

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras



Dissertação

Ana Clara e Anelise:

a relação entre literatura, sociedade e melancolia em *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles e *As Parceiras*, de Lya Luft

Juliana Toazza Grossi

Pelotas, 2015

Juliana Toazza Grossi

Ana Clara e Anelise:

a relação entre literatura, sociedade e melancolia em *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles e *As Parceiras*, de Lya Luft

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Comparada).

Orientador: Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique

Pelotas, 2015

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

G878a Grossi, Juliana Toazza

Ana Clara e Anelise : a relação entre literatura, sociedade e melancolia em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles e *As parceiras*, de Lya Luft / Juliana Toazza Grossi ; João Luis Pereira Ourique, orientador. — Pelotas, 2015.

119 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2015.

1. Literatura comparada. 2. *As meninas*. 3. *As parceiras*. 4. Melancolia. 5. Personagem. I. Ourique, João Luis Pereira, orient. II. Título.

CDD : 809

Elaborada por Aline Herbstrith Batista CRB: 10/1737

Juliana Toazza Grossi

Ana Clara e Anelise:

a relação entre literatura, sociedade e melancolia em As Meninas, de Lygia
Fagundes Telles e As Parceiras, de Lya Luft

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em
Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração
Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

16 de abril de 2015

Banca examinadora:



Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique
Orientador/Presidente da Banca
Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria



Profª. Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Membro da Banca
Doutora em Neuere Deutsche Literatur pela Freie Universität Berlin, Alemanha



Profª. Dra. Ana Paula Teixeira Porto
Membro da Banca
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Profª. Dra. Aline Coelho da Silva
Membro da Banca
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Alfeu Sparemberger
Membro da Banca
Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo

Agradecimentos

À FAPERGS, pela concessão da bolsa de estudos.

Ao meu orientador, Professor João Luis Ourique, pela paciência, dedicação, generosidade e bom humor. Sempre solícito, és o único orientador que eu conheço que responde e-mails em menos de 24 horas. Muito obrigada, sem dúvida, és um grande mestre.

Aos professores da banca, pela disposição em debater o trabalho e enriquecê-lo com a crítica necessária.

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Letras da UFPel, pela competência, incentivo e debates proporcionados. Às secretárias Cris e Eliza, sempre atenciosas, facilitando as questões burocráticas.

Aos meus colegas: Ana Cláudia, Ana Luiza, Camerina, Dóris, Milena, Marcelo e Luciane, pelas conversas, companheirismo e amizade. Em especial, à Ana Luiza, que além de colega de Graduação e Pós, é uma grande amiga.

À minha família e amigos, pelo amor e compreensão.

Resumo

GROSSI, Juliana Toazza. **Ana Clara e Anelise**: a relação entre literatura, sociedade e melancolia em *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles e *As Parceiras*, de Lya Luft. 2015. X folhas. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

Este trabalho se estabelece a partir da análise comparada entre as personagens Ana Clara, de *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, e Anelise, de *As Parceiras*, de Lya Luft. Para isso, partimos fundamentalmente das concepções apresentadas por Antonio Candido e Mikhail Bahktin acerca da construção da personagem na ficção. Com o objetivo de refletir como os processos sócio-históricos da modernidade inserem-se nas produções ficcionais, visamos identificar como os discursos ideológicos do sistema capitalista e do patriarcado são representados na literatura produzida por essas autoras. Sustentamos, assim, uma perspectiva apoiada na relação entre literatura e sociedade e, nesse ponto, abordamos como as personagens são compostas a partir de um viés melancólico – considerando a perspectiva de Walter Benjamin – que se manifesta como representação de uma sociedade massificada e reificada, evidenciando a melancolia como um sentimento de perda que perpassa a experiência dos indivíduos.

Palavras-chave: Literatura Comparada; *As Meninas*; *As Parceiras*; melancolia; personagem.

Abstract

GROSSI, Juliana Toazza. **Ana Clara and Anelise**: the relationship between literature, society and melancholy in *As Meninas*, by Lygia Fagundes Telles and *As parceiras*, by Lya Luft. 2015. X sheets. Dissertation (Master's degree in languages - Comparative Literature) - Graduate Program in languages, Language and Communication Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2015

This work is established from the comparative analysis between the characters Ana Clara in *As Meninas* of Lygia Fagundes Telles, and *As Parceiras* of Lya Luft. For that, fundamentally we started from the concepts presented by Antonio Candido and Mikhail Bakhtin about the construction of character in fiction. In order to reflect how socio-historical processes of modernity are part of the fictional productions, we aim to identify how the ideological discourses of capitalism and patriarchy are represented in the literature produced by these authors, Telles and Luft. We sustain, therefore, a view supported by the relationship between literature and society and at that point, we discuss how the characters are composed from a melancholic bias - considering the perspective of Walter Benjamin - which manifests itself as a representation of a massified and reified society, showing melancholy as a sense of loss that permeates the experience of individuals.

Keywords: Comparative Literature; *As Meninas*; *As Parceiras*; melancholy; character.

Sumário

1 Introdução.....	8
2. As Meninas ou “Ana Clara também é uma boa menina”	21
2.1 “Quero rir mas lembro”: infância e memória.....	21
2.2 “Quero tudo que lembre dinheiro, bastante fartura. Adoro os Estados Unidos, por que não.”: desdobramentos da Ditadura Militar na composição da personagem.....	30
2.3 “Vai mal a Ana Turva. De manhã já está dopada”: um corpo marcado.....	41
3. As Parceiras ou “Velhas Bruxas roubam peças do tabuleiro”	49
3.1 “Uma família de mulheres doidas”: loucura e medo.....	49
3.2 “Vim ao Chalé resolver minha vida, se é que ainda há o que resolver”: solidão e exílio.....	62
3.3 “Há os mortos no morro e outros no eu cemitério particular”: memória e morte.....	71
4 Meninas e parceiras: o sentimento de perda e a necessidade de continuar.....	79
4.1 Do mito de Saturno à perspectiva benjaminiana: um breve panorama da melancolia	
- Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga, (Ana Clara) estaria ficando doida? (Anelise).....	81
4.2 A representação histórico-social de Ana Clara e Anelise	
- Sabe o que é se estruturar? Se ferrar de oriehnid. (Ana Clara)	
- E podíamos viajar, esse disfarce tão comum, não se pode fugir por dentro, mas se anda de trem, de avião, a pé. (Anelise).....	96
5 Considerações Finais.....	110
Referências.....	116

1 Introdução

Ao pensarmos no modo como uma narrativa é construída, nos reportamos imediatamente a um universo ficcional, no qual, pela mão do autor, estabelece-se um enredo inserido em um tempo específico, onde as personagens ganham forma e vida. Transitando pelo enredo, as personagens apresentam-se como uma categoria ficcional imprescindível às narrativas, pela articulação de ações inseridas em um determinado contexto espaço-temporal. Assim, a narrativa desdobra-se em uma relação dialética basilar entre enredo e personagem, como atentou Antonio Candido (2011).

A partir desta perspectiva acerca da personagem pretendemos, neste estudo, refletir sobre o modo como esta categoria apresenta-se nas obras **As Meninas**, de Lygia Fagundes Telles e **As Parceiras**, de Lya Luft. Para isso, partiremos das concepções apresentadas por Antonio Candido (2011) e Mikhail Bakhtin (2011), teóricos que trazem para o centro de suas discussões os conceitos e problemáticas acerca da construção da personagem na ficção. Na tentativa de compreendermos e refletirmos o modo como essas autoras - através de uma posição de criação e atitude estética - constroem suas narrativas, daremos ênfase às personagens Ana Clara, de **As Meninas**, e Anelise, de **As Parceiras**, em uma análise que opõe comparativamente as duas obras e suas personagens, a fim de garantirmos o estudo pretendido sobre essa categoria ficcional.

Dessa forma, a perspectiva comparatista de análise apresenta-se como a idéia central que norteará nossa reflexão. Propomo-nos a ir além do entendimento sobre a construção textual e discursiva de Ana Clara e Anelise, considerando, também, a maneira que estas se articulam com o meio social, que permite e possibilita que tais personagens sejam possíveis na ficção dessas autoras.

Assim, partiremos de uma crítica literária amparada pelo viés sociológico, percebendo como as composições ficcionais e, assim, o modo de narrar, são condicionados pela história e pelos processos sociais. Ao relacionar o social às produções estéticas, partiremos das idéias propostas por Antonio Candido (2010), Walter Benjamin (1984, 1986 e 1994), Alfredo Bosi (2010), entre outros, que serão acionados no decorrer de nossa reflexão.

A personagem é construída verbalmente, isto é, através do acionamento de estruturas sintáticas que, ao serem articuladas ao contexto da própria narrativa, dão forma à personagem e garantem a sua verossimilhança na obra. Os referentes acionados na composição das personagens estão presentes no meio social e cultural no qual o autor está inserido e garantem que aquelas se apresentem de forma verossímil ao leitor. É importante destacar que essa representação do real é sempre subordinada ao processo de criação, que se apresenta na narrativa somente após a modificação e transgressão estética dos referentes. Desse modo, de acordo com Antonio Candido (2011), os referentes, o externo, o social, ganham significado estético quando inserem-se na própria estrutura da narrativa, tornando-se internos a ela.

