenhid*. Sabe o que é *orenhid*? ” (TELLES, 1987, p. 44). Por este motivo, planeja casar-se com um suposto noivo – que chama de Escamoso – mesmo que tenha que fingir desejo durante o resto de sua vida:

Infância pobre ombro pobre cabelo pobre. Tenho um metro e setenta e sete. Sou modelo. Uma beleza de modelo. O que mais você quer? Bastardo. Se esta cabeça me desse uma folga pomba. Queria ter uma abóbora em lugar da cabeça mas um abóbora bem grande e amarelona. Contento. Semente torrada com sal é bom para lombriga ainda tenho o gosto e também daquele remédio nojento. Não quero a semente mãe quero a história. Então à meia-noite a princesa virava abóbora. Quem me contou isso? Você não mãe que você não contava história contava dinheiro (TELLES, 1987, p. 30-31).

É justamente pela riqueza de detalhes memorialísticos de Ana Clara que o leitor pode diferenciá-la das outras meninas. Através disso, possibilita-se um entendimento mais profundo da personalidade turva, contemplando a oscilação entre o real e o imaginário, assim como compreendendo a necessidade da personagem em fugir da realidade.

O trio completa-se com Lia de Melo Schultz, ativista e estudante de ciências sociais. É, sem dúvida, a personagem mais concisa da história, que direciona a vida às lutas sociais e

políticas. É por meio desta personagem que Lygia critica a sociedade em geral e denuncia as atrocidades que ocorreram durante esta época:

Por obséquio, queria sua opinião sobre alguns problemas importantes da nossa comunidade – digo levantando mais o microfone.  
 – Antes de mais nada, pode declinar seu nome?  
 – Lia de Melo Schultz.  
 – Profissão?  
 – Universitária. Ciências Sociais.  
 – E... pode-se saber sua atual situação naquela casa de ensino?  
 – Rodei este ano. Faltas. Tranquei a matrícula.  
 – Muito bem, muito bem. E o livro? Disseram-me que tem um livro quase pronto. Segundo a informação, trata-se de um romance, não?  
 – Rasguei tudo, entende – disse ela soprando a fumaça na minha cara – O mar de livros inúteis já transbordou. Ora, ficção. Quem é que está se importando com isso (TELLES, 1987, p. 23).

Inconformada com a fragilidade de muitos grupos sociais, Lia passeia entre o medo de ser descoberta e presa e a revolta de sua aparente impotência diante dos acontecimentos. No trecho acima, pode-se perceber a impaciência da personagem, pois, para ela, é inaceitável as pessoas se importarem com ficção em um período tão recriminatório.

Diferente das amigas, não se interessa por cuidar da aparência, muitas vezes demonstra um comportamento agressivo ou rude em relação a Ana e, principalmente, a Lorena, sendo esta quem constantemente empresta dinheiro para seus trabalhos ativistas. Assim como as amigas, se envolve em relacionamentos sem futuro, tendo como namorado mais recente Miguel, um ativista que acaba preso.

As três personagens vão despindo-se e seguem na tentativa de se adequarem ao meio em que estão inseridas. Lygia incorpora o espaço da dor que, embora seja destrutivo, é responsável pela criação dos laços dessas mulheres fortes que se unem em busca de encontrarem a si mesmas. Para Dalcastagné, “Ana Clara, Lorena e Lia vivem o dia a dia que as cerca, sem abrir mão das lembranças e da imaginação, mas ainda sim dentro das possibilidades do presente” (1996, p. 114). Diante de um Brasil incerto, a transitoriedade das personagens demonstra a metamorfose do ser humano e a necessidade de pensar sobre o valor em conjunto, mesmo nas diferenças.

### **3.2 Confluências e divergências nas relações de gênero entre as protagonistas de *As meninas***

As relações de gênero são produtos de um processo social que se desvela com o questionamento de eixos como sexualidade, reprodução, divisão de trabalho e âmbito social. No entanto, tais eixos, quando relacionados às mulheres, são constantemente negligenciados e altamente desiguais, assim como estabelecem uma relação de poder centrado na figura masculina.

Para Colling (2004), quando se fala de mulher e sobre mulher deve-se levar em consideração as suas relações com os homens, pois a história é feita do cotidiano de suas vidas e no palco político por eles montado. De acordo com ela:

Para uma história das mulheres é imprescindível que a história seja entendida como resultado de interpretações que têm como fundo relações de poder. O caráter de construção da história nos permite desconstruir e reinventar a história, inclusive o papel dos homens e das mulheres na sociedade. Assim a história passa a ser vista como um campo de possibilidades para vários sujeitos historicamente constituídos; lugar de lutas e de resistências (COLLING, 2004, p. 9).

Porém, é importante sinalizar que ao considerar tais relações estas não devem agir como um sujeito superior ao outro, e sim como algo a ser adicionado e aproveitado. Entretanto, no caso das mulheres, ainda se estabelece um pensamento simbólico de diferença, enquanto hierarquizam o sexo oposto, prejudicando as relações.

Os poderes exercidos pela hierarquia do homem direcionam as mulheres a serem dependentes, passivas, sensíveis e frágeis e, acima de tudo, a assumirem um papel materno, enquanto ao homem cabe o trabalho fora de casa, ao espaço aberto. Essa forma manipuladora de designar papéis atenuou-se durante a ditadura militar no Brasil, na qual militares se aproveitaram de um espaço propício para abusar do poder que lhes eram incumbidos:

Eles permanecem aí, sorrindo – em reuniões regadas a bom uísque, sorrindo – diante das câmeras de televisão, sorrindo – de terno e gravata, sorrindo. Parecem felizes, diriam uns, estão de bem com a vida, pensariam outros, têm belas lembranças, concluíram então. Sem dúvida! Cada vez que cada um deles se olha no espelho, preparando-se para aparecer em público, uma súbita alegria o invade. É um homem impune, e sempre que se lembra disso sorri (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 16).

O trecho acima, retirado do livro de Regina Dalcastagnè, *O espaço da dor* (1996), referencia o exemplo comum de persona impune, que com deleite se aproveita de seu poder para roubar sorrisos e, ainda, contribui para perpetuar uma sociedade patriarcal.



Para Regina, só foi possível presenciar este tempo devido aos romances, desde que no Brasil foram eles que entalharam esse espaço acolhedor para desvelar as torturas, em que se encontra “[...] com maior facilidade, o desespero daqueles que foram massacrados” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 15). Com Lygia Fagundes Telles não foi diferente, em *As meninas* redescobre-se um Brasil sendo conduzido por vozes femininas que, de uma forma particular, refletem “[...] o movimento dessa realidade, sua direção, suas orientações essenciais na existência, na permanência e na transformação” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 20). Portanto, este reflexo ganha uma significação importante para a luta feminina, além de tornar mais realista.

Lia, Lorena e Ana Clara foram utilizadas como radares da ditadura militar brasileira ao incorporarem as facetas desse período de maneiras diferentes e complementares. Ao passo que Lorena representava uma parte ligada à burguesia e com família abastada, Ana Clara participava da parcela social que era reprimida por falta de poder aquisitivo, enquanto Lia assumia uma atuação política, atuando em projetos contra os preceitos ditatoriais.

É nessa oscilação de escrita, entre o particular e coletivo, que Lygia desvela o momento de decadência do Brasil. Na narrativa, é apresentado um cenário brasileiro formado por uma intolerância que se camuflava com um autoritarismo intrínseco e “[...] normalmente [era] associada a organizações de direita, e penetrava também nas organizações de esquerda, instalando contradições e ambiguidades” (SANTOS, 2012, p.19), estas que também constituem a personalidade de Lorena.

Omissa a acontecimentos da época, a menina burguesa de Lygia Fagundes Telles, expõe os estereótipos impostos pela sociedade patriarcal – submissa ao homem, ansiando por casamento e ligada à religião. No entanto, a menina viaja em pensamentos eróticos ao imaginar-se dominada pelo homem de sua paixão. Esses pensamentos são características constantes da personagem, o que a torna ambígua, pois, apesar disso, segue abominando quaisquer comportamentos contrários aos comportamentos femininos da sociedade em questão. Dessa forma, constantemente divaga sobre a própria vida, se martirizando.

Para Elódia Xavier (1991, p. 14), a ambiguidade “[...] não se trata apenas daquela ambiguidade própria do discurso literário, mas da que nasce da dúvida, da hesitação; aquela que se opõe ao discurso da certeza”, em outras palavras, Lorena percorre um caminho onde suas certezas são questionadas, por isso depara-se em uma contradição entre seus desejos pessoais e a necessidade de cumprir os padrões.

Tais contradições se tornam recorrentes no comportamento da burguesa, construindo uma identidade passiva controlada pelo amor romântico ao homem:

Sentei na cama. Era cedo para tomar banho. Tomei para trás, abracei o travesseiro e pensei em M.N., a melhor coisa do mundo não é beber água de coco verde e depois mijar no mar, o tio da Lião disse isso, mas ele não sabe, a melhor coisa mesmo é ficar imaginando o que M.N. vai dizer e fazer quando cair meu último véu (TELLES, 1987, p. 9).

Nessa passagem pode-se perceber que a personagem imagina um “último véu” referindo-se a um suposto casamento com o amado, no futuro. Ao dizer isso, vê-se o desejo da moça em se unir a ele perante as leis sagradas, saciando a sociedade cristã, porém a menina também tem sentimentos imorais ou *perversos*:

Ainda me contraio inteira quando lembro, oh Lorena Vaz Leme, não tem vergonha? “Não”, diz em voz alta o Anjo Sedutor. Acendo depressa um tablete de incenso, oh mente pervertida. Queria ser santa. Pura como esse perfume de rosas que se enrola em mim e me dá sono (TELLES, 1987, p. 10).

Lorena aqui manifesta seu desejo oprimido e proibido. O fato de sentir-se culpada reforça a repressão em que as mulheres eram postas na época, sendo repreendidas por cobiçar um prazer sexual. E, na tentativa de se desvencilhar de tais, recorre à crença novamente: “[...] só Jesus compreende e perdoa, só Ele (...) Jesus, Jesus como eu te amo!” (TELLES, 1987, p. 11). Então, vê-se os padrões sociais vigentes sobre a mulher infiltrando-se na consciência feminina, internalizando um dever passivo inerente a elas, também dando vez à ideologia dominante das relações de gênero.

Nesse posicionamento, as relações de gênero aparecem, para Lorena, como uma maneira de controle, condicionando a personagem a permanecer pura, casta e atribuindo uma conotação normal à função caseira, ao espaço privado.

Então, nas posições divergentes que Lygia utiliza ao criar Lorena predomina uma tendência que considera a visão da mulher, e reflete o conflito interno que estas submetem-se ao relacionarem-se com o sexo oposto. Nas entrelinhas, a escritora divulga e abre espaço para a postura feminina diante da hegemonia masculina.

Essa nova vertente analítica abre uma possibilidade radical para pensar, simultaneamente, a diferença e a igualdade na sua universalidade e singularidade. Permite resgatar o processo de transformação das relações de gênero, apontando para as diferentes expressões da masculinidade e da feminilidade (ARAÚJO, 2005, p. 42).

Então, os enlaces entre estas relações configuraram fortes representantes dentro do romance. Ao perturbar o comportamento de Lorena com pensamentos oscilantes, Telles

descreve uma “[...] trajetória marcadamente simbólica entre uma ‘esperança frenética’ e um ‘medo sombrio’” (XAVIER, 1991, p. 24).