Na tentativa de refletirmos sobre esse processo, reportamo-nos às ideias apresentadas por Mikhail Bakhtin (2011), que preocupou-se em discutir como o espaço e o tempo do homem se tornam esteticamente significativos. Assim, na construção das personagens Ana Clara e Anelise, interessa-nos compreender o modo como elas ganham forma na interação entre social e estético, a partir do olhar das autoras sobre aquilo que observam e vivenciam no mundo, transformando-os em conteúdo, matéria-prima, do fazer literário.

O teórico russo sustenta a ideia denominada “o excedente da visão estética”¹ como categoria primária e essencial da produção ficcional; esse *excedente* se estabelece a partir do lugar no mundo que o autor, como criador, ocupa, possibilitando uma visão única e singular sobre o que vê. Através da potencialidade do autor de ver e conhecer o que as personagens, dos seus lugares dentro da narrativa, não conseguem perceber, constitui-se o *excedente da visão*, possibilitando que o autor guie suas personagens e sua orientação ético-cognitiva no contexto da obra. Sobre a relação entre o autor e sua posição de onisciência em relação ao objeto criado, Bahktin (2011) comenta:

Já afirmamos bastante que cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta); neste sentido, o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e ato da sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam. [...] na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas

¹ Conceito apresentado na obra **Estética da Criação Verbal**, de Mikhail Bakhtin (2011).

importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. (BAHKTIN, 2011, p.3-4).

Desse modo, as aspirações e vontades da personagem nascem inicialmente no próprio autor, que irá definir as ações da primeira. O início do processo ficcional realiza-se a partir do relacionamento do autor e personagem, como seres autônomos dentro da narrativa: um não deve se submeter ao outro, sob o risco de confundirem-se. Para isso, é importante diferenciar o autor-criador, elemento integrante da obra, do autor-pessoa, elemento ético e social da vida e na relação com a personagem. A partir do centro axiológico da personagem, caracterizado como “o todo da personagem e do acontecimento a ela referente, ao qual devem estar subordinados todos os elementos étnicos e cognitivos.” (BAHKTIN, 2011, p.7), é que o autor mantém uma certa coerência ao construir as ações da personagem na narrativa: sua *diretriz volitivo-emocional* se origina na própria consciência da personagem, seus sentimentos e desejos, realizados pelo acabamento do autor-criador. Assim, o autor não só organiza o tempo e espaço da narrativa, mas constrói as personagens que irão transitar pelo enredo, sendo atuante no todo da obra e da personagem. Sua consciência abrange seu próprio mundo, assim como o mundo da personagem, que de acordo com Candido (2011), trata-se da principal responsável pela ficcionalidade da obra.

O autor pode inserir-se na narrativa através de dois focos narrativos: em 1ª p.s., atuando como um narrador-personagem ou pelo uso do narrador em 3ª p.s., onisciente. No caso das narrativas construídas a partir do uso do narrador-personagem, como acontece na obra **As Parceiras**: “uma apaixonada pelo mar, como eu.” (LUFT, 2008, p.11); e, também, em diversos momentos, em **As Meninas**: “Sentei na cama.” (TELLES, 2009, p.13), o narrador é, concomitantemente, uma personagem, atuando na história e contando os fatos à medida que acontecem, embora isso não possibilite prever o futuro das demais personagens na narrativa. Na obra de Lygia Fagundes Telles, essa configuração se torna bastante nítida, já que as três meninas narram-se a si próprias, através do recurso narrativo do monólogo interior, mas cada uma ignora traços de personalidade e anseios das demais, só conhecendo a si. Esse conhecimento sobre si é limitado, pois somente um narrador onisciente consegue observar a plenitude da história e seus desdobramentos.

Ao entender que as autoras ocupam um lugar específico no mundo e, a partir dele, tem uma visão exclusiva sobre este mundo que habitam, a ideia de alteridade apresenta-se como uma concepção indispensável a nossa compreensão. Entendemos alteridade como a relação de interação e dependência entre o *eu* e o outro: o meu lugar no mundo estabelece-se a partir do outro, do que está fora de mim, o *eu* individual só toma forma quando coloco-o em contraste ao outro. Desse modo, compreendemos que a *visão excedente* do autor permite que, ao partir do seu lugar, ele vivencie esteticamente o outro, compreendendo suas experiências, mas em uma posição autônoma e independente delas. Assim, Bakhtin (2011) estabelece que:

O primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele [...]. Devo adotar o horizonte concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia; faltará, nesse horizonte, toda uma série de elementos que me são acessíveis a partir do meu lugar; assim, aquele que sofre não vivencia a plenitude da sua expressividade externa, ele só a vivencia parcialmente e ainda por cima na linguagem de suas autossensações internas: ele não vê a tensão sofrida de seus músculos, toda a pose plasticamente acabada do seu corpo, a expressão de sofrimento do seu rosto, não vê o céu azul contra o qual se destaca para mim sua sofrida imagem externa. (BAKHTIN, 2011, p.23-4).

Assim, a partir da ideia de contemplação e compreensão da experiência do outro, o autor, ao retornar a si, ao seu lugar, deve dar forma e acabamento estético ao conteúdo que acessou, transformando-o em categoria ficcional. O autor visualiza e compreende a totalidade do objeto que criou, sua personagem, e manipula suas ações dentro do enredo. Esse procedimento proporciona uma visão dupla sobre a personagem: o autor a vê *interna* e *externamente*, assim lhe é garantida uma espécie de onipotência sobre o processo composicional. Enquanto a personagem, assim como o próprio ser humano, só pode ver-se de dentro, em uma visão limitada sobre si mesmo, o autor consegue, partindo de sua *visão excedente*, englobar o todo da personagem, estando sempre em uma posição de distância *axiológica* em relação ao seu objeto.

Ao argumentar que o indivíduo não pode ver-se na totalidade porque o que o constitui depende também da visão do outro sobre ele, o seu não-lugar no mundo também o compõe, Bakhtin (2011) nos remete à ideia apresentada por Antonio Candido (2011), na qual uma das funções primeiras da ficção é “a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres”. (CANDIDO, 2011, p.64). Desse modo, a *visão*

excedente do autor garante a própria natureza artística da produção literária, pois permite que o leitor alcance outra posição de olhar os seres que transgride seu lugar no mundo e possibilita um entendimento menos fragmentado sobre a natureza humana e, assim, sobre todos os processos históricos, culturais e sociais que a condicionam.

A primeira obra a ser analisada nesse estudo trata-se de **As Meninas**, de Lygia Fagundes Telles, publicada em 1973, que traz para o centro da narrativa três jovens universitárias vivendo em um pensionato de freiras, na cidade de São Paulo. São elas: Lorena, Lia e Ana Clara. A história se passa no auge da repressão política imposta pelas transformações histórico-sociais determinadas pela Ditadura Militar, compondo uma narrativa na qual os discursos das três meninas se chocam e se complementam, permitindo uma leitura e reflexão através de olhares e experiências distintos de um mesmo período. Paulo Emílio Salles Gomes destaca que “o que une essas três jovens brasileiras não é apenas a amizade mas a circunstância de serem filhas do mesmo lugar e tempo.”². A fim de verificarmos que lugar e que tempo são esses e como eles são representados na produção da autora, enfocaremos a perspectiva de Ana Clara, a jovem drogada e vítima simbólica que dá desfecho trágico à narrativa, unindo as três meninas.

A década de 70, no Brasil, caracterizou-se pelo início do desenvolvimento da indústria cultural, possibilitado, sobretudo, pela abertura a estímulos culturais norte-americanos, que passaram a ditar padrões de comportamento e consumo, gerando uma crescente massificação, que se estende até os dias atuais. Na perspectiva marxista, a sociedade se organiza pela relação entre infraestrutura – sua base, na qual se originam a riqueza e desenvolvimento tecnológico, compreendendo as relações sociais e forças produtoras - e a superestrutura -, que abrange a esfera política e cultural, sendo que o processo de reificação da sociedade se dá nessa camada. Assim, foi pela superestrutura que os teóricos frankfurtianos, como Theodor Adorno e Walter Benjamin, lançaram seus olhares, com a finalidade de elucidar o caráter contraditório da massificação da indústria cultural, dos regimes totalitários, entre outros processos.

² Citação retirada do texto de orelha da primeira edição de **As Meninas**, de 1973, novamente publicada em: TELLES, Lygia Fagundes. **As Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (p.295)

A indústria cultural caracteriza-se por transformar os bens culturais em mercadoria, mercantilizando, assim, todas as esferas da vida humana. Essa massificação atinge todas as classes sociais, que buscam suprir seus desejos de felicidade por meio do consumo. A ideologia da dominação fomenta a indústria cultural, que passa a mediar a própria relação do homem com a realidade, embora isso não signifique que não haja movimentos de resistência à reificação e massificação, já que compreende-se que a subjetividade nunca pode ser completamente reificada. É, a partir desse contexto, que podemos afirmar que as produções artísticas, tendo como ponto de partida de criação a subjetividade do artista, apresentam a potencialidade de levar os indivíduos a refletirem sobre sua realidade, questionando suas incoerências e injustiças e incentivando-os a construir uma experiência que transpõe a natureza reificada da modernidade.

Paralelamente ao crescimento da indústria cultural, o governo ditatorial criou a ilusão do Milagre Econômico, garantindo o apoio da classe média, deslumbrada pela possibilidade de adquirir bens de consumo, até então inalcançáveis. O nacionalismo ufanista também foi promovido pela publicidade do regime militar, através da veiculação de *slogans* como: “Brasil: ame ou deixe-o”, “Para frente Brasil” e “Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil”. A população, de modo geral, pouco se preocupou com assuntos políticos, sobretudo, com as vozes dissidentes silenciadas nos porões da ditadura, extasiada pela ilusão do Milagre Econômico. Esse cenário é o espaço-tempo representado na obra de Lygia Fagundes Telles, assim, as vozes das três protagonistas podem ser lidas como representações dos múltiplos discursos ideológicos que coexistiram no contexto exposto, caracterizando-o.

O foco narrativo múltiplo de **As Meninas** é uma categoria essencial para análise da obra. A voz de cada uma das três protagonistas é incorporada alternadamente, sem regularidade, mesclando-se a um narrador onisciente, que media e organiza os três discursos dentro da narrativa. O caráter intimista é possibilitado justamente pela múltipla focalização das vozes de Lorena, Ana Clara e Lia, ao exteriorizar elementos da subjetividade de cada uma delas. De acordo com Helena Bonito Couto Pereira (2004), a focalização múltipla em **As Meninas** apresenta duas possibilidades: a primeira caracteriza o romance como intimista, através da narração em 1ªp.s., determinando longos monólogos interiores das protagonistas, nos

quais se revelam pensamentos, sentimentos e planos íntimos; simultaneamente, há um narrador onisciente, que possibilita um esboço sobre o contexto sócio-político e cultural de jovens universitárias com opções identitárias e ideológicas aparentemente inconciliáveis. Percebemos, no trecho abaixo, que a focalização múltipla permite a criação de um rico universo ficcional, no qual a subjetividade das personagens é exposta, articulada ao meio social e período histórico nos quais transitam as personagens:

O paradoxo, nesse romance intimista, encontra-se em sua capacidade de trazer à tona, e de maneira geral, questões essenciais da sociedade brasileira na era do milagre econômico, mesmo que tais questões nos sejam apresentadas pelos diálogos das protagonistas, quase sempre no quarto de Lorena, reduto por excelência da intimidade das protagonistas. As inquietações sexuais e existenciais de Lorena entrelaçam-se com os preparativos de Lia para a viagem, e, simultaneamente, com a progressiva degradação de Ana Clara. O acesso ao mundo exterior contraditório e violento, vivenciado pela personagem Lia, se dá, para o leitor, entremeado com digressões intimistas um tanto inusitadas, como a sempre adiada perda de virgindade de Lorena ou uma hipotética cirurgia para reconstituição da virgindade, que Ana Clara faria antes do não menos hipotético casamento com o namorado rico. Mesclam-se, dessa forma, duas questões essenciais do período: o fechamento ideológico forçado, em contraposição a uma liberação sexual que, desencadeada em outros países desde o surgimento da pílula anticoncepcional, esboçava-se ainda timidamente no Brasil. Para quem convive com os excessos da exposição sexual banalizada na mídia contemporânea, parece impossível imaginar a angústia que permeou, há poucas décadas, os primeiros passos da liberação sexual feminina. (PEREIRA, 2004, p. 215-6).

Considerando, como exposto acima, que os anos 70 foram um período conturbado, o estudo da obra **As Meninas** focalizará em compreender como, na atmosfera sombria dessa década, essas três meninas se tornam representativas de um período repressivo, no qual o desejo de liberdade e igualdade eram silenciados em prol de um suposto progresso econômico. Lorena, Ana Clara e Lia, longe de se caracterizarem como estereótipos, realizam um diálogo permanente com elas mesmas e o mundo, rompendo ou unindo-se aos discursos ideológicos do período.

A segunda obra que será estudada trata-se de **As Parceiras**, lançada em 1980, o primeiro romance publicado pela escritora Lya Luft. A narrativa é composta através de uma narradora-personagem, e dividida em sete capítulos, nomeados pelos dias da semana, alternando o tempo presente vivido pela protagonista Anelise, com suas lembranças do passado. Trata-se de uma obra intimista, narrada por um viés psicológico. Marcada pela história de morte, dor, loucura e, principalmente, melancolia

das mulheres de sua família, Anelise enfrenta seus mortos, seus fantasmas e medos e procura no passado as razões para suas frustrações.

A produção literária de Lya Luft focaliza o espaço social familiar, apontando para uma transgressão dos papéis de gênero, embora suas personagens estejam ainda sufocadas pela ordem patriarcal. Suas personagens femininas estão presas a uma família desestruturada, mas que ainda tem o poder de anular a existência dessas mulheres em outras esferas sociais, silenciando-as e reprimindo-as. Há, nas obras de Lya Luft, uma certa repetição: todas elas apresentam protagonistas femininas que, recorrentemente, são também as narradoras. Ao serem sujeitos de enunciação, essas protagonistas apontam para sua insatisfação dentro do patriarcado, que, por anos, as deixaram reclusas à família e ao espaço doméstico. Construindo uma narrativa sobre si, há uma ruptura com a tradição literária, que historicamente falou pelas mulheres, sem dar voz a elas. Ao caracterizar a produção literária de Lya Luft, priorizando a discussão sobre a representação da mulher na literatura, Lucia Helena (1989) comenta:

A obra de Lya Luft dramatiza, portanto, o tortuoso caminho de uma personagem feminina cujo perfil se repete, com poucas alterações, de romance a romance. O perfil dominante é o de esposa fechada ao lar, vivendo com um homem pela qual já não tem mais amor. As personagens femininas e masculinas não estão envolvidas no mundo do trabalho ou, se o estão, tornam-se improdutivas. Fogem do lar opressor, mas acabam se confinando num outro espaço também de reclusão, só que fora do lar. Este novo lugar está sempre próximo de uma natureza exuberante, por vezes mágica, grotesca e ameaçadora. [...] A natureza que estas personagens femininas se aproximam, em busca de refletirem sobre seus conflitos, é por sua vez densa e grotesca, metáfora de uma espantosa força rebelde que as atemoriza. Entre o medo e a repressão, o imaginário dessas personagens femininas tematiza um insistente retorno às origens. Nesta regressão, a personagem feminina se defronta com algo que parece permanecer para ela obscuro e velado, num mundo interior arcaico e inconsciente, no qual as dimensões do tempo e do espaço se fundem e se confundem. São identidades em busca de si mesmas, corpos que procuram arrebentar os limites de uma repressão que neles está impressa como um recalque. (HELENA, 1989, p.106-7).

A protagonista de **As Parceiras**, Anelise, tem o perfil bastante similar ao identificado acima: ao frustrar-se com o casamento e a maternidade, ela abandona a casa que divide com o marido e viaja para o Chalé, na praia, a fim de tentar compreender sua trajetória e dar um novo sentido para sua vida. Trata-se de uma viagem que objetiva a solidão, em busca de autoconhecimento. Ao voltar-se a si, Anelise relembra um passado doloroso, fazendo com que o tempo passado e seu presente mesquem-se de forma desordenada e confusa. Muitas inquietações da

personagem se originam na história familiar: uma família de mulheres, sem a figura do patriarca, mas ainda assim, presa às regras opressoras do patriarcado que, historicamente, impediram o empoderamento das mulheres.

Partindo da breve apresentação das obras que serão estudadas, podemos estabelecer um ponto comum que as une de modo incontornável: ambas têm personagens femininas como protagonistas, focalizando a subjetividade das personagens, além de serem produzidas por escritoras. Dessa forma, nosso objetivo principal é verificar o modo como os mecanismos ideológicos se manifestam nessas produções, autenticando, afirmando ou rompendo as relações de poder impostas pelo patriarcado, assim como, pela modernização e crescimento econômico, aos quais o país submeteu-se a partir dos anos 70. Iremos articular a análise da subjetividade de Ana Clara e Anelise, relacionando-as com a natureza desumanizadora e reificada do sistema capitalista, aliado ao patriarcado.