Esse confronto entre esperança e medo destaca-se durante a narrativa, principalmente por interferir diretamente em todas as relações da personagem, tendo então nuances entre uma “[...] mulher extremamente reprimida e outra excessivamente liberal; esta última existindo na imaginação da primeira, representando tudo aquilo que ela gostaria de fazer ou ter feito” (XAVIER, 1991, p. 25). Estas nuances ocorrem devido ao contato com o mundo masculino, correspondendo às mudanças nas relações de poder. Desse modo, a presença do homem no romance de Telles confirma, então, que “[...] o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, e não são esferas separadas. Tomá-los como esferas separadas reforça o mito de que a experiência de um sexo tem muito pouco ou nada a ver com o outro sexo” (ARAÚJO, 2005, p. 42), pois, as relações de gênero necessitam de um consentimento mútuo para então desconstruir a hierarquização.

É a partir desse confronto que se estrutura as relações de gênero presentes na narrativa. Tanto Lorena quanto Ana Clara e Lia encontram-se diante de homens e mulheres em momentos de crise, que as fazem questionar sobre seu próprio ser. Nesse posicionamento acontecem, ao longo da narrativa, uma troca de posições entre as personagens e “[...] uma vai cedendo lugar a outra até que ocorra uma mudança efetiva” (XAVIER, 1991, p. 25).

Essa mudança acontece, pois, cada personagem compartilha suas experiências e estimulam uma dinâmica mais aberta diante das posições sociais que ocupam na sociedade. Enquanto Lorena está preocupada com *seu amado*, Lia e Ana Clara enfrentam a guerra pessoal e social.

Por sentir-se ameaçada, Lorena não desenvolve relações muito profundas com mulheres, tendo demonstrado inconformidade diante da beleza de outros perfis femininos, especialmente de Ana Clara:

A beleza de Ana iluminou-lhe a expressão. A cara encardida clareou no impacto. “É artista?”, quis saber. “Mais ou menos”, respondi e fiquei pensando que se tivesse metade dessa beleza, M.N. já teria subido umas cem vezes esta escada (TELLES, 1987, p. 57).

No trecho acima pode-se perceber um incômodo diante de padrões físicos enaltecidos pela sociedade. Estes perpetuam uma relação entre mulheres baseada em competições em busca da aceitação do homem. É notável a irritação de Lorena, por se sentir inferior e impotente diante desta situação, e ainda se observa também um nível de irritação para com a beleza de Ana Clara,

pois esta estaria provocando M.N. Este comportamento demonstra como as relações femininas podem ser frágeis, tendo em vista que Lorena sentiu-se ameaçada e insegura por uma mulher, até mesmo pela própria amiga. Embora Lorena acreditasse que o seu amado desejasse outra mulher, continuava nutrindo afeição por ele:

“Precisamos pensar num outro esquema”, ele respondeu quando o convidei para tomar um chá comigo. Por que outro esquema? Mas meus amigos não estão sempre subindo? A gente estuda, ouve música, discute, qual é o problema? Ele sorriu o sorriso M.N. “É diferente”. Só por essa distinção fiquei mais consolada (TELLES, 2009, p. 57).

“Ele sorriu o sorriso M.N.”, ao adjetivar o sorriso do amado, Lorena cria a ilusão de intimidade com o rapaz. Por meio de palavras curtas e enigmáticas, M.N. nutria o amor platônico da moça, fazendo-a se sentir especial por ser a única conhecedora deste – suposto – sorriso.

Contudo, isso também despertava questionamentos na estudante. Diferente da mãe, que aceitava e fazia tudo ao seu alcance para manter o jovem amante, Lorena ambicionava por mais. Ela queria algo sólido, mas recebia omissões. É por este motivo que a protagonista retorna a usar o sexo feminino para justificar as ações do homem, novamente culpando a mulher e dando razão ao homem:

“Minha mulher não deve saber, é claro”. Por que claro? Sorriso evasivo. Vaguidão. Por que é uma megera, devia responder. Todas as esposas são megeras que antigamente eram fadas: falavam e saíam da boca pérolas e rosas que no decorrer da decorrência foram ficando umas rosas ambíguas, miasmas de mau hálito e maus bofes, como é que M.N. pode fazer amor com uma mulher assim? (TELLES, 1987, p. 59).

Lorena atribui o adjetivo de “megera” a todas as mulheres que pudessem se relacionar com seu amante, e principalmente à mulher de M.N. Nisto, apresenta um comportamento de antipatia às mulheres, atribuindo o fracasso de relacionamentos amorosos a atitudes femininas. Neste caso, para ela, o poder destrutivo do seu romance com M.N. está totalmente com sua esposa que o impede de deixá-la e, conseqüentemente, bloqueia tudo entre eles. Ela continua:

Obesa, vesga, dentadura postiça, ai meu Pai, *seria a glória se ela usasse dentadura*. E irônica, mais do que irônica, sarcástica. A voz rascante. Como será voz rascante. Ligações suspeitas com corujas, gralhas, grrrrr!... Tia Luci fala assim. *Mãezinha disse que ela foi bonita, milhares de apaixonados e fogos de artifícios, enfim, agora não é mais e continua como se fosse, coitadinha*.

Alguém teria que avisar, mas quem? Já fez plástica até no pé (TELLES, 2009, p. 59).

Aqui fica claro que Lorena não conhece a esposa de M.N., mas continua fazendo suposições sobre as características físicas da mulher. Assim, reapresentando suas inseguranças da necessidade de uma estética feminina para segurar o marido. Ao longo da narrativa, percebe-se uma visão mais tradicionalista de Lorena, que defende uma essência feminina estruturada em preceitos patriarcais: a mulher como mãe e esposa e “[...] supõe um feminismo universal e acaba justificando a discriminação das mulheres em função da essência feminina” (ARAÚJO, 2005, p. 47), sob esta ótica, perpetuando as diferenças sexuais.

Lorena Vaz Lemme representa uma sociedade que se apoia em supostas fragilidades femininas, usando-as para justificar as ações masculinas. Suas relações com o sexo oposto – incluindo Mieux, marido de sua mãe, Fabrizio, Guga e ainda Rômulo e Remo, seus irmãos – são conturbadas, e regadas por estereótipos femininos que foram incumbidos durante a criação. Deste modo, a cristã e virgem Lorena apoia-se em um conceito mais conservador e absorve o período entregando o poder para o homem.

Mesmo que, dentro da narrativa, Lygia consiga apresentar um romance proibido, é essencial perceber a formação do conflito identitário sofrido pela personagem, pois este se torna complexo diante da sua relação com outras mulheres – criando um complexo de inferioridade — e ainda usa do cristianismo para se “limpar” de seus pecados:

Jesus, salve minhas amigas. Salve minha mãezinha tão glingue-glongue. Meu irmãozinho com seus carros, suas mulheres e sua culpa, senta-se à direita de Deus-Padre mas pensa que esquece? Salva meu irmãozinho e salva M.N., no seu casamento buleversado, se for para a alegria dele, salva também esse casamento, aí meu Pai. Que o Fabrizio não se enrole na poetinha, que não tombe sua moto, salva todo mundo, pacíficos e delirantes, executados e executores. Salva meu gato” – Dominus vobiscum. Et cum spiritu tuo. Ite, Missa est – digo abrindo as mãos com as palmas voltadas para cima (TELLES, 1987, p. 91-92).

Nesse posicionamento, pode-se perceber que a narradora-personagem consegue expor as relações de gênero com um viés mais patriarcal e intimista, desde que ela própria representa uma parte submissa a estas relações. Contudo, ressalta-se ainda a necessidade das outras protagonistas de balancear as relações de gênero dentro da narrativa, buscando uma nova compreensão delas.

Para construir um novo tipo de sociabilidade entre elas e articular as diferenças de suas relações através de suas pessoalidades, o diálogo utilizado entre as personagens e seus

respectivos vínculos confrontam suas condições de gênero, no espaço público, social ou privado, e isso só é possível devido ao confronto entre os eixos mulher-homem/homem-mulher.

Então, Lygia procurou utilizar como estratégia para se desligar da cultura autoritária da época o dialogismo entre as relações que se estruturavam no seio da ditadura militar. Estas interações, por muitas vezes, eram reguladas pelo autoritarismo, sendo assim eram separadas se oferecessem quaisquer ameaça ao governo.

Para ilustrar esse processo, Lygia Fagundes Telles utilizou Lia de Melo Schultz, o rosto da revolução. Com sua personalidade forte e resistente, essa personagem se esforçou para romper as barreiras militares e, ao longo do processo, tentar descobrir-se em suas relações interpessoais.

Durante a narrativa, Lia toma a frente de revoluções estudantis do período, presenciando momentos de torturas e brigas políticas, e ainda mantém relacionamento com um preso político chamado Miguel. Ambos caminhavam em conjunto para exigirem “[...] mudanças que difundissem a justiça social a todas as camadas da população” e ainda “[...] fez com que estes se aproximassem dos diversos grupos que também questionavam o regime militar” (SANTOS, 2012, p. 24).

No entanto, a ameaça ao regime obrigou que as autoridades declarassem guerra contra todos os grupos considerados de esquerda. Isto posto, o confronto não era mais ideal, e sim luta armada, tortura e assim sucessivamente.

Os idealistas começavam a serem presos e ficou cada vez mais confusa a reconstrução sociopolítica do país, assim sendo, os militantes se recolheram e tentaram encontrar uma nova forma de existir para resistir. Assim, os anos de 1970 foram marcados por uma intensa repressão:

Os anos de 1970, como consequência, foram marcados por uma intensa perseguição a qualquer pessoa que os militares achassem que poderia levar aos líderes desses movimentos considerados subversivos. Havia muitos suspeitos. Iniciou-se uma verdadeira “caça às bruxas” (SANTOS, 2012, p. 28).

É nesse contexto em que o namorado de Lia, Miguel, acaba preso, desestruturando toda a base política da menina. Nisso, a menina volta sua militância para tentar salvar o amado da prisão:

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 aguentar o sofrimento dos outros, entende. O seu sofrimento, Miguel. O meu aguentaria bem, sou dura. Mas se penso em você fico uma droga, quero chorar. Morrer. E estamos morrendo (TELLES, 1987, p. 14).

Nesse momento, o lado emotivo e apaixonado de Lia prevalece sobre seu desejo de libertar a sociedade do regime militar. Nesse trecho, percebe-se que a personagem sofre com o fato de não poder retirar a dor do amado, constantemente deixando claro que a única saída para que a dor passasse seria por meio da morte.

Em busca de encontrar uma solução para o seu romance impedido, adentra-se nas memórias de Lia que auxiliam no entendimento da identidade da personagem. Observa-se, então, que a personagem, desde muito jovem, não acreditava se encaixar nos padrões patriarcais, especialmente no que diz respeito à estética.

Com essa perspectiva, Lia justifica seu relacionamento amoroso com outra mulher e, assim, ganhando suporte em outra mulher que também não pertencia aos padrões:

Foi na minha cidade, eu ainda estava no ginásio. A gente estudava junto e como nos achávamos feias, inventamos namorados. Quando lembro! Como era bom se sentir amada mesmo por meninos que não existiam. Trocávamos bilhetes de amor, ela ficou sendo Ofélia e eu era Richard de olhos verdes e um certo escárnio no olhar, ô como ela sofria com esse escárnio. Mas era preciso um pouco de sofrimento (TELLES, 2009, p. 111).

A curiosidade de Lia foi amparada por outra mulher que também não se encaixava socialmente, despertando uma nova possibilidade de amor, livre da constante submissão ao homem, embora este tenha nascido da necessidade de ter alguém que as amasse. No entanto, o regime censurava o relacionamento amoroso entre duas mulheres e o medo consumia as duas meninas:

Não sei bem quando o nome de Richard foi desaparecendo e ficou o meu. Acho que foi numa noite, botei um disco sentimental e tirei-a para dançar, me dá o prazer? Saímos rindo e enquanto a gente rodopiava qualquer coisa foi mudando, ficamos sérias, tão sérias. Éramos demais envergonhadas, entende. Nos abraçávamos e nos beijávamos com tanto medo. Chorávamos de medo (TELLES, 1987, p. 111).