Ao falarmos de mulher e a literatura que prioriza representar o feminino, nosso entendimento une-se ao exposto por Lucia Helena (1989), que a entende não como um conceito estável e fixo, e sim, como “uma condição inerente à mulher, mas focalizado como categoria cultural.” (HELENA, 1989, p.101). Assim, iremos refletir o que é *ser* mulher no contexto das narrativas e como o gênero se torna constitutivo e definidor das personagens Ana Clara e Anelise. Sobre as mulheres e sua relação paradoxal com o discurso ideológico opressor, vemos que:

[As mulheres] não configuram uma classe, uma casta ou uma minoria, além de estar ideologicamente condicionadas a desenvolver, ao longo da suas vidas, uma aliança muito mais estreita com os homens do que com outras mulheres, classes e raças também oprimidas. Ou seja, a história das mulheres e de sua representação na sociedade e na literatura mostra que elas têm estado mais proximamente integradas na cultura dominante, patriarcal e masculina, do que com qualquer grupo dissidente. De alguma forma, na história da sua servidão, as mulheres consentiram na sua própria dominação, internalizando a ideologia do opressor, ao doutrinarem seus filhos de ambos os sexos a perpetuarem os valores (ditos universais, naturais e atemporais) que as mantiveram e as mantêm sob a égide da dependência. Obviamente que se poderia objetar que esta tem sido a história das mulheres, escrita pela mão dos homens. No entanto, de algum modo o registro desse conflituoso “consentimento” da mulher na história da sua dominação é fundamental. (HELENA, 1989, p.103).

Assim, ao entender o gênero relacionando-o à ideologia vigente, percebemos a existência de normas que agem de modo autoritário sobre a constituição do *eu*, fortificando a posição de dominação e repressão das mulheres, embora, muitas vezes,

elas mesmas sejam reprodutoras do discurso que as oprime. Apesar de elementar, o entendimento no qual o meio social e os discursos que permeiam a cultura definem o gênero em uma relação direta, interessa-nos ir além dessa concepção um tanto fatalista, que afirma que os sujeitos são condicionados e oprimidos pelo sistema, e refletir sobre o caráter dialético que dá forma ao gênero.

A historiadora norte-americana Joan Scott, ao definir o gênero com uma categoria importante para a análise histórica, comenta: “O gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana.” (SCOTT, 1989, p.23). Buscaremos, assim, compreender como se relaciona dialeticamente o gênero com a política, a ideologia e a história, a partir do estudo das personagens Ana Clara e Anelise, situadas em seus contextos específicos de dominação. Interessa-nos perceber o modo como elas convivem com o discurso do dominador, ora fortificando-o, ora subvertendo-o.

Sabemos que a ideologia articula as formas pelas quais o sujeito integra-se na sociedade. Essa inserção se dá através da linguagem, mais especificamente, pelos discursos, que vão indicar o contexto sociocultural no qual o sujeito está inserido, assim como sua relação com o mundo, os outros e consigo mesmo. Nessa perspectiva, o gênero é visto como uma relação social e discursiva. De acordo com Teresa De Lauretis, a experiência de gêneros se efetiva através “dos efeitos de significados e as auto representações produzidas no sujeito pelas práticas, discursos e instituições socioculturais dedicados à produção de homens e mulheres.” (LAURETIS, 1994, p.229). Desse modo, o gênero é construído dialogicamente, oscilando entre o enquadramento aos papéis e significados dominantes ao esperado pelo gênero feminino ou masculino e as singularidades identitárias de cada indivíduo, sua subjetividade. É exatamente nessa oscilação que pretendemos visualizar o processo composicional das personagens nas narrativas citadas.

As diferenças sexuais, inseridas em uma organização social que as evidenciam e controlam, definem nosso entendimento sobre o gênero. Dessa forma, consideramos que em cada sociedade e tempo a condição da mulher e os denominados papéis sexuais veiculados a ela foram ideologicamente naturalizados, sendo inviável pensar sobre essa categoria sem considerar sua historicidade e, assim, seu contexto sociocultural. Relacionando a apropriação e manutenção acerca do entendimento do *ser* mulher com o controle político exercido na sociedade, visamos

compreender como o gênero se apresenta como um conceito que propicia um controle sobre as mulheres e a família, utilizando-as como um mecanismo que reforça a ideologia patriarcal e machista. Tentaremos compreender como as personagens de **As Meninas** e **As Parceiras** representam os preceitos ideológicos da época em que vivem e como sua subjetividade e experiência se relacionam ao funcionamento político da sociedade.

As produções literárias apresentam e veiculam o discurso ideológico de um dado tempo e cultura, como já indicava Antonio Candido (2010), ao atentar que toda obra apresenta uma *função ideológica*³. Assim, interessa-nos analisar e compreender como as autoras Lygia Fagundes Telles e Lya Luft constroem suas personagens, articulando o fazer artístico à realidade concreta, que estabelece posições e funções definidas e redutoras do que é ser mulher no contexto das narrativas e como se apresenta textualmente essa construção.

Embora não esteja no escopo desse estudo pensar se há diferenças entre a produção literária de escritoras e escritores, pois tal distinção parece somente reforçar o binarismo de gênero, interessa-nos compreender como a experiência da mulher é representada na literatura das autoras escolhidas. Regina Dalcastagné, ao analisar a representação (ainda restrita, de acordo com ela) da mulher no romance brasileiro contemporâneo, destaca que “um dos sentidos de ‘representar’ é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo.” (DALCASTAGNÉ, 2010, p. 42). Dessa forma, analisaremos em que medida as autoras Lygia Fagundes Telles e Lya Luft reforçam, dialogam ou questionam as estruturas que limitam a atuação social das mulheres representadas no espaço e tempo das narrativas.

Ao pensarmos sobre a representação da experiência de Ana Clara e Anelise, analisaremos como o sentimento melancólico condiciona a maneira como as personagens são construídas. Refletiremos como elas são compostas a partir de um viés melancólico, partindo da sua relação com a exterioridade. Essa exterioridade se manifesta como um reflexo da nossa sociedade moderna, massificada e reificada, culminando em um sentimento de perda, que perpassa a experiência dos indivíduos.

³ Ideia exposta na obra **Literatura e Sociedade**, edição de 2010.

Acreditamos que o olhar melancólico sobre as obras citadas - sobretudo, o modo como as personagens Ana Clara e Anelise habitam essa modernidade e como são construídas na produção literária de Lygia Fagundes Telles e Lya Luft – nos ajudará a perceber a história e a literatura fora do *continuum* pré-estabelecido e tão naturalizado pela historiografia tradicional. Crendo que as personagens unem-se a essa massa despersonalizada e sem voz, repousaremos nosso olhar sobre elas, os “fragmentos” mortos de um passado esquecido, mas que precisa ser ouvido.

Ao caracterizar a melancolia, pensaremos de que modo sua definição é condicionada historicamente e, assim, como seu conceito se modificou ao longo do tempo. Além da perspectiva apresentada por Walter Benjamin (1984, 1986 e 1994), tentaremos compreender sua reformulação e atualização, acionando teóricos como Sigmund Freud (2011a e 2011b)⁴, Zygmund Bauman (1998), Moacyr Scliar (2003), Leandro Konder (1999), entre outros.

Walter Benjamin (1986) comenta que a experiência costumava ser comunicada aos jovens, em uma articulação entre a memória e a experiência. Com o estabelecimento da produção industrial massificada e da ascensão do regime político-econômico capitalista, relacionado intrinsecamente ao desenvolvimento massivo da técnica, houve uma ruptura desse mecanismo de transmissão. Essa nova condição do homem na modernidade modificou não só sua relação com o trabalho, mas também suas relações com o outro e principalmente com a cultura, assim, questiona Benjamin: “qual o valor de todo nosso patrimônio cultural se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1986, p.115).

Dessa forma, relaciona-se o empobrecimento da experiência à incapacidade de articular nossas vivências e saberes do passado com o *novo* e com o futuro, assim, os valores culturais do passado não são analisados e reinterpretados à luz do presente e a experiência é empobrecida, influenciada, também, pelo isolamento e transitoriedade do homem moderno, em uma espécie de vivência a-histórica: “A modernidade é o que fica menos parecido consigo mesmo; e a antiguidade – que devia estar nela inserida – apresenta-se em realidade, a imagem do antiquado.” (BENJAMIN, 1994, p.88). Assim, estabelece-se que o homem moderno se caracteriza

⁴ Quando citadas as obras de Sigmund Freud neste texto 2011a irá referir-se à obra **Luto e Melancolia** e 2011b à obra **O mal-estar na civilização**. As referências completas encontram-se nas referências bibliográficas ao fim deste texto.

pela incessante atualização de valores e paradigmas, bem como, pela maneira com que ignora os saberes do passado.

Como uma perspectiva de olhar a história, a melancolia reflete não só o funcionamento da sociedade em si, como abrange seus desdobramentos nas produções estéticas. Desse modo, a partir de um estudo das personagens citadas, analisaremos como esta categoria se apresenta nas narrativas de Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, interpretando esse traço social dentro da estrutura das obras, pois, de acordo com Antonio Candido (2010):

a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo. (CANDIDO, 2010, p.65).

Esta dissertação será dividida em cinco partes: introdução; um capítulo de análise e reflexão sobre a obra **As Meninas**, intitulado “*As Meninas ou ‘Ana Clara também é uma boa menina’*”⁵; um capítulo de análise e reflexão sobre a obra **As Parceiras**, intitulado “*As Parceiras ou ‘Velhas Bruxas roubam peças do tabuleiro’*”⁶; um terceiro capítulo, intitulado “*Meninas e parceiras: o sentimento de perda e a necessidade de continuar...*”, no qual apresentaremos um panorama da melancolia ao longo da história, assim como, refletiremos sobre as singularidades e diferenças no processo composicional das personagens e, por fim, uma última parte, onde serão expostas as considerações finais deste estudo, com o objetivo de refletir de modo coeso sobre as ideias apresentadas ao longo do texto.

As frases que dão títulos aos capítulos e subcapítulos foram compostas pela articulação de falas de Ana Clara e Anelise, com a finalidade de já indicar, pelos títulos, as possíveis aproximações e afastamentos entre as personagens, bem como o caráter comparativo desta dissertação. Os títulos de cada parte expostas acima contarão, ainda, com subtítulos, que também foram intitulados com trechos das próprias obras analisadas e, na medida em que forem acionados aqui, também serão melhor explicados em notas de rodapé.

⁵ A frase “Ana Clara também é uma boa menina” foi retirada da obra analisada: TELLES, 2009, p.32.

⁶ A frase “Velhas bruxas roubam peças do tabuleiro” foi retirada da obra analisada: LUFT, 2008, p.38.

2 As Meninas ou “Ana Clara também é uma boa menina”⁷

2.1 “Quero rir mas lembro”⁸: infância e memória

A obra **As Meninas**⁹ foi publicada em 1973, por Lygia Fagundes Telles, durante a Ditadura Militar no Brasil. O romance narra a história de três jovens, Lorena, Ana Clara e Lia (ou Lião), que vivem em um pensionato de freiras (Pensionato Nossa Senhora de Fátima), em São Paulo. A narrativa se compõe através do discurso das três personagens centrais, sendo recorrente o uso do monólogo interior, evidenciando enfoques distintos, embora complementares, sobre situações e acontecimentos que se desdobram dando forma às personagens e ao enredo. Desse modo, percebe-se em **As Meninas** uma vasta e rica construção estética que, ao enquadrar determinados comportamentos e ações das personagens no enredo, focalizam a repressão imposta pelo regime ditatorial, bem como as transformações sociais ocorridas ao final do século XX, como uma suposta crise do patriarcado e a inserção da mulher no campo acadêmico e político. Percebemos **As Meninas** como uma construção ficcional que, a partir do estudo da personagem Ana Clara, priorizado neste estudo, nos permite refletir de que forma o contexto histórico dos anos 60-70 insere-se nessa obra de Lygia Fagundes Telles e como a personagem citada se torna representativa do seu tempo. Colocando em diálogo a composição ficcional de Ana Clara com o contexto sócio-político no qual a personagem transita, procuraremos refletir o modo como a(s) ideologia(s) vigente(s) na sociedade se relaciona(m) com a literatura produzida, priorizando a análise da segunda para melhor compreender o meio que a possibilita, pois: “A grandeza única da obra de arte é deixar falar o que a ideologia esconde.”. (ADORNO, *apud* BOSI, 2010)

Ao dar voz a três personagens tão distintas entre si, a autora destaca três perspectivas que focalizam pontos de vista individualizados sobre o período representado, mas que ganham sentido quando lidas e compreendidas através de sua interdependência e dialogismo, permitindo a reflexão sobre este importante período

⁷ “Bebo o chá morno. Uma boa menina. Ana Clara também é uma boa menina, eu também sou uma boa menina.” (TELLES, 2009, p.31-2).

⁸ “Quero rir mas lembro. Que é que eu digo? Nesta altura já despelou dez pãezinhos e agora pica em mil pedacinhos o palito com que palito os dentes.” (TELLES, 2009, p. 102).

⁹ A obra foi aclamada pelo público e pela crítica. Foi ganhadora do Prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras (1974); Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (1973) e Prêmio “Ficção”, da Associação Paulista de Críticos da Arte (1974).

histórico presente na narrativa. O discurso fragmentado e pouco confiável que Lorena, Ana Clara e Lião constroem sobre si e sobre as outras ganha legitimidade e coesão quando percebemos as três personagens como *tipos* sociais que, apesar de independentes na esfera ficcional, ao serem lidas na sua completude, permitem uma reflexão enriquecida sobre o real representado, bem como sobre a própria narrativa. Lygia Fagundes Telles constrói as três personagens com identidades destoantes. O modo como cada uma delas percebe e insere-se no momento histórico da Ditadura Militar, a maneira como projetam seus futuros, como se relacionam amorosamente, a relação com a família, a crença na religião e na ciência e o modo de comer ou vestir-se indicam as profundas diferenças identitárias entre elas. O que une as três meninas é, sobretudo, a relação de cumplicidade e amizade, evidenciada no desfecho do romance, no qual Lorena, Ana Clara e Lião veem seus destinos interligados por uma situação-limite, que as une de modo irreparável, possibilitada pela evidente tragicidade da experiência.

Lorena Vaz Leme apresenta-se como a mais elitizada entre elas, vinda de uma família burguesa paulista e estudante de Direito, passa os dias esperando a ligação de M.N, um médico casado (Doutor Marcus Nemesius), pelo qual está apaixonada e sonha perder sua virgindade em um ato de amor: “a melhor coisa mesmo é ficar imaginando o que M.N. vai dizer e fazer quando cair meu último véu.” (TELLES, 2009, p. 13). Ela passa a morar no pensionato depois que sua mãe envolve-se em uma relação tumultuada com um homem mais jovem apelidado de Mieux. Seu quarto, a “concha”, é o lugar de refúgio das três meninas e importante ponto de encontro onde elas compartilham confidências, planos e frustrações, ambientando várias passagens da narrativa. Lia de Melo Schultz é filha da baiana Dionísia e de um ex soldado nazista de nacionalidade alemã, chamado Herr Poe. Estudante de Ciências Sociais, aproxima-se dos ideais socialistas vigentes na época, envolve-se na militância política: “Nunca o povo esteve tão longe de nós, não quer nem saber. E se souber ainda fica com raiva, o povo tem medo, ah!” (TELLES, 2009, p.19). Ana Clara Conceição é filha de mãe prostituta, Judite, que por não aguentar a vida de sofrimento e pobreza, toma formicida dando fim à própria vida. Marcada pela violência e solidão da infância, Ana Clara passa a usar drogas como uma maneira de escapar da realidade e criar um outro mundo, sem dor, para si. A personagem acredita que se tivesse dinheiro seria feliz e crê que casando-se com um homem rico teria tudo que

desejasse, embora ame o traficante Max: “Com um saco de ouro se curaria fácil. Ou não? E mesmo que curtisse uma ou outra crise, que importância tinha se era dentro de um Jaguar. O duro era se desbundar num ônibus.” (TELLES, 2009, p. 45).

Na tentativa de compreender como Ana Clara ganha forma e materialidade na narrativa de Lygia Fagundes Telles, iremos acionar também as perspectivas discursivas das outras protagonistas da obra, assegurando a reflexão sobre a construção estética da personagem. A pesquisadora e professora Maria da Glória Bordini, ao apontar a relação entre as três personagens de **As Meninas**, evidenciando a importância de lê-las na sua inter-relação, aponta que:

O segundo achado de Lygia Fagundes Telles neste que é considerado seu melhor romance é a alternância na focalização dos atos e vida interior das três jovens protagonistas. As meninas, Lorena, Lia e Ana Clara, são construídas como personagens pelo olhar de uma sobre a outra e pelas reflexões individuais de cada uma. Além disso, ao narrarem-se mutuamente, incorporam o discurso a seu respeito das freiras que a abrigam em seu pensionato. De suas respectivas famílias apresentam perspectivas fragmentárias, que assomam em seus pensamentos ou conversas conforme o grau de abandono vivido por elas antes de se encontrarem no pensionato. (BORDINI, 2006, p.72-3).

Assim, percebemos a importância de lermos e refletirmos sobre os discursos plurais que compõe cada uma das três protagonistas de **As Meninas**. Somente pela leitura dialética entre elas, contrastando as versões que cada uma tem de si e das outras se pode chegar a um entendimento satisfatório da construção destas personagens. Além da percepção das três protagonistas, faz-se necessário considerar também a idéia e conceito que as freiras, as famílias e os amigos fazem de cada uma delas. Um exemplo primordial, que será retomado em nossa discussão, é a figura da Madre Alix: se em um primeiro momento essa personagem pode ser vista como secundária e pouco relevante, percebemos que, extrapolando a impressão inicial, a Madre apresenta-se como personagem essencial para compreensão das três protagonistas, pois estas veem nela uma confidente e protetora: “Faz às vezes a ingênua mas está tão por dentro de nós. Ou mais, sei lá, a mulher é fogo.” (TELLES, 2009, p.257). Recorrentemente, Lorena, Lia e Ana Clara conversam com a Madre Alix e expõem seus medos e planos para o futuro, tornando-a um ponto de apoio e refúgio, além de conhecedora da personalidade de cada uma das meninas. O silenciamento e omissão das três frente a determinados assuntos devem ser analisados, já que remetem também à construção das personagens.