Nessa relação sensível, profunda e triste, percebe-se uma nova parte de Lia que começara a se revoltar contra as interferências de pessoas aleatórias a escolhas femininas. Tal comportamento permeia até hoje, desde que a mulher é obrigada a não escolher e sim ser escolhida:

– Você achou isso bom? – Se a gente tem vontade, tudo é bom. E eu tinha vontade de saber como era para poder escolher. Escolhi. Mas quando lembro, ô, por que as pessoas interferem tanto? Ninguém sabe de nada e fica falando. Fazendo julgamento, tem juiz demais (...) mentimos tanto em função dos outros que nos contaminamos com as mentiras. Não éramos amantes, mas cúmplices. Ficamos cerimoniosas. Desconfiadas. O jogo perdeu a graça, ficou amargo. Do namorado de mentira ela passou para um de verdade. Do meu lado, deixei-me cortejar por um primo, falou-se em noivado (TELLES, 2009, p. 112).

De certa forma, Lygia tentou projetar em Lia a revolta diante do absurdo de ter que se submeter ao patriarcado, delineou-se nela uma crítica a nossa visão limitada da realidade. Ao mesmo tempo, revelou uma insegurança diante dos padrões estéticos e a felicidade em descobrir que não era a única, sentindo-se apoiada.

Ao longo do romance, LFT direcionou a personagem a um viés memorialístico, pelo qual é possível entender a formação de suas certezas e incertezas político-sociais. Nesse sentido, suas relações são construídas e se fixam durante os anos, pois, para ela, homens e mulheres possuem particularidades e seguem em constante conflito diante de um sistema ditatorial que torna difícil expressar sentimentos, o que dificulta a relação de ambos os sexos.

Com isso, a crise da masculinidade e a força das mulheres entram em choque e acabam danificando estas relações de gênero e, assim, se perpetuam as desigualdades que servem de base para a manutenção do patriarcalismo. No trecho abaixo é apresentado em Pedro a insegurança masculina e ao mesmo tempo, pode-se perceber como o eixo homem-mulher reage a essa situação em que o homem não está no papel dominante:

– Não fique assim, Pedro. Descansa, relaxa. Temos tempo. Ele me beija e soluça de aflição e raiva, o sexo confundido. Tenho que tomar a iniciativa, vai fracassar de emoção e ficar desesperado. Vamos, Pedro. Não é nenhuma porta do Diabo, sussurro ao seu ouvido e rimos juntos. Também não é de Deus, é só uma porta, entre. Explodiu em esperma e choro agudo. – Perdão, Rosa, perdão! – Se me falar mais em perdão te mato agora, já. – Foi tudo uma droga... – Droga coisa nenhuma. Não foi bom? (TELLES, 1987, p. 118).

Embora Lia seja uma personagem focada na revolução e na libertação feminina, ela procura compreender “[...] as suas reais necessidades afetivas e buscar meios de satisfazê-las” (ARAÚJO, 2005, p. 50) e, assim, dialogando com essas relações dando espaço para “[...] o prazer de amar e se relacionar de outra forma, em que a abertura para a intimidade, a troca afetiva e o contato com os sentimentos são experiências valorizadas” (ARAÚJO, 2005, p. 50),



o que pode ser confirmado pela sensibilidade na qual se relaciona com o inseguro, nervoso, avergonhado e sensível Pedro.

Todas essas experiências ajudaram a personagem a entender a si mesma, considerando as suas relações, especialmente seu namorado Miguel:

O Miguel? Na Argélia? Vamos ficar juntos? Demais, Bugre, demais. Não sei explicar, mas estou tão atordoada! Vamos ficar juntos, é isso? Tenho que arrumar dinheiro.... perdão, orenhid! É cara a passagem? Enfim, não tem importância, falo com minha gente, a *gens lorensis* também vai ajudar, é evidente. Argélia?  
Sufocou o choro e o riso (TELLES, 1987, p. 120).

A notícia de transferência de Miguel para Argélia torna-se o ápice da história de Lia de Melo Schultz, uma vez que a menina vai em contraposição a tudo que acredita para permanecer ao lado do amado. Confrontando inclusive Madre Alix – freira do pensionato onde mora Lia e Ana Clara –, acusando-a de viver em uma redoma, esta que impede de ver a realidade do mundo:

Respeito até a luta dos que querem nos destruir, respeito sim senhora, eles estão na deles. Como estamos na nossa, enfraquecidos, traídos e divididos não calcula como estamos divididos. Mas vamos aguentando. Um que fique tem que correr como um cão danado para passar o facho ao seguinte que recebe e sai correndo até o próximo que nem estava na corrida, entender. De mão em mão. É demorado, mas não estamos mais com tanta pressa (TELLES, 1987, p. 126).

Durante a leitura, repara-se que dentre as três meninas, Lia possui um pensamento mais abrangente e conciso, sendo ela a que mais cresceu diante dos parâmetros sociais da qual está inserida. Com uma base familiar formada por alemães e baianos, a protagonista ampliou suas concepções sociais e políticas, ignorando a imparcialidade do povo brasileiro e enfatizando na própria vida, no próprio romance, na própria luta, ao dizer: “[...] confesso que estão mudando, a violência não funciona, o que funciona é a união de todos nós para criar um diálogo” (TELLES, 1987, p. 127).

O ciclo das meninas lyginianas continua – e termina – com a mente turbulenta de Ana Clara, em constantes devaneios diante do real e do imaginário. Para Lia, a amiga é produto da bela sociedade em que vivem, pois esta exclui pessoas oriundas de famílias de baixo poder aquisitivo sem se preocupar com as problemáticas de cada classe. Isso é ainda mais enfatizado durante a ditadura sustentada por uma sociedade burguesa:

A burguesia aí toda esplendorosa. Nunca os ricos foram tão ricos, podem fazer as casas com a 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 (TELLES, 1987, p. 14).

No entanto, esta é a mesma sociedade que Ana Clara almeja entrar, seja como for. Isso se deve ao fato do constante abandono, do abuso e da negligência que sofrera durante sua infância, fazendo-a acreditar que isso não aconteceria se fosse burguesa como Lorena. Para Elódia Xavier (2012, p. 42), Ana Clara encontra-se em um estágio de solidão e incomunicabilidade “[...] numa busca de prazeres fáceis que a levam à degradação”, isto é, ela deseja uma solução rápida que supra suas necessidades materiais:

Quero coisas lindas. Quero tudo que lembre dinheiro, bastante fartura. Adoro os Estados Unidos, por que não. Aquela subversiva tem raiva por que é uma dura, nunca vai ter nada, melhor que fique com os piolhentos, mas eu. O melhor hotel. Quantas estrelas tem o melhor hotel do mundo? (TELLES, 1987, p. 69).

Aqui, percebe-se a necessidade de possuir coisas materiais que lembrem *orenhid*, principalmente para ostentar diante do mundo:

Num penico vivi eu. Só atormentação, só monstro. Cansei. Para que mais? Agora quero dourados, anjos, coisas ricas. Pintura bem quadrada isto é o que eu quero, que abstracionismo já tive. Na realidade a miséria é abstrata. No auge ela é abstrata. Na realidade a miséria é abstrata. No auge ela é abstrata (TELLES, 1987, p. 69).

Essa indispensabilidade de algo material também pode se relacionar à sua mente turva, que não compreende mais o que é real, o que é concreto, dessa maneira precisa, urgentemente, de algo que a conecte com o mundo real. Algo que a retire de sua realidade miserável.

Durante toda a narrativa entra-se em um cenário de memórias que colidem com a realidade da protagonista que vive em constante rememoração dos abusos que via e sofria durante a infância. Em uma dessas muitas memórias, o leitor se depara com Dr. Algodãozinho, o seu dentista de infância que a abusava durante as consultas médicas: “– Max, você está aí? Sabe como se chamava o meu dentista? Dr. Algodãozinho. Max despejou uísque no copo. Sacudiu-o e o depósito de poeira esbranquiçada ameaçou subir. – Algodãozinho? Dr. Algodãozinho?” (TELLES, 2009, p. 31).

O doutor, que ganhara esse nome por usar algodão para estancar o sangramento dos dentes, costumava dopar Ana Clara – que fingia dormência – e a abusava:

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 (...) comigo vai ser diferente. Di-ferente repetia com os ratos que roque-roque roíam meu sono naquela construção embaratada di-ferente di-ferente repeti enquanto a mão arrebatava o botão de 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. Por que os seios já não interessavam mais por quê? (TELLES, 1987, 33-34).

Esse homem marcou o início das relações tortuosas de Ana, e foi seguido por uma série de agressões que a personagem presenciava da mãe com os namorados, que, às vezes, se estendiam para a própria Ana. Estas situações traumáticas serviram para que a protagonista mergulhasse ainda mais no mundo das drogas e bebidas ao tentar, desesperadamente, esquecê-las.

Durante toda a vida de Ana é perceptível um padrão nos relacionamentos: todos completamente abusivos em que a personagem atua em papel submisso, do relacionamento com a mãe aos homens. Nessa busca em esquecer o passado, Ana Turva mergulha em uma vida de drogas, na qual conhece Max, um traficante que se apaixona e vive em constante conflito sobre abandoná-lo ou casar-se com o suposto noivo:

Ele está de costas escolhendo os discos. Podre de lindo assim nu. Pomba tenho vontade de chorar de amor por que ele é lindo. Um sol. Acho que primeiro me apaixonei pelos dentes os dentes são perfeitos não pode haver uma boca mais perfeita. Te amo Max. Te amo, mas em janeiro meu boneco. Em janeiro vida nova. Tirar o pé da lama. Você já foi rico agora é minha vez não posso? Ano que vem stop. Um escamoso mas podre de rico. Então (TELLES, 1987, p. 32).

Em relação aos outros, Max, para Ana, ocupa maior parte da sua vida e sua relação é consensual e recíproca, contudo, não supre suas necessidades. Lygia realça neles um relacionamento com amor, mas repleto de devaneios diante do alto consumo de drogas, quando ambos “viajam” e não possuem perspectivas de futuro, mergulhados no irreal.

Para realçar esse comportamento, observa-se uma escrita solta e contínua, que demonstra o pensamento atordoado de Ana, e a impaciência de Max. Essa estratégia de Lygia facilitou o reconhecimento da personagem, diferenciando-a das amigas, além de compreender como funcionava a mente atordoada de Ana Clara.

Estes pensamentos são responsáveis por dar vida ao drama dela, de modo que contribuem para que se entendam os motivos por trás de suas atitudes:

Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga pomba. Só penso pensamento que me faz sofrer. 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 (TELLES, 1987, p. 30).

Dessa forma, fica esclarecido como a personagem não tem controle da própria mente e tenta fazer qualquer coisa para esquecer seus pensamentos. Esse descontrole é parte fundamental da sua personalidade, já que todos os seus diálogos se baseiam em conversas confusas e em uma mistura entre o presente e o passado.

No romance, as relações de Ana Clara se baseiam, principalmente, na sua capacidade de se adaptar ao outro. Em todas elas, a estudante de psicologia busca agradar, embora não consiga ser agradada por ninguém e esteja vazia por dentro:

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 nem com você nem com ninguém. Faz tempo que não sinto nada. Travada (TELLES, 1987, p. 30).

No trecho acima percebe-se que nem mesmo o amor que sente por Max a proporciona felicidade ou satisfação, considerando-se assim como uma obrigação para ela, de forma a manter sua imagem de namorada perfeita e mulher ideal. “Sou modelo uma beleza de modelo. O que mais você quer? Bastardo” (TELLES, 1987, p. 30), nessa passagem, vê-se Ana Turva recorrendo às suas características como uma válvula para não precisar explicar: ser bonita é a única coisa que deve importar.

Aqui, apontam-se semelhanças entre as três garotas: a beleza como solução de problemas. Lorena e Lia atribuíam as suas características como defeitos que as impossibilitavam de encontrar o amor – Lorena por não ser tão bonita como Ana Clara; Lia por não possuir a estética de mulher adotada pelos homens – e ainda Ana Clara que, embora fosse dona de uma beleza estonteante, se indignava com a insuficiência disso diante das suas relações. Eles sempre pareciam querer mais, exigir mais, mas nunca para satisfação pessoal, sempre para satisfazer o outro – que muitas vezes era um homem.

Ao longo da narrativa pode-se notar o grande impacto da estética feminina sob as três meninas, desencadeando também uma rivalidade entre elas, assim como para com outras mulheres:

Adeus Ana Clara Conceição filha de Judite Conceição mas é esse seu sobrenome? Vaca. Fez cara de espanto a vaca. *Mulher é mesmo inimiga.* Algum professor me esnobou por causa disso? Quem é que se importa com nome. Ela se importou. Vaca. *Ciúme por que sou bonita.* Você tem uma incrível resistência para línguas Ana! Se eu tivesse um saco de ouro ela teria notado essa resistência? Vaca (TELLES, 1987, p. 70).

Aqui, presencia-se uma situação em que Ana teria sido diminuída por uma mulher por possuir um sobrenome diferente, de que ela mesma tinha vergonha, porém não aceitava as provocações. Além disso, verifica-se a crítica à sociedade burguesa que ignorava qualquer “[...] sobrenome de merda” ao “[...] saber se a gente tem ou não um saco de ouro em casa” (...) se tiver “[...] dependuram no seu peito uma medalha” (TELLES, 1987, p. 70).

Estas situações fazem parte da sua crença de que só obteria respeito se fosse parte da burguesia. Na tentativa de participar dessa camada social, Ana se sujeita a qualquer situação, inclusive voltar a ser virgem para satisfazer o desejo do Escamoso em casar-se com uma mulher virgem:

Fico virgem pomba. Caso com o escamoso destranco a matrícula e faço meu curso. Brilhante. Nas férias viajo para comprar coisas ele já disse que adora viajar aquele. Ah que coincidência por que eu também. Operação fácil Loreninha me empresta. Vai comigo. Generosa a Lena. Então sempre me tira das trancadas. E se eu estiver. Não não. Seria azar demais ih falei a palavra a gente não pode falar essa merda de palavra só no avesso que pode a Lena disse que no avesso dá sorte. Começando pelo fim como fica isso. Espera calma. Tem o r. Tem o a. e a outra? Aquela outra. Ah não interessa chega. Grávida nada. Estou é lúcida roque-roque. Cabeça pobre de lúcida (TELLES, 1987, p. 40).

Identifica-se que a modelo não está interessada nas condições para a realização do casamento e sim com os privilégios que pode obter disso. Nessa mesma posição, embora aceite as condições, repara-se seu contentamento diante do passado do suposto noivo. Ela fala: “[...] quer virgem o escamoso. Já andou com tudo quanto é vagabunda, mas na hora” (TELLES, 1987, p. 41), ou seja, atestando uma existência de *dois tipos* de mulheres – a mulher para casar (casta) e a mulher para se divertir (lasciva).

Repara-se então a camuflagem de uma cultura machista, que dita regras para que as mulheres se submetam e ajam como se obediência fosse seu dever, como algo inerente a elas.

Através de Ana Clara, Lygia entrou na discussão de como o modelo ideal de mulher – bela, recatada, e do lar – era essencial para um casamento, e que mesmo considerando isso injusto e desnecessário, a protagonista ainda se faz refém dela: “Está certo. Se você faz mesmo questão eu sou a própria” (TELLES, 2009, p. 41), reafirmando o impacto disso na vida da mulher.

Então, percebe-se que a dominação masculina está presente em todo o romance, em especial na personagem de Ana Clara que, embora tente viver da melhor maneira que sabe, não consegue se desvincular de homens que a submetem às mais deturpadas situações. Condição esta que a faz permanecer em uma constante montanha russa entre o amado Max e alcançar a riqueza com Escamoso. Não diferente dela, vem Lorena com sua obsessão por um homem comprometido vivendo reclusa em seu quarto à espera de uma salvação e, ainda, Lia, que vive em contradição, em busca de libertar um homem, mas que acaba ficando presa a ele.

As relações das três amigas vão se construindo ao mesmo momento em que o leitor conhece mais de suas individualidades, então se percebem os pactos frágeis que unem essas diferentes pessoas ao acoplar todas as inseguranças e os anseios. Cada uma das meninas de Lygia Fagundes denunciam uma parte da sociedade e ainda se unem a essa sociedade que tanto criticam a procura de seu próprio eu.

Embora a obra de Lygia Fagundes despeje as torturas psicossociais sofridas durante o regime militar, de certa forma efetua uma ruptura das relações de gênero como via única. Os eixos oscilam entre si e vão de encontro à construção identitária das personagens que estão a todo instante denunciando uma cultura machista, isto é, “[...] sua obra questiona, ironicamente, as práticas sociais vigentes, desconstruindo, com sutileza, a ideologia patriarcal” (XAVIER, 2012, p. 39).

As relações entre as meninas são pontes que oscilam entre o amor e o ódio, cada uma aponta as falhas das outras, no entanto, continuam presentes na vida umas das outras. Enquanto Lorena critica Ana Clara por sua beleza e falta de discernimento quanto suas relações, Ana Clara a inveja por participar da parcela burguesa naquela época e ambas criticam Lia por sua falta de interesse nos padrões sociais:

Deixe-me rir, ha, ha. Acho que foi essa sonsinha que escreveu a tal carta anônima com milhares de declarações: Lião, uma comunista fabricante de bombas. Ana Turva, uma viciada em rápido processo de prostituição. Eu, uma amoral indolente, parasita da mãe devassa, velha corruptora de jovens (TELLES, 1987, p. 94).

As meninas escondiam-se por entre as paredes rosas do quarto de Lorena, onde esforçavam-se para manter a relação amistosa, muito embora fossem e tivessem vidas

diferentes. Nesse sentido, descarregavam seus conflitos umas nas outras, negligenciando todo o resto. Nessa passagem, percebe-se que Madre Alix – madre superior do internato em que viviam – deixa claro a inconsistência das três: “Vocês me parecem tão sem mistério, tão descobertas, chego a pensar que sei tudo a respeito de cada uma e de repente me assusto quando descubro que me enganei, sei pouquíssima coisa. Quase nada” (TELLES, 1987, p. 123).

Deste jeito, as meninas conseguem se camuflar durante toda a narração. É essencial deixar claro que as diferenças entre elas se tornaram, de certa forma, sua maior força. Assim, conseguiram encontrar nesta relação de amizade um porto seguro. Madre Alix continua:

O que sei, afinal? Que é da esquerda militante e que perdeu o ano por faltas? Que tem um namorado preso, que está trabalhando numa novela e que está pensando numa viagem que não tenho ideia para onde seja? Que sei eu sobre Lorena? Que gosta de latim, que ouve música o dia inteiro e que está esperando o telefonema de um namorado que não telefona? Ana Clara, aí está, Ana Clara. Como me procura e faz confissões, eu podia ficar com a impressão de que sei tudo a respeito dela. Mas sei mesmo? Como vou separar a realidade da invenção? (TELLES, 2009, p. 123).

As protagonistas, então, forneciam uma persona no mundo exterior projetando uma impressão de juventude alienada. Contudo, planejavam uma rotina para evitar o imprevisto. Lygia, ao apresentar um constante resgate do passado de suas meninas, proporciona aos leitores uma possibilidade de reconhecimento destes perfis femininos.

A partir disso, e dando importância às relações de gênero, estabelece-se, assim, uma forma de desvelamento das protagonistas por meio dessas relações que interferem nos seus julgamentos, “[...] pois as personagens fazem ou fizeram parte de sua vida e contribuem, com valiosas informações” (XAVIER, 2012, p. 52) para elucidar todos os devaneios de Lia, Ana e Lorena. De forma geral, as relações mal resolvidas com homens e mulheres servem para enfatizar a solidão das protagonistas e inferem no processo memorialístico entremeado de reflexões sobre a própria vida, levando-as a refugiarem-se no passado.

Nos capítulos finais encontra-se o ápice da narrativa, em que se nota uma instabilidade maior entre as personagens. Enquanto Lorena está obcecada em encontrar um motivo para não ter recebido telefonemas de M.N., sua mente viaja em pensamentos:

Ana Clara fazendo amor. Lião fazendo comício. Mãezinha fazendo análise. As freirinhas fazendo doce, sinto daqui o cheiro quente de doce de abóbora. Faço filosofia. Ser ou estar. Não, não é ser ou não ser, essa já existe, não confundir com a minha que acabei de inventar. Originalíssima. Se eu sou, não estou por que para que eu seja é preciso que eu não esteja. Mas não esteja onde? Muito boa a pergunta; não esteja onde. Fora de mim, é lógico. Para que

eu seja assim inteira (essencial e essência) é preciso que não esteja em outro lugar senão em mim (TELLES, 1987, p. 166).

E assim como ela, Lia se preocupa em planejar sua viagem para Argélia. Ainda, tem sua sexualidade questionada pela mãe de Lorena, que não compreende a falta de interesse em “coisas de mulher”, além de não possuir um homem ao seu lado:

– Milhares de vezes já me perguntou se você é lésbica.  
Dou risada, estou tão contente. Tudo tem graça.  
– A situação fica mais preta por que agora não posso exhibir Miguel, ô, como as pessoas se impressionam com o sexo do próximo. Deviam se impressionar com outras coisas. Você inclusive (TELLES, 1987, p. 182).

E Ana Clara continuava delirando sozinha nas ruas, onde conheceu um novo homem e utilizava a identidade de Lorena para saborear o gosto da burguesia.

Tem um velho na minha frente dizendo *boa noite*. Mas o que quer esse velho. Parece um mendigo com esse impermeável as pessoas estão ficando confiadas. Quer minha companhia o vagabundo. Está desacompanhado. Eu também. A noite dos desacompanhados. Esvazio o cálice. Estou serena como uma rainha é glorioso se sentir rainha. Se sentir outra. Chega de Ana Clara. Sou Lorena (TELLES, 1987, p. 159).

Lorena, Lia e Ana Clara chegaram a momentos decisivos de suas vidas, reproduzindo a estrutura desgastada da ordem patriarcal. É no meio de todo esse momento tortuoso que se desvela o auge da amizade dessas meninas. Ana Clara chega à Lorena suja, ferida e alucinando, “[...] estava dependurada na escada, berrando, tinham enterrado um florete no peito dela, enfim, podre de drogas. Loucura completa” (TELLES, 1987, p. 127).

Ana cai nos braços de Lorena muito debilitada e suja, apresentando os resultados de suas escolhas, o que indica certo nível de sujeira. Percebendo isso, Lorena tenta “purificar” a amiga para livrá-la do pecado.

Aqui, Lygia revive uma das características importantes em seus romances, as famosas cenas de banhos em geral, principalmente em banheiras. Ao colocar Ana na banheira ela tenta diminuir as marcas do pecado com água, Lorena tenta purificar a amiga de todas as mazelas que haviam acontecido com ela naquela noite.

Segundo Elódia Xavier (2012, p. 44) “[...] os banhos de banheira aparecem [nos romances de Lygia] frequentemente como momentos de purificação, isto é, regeneração”, ou seja, configurando um momento de paz e conforto; finalmente fornecendo à Ana Clara essa



sensação de segurança, porém esta não vem do relacionamento amoroso e sim do apoio de outra mulher, sua amiga.

Ana Clara falava com dificuldade, a voz espessa, o maxilar travado. Abriu os olhos. Recomeçou a rir. – Um banho? Você está me dando um banho? – Vamos, agora lave a zona sul. Aqui – ordenou Lorena conduzindo-lhe a mão. – Vamos, esfregue aí com força. Não, não largue a espoja! Ai meu Pai. – Tenho que ir. Que horas são? – Sossega, Aninha! não me espirra água, fica quieta, ainda é cedo, querida. Vamos, esfrega. – Me dá um uísque. – Eu dou, mas então esfrega aí a espoja. Assim ... – Lúcida. Roque-roque, estou completamente lúcida, fico puta da vida por que a cabeça. Roque-roque... (TELLES, 1987, p. 211).