As reflexões feitas pelo teórico Mikhail Bakhtin (2011) sobre como a construção da personagem literária se processa indicam o modo como se relacionam a forma e o conteúdo que compõe esta categoria ficcional. Através do ato criador, o autor expõe a palavra como um ato secundário ao momento do fazer estético. Para o teórico, as personagens ganham *forma* pelo acionamento de determinadas palavras e construções sintáticas, após um momento primário e elementar da percepção e entendimento do *conteúdo*, “ou seja, com o dado imediato da vida e do mundo da vida, da sua tensão ética cognitiva.” (BAKHTIN, 2011, p. 180). Dessa forma, compreendemos que a palavra é o instrumento que o autor lança mão para trabalhar o que vê no mundo e transformar essas percepções em objetos estéticos. Sendo um construto ficcional, a personagem se torna independente e adquire certa autonomia em relação ao autor-criador: a individualidade da personagem ganha forma ao longo da narrativa, na qual cada ato do seu *destino* precisa ser percebido como necessário para constituir o *eu* autônomo da personagem: “a morte da personagem não é o fim mas o acabamento e, de um modo geral, cada momento de sua vida ganha um significado artístico, tornando-se artisticamente necessário.” (BAKHTIN, 2011, p. 160).

Assim, indo ao encontro das ideias expostas por Bakhtin, podemos inferir que a construção estética das personagens de **As Meninas** se dá de modo autônomo, embora, como comentamos acima, a leitura seja enriquecida pela leitura relacional entre as personagens, estas se compõem extrapolando os *tipos* sociais, tendo uma existência ficcional independente. Ao traçar destinos e configurações identitárias tão destoantes, Lygia Fagundes Telles evidencia a pluralidade da representação possível na literatura, diferenciando suas posições sociais e possibilitando, assim, uma perspectiva crítica que faz com que **As Meninas** seja um romance que enfoca o contexto sócio-político e cultural no qual a obra insere-se, sob ângulos distintos. Estes abrangem não só a interioridade e subjetividade das personagens, mas também o lugar no mundo que ocupam e, assim, o espaço social que estão inseridas e do qual falam: situadas em classes sociais distintas, as meninas diferenciam-se também sob a formação ideológica que representam. Enquanto Lorena, vinda de família burguesa, parece estar distante dos problemas políticos apresentados no período e aliena-se na sua “concha”: “Lá fora as coisas podem estar pretas mas aqui tudo é rosa e ouro.” (TELLES, 2009, p.60), Lia se compadece da situação dos oprimidos pelo sistema e luta por eles: essa diferença na postura de cada personagem indica a(s) ideologia(s)

vigente(s) na época, vistas não como mistificação ou deturpação da realidade, mas sim como espectros dela. Os diferentes comportamentos e discursos das personagens garantem a *forma* de cada uma dentro da narrativa. A cada novo acontecimento, as personagens vão se delineando e ganhando uma personalidade e existência ficcional autônomas, embora complementares.

A construção das personagens se dá como um processo e não um ato fechado em si: ao decorrer da narrativa elas tornam-se mais ricas e complexas, partindo de suas ações e percepções sobre si e a exterioridade. De acordo com Bakhtin (2011), há uma relação entre a possibilidade da personagem adquirir uma forma única e autônoma e do seu *destino* na obra:

O destino é a individualidade, isto é, a determinidade substancial do ser do indivíduo, a qual determina toda a vida, todos os atos do indivíduo: nesse sentido o ato-pensamento também não se define do ponto de vista da sua significação teórico-objetiva, mas do ponto de vista da sua individualidade característica precisamente desse tipo de indivíduo determinado, como individualidade predeterminada pelo ser desse indivíduo; de igual maneira, todos os atos possíveis são predeterminados pela individualidade e se realizam. (BAKHTIN, 2011.p.161).

Desse modo, ao estabelecer diferentes *destinos* para as personagens no decorrer da narrativa, Lygia Fagundes Telles constrói a individualidade de Lia, Lorena e Ana Clara de modo independente: cada ato do destino integra-se na própria base da criação das personagens. O exílio de Lia na Argélia, a não realização do encontro entre Lorena e o médico M.N e a morte prematura de Ana Clara não são somente desfechos para a história de cada uma, mas componentes basilares do próprio processo estético que as configura.

A personagem Ana Clara estabelece uma relação dolorosa e não superada com o passado: as imagens traumáticas da sua infância a acometem frequentemente, impedindo que ela consiga se desvincular das memórias de suas experiências negativas. A mãe de Ana Clara era prostituta e transitavam na casa da personagem vários homens, expondo-as à situações violentas: “Minha mãe já tinha apanhado feito um cachorro e agora estava deitada e encolhida gemendo ai meu Jesus ai meu Jesus meu Jesusinho. Mas o Jesusinho queria era distância da gente.” (TELLES, 2009, p. 86). Essa recorrente lembrança cerceia a liberdade da personagem de modo simbólico, já que a impossibilita de ter uma postura positiva frente à vida. Ela abandona o curso de Psicologia e, apesar das promessas que faz às amigas e à

Madre Alix, não demonstra um verdadeiro comprometimento com o curso: passa os dias usando drogas com o namorado traficante Max, prometendo a si mesma que vai mudar, o que não ocorre: “E Ana Clara? As coisas que tomava seriam para substituir o casaco de onça? O Jaguar? E se fosse simplesmente porque não conheceu o sol, a infância, Deus. ‘Tudo que tive ainda tenho, tão triste ir buscar lá fora o que deveria estar aqui dentro.’” (TELLES, 2009, p.67). Essa insatisfação consigo mesma, estende-se à exterioridade e compromete sua relação com o *outro*. Na obra **O mal-estar na civilização**, Sigmund Freud comenta que através do princípio de prazer, comum a todos seres humanos, o homem busca eliminar as sensações de dor e desprazer, pondo-as para fora do *eu*, tratando-as como “objetos”, assim:

Surge a tendência a isolar do Eu tudo o que pode se tornar fonte de tal desprazer, a jogar isso para fora, formando um puro Eu-de-prazer, ao qual se opõe um desconhecido, ameaçador “fora”. As fronteiras desse primitivo Eu-de-prazer não podem escapar à retificação mediante a experiência. Algumas coisas a que não se gostaria de renunciar, por darem prazer, não são Eu, são objeto, e alguns tormentos que se pretende expulsar revelam-se como inseparáveis do Eu, de procedência interna. (FREUD, 2011a, p.10-1).

Em Ana Clara percebemos a tentativa incessante, porém falha, de expulsar as memórias que lhe atormentam e causam dor, transformando-as, como comenta Freud, em objetos fora do *Eu-de-prazer*. Na narrativa, Ana Clara busca superar seu passado indo às sessões de terapia, visando a melhora de seu estado psíquico e compreensão das experiências passadas articuladas com o seu presente. Mas não há êxito, ela desiste do tratamento sem conseguir perceber que suas experiências traumáticas fazem parte de quem ela é, e não há fuga possível, pois os traumas estão dentro de si. Não há a exteriorização dessas experiências: o leitor somente sabe do passado de Ana Clara pelo uso do monólogo interior que a escritora da obra lança mão ao dar forma à personagem. Mesmo em momentos de confiança com as amigas Lorena, Lião e Madre Alix, Ana Clara não compartilha seus traumas, falando somente dos seus planos para um futuro feliz, com dinheiro e fartura. Em algumas passagens, a personagem fala de alguns acontecimentos do seu passado com o namorado Max, mas não se estabelece um diálogo racional, já que os dois estão sob efeito das drogas que usaram: “Os diabinhos ainda voam por aqui e brincam comigo e eu dou beliscões em Max que nem sente nem sente. É festa? Esqueça esqueça. Levanto a cabeça e entro na estratosfera podre de azul...” (TELLES, 2009, p.87).

A relação tumultuada com a mãe e os vários parceiros que ela teve ao longo da infância e adolescência estão recorrentemente na mente de Ana Clara, impossibilitando que ela tenha êxito ao expulsá-los de si. Imagens dos abusos físicos e psicológicos sofridos, assim como as lembranças da pobreza, estão sempre presentes e a impedem de viver o presente. Por mais que tente, a personagem não alcança a redenção. Percebemos o desejo da personagem de apagar o passado e suas memórias, no trecho abaixo:

Ela puxou o lençol até o pescoço. “Engrena nada. Se ao menos engrenasse mesmo e eu subisse pelas paredes de tanto engrenar e a cabeça deixasse roque-roque de pensar coisas chatas. Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga, pomba. Só penso pensamento que me faz sofrer. Por que está droga de cabeça tem tanto ódio de mim? Isso nenhuma analista me explicou, isso da cabeça. Só de porre me deixa em paz essa sacana...” (TELLES, 2009, p. 36).

Partindo do trecho exposto acima, podemos relacionar o uso de álcool e drogas, além da tendência em criar histórias fantasiosas (e fantásticas) sobre sua infância, como uma tentativa desesperada da personagem de se refugiar em um lugar que lhe conforte. O lugar que ela cria é o da imaginação, um espaço virtual, onde visualiza uma vida diferente, tanto no passado traumático, quanto no futuro incerto. Inserida em um ambiente paupérrimo quando criança, Ana Clara vê no dinheiro: “- Quero oriehnid, sabe o que é oriehnid? A Lorena disse que se falar ao contrário dá sorte.” (TELLES, 2009, p.53) a única possibilidade de ter uma vida feliz, não percebendo que suas infelicidades e frustrações estão na base do seu *eu*, impedindo que tenha prazer ao experienciar o mundo.

Na obra **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**, Walter Benjamin reflete e comenta como o poeta francês percebe-se como um homem inserido no século XIX, no período em que o sistema econômico capitalista instala-se na Europa e reconfigura o mundo, o trabalho e as relações pessoais. O capitalismo tem sua origem no Liberalismo, teorizado por pensadores como o filósofo inglês John Locke. O liberalismo defendia o princípio de igualdade e liberdade, assim como a propriedade privada, entendida como um direito do homem. Na percepção de Locke, e outros entusiastas do sistema liberal, apropriar-se do trabalho alheio era condição inerente ao funcionamento dessa nova ordem. Assim, a liberdade e igualdade aclamadas pelo liberalismo não se estendiam a todos, mas somente à burguesia ou àqueles que pudessem manter uma propriedade privada. A escravidão e o trabalho

assalariado eram vistos como naturais, aproximando-se da configuração do modelo capitalista como o conhecemos na contemporaneidade. De acordo com Alfredo Bosi (2010), o aparente paradoxo estabelecido pela oposição entre liberdade/igualdade e a venda da força de trabalho do homem é a própria base e lugar do liberalismo burguês: “todos os homens nascem livres, podendo vender o que bem quiserem, inclusive o suor de seu rosto, a força de seus braços e a destreza de suas mãos em troca de um salário que satisfaça a exigências mínimas de sua sobrevivência.” (BOSI, 2010, p.287).

A sociedade capitalista na modernidade leva esse entendimento ao extremo ao entender o trabalho do homem como mercadoria, inferiorizando todas as outras esferas de experiência. O homem é o que produz e o que consome. Na obra **As Meninas**, percebemos a reificação e conseqüente desumanização provocadas pelo capitalismo, na personagem Judite, mãe de Ana Clara, que vende o corpo para sustentar a filha. A profissão da mãe gera um trauma na personagem de modo incontornável, relacionando sua frustração do presente com a memória traumática do passado:

Quem me contou isso? Você não mãe que você contava história contava dinheiro. A carinha tão sem dinheiro contando o dinheiro que nunca dava pra nada. “Não dá”, ela dizia. Nunca dava porque ela era uma tonta que não cobrava de ninguém. Não dá não dá ela repetia mostrando o dinheirinho que não dava embolado na mão. Mas dar mesmo até que ela deu bastante. Pra meu gosto ela até que deu demais. A corja de piolhentos pedindo e ela dando.” (TELLES, 2009, p.38).

A infância pobre e a lembrança da vida sofrida da mãe fazem com que Ana Clara veja no dinheiro um caminho para felicidade e a redenção para seus traumas e vícios, não percebendo que ela própria é vítima desse sistema que marginaliza aqueles que não tem bens/propriedade, tornando-os invisíveis. Inserida em uma sociedade capitalista e patriarcal, na qual o indivíduo é valorizado e ganha notoriedade pela sua força de trabalho veiculada ao falocentrismo, Judite é duplamente marginalizada: é mulher e não tem uma profissão elementar ao sistema. É importante destacar que a narrativa de **As Meninas** se passa em meados de 1970, período da Ditadura Militar, legitimado pelo chamado Milagre Econômico, quando o Brasil cresceu economicamente inspirado e amparado pelo “capitalismo selvagem” dos Estados Unidos, escondendo a tortura que acontecia diariamente nos porões do sistema. Judite e Ana Clara configuram-se como personagens marginalizadas e incapacitadas,

vítimas do sistema que garante ilusoriamente liberdade e igualdade a todos. Ainda sobre a reificação e desumanização do homem no auge do capitalismo relacionado à figura da prostituta, Benjamin comenta:

O ambiente objetivo do homem adota, cada vez mais brutalmente, a fisionomia da mercadoria. Ao mesmo tempo, a propaganda se põe a ofuscar o caráter mercantil das coisas. À enganadora transfiguração do mundo das mercadorias se contrapõe sua desconfiguração no alegórico. A mercadoria procura olhar-se a si mesma na face, ver a si própria no rosto. Celebra sua humanização na puta. (BENJAMIN, 2001, p.163).

Para Benjamin, a modernidade trouxe inúmeras mudanças no modo como o homem percebe e transita no mundo. Essas mudanças foram geradas pelas transformações sociais fomentadas pela difusão da técnica, pela urbanização e pela crescente mercantilização, empobrecendo e fragmentando a verdadeira experiência do indivíduo (Erfahrung). Partindo da crítica cultural, Benjamin comenta que, na modernidade, o patrimônio cultural da sociedade avolumou-se, mas proporcionalmente, o homem perdeu a capacidade de poder assimilá-la, assim como, a habilidade de relacionar suas vivências pessoais à experiência coletiva: esta é a que garante a ele um entendimento e ordenamento do mundo, opondo-se à vivência isolada e individualizada (Erlebnis). A cidade moderna do século XIX configura-se como o espaço onde a fragmentação da experiência se efetiva, já que leva o homem ao isolamento devido ao medo da violência e, também, graças aos vários estímulos sensoriais aos quais ele é submetido, impedindo-o de unificar e interpretar essas sensações em uma totalidade de sentido. Nessa cidade moderna, a figura da puta funciona como importante alegoria, pois sua presença remete à despersonalização da experiência, assim como o caráter mercantil que essas experiências adquirem. Assim como a arte e a experiência, tudo pode ser transformado em mercadoria: a figura da puta representa esse processo e, assim, a própria configuração da modernidade. Como vimos, em **As Meninas**, a mãe de Ana Clara, Judite, sustenta a si e a filha comercializando seu corpo em troca de dinheiro ou apenas por comida e um lugar para morar. Esse processo desumaniza a personagem que, grávida, acaba pondo um fim a própria vida, ato que, aliado aos problemas que viveu na infância, influencia a constituição da personagem Ana Clara, o modo que ela vê a si, seu corpo e sua relação com os outros e o mundo.

2.2 “Quero tudo que lembre dinheiro, bastante fartura. Adoro os Estados Unidos, por que não.”¹⁰: desdobramentos da Ditadura Militar na composição da personagem

A Ditadura Militar Brasileira instalou-se a partir de 1964, após o golpe liderados pelas Forças Armadas, que destituiu João Goulart do cargo de presidente. Entre os anos de 1968 e 1974, com a edição do AI-5, teve início o período de maior repressão contra os movimentos de esquerda, que defendiam o fim do regime e a restauração da democracia. Durante esse período, liderado pelo então presidente Emilio Garrastazú Medici, a tortura foi usada pelos militares, tornando-se não só um mecanismo de repressão, mas uma política de Estado. A partir da concepção absolutista de segurança, endossada durante a Guerra Fria, e a idéia de que era preciso combater os chamados terroristas, protegendo a população, a tortura se legitimou como um mecanismo possível para obter confissões em pouco tempo. É importante destacar que embora o uso de métodos de tortura acontecesse frequentemente nos porões da ditadura e fosse aceito e bem visto entre os militares, a população ignorava a dimensão da violência usada contra os presos políticos, pois as ditaduras tendem a negar o uso de métodos violentos. Elio Gaspari, na obra **A Ditadura Escancarada** (2002), comenta que a tortura não precisa de legitimação social:

É comum condenar a tortura com juízos éticos e morais. De todas as linhas de resistência a essa praga, a corrente moral é provavelmente a que exerce maior atração, mas também a de influência menos mensurável. Ela enobrece a militância da denúncia, mas se tem a capacidade de mobilizar sentimentos, é ineficaz quando se trata de conter o presidente, o ministro ou general que já atravessou a linha divisória da moralidade. Dado esse passo, a questão ética torna-se irrelevante. Para a maioria das pessoas a tortura é condenável por imoral, mas é a minoria que despreza esse aspecto quem a põe em funcionamento. (GASPARI, 2002, p.18).