Neste momento pode-se perceber como a relação de Ana e Lorena ultrapassa suas divergências em opiniões. Lorena se doa em tentar prover um ambiente em que a amiga se sinta bem e acolhida, embora esta esteja com a mente cheia de problemas familiares, mas a presença de Ana Clara se torna superior a qualquer outro problema, como confirma abaixo:

Dou-lhe a bolsa e vou encher a chaleirinha. Mas por que tudo tem que acontecer ao mesmo tempo? Fim da greve, os exames começando amanhã, mãezinha louquinha, Dr. Francis morrendo justo agora que Mieux resolve se mandar, mas não é mesmo uma dose de iguanodon? Como será que se traduz iguanodon? Lião nos seus urros de impaciência, discursos e outros sentimentos e eu aqui com Ana Clara. Devia estar estudando, não? Devia. O abismo entre o ser e estar. Estou com Aninha e estar com Aninha é estar com os ventos, arrecifes e tempestades – ah, M. N., por que não me dá um emprego de enfermeira no seu hospital. Recebeu o bilhete? E não vai responder? (TELLES, 1987, p. 213).

Ao dizer que estar com Ana é o mesmo que estar com “ventos, arrecifes e tempestades”, Lorena descreve a personalidade da amiga como esmagadora e em constante mudança, o que pode ser atestado pelas constantes alucinações que Ana Clara tem em suas conversas durante todo o romance. Ainda em meio a tantos conflitos, Lorena recorre sempre ao seu amado M.N. desejando que ele a salve de todos os seus problemas, reafirmando sua personalidade submissa.

Enquanto Lorena passeia por entre seus pensamentos, Ana Clara continua cada vez mais perdida em suas alucinações. “As horas! Preciso saber depressa – ela diz voltada ainda para o mesmo ponto perto da lanterna. – Não interessa. O ano que vem sem falta. O ano que vem” (TELLES, 1987, p. 214), nesta linha, retorna ao pensamento inicial de se tornar rica e respeitada em um suposto novo ano, da qual continuava mencionando durante toda a narrativa,

indicando assim sua alucinação com o futuro, agarrando-se a esperança de crescer na vida, “o que é natural, ela deve ter sido paupérrima” (TELLES, 1987, p. 53).

Ao testemunhar os devaneios de Ana Turva e tentando descobrir a razão pelo qual M.N. não veio salvá-la, Lorena tenta se comunicar com Lia para ajudá-la a lidar com a situação:

– Se você soubesse, Lião. Imagine que eu estava muito poética, lendo sobre estrelas quando ouvi aquele turbilhão na escada e um grito tão agudo que meu livro foi parar no teto, adivinha quem era. Estava dependurada na escada, berrando, tinham enterrado um florete no peito dela, enfim, podre de drogas. Loucura completa. E tão imunda. Na roupa tinha lama, carvão, umas manchas suspeitíssimas. E aquele cheiro. Dei-lhe banho de imersão, até na cabeça tinha sujeira.

Não continuo por que Lião está rindo sem parar. Espero. Foi até a sacola, tirou um rolo de barbante e começou a amarrar pequenas pilhas de livros alinhados no chão. Acendeu um cigarro e com a brasa queimava o barbante depois de fazer o nó. – E daí? – Agora está dormindo na minha cama. Ah, e nódoas roxas no peito, no braço. Um hálito pavoroso, coitadinha, deve ter vomitado antes. – Mas não estava numa chácara de *very importante person*? (TELLES, 1987, p. 217).

Ambas não compreendem a real situação de Ana Clara e continuam a caçoar da amiga que chegara ao pensionato de maneira “imunda”. Ainda nesta conversa, presencia-se a indagação de uma *very important person*, referindo-se ao famoso noivo, o Escamoso.

Assim, nota-se como Lygia desenvolveu todas as suas personagens com uma suposta autonomia, no entanto, agregou um valor de segurança aos homens com os quais se envolveram durante o romance. Isso acontece tanto com Ana quanto com Lia, que abandonou toda a sua vida no Brasil para se unir a Miguel, pois acreditara ser sua felicidade, e ainda com Lorena que sempre suplicava por salvação a M.N., atribuindo a ele o controle de sua vida e de suas decisões, considerando-o como um Deus.

Associa-se aqui esse controle masculino sobre as decisões das mulheres com o período do romance, pois estas mulheres viviam em total submissão e, embora rebelassem-se de alguma maneira, continuavam reféns do sexo masculino (seja por escolha ou não). Pode-se atestar isso com a facilidade na aceitação da viagem de Lia à Argélia por parte dos pais, que ao tomarem conhecimento que a filha estava indo ao encontro de um homem tudo estava solucionado, então Lia afirma que “[...] apesar da dor e tudo quis saber se eu tinha alguém. Falei em homem e essa palavra mágica resolveu” (TELLES, 1987, p. 218).

Novamente, observa-se o caráter de salvador que era atribuído aos homens. Porém, embora vistos como salvadores, eles também se tornaram perdições, estes que levaram ao destino trágico de Ana Turva: abusada, drogada e morta.

Estou sem fôlego. Minhas pernas se vergam quando ela se debruça na janela escancarada. Os olhos também estão escancarados. Inclina-se. Nossas caras ficam tão próximas que nem preciso me erguer no degrau para ouvir: – Ela está morta. Estendo a mão querendo agarrar sua voz através do nevoeiro. – O que, Lorena. O que você está dizendo. O sussurro é álgido como o hálito de hortelã: – Ana Clara está morta (TELLES, 1987, p. 225).

Desesperadas, as amigas tentaram reanimar Aninha, porém sem sucesso. De repente, a dupla se sente impotente e negligente com a gravidade da situação de Ana: “[...] eu devia ter feito alguma coisa por ela e o que eu fiz? Discurso” (TELLES, 1987, p. 229); Lorena se culpava incansavelmente, mas mantinha-se contida, enquanto Lia oscilava entre choros altos e o discurso de aceitação: “[...] ninguém podia fazer nada, querida. Nada” (TELLES, 1987, p. 229). Aqui, vê-se o cenário político representado em duas personagens: a direita e a esquerda. Enquanto uma tenta calcular friamente como proceder sem se prejudicar, Lia se desespera por se sentir-se culpada.

Nesse posicionamento, as duas meninas se unem para tentar um denominador comum ignorando seus conflitos pessoais. Enquanto conseguiu prender as duas personagens nesse conflito, Lygia projetou uma libertação para a terceira menina, que agora estava livre das molduras do passado construídas durante anos dentro do seio das relações de gênero. Para Xavier (2012, p. 46), “[...] a autora deixa entrever o fim da crise existencial, sugerindo um outro caminho, proposta tão comum em sua ficção”. Assim, Telles também desvinculou as suas meninas e exibiu sua nova face.

Cuidado, Lião, assim você acorda as freirinhas! – E daí? Não posso chorar alto? Ela está morta, Lena, ela está morta! Por que você está aí cochichando? Por que este mistério? – Tenho uma ideia, digo depois, mas por enquanto não grite, pelo amor de Deus, calma. – Calma? Mas não vamos acordar madre alix? Acordar imediatamente todo mundo? Não é isso que vamos fazer? – Espera, Lião. Por enquanto não vamos acordar ninguém, já disse, tenho uma ideia. Calma, sim? (TELLES, 1987, p. 229-230).

Lideradas por Lorena, despejam o corpo de Ana Clara em uma praça da cidade, tornando visível o resultado da censura por meio do regime militar, que se desfaz do corpo feminino como algo desnecessário.

Ainda, a direita e a esquerda (Lorena e Lia), ao isentarem-se da responsabilidade da morte de Ana, atribuem à sociedade o ocorrido, por ser omissa aos reais conflitos do povo – como o vício pelas drogas e os constantes abusos sofridos – que não fossem relacionados aos burgueses.

As relações de gênero estão aqui simbolizadas pelos abusos que são, diariamente, encobertos pela hierarquia masculina. Ao usarem o corpo de Ana, e com o fim de todos os conflitos políticos, as meninas encontram seu denominador comum: a exibição da realidade da sociedade. A mulher como objeto que, ao perder seu valor, é abandonada de forma pública.

Lorena e Lia em momento algum preocuparam-se com a liberdade dos que as cercam, isso é perceptível, principalmente, diante do discurso liberal de Lia. Pelo contrário, o desespero de Lia baseava-se em não conseguir viajar para encontrar o seu amado e não com a situação do pensionato, caso encontrassem Ana Clara morta.

Enquanto isso, Lorena apenas queria se desvincular de qualquer possibilidade de culpa e apagar qualquer vínculo com Ana, aproveitando-se da inexistência de familiares: “Mas não é mesmo impressionante? Ana Clara não ter nenhum parente, ninguém no mundo, ninguém! Pensava nisso há pouco, não tem nenhuma pessoa sequer a quem avisar, nenhuma amiga” (TELLES, 2009, p. 233).

Nesse momento final, percebe-se a confluência dos três representantes que formavam a sociedade brasileira da época: o burguês intelectual; a esquerda desarticulada e culpada, e a vítima encoberta pela elite que dava voz aos conflitos da sociedade patriarcal.

É dentro desse contexto que os pactos frágeis foram feitos e desfeitos, incorporando uma ruptura nas relações de gênero, especialmente no eixo mulher-mulher. Lygia ainda retirou o coletivo das meninas e, em um momento crucial, desestruturou a relação entre elas com a morte da terceira protagonista. Sendo assim, desistiram de suas relações afetivas e de coletividade em prol da liberdade individual.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um mundo dominado por diferenças biológicas, homens e mulheres tinham seus caminhos pré-estabelecidos. Logo, estes caminhos definidos eram utilizados como uma forma de justificar ideias, valores, atitudes e uma divisão social. Dessa forma, as mulheres caminhavam para um completo esquecimento como ser pensante e ignoradas quaisquer contribuições possíveis delas.

No entanto, a introdução do caráter relacional do *gênero* levou a uma verificação do determinismo biológico que servia de base para a manutenção das relações sociais. Assim,

abriu-se a discussão de como a história das mulheres estaria diretamente ligada à história geral, desde que os papéis sociais só poderiam se desenvolver mediante a interação entre os sexos.

Posto isto, começou-se a considerar as mulheres como parte da esfera social, e não como uma esfera separada, o que incitou a necessidade de um estudo sobre funcionalidade das relações de gênero. Então, criou-se uma ponte entre ambos os sexos e suas relações de poder.

Essa ponte deu espaço para que as opiniões femininas e masculinas pudessem ser consideradas e caminhassem para a desmitificação de uma sociedade de via única. Como uma crítica a essa sociedade que discrimina a posição feminina, Lygia Fagundes Telles aparece com suas personagens femininas que se envolvem diretamente em todos os tipos de relações.

O romance *As meninas*, de Lygia, oscila entre o presente e o passado para presentear o leitor com um olhar denunciante de uma época de horrores, e recorre à memória para compartilhar a narrativa. Nessa recriação coletiva, recusa o esquecimento do pensamento feminino e delata, em especial, a impactante autonomia masculina no regime em que vive.

As personagens ainda desvelam, em suas relações, os mais diversos conflitos que se transformam em uma imagem verdadeira do cenário contemporâneo. A sempre ousada Lygia Fagundes Telles utiliza Lorena, Ana Clara e Lia para representar as camadas sociais e elucidar as questões que cada uma delas possui sobre o regime político brasileiro e os impactos que sofrem.

Violência, censura e repressão são apontadas por mulheres comuns que possuem outros problemas, mas que continuam trazendo à tona dúvidas e angústias diante da situação de um regime militar, ao qual deveriam abaixar sua cabeça.

Entende-se aqui que as três protagonistas transferem ao leitor seus anseios e, ainda por cima, conseguem vencer a censura por meio de seus perigosos sentimentos que deveriam ser acobertados. Nesse sentido, denunciam como a sociedade era (e ainda é) preconceituosa e repressora de minorias, especialmente mulheres.

Deste modo, quando as personagens expõem suas histórias entregam um caráter testemunhal feminino, dando importância ao drama da mulher e seus deslocamentos como tal. Atribuindo relevância às tensões que percorreram (e ainda percorrem) nos espaços em que acontecem as relações de gênero.

Em Lorena, vê-se a sociedade burguesa, que não possui interesse na problemática fora do seu círculo. Nela, nota-se um sentimento de inferioridade, se sentindo ameaçada a todo instante por suas amigas e pelas mulheres em geral. Sua insegurança permeia durante toda a narrativa, nutrida por um amor cego a um homem comprometido, no qual direciona toda a sua vida esperando por uma ligação para que ele a salve.

É necessário perceber como são legitimadas as diferenças de gênero dentro do romance, embora ambas consigam caminhar juntas em uma reação em cadeia. O amor de Lorena, embora não seja comprometido, é infindável e se torna uma obsessão da personagem. Contudo, vale ressaltar que isso não seria possível sem a presença de uma segunda pessoa, provando a essencialidade de um personagem masculino, este que seria alvo dos sentimentos arrebatadores de Lorena.

Seguindo essa lógica, enxerga-se a inevitabilidade da esfera masculina para se compreender a dinâmica que rege as relações de gênero, levando em consideração os fatores sociais que alavancam o processo de configurar as vidas destas mulheres.

Vê-se, então, a necessidade da segunda pessoa e entende-se como Lygia quis incluir a figura masculina para transmitir o platonismo da personagem a alguém que fosse, de certa forma, inalcançável, proporcionando uma maior dramatização. É assim que se formam as relações de gênero dentro do romance, em uma forma de diálogo e devaneios, que vão se construindo e desconstruindo ao longo das páginas.

Dentro dessas relações confusas se vê ainda Lia e Ana Clara, que também direcionam suas vidas em busca do relacionamento duradouro e lucrativo. Nessa perspectiva, Lia vive em constante contradição entre a liberdade e a vontade de se prender ao amado que está preso. Por ela, a escritora delata as dificuldades de ser mulher e militante. Desejar um romance, assim, nessa perspectiva, trouxe consigo uma personagem conflitante e atordoada, mas que no final decidiu viver o grande amor ao lado do *homem* que ama.

Embora Ana Clara tivesse tido objetivos mais lucrativos do que amorosos, não se pode negar que esta esteve rodeada de homens que a desejaram. E, por este motivo, toda sua vida esteve nas mãos destes homens que controlaram seu passado, presente e futuro. O suposto noivo mantinha em suas mãos o poder de moldá-la da maneira que preferisse e sem nenhuma objeção. Aqui, vê-se o exemplo da mulher da época que se anulava para dar vida ao homem, para suprir as necessidades deles. Ana Clara sentia orgulho ao fazer tudo isso, pois, mesmo que não concordasse, sentia que esse era *seu dever*, era a única coisa que podia fazer para sair da sua vida miserável. *Ela tinha que satisfazê-los.*

Todas estas relações regaram o romance lyginiano e foram essenciais para trazer o olhar reflexivo sobre a época e, principalmente, para a sociedade contemporânea. Por meio destas personagens, foi possível identificar as diferentes nuances das relações de gênero que se instalam – sutilmente – na nossa sociedade.

Todavia, à medida que as mulheres foram configurando suas próprias vidas, e adquirindo consciência de suas escolhas, elas se libertaram de velhos estereótipos e construíram

novas formas de se relacionar. Tanto no presente quanto no passado, elas continuam tentando assumir o poder sobre suas vidas dentro das relações de gênero.

Quanto às *meninas*, Lygia proporcionou essa individualidade e uma sutil liberdade dando a opção a Lia, Ana e Lorena de *escolherem a si mesmas* e, mesmo que tenham permanecido em suas relações distorcidas e perigosas, estas foram *suas escolhas* e elas assumiram as responsabilidades de seus atos. Apresentando no romance a mulher escolhendo seu próprio destino, estimulando as mulheres a se conscientizarem *sobre si mesmas* e sobre sua posição na sociedade.

Os espelhos de múltiplas faces que Lygia Fagundes ofereceu por meio das *meninas*, intermediaram as relações de gênero e, envoltos nas querelas das três, oportunizou uma compreensão das relações de poder nos eixos homem-mulher e mulher-mulher, esclarecendo os mecanismos da amizade, do amor, da lealdade e além de apresentar como a consciência do outro impregna-se diante da formação nas relações.

Durante a pesquisa, verificamos como a cultura patriarcal incentiva um comportamento destrutivo para as relações femininas, instigando a competição em que uma mulher precisa destruir a outra, nesse sentido, estimulando sentimentos de inveja e disputa pelo homem. Estes comportamentos podem ser observados, principalmente, nas relações entre as amigas. Ainda, nota-se uma relação de submissão entre as personagens e seus respectivos parceiros, escolhendo se anularem em prol do bem-estar dos *seus* homens.

Finalmente, observou-se como as personagens femininas são alegorias dos três perfis femininos da sociedade brasileira: A mulher que foge da realidade, a mulher que tenta mudar e a mulher que é vítima. Estes perfis continuam se movimentando dentro da sociedade, sutilmente propagando as raízes patriarcais. Sendo assim, faz-se necessário a discursão destas relações, para conscientizar homens e mulheres a rejeitarem os determinismos biológicos, para impulsionar uma sociedade justa baseada em um pluralismo de ideias, multiplicidade de opiniões e espaços coletivos.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Bianca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Abril, 1985.

ANTÔNIO Cândido fala sobre Clarice Lispector: **Perto do Coração Selvagem**. Produção de Luis Ludmer.[S.l.; s.n.], 2017. 1 vídeo (2:42 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/214399934>. Acesso em: 26 jun. 2019.

ARAÚJO, Maria de Fátima. **Diferença e igualdade nas relações de gênero**: revisitando o debate. *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 41-52, 2005. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010356652005000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010356652005000200004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 15/05/2020.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BETTIOL, Maria Regina Barcelos; velozo, Maria Thereza. (orgs.). **Entre livros e discursos**: a trajetória das mulheres da Academia Brasileira de Letras. Frederico Westphalen: URI, 2018. E book.

BOTELHO, Amara Cristina de Barros e Silva; LEITE, Caio Victor Lima Cavalcanti. O gênero e crítica social em “As meninas” de Lygia Fagundes Telles. **Revista Linguagem: Estudos e Pesquisas**, Goiânia – GO, vol. 19, n. 02, p. 225-238, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/41234/2109>. Acesso em: 29 de jun. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRANDALISE, Ivete. Mario Quintana entrevistado por Ivete Brandalise. **Templo Cultural dos Delfos**, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/02/mario-quintana-entrevistado-por-ivete.html> Acesso em: 26 jun. de 2019.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Regimes de espacialidade na literatura brasileira contemporânea**. In: DALCASTAGNE, Regina; AZEVEDO, Luciene. Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015. p. 55-66.

BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lucia Castello Branco. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. 224p.

BRASIL, Ubiratan. **As palavras de Lygia têm um sentido dramático**. O Estadão de São Paulo. São Paulo: 2009. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,as-palavras-de-lygia-tem-um-sentido-dramatico,361577>. Acesso em: 26 jun. 2019.

BRASIL Câmara dos Deputados. Depoimentos: **entrevista com Raquel de Queiroz**. Brasília – DF: 2000. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/a-camara/documentos-e-pesquisa/arquivo/depoimentos/Memoria%20Politica/Depoimentos/raquel-de-queiroz/texto>> Acesso em 29 de junho de 2019

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.



CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. In: BRANDÃO, Izabel. et al.(orgs.). Traduições da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, 2017. p. 129-160.

COSTA, Alessandro Lino da. **Não identidade em As Meninas, de Lygia Fagundes Telles**. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2015.

COLLING, Ana Maria. **As mulheres e a ditadura militar no Brasil**. Revista História em Revista, UFPel, Rio Grande do Sul, 2004, v10.

CRUVINEL, Gilberto. **Entrevista com Lygia Fagundes Telles**, por Alex Solnik. GGN,[S.l.] 2016. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/literatura/entrevista-com-lygia-fagundes-telles-por-alex-solnik>. Acesso em 10 jul. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Quando o objeto resiste**: ansiedade e crise na representação. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LICARÃO Bertonni; NAKAGOME, Patrícia. Literatura e resistência. Porto Alegre, RS: Zoul, 2018. p. 143-159.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A cidade como escrita possível**. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. (orgs.). Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015. p. 85-100.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1996.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. Estudos Avançados, São Paulo, 2003.

DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta**. – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

FANINI, Michele Asmar. **As mulheres e a Academia Brasileira de Letras**. História, Franca, v. 29, n. 1, p. 345-367, 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010190742010000100020&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010190742010000100020&lng=en&nrm=iso)> Acesso 20 de maio de 2020

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 18 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FRAZÃO, Dilva. **Cecília Meireles**: poetisa brasileira. Ebiografia, Porto: 7 Graus, 2018. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/cecilia\\_meireles](https://www.ebiografia.com/cecilia_meireles). Acesso em: 29 de jun. 2019.

FRAZÃO, Dilva. **Lygia Fagundes Telles**: poetisa brasileira. Ebiografia, Porto: 7 Graus, 2018. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/cecilia\\_meireles](https://www.ebiografia.com/cecilia_meireles). Acesso em: 29 de jun. 2019.

GIANORDOLI-NASCIMENTO, Ingrid Faria; TRINDADE, Zeide Araújo; SANTOS, Maria de Fátima de Sousa Santos. **Mulheres e militância**: encontros e confrontos durante a ditadura militar. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GOMES, Alessandra Leila Borges; ALVES, Paula Rúbia Oliveira do Vale. As fronteiras entre história e literatura em As meninas. **Revista Interdisciplinar**: edição especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles, Itabaiana - SE, v. 18, ano 8, jan/jun. 2013. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1392>. Acesso em: 29 jun. 2019.

GOTLIB, Nádida Battella. **Viajar, dissimular, pulsar**: para uma biografia de Clarice Lispector. In: JORNAL do Brasil. Espanha. Rio de Janeiro: 1970. p. 503-505.

GOTLIB, Nádida Battella. (2003), **A literatura feita por mulheres no Brasil**. In: Brandão, Izabel e Muzart, Zahidé. Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis, Mulheres.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

LAURETIS, Tereza de. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, H. B. de. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-239.

LIS, Luciana. **Verão no aquário, de Lygia Fagundes Telles**, Portal O Dia, Teresina, 2015. Caderno Coletivo de leituras. Disponível em: <https://www.portalodia.com/blogs/coletivo-leituras/verao-no-aquario,-de-lygia-fagundes-teles-238681.html>. Acesso em: 29 de jun. 2019.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: 1969.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1944.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós estruturalista. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LUFT, Lya Fett. **Três espelhos do absurdo**: a condição humana em As meninas de Lygia Fagundes Telles. 1979. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1979.

MEIRELES, Cecília. **Quatro Vozes**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1953.

MELLO, Evelyn Caroline. **Olhares femininos sobre o Brasil**: um estudo sobre “As meninas,” de Lygia Fagundes Telles. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

MENDES, Algemira de Macêdo. **A escrita de Maria Firmina dos Reis na Literatura Afrodescendente Brasileira**: Revistando o Cânone. 1ª edição: Agosto, 2016. Editora CHIADO, São Paulo.

MENDES, Algemira de Macêdo. **Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira**: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX. 2006. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MENDES, Algemira de Macedo. Exclusão e Inclusão de vozes femininas na história da literatura brasileira. **Letras em Revista** – v.2, n.2, 2011. Teresina: Curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí, 2011.

OLIANI, Nara Gonçalves. **As representações da mulher em As meninas**, de Lygia Fagundes Telles. 2013. Dissertação (Mestrado) – [s.n.], São José do Rio Preto: 2013.

OHMANN, Carol. **Emily Brontë in the Hands of Male Critics**. College English, vol. 32, n. 8 (May, 1971), pp. 906-913.

PARDO, M. Carmen Vilarinho. **O espaço do sistema literário brasileiro contemporâneo nos intercâmbios culturais transnacionais**. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. (orgs.). Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015. p. 265-285.

PAULA, Bianca Maria de. **Da literatura feminina à escrita feminina**. In: DUARTE, CONSTÂNCIA Lima. et al. (orgs.). Poéticas do feminino. Belo Horizonte: Idea, 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>> Acesso em 12 de maio de 2020

PRIORI, A., et al. **História do Paraná**: séculos XIX e XX [online]. Maringá: Eduem, 2012. A Ditadura Militar e a violência contra os movimentos sociais, políticos e culturais. pp. 199-213. ISBN 978-85-7628-587-8. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

QUEIROZ, Rachel de. **As três marias**. São Paulo: José Olympio, 1939.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. São Paulo: José Olympio, 1930.

RODRIGUES, Vanessa Aparecida Ventura. **As marcas da memória na escrita de As**

**meninas, de Lygia Fagundes Telles.** 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

ROCHA, Everardo; LANA, Lígia. Imagens de Pagu: trajetória midiática e construção de um mito. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 54, e185416, 2018. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S01043332018000300506&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01043332018000300506&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 12 maio 2020.

RUELA, Natália. **O feminismo e a construção de identidades femininas:** As meninas, de Lygia Fagundes. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Marangá, Marangá, 2013.

RÜSCHE, Ana. As meninas, de Lygia Fagundes Telles: há 45 anos, uma leitura para a diferença, **Suplemento Pernambuco**, Recife: CEPE, 2018.

SAFFIOTI, Heleieth. Contribuições feminista para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, 2011, p.115 – 136. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a07.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2019.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra:** ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silvano. **Ciranda de Pedra, ódio e medo.** O Estadão, São Paulo: Abril, 2009. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,ciranda-de-pedra-odio-e-medo,357134>. Acesso em : 26 jun 2019

SANTOS, Thais Morgado dos; FERNANDES, Rosa Maria Valente. **Por que a ditadura militar não censurou as meninas?** Leopoldianum. Santos, ano 42, n. 116, 117 e 118. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unisantos.br/leopoldianum/article/view/689>. Acesso em: 29 de jun. 2019.

SCOTT, Joan. **Gênero:** uma categoria útil para a análise histórica. In: Educação & Realidade, Porto Alegre, 1995, p.71-99.

SILVA, Deurilene Sousa. **O indivíduo e as convenções coletivas em As meninas.** 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

STEARNS, Peter. **A História das relações de gêneros.** São Paulo: Contexto, 2017.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **Os desafios da escrita feminina na história das mulheres.** Revista Raído, Dourados- MS, v.10, n.21, jan. /jun. 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. **Um coração ardente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. **Personagens gostam da vida, como nós.** In: As meninas. São Paulo: Media Fashion, 2012, p. 313-314.

TELLES, Lygia Fagundes. **O segredo e outras histórias de descoberta.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. **Passaporte para a china:** crônicas de viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TELLES, Lygia Fagundes. **Invenção e Memória.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. **Conspiração de nuvens.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá:** perdidos e achados. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. **Cadernos de Literatura Brasileira,** São Paulo, n. 5, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. **Oito contos de amor.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

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

TELLES, Lygia Fagundes. **A noite mais escura e mais eu.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

TELLES, Lygia Fagundes. **A Estrutura da Bolha de Sabão.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas.** São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

TELLES, Lygia Fagundes. **Venha ver o pôr do sol e outros contos.** São Paulo: Ática, 1987.

TELLES, Lygia Fagundes. **Discurso de Posse.** Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/discurso-de-posse>. Acesso em 29 jun. 2019.

TELLES, Lygia Fagundes. **Mistérios.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TELLES, Lygia Fagundes; MONTEIRO, Leonardo. **Literatura Comentada:** seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1980.

TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos Ratos.** São Paulo: José Olympio, 1977.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas.** São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde.** Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

TELLES, Lygia Fagundes. **Verão no aquário.** São Paulo: Martins, 1965.

TELLES, Lygia Fagundes. **O Jardim Selvagem**. São Paulo: Martins, 1965.

TELLES, Lygia Fagundes. **Histórias Escolhidas**. São Paulo: Boa Leitura, 1961.

TELLES, Lygia Fagundes. **Histórias do Desencontro**. São Paulo: José Olympio, 1958.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. São Paulo: José Olympio, 1954.

TELLES, Lygia Fagundes. **O Cacto Vermelho**. Porto Alegre: Mérito, 1949.

TELLES, Lygia Fagundes. **Praia Viva**. São Paulo: Martins, 1943.

TELLES, Lygia Fagundes. **Porão e Sobrado**. São Paulo: Cia. Brasil, 1938.

TELLES, Lygia Fagundes. LYGIA FAGUNDES TELLES. 1996. **TV CULTURA**, São Paulo. 07 de outubro de 1996. Entrevista concedida ao Programa Roda Viva. Disponível em <[https://tvcultura.com.br/videos/4399\\_roda-viva-lygia-fagundes-telles.html](https://tvcultura.com.br/videos/4399_roda-viva-lygia-fagundes-telles.html)> Acesso em 12 de maio de 2020

VECCHI, Roberto. **Microfísica dos poderes**: as topografias fragmentárias da literatura brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. (orgs.). Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015. p. 265-285.

VANNUCHI, Maria Lúcia. Dossiê: Mulheres e Gênero na Literatura: representações, interseccionalidades e resistências. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia-MG, v. 27, n. 1, Jan/Jun. 2014. Disponível em: [www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/27776/15241](http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/27776/15241). Acesso em: 29 de jun. 2019.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga.(org.). **Tudo no Feminino**: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Produção literária feminina: um caso de literatura marginal. **Revista Antares**, Caxias do Sul, vol. 6, n.12, p.183-195, jul/dez 2014.

## ANEXO 1

LYGIA FAGUNDES TELLES

### BIOGRAFIA



Quarta ocupante da Cadeira nº 16, eleita em 24 de outubro de 1985, na sucessão de Pedro Calmon e recebida em 12 de maio de 1987 pelo acadêmico Eduardo Portella.

LYGIA FAGUNDES TELLES nasceu em São Paulo e passou a infância no interior do Estado, onde o pai, o advogado Durval de Azevedo Fagundes, foi promotor público. A mãe, Maria do Rosário (Zazita), era pianista. Voltando a residir com a família em São Paulo, a escritora fez o curso fundamental na Escola Caetano de Campos e em seguida ingressou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da Universidade de São Paulo, onde se formou. Quando estudante do pré-jurídico cursou a Escola Superior de Educação Física da mesma universidade.

Ainda na adolescência manifestou-se a paixão, ou melhor, a vocação de LFT para a literatura incentivada pelos seus maiores amigos, os escritores Carlos Drummond de Andrade e Erico Verissimo. Contudo, mais tarde a escritora viria a rejeitar seus primeiros livros porque em sua opinião “a pouca idade não justifica o nascimento de textos prematuros, que deveriam continuar no limbo”.

*Ciranda de Pedra* (1954) é considerada por Antonio Candido a obra em que a autora alcança a maturidade literária. LFT também considera esse romance o marco inicial de suas obras completas. O que ficou para trás, “são juvenilidades”. Quando da sua publicação o romance foi saudado por críticos como Otto Maria Carpeaux, Paulo Rónai e José Paulo Paes. No mesmo ano, fruto de seu primeiro casamento nasceu o filho Goffredo da Silva Telles Neto, cineasta, e que lhe deu as duas netas: Margarida e Lúcia, mãe da única bisneta, Marina. Ainda nos anos 1950, saiu o livro *Histórias do Desencontro* (1958), que recebeu o Prêmio do Instituto Nacional do Livro.

O segundo romance *Verão no Aquário* (1963), Prêmio Jabuti, saiu no mesmo ano em que já divorciada casou-se com o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes. Em parceria com ele escreveu o roteiro para cinema *Capitu* (1967) baseado em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Esse roteiro que foi

encomenda de Paulo César Saraceni recebeu o Prêmio Candango, concedido ao melhor roteiro cinematográfico.

A década de 1970 foi de intensa atividade literária e marca o início da sua consagração na carreira. LFT publicou, então, alguns de seus livros mais importantes: *Antes do Baile Verde* (1970), cujo conto que dá título ao livro recebeu o Primeiro Prêmio no Concurso Internacional de Escritoras, na França. *As Meninas* (1973), romance que recebeu os Prêmios Jabuti, Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras e “Ficção” da Associação Paulista de Críticos de Arte. *Seminário dos Ratos* (1977) foi premiado pelo PEN Clube do Brasil. O livro de contos *Filhos Pródigos* (1978) seria republicado com o título de um de seus contos *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1991).

*A Disciplina do Amor* (1980) recebeu o Prêmio Jabuti e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte. O romance *As Horas Nuas* (1989) recebeu o Prêmio Pedro Nava de Melhor Livro do Ano.

Os textos curtos e impactantes passaram a se suceder na década de 1990, quando, então, é publicado *A Noite Escura e Mais Eu* (1995) e que recebeu o Prêmio Arthur Azevedo da Biblioteca Nacional, o Prêmio Jabuti e o Prêmio APLUB de Literatura. Os textos do livro *Invenção e Memória* (2000) receberam o Prêmio Jabuti, APCA e o “Golfinho de Ouro”. *Durante Aquele Estranho Chá* (2002), textos que a autora denomina de *perdidos e achados* antecedeu o seu mais recente livro *Conspiração de Nuvens* (2007), ficção e memória e que foi premiado pela APCA.

A consagração definitiva viria com o Prêmio Camões (2005), distinção maior em língua portuguesa pelo conjunto de obra.

Lygia Fagundes Telles conduziu sua trajetória literária trabalhando ainda como Procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo, cargo que exerceu até a aposentadoria. Foi ainda presidente da Cinemateca Brasileira, fundada por Paulo Emílio Sales Gomes. É membro da Academia Paulista de Letras e da Academia Brasileira de Letras. Teve seus livros publicados em diversos países: Portugal, França, Estados Unidos, Alemanha, Itália, Holanda, Suécia, Espanha e República Checa, entre outros, com obras adaptadas para TV, teatro e cinema.

Vivendo a realidade de uma escritora do terceiro mundo LFT considera sua obra de natureza engajada, ou seja, comprometida com a difícil condição do ser humano em um país de tão frágil educação e saúde. Participante desse tempo e dessa sociedade a escritora procura apresentar através da palavra escrita a realidade envolta na sedução do imaginário e da fantasia. Mas enfrentando sempre a realidade desse país: em 1976, durante a ditadura militar, integrou uma comissão de escritores que foi a Brasília entregar ao Ministro da Justiça o famoso “Manifesto dos Mil”, veemente declaração contra a censura e que foi assinada pelos mais representativos intelectuais do Brasil.

### **Prêmios Literários**

- Prêmio do Instituto Nacional do Livro, por *Histórias do Desencontro* (1958)
- Prêmio Jabuti, por *Verão no Aquário* (1965)
- Grande Prêmio Internacional Feminino para Contos estrangeiros, França (1969) por *Antes do Baile Verde*
- Prêmio Candango, concedido ao melhor roteiro cinematográfico, por *Capitu* parceria com Paulo Emílio Sales Gomes (1969)
- Prêmio Guimarães Rosa (1972)



- Prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras; Jabuti e APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte, pelo romance *As Meninas* (1974)
- PEN Clube do Brasil, pelo livro de contos *Seminário dos Ratos* (1977)
- Prêmio Jabuti e APCA, por *A Disciplina do Amor* (1980)
- II Bienal Nestlé de Literatura Brasileira (1984)
- Prêmio Pedro Nava, (Melhor Livro do Ano), por *As Horas Nuas* (1989)
- Prêmio Jabuti; Prêmio Arthur Azevedo, da Biblioteca Nacional e APLUB de Literatura, por *A Noite Escura e Mais Eu* (1995)
- Condecorada com a Ordem das Artes e das Letras pelo governo francês (1998)
- Prêmio Jabuti; APCA; Concurso paralelo “Livro do Ano” e o “Golfinho de Ouro”, por *Invenção e Memória* (2001)
- Prêmio Camões, pelo conjunto da obra, Portugal – Brasil (2005)
- Prêmio APCA, por *Conspiração de Nuvens* (2007)
- Prêmio Mulheres mais Influentes - Gazeta Mercantil (2007)
- Prêmio Dra. Maria Imaculada Xavier da Silveira, 2008 - OAB
- Prêmio Juca Pato 2009 (Intelectual do Ano) - União Brasileira de Escritores
- Prêmio Conrado Wessel de Literatura 2015

### **Condecorações**

Medalha Mário de Andrade – Governo do Estado de São Paulo; Medalha Mérito Cívico e Cultural – da Sociedade Brasileira de Heráldica de São Paulo; Medalha do Grande Prêmio Literário de Cannes, categoria contos (1969); Medalha do Prêmio Imperatriz Leopoldina, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1969); Ordem do Rio Branco, Comendador (1985); título Personalidade Literária do Ano de 1987, conferido pela Câmara Brasileira do Livro; medalha Ordre des Arts et des Lettres, Chevalier (1998) e Ordem al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral, Gran Oficial (Chile). Agraciada, em março de 2001, com o título de Doutora Honoris Causa pela Universidade de Brasília (UnB).

Lygia Fagundes Telles tem participado de feiras de livros e congressos realizados não só no Brasil, mas também em Portugal, Espanha, Itália, México, Estados Unidos, França, Alemanha, República Tcheca, Canadá e Suécia, países nos quais foram publicados seus contos e romances.

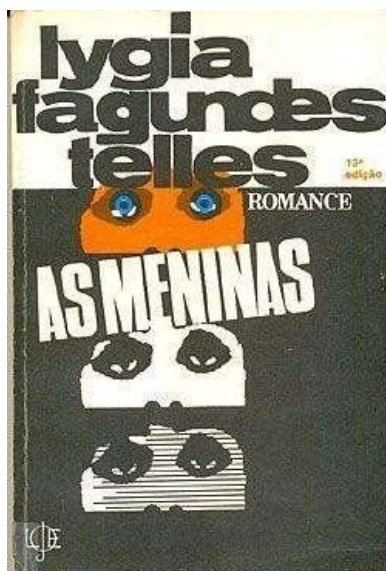
## ANEXO 2

CONTOS
<p>Porão e Sobrado. 1ª ed. São Paulo: Cia. Brasil Editora, 1938. Praia Viva. 1ª ed. São Paulo: Editora Martins, 1943.</p> <p>O Cacto Vermelho. 1ª ed. Rio Grande do Sul: Editora Mérito, 1949.</p> <p>Histórias do Desencontro. 1ª ed. São Paulo: Editora José Olympio, 1958.</p> <p>Histórias Escolhidas. 1ª ed. São Paulo: Editora Boa Leitura, 1961.</p> <p>O Jardim Selvagem. 1ª ed. São Paulo: Editora Martins, 1965.</p> <p>Antes do Baile Verde. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1970.</p> <p>Seminário dos Ratos. 1ª ed. São Paulo: Editora José Olympio, 1977.</p> <p>A Estrutura da Bolha de Sabão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991. A disciplina do amor. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.</p> <p>Mistérios. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.</p> <p>Venha ver o pôr do sol e outros contos. 1ª ed. São Paulo: Editora Atica, 1987.</p> <p>A noite mais escura e mais eu. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.</p> <p>Oito contos de amor. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.</p> <p>Invenção e Memória. Ed: Companhia das Letras, São Paulo, 2009.</p> <p>Durante aquele estranho chá: perdidos e achados. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.</p> <p>Conspiração de nuvens. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.</p> <p>Passaporte para a china: crônicas de viagem. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.</p> <p>O segredo e outras histórias de descoberta. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.</p> <p>Um coração ardente. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.</p>
ROMANCES
<p>Ciranda de Pedra. Ed: José Olympio, São Paulo, 1954.</p> <p>Verão no aquário. Ed: Martins, São Paulo, 1965.</p> <p>As meninas. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1973.</p> <p>As horas nuas. Ed: Nova Fronteira, São Paulo, 1989.</p>

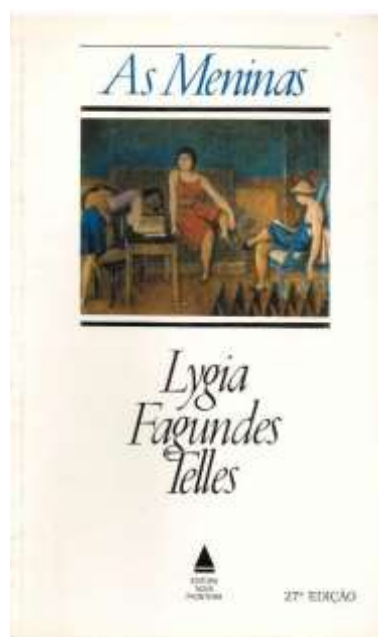
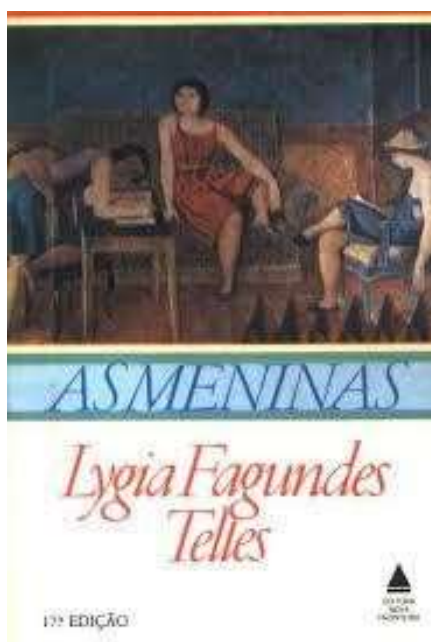
### ANEXO 3

#### CAPAS DE AS MENINAS

EDITORA JOSÉ OLYMPIO, 1973



EDITORA NOVA FRONTEIRA, 1985.



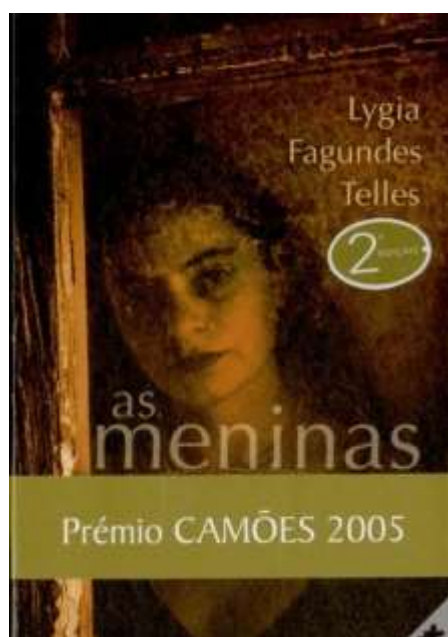
EDITORA ROCCO, 1998

EDITORA CIRCULO DO LIVRO, 1987

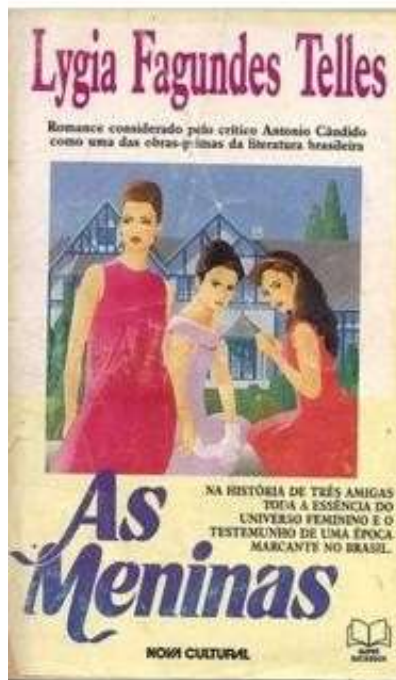


EDITORA PRESENÇA  
(PORTUGAL), 2005

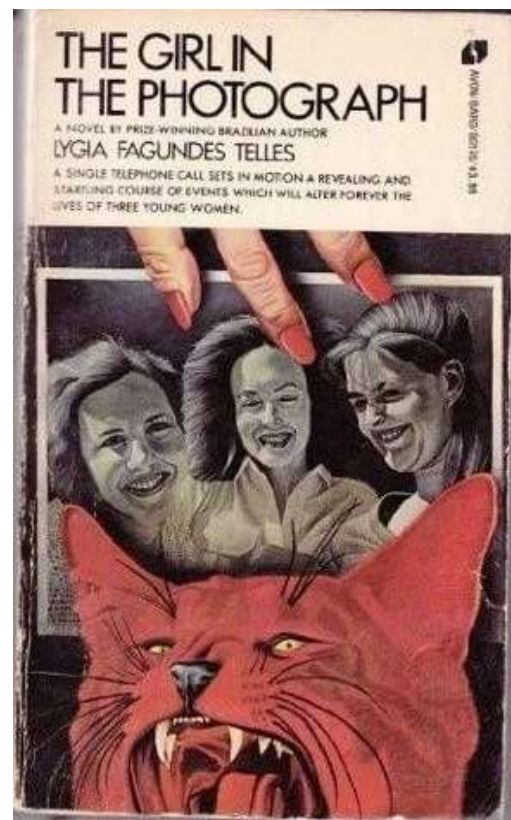
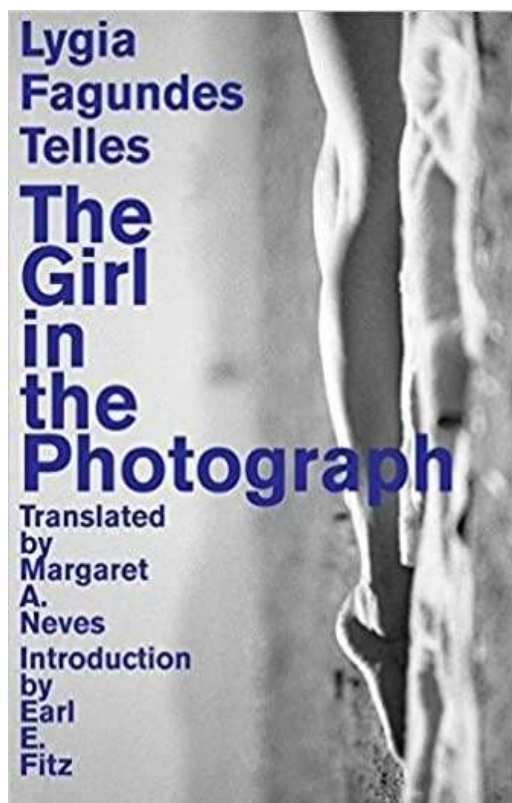
EDITORA COMPANHIA DAS  
LETRAS, 2009



EDITORA NOVA CULTURAL, 1992



EDITORA DALKEY ARCHIVE PRESS, 2012 (VERSÃO EM INGLÊS)





EDITORA FOLHA DE SÃO PAULO, 2012