O tempo e espaço onde se desenrolam as cenas do enredo em **As Meninas** coincidem com o regime ditatorial brasileiro, especificamente com os Anos de Chumbo: a narrativa é ambientada na cidade de São Paulo, um dos principais centros político-econômicos do Brasil, no ano de 1973. A existência da tortura e uma crítica a ela são trazidas pela voz de Lia, militante política da guerrilha urbana paulistana. Lia

¹⁰ “ – Bastardos. Quero coisas lindas. Quero tudo que lembre dinheiro, bastante fartura. Adoro os Estados Unidos, por que não. Aquela subversiva tem raiva porque 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, 2009, p.81-2)

se diferencia das outras meninas justamente pela sua postura política, que compromete outras instâncias da sua personalidade: ela vem de uma família nuclear e carinhosa, os pais, apesar de ricos, ajudam a filha financeiramente quando ela está prestes a viajar para Argélia para unir-se ao namorado Miguel. Além disso, é a menos preocupada em seguir uma estética feminina modelar (contrastando com a beleza apresentada por Ana Clara), inserida no contexto da obra pela crescente midiáticação que, a partir dos anos 70, importou modelos estéticos e de comportamento. Lia estende sua percepção de liberdade política também para esfera privada, com sua sexualidade e cuidado com o corpo, de acordo com Lorena: “ela deve calçar quarenta. Que ideia usar meias que engrossam os tornozelos, a coitadinha está com patas de elefante. Ainda assim, emagreceu, subversão emagrece.” (TELLES, 2009, p.18). A denúncia à tortura militar se realiza quando Lia lê para Madre Alix o depoimento à Justiça de um botânico que esteve preso:

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 estão ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas. E etcetera, etcetera.

Dobro a folha, Madre Alix me encara. Os olhos cinzentos têm uma expressão afável.

- Conheço isso, filha. Esse moço chama-se Bernardo. Tenho estado muito com a mãe dele, fomos juntas falar com o Cardeal. (TELLES, 2009, p. 149).

Partindo do trecho exposto acima, percebemos que a personagem Madre Alix está mais informada e engajada na luta contra a repressão, violência e tortura do período ditatorial do que inicialmente demonstrava-se na narrativa, surpreendendo Lia: “Agora é que não sei mesmo o que esperar.” (TELLES, 2009, p. 149). Embora a personagem Madre Alix apareça como uma mulher protetora e forte, até este diálogo estabelecido com Lia, não há indícios que ela se solidarize com os militantes e aja a fim de ajudá-los. Discreta, é acusada por Lia de estar em uma “redoma”, protegida e confortada pela prática religiosa e pela instituição da Igreja Católica, não articulando sua espiritualidade com a práxis:

- Mas não estou na redoma, Lia. É nesse ponto que você se engana como se enganou também quando disse que eu queria lhe apontar a porta. Deus sabe que meu desejo maior é protegê-las e guardá-las para sempre, como se isso

fosse possível. Se não interiro, se não me aproximo é porque não quero que pensem em vigilância, fiscalização. Vocês bateriam as asas mais depressa ainda. (TELLES, 2009, p. 147).

Há nesse ponto uma mudança substancial na personagem citada, pois aponta para o comprometimento político, mesmo que discreto. Considerando os trechos de **As Meninas** citados, no qual Madre Alix surpreende Lia ao afirmar que conhece o depoimento de um militante torturado e costuma ver sua mãe, podemos inferir que a Madre não é tão alienada ou desinteressada dos problemas políticos que a cercam. Em várias passagens, as três meninas confidenciam segredos a ela: “Queria ter uma avó como Madre Alix. Ter uma avó como Madre Alix é ter um reino.” (TELLES, 2009, p.39), afirma Ana Clara, demonstrando a afeição que tem pela Madre e apontando para o conhecimento daquele sobre o que se passa na vida das meninas.

De acordo com Gaspari (2002), a Igreja Católica e seus membros mantiveram-se fora da discussão política e, de modo geral, não opuseram-se ao regime. Apesar disso, existia uma classe de religiosos libertários que era contra a violência usada pela ditadura e lançava mão dos recursos que tinha para denunciar os abusos sofridos, dando voz aos militantes e questionando o uso da violência de Estado. Esse tipo de apoio era realizado na clandestinidade e não legitimado pelos líderes católicos: tratava-se, de fato, de um esforço pessoal de padres, freiras e freis, e não de uma adesão completa da Igreja contra o regime e suas arbitrariedades. Em uma conversa com Lorena, Lia comenta sobre a postura incoerente entre o comprometimento de alguns padres com a militância, a luta pelo fim da violência no regime e a indiferença da Igreja como instituição nesse aspecto, mas que se torna liberal em outros pontos: “- Não sei explicar, Lorena, mas a Igreja abriu demais as pernas. O que salva é esse monte de padres lutando por aí, quase choro de emoção, como lutam, putz. É o que está vivo em toda a engrenagem.” (TELLES, 2009, p.162). A crítica de Lia à Igreja refere-se a padres que se envolvem amorosamente e alienam-se do comprometimento com o próximo, o que caracteriza uma das bases da espiritualidade: a real compaixão e amor ao outro, efetivado somente pela práxis transformadora. Ainda de acordo com Gaspari (2002), na Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, ocorrida em junho de 1964, a Igreja publicou um documento dúbio onde reconhecia a importância que os militares tinham para Pátria, já que garantiam a ordem que “nos livrou do perigo comunista”, ao mesmo tempo que condenava os métodos de busca, correção e tratamento empregados contra os militantes, embora não tenha havido

uma denúncia explícita sobre os excessos cometidos. Esse posicionamento quase indiferente frente aos abusos realizados pelos militares não era consensual, dando espaço para a existência de organizações religiosas que se opunham ao regime.

Essa camada engajada de religiosos exposta por Gaspari (2002) e presente na obra **As Meninas** na figura de Madre Alix, alia-se a uma nova consciência e prática teológica: a teologia da libertação¹¹. De acordo com Leonardo Boff (1980), na obra **Teologia do Cativo e da Libertação**, a teologia da libertação nasceu devido à necessidade real de uma tomada de consciência do povo latino-americano, marginalizado e oprimido, a fim de compreender o processo de dominação que, por décadas, o levou à situação de pobreza. Essa consciência tomou forma ao se refletir sobre o fenômeno de atraso e pobreza da América Latina em relação à modernização e progresso dos países nórdicos: o homem passou a reconhecer o ambiente de desigualdade social, cultural e econômica que o assolava e nasceu, assim, o desejo de transformar essa realidade, através de uma práxis transformadora e libertadora. Partindo da noção na qual o desenvolvimento não é um horizonte alcançável aos países subdesenvolvidos e, sim, uma situação cômoda para aqueles que detém o poder dentro da sociedade capitalista e reificada, já que garante a manutenção do *status quo*, Boff comenta que:

O subdesenvolvimento não é uma fase superável, mas uma situação dentro do sistema político e econômico vigente na América Latina e no mundo ocidental. “O subdesenvolvimento dos países pobres, como fato social global, aparece em sua primeira face: como subproduto histórico do desenvolvimento de outros países. Com efeito, a dinâmica da economia capitalista leva a estabelecer um centro e uma periferia e gera, simultaneamente, progresso e riqueza para poucos, desequilíbrios sociais, tensões políticas e pobreza para muitos. [...] O sistema de dependência é interiorizado dentro dos próprios países pelas grandes empresas multinacionais. Penetra a cultura, a escala de valores, os meios de comunicação, o mundo simbólico, a moda, as ideias e a teologia. (BOFF, 1980, p.16-7).

¹¹ A Teologia da Libertação foi desenvolvida a partir dos anos 50 e ganhou notoriedade em 1968, na Segunda Conferência dos Bispos da América Latina, realizada em Medellín, Colômbia. Articulando a leitura das Escrituras com uma visão humanista de combate à pobreza e opressão dos povos marginalizados, a Teologia da Libertação aproximou-se da política, do marxismo e de ideias revolucionárias. Nos anos 80, os teólogos da libertação foram duramente criticados pela alta hierarquia da Igreja Católica, que os acusou de apoiar e fomentar manifestações violentas e de lutas de classes, reduzindo a fé cristã ao âmbito da política. Seus principais representantes são os teólogos Gustavo Gutiérrez Merino, Leonardo Boff, José Comblin, Hugo Assmann, Rubens Alves, Juan Carlos Scannone, entre outros.

Assim, a tomada de consciência proposta pela teologia da libertação focaliza, em um primeiro momento, o desmascaramento ideológico do processo de dependência dos países subdesenvolvidos; e em um segundo momento, estabelece-se a própria prática libertadora que pretende acabar com todo o tipo de opressão e escravidão, objetivando criar um *novo mundo* mais justo e igualitário para todos. Para que a libertação se efetive, emancipando o homem dentro da própria História e garantindo sua autonomia, há a necessidade de um novo olhar em relação ao passado, isto é, uma nova leitura dos processos sociais que levaram o mundo a sua atual configuração. Walter Benjamin (1986) já havia apontado para essa latente necessidade do homem “escovar a história a contrapelo”, porque somente dessa forma pode-se revelar os processos ideológicos que garantem a hegemonia do capital e a desumanização do homem, dominado pelo lucro e exploração.

Para a teologia da libertação, a tomada de consciência contará com o resgate da real fé cristã, que se compadece do sofrimento do outro, através do amor e da compaixão. A experiência espiritual que se sensibiliza com os pobres e que pretende descobrir seus mecanismos geradores, torna-se o ponto de partida dessa perspectiva teológica. Cabe à Igreja inserir-se no próprio povo, compreendendo suas necessidades e defendendo os direitos humanos que foram aniquilados. A pobreza que essa teologia ambiciona sanar não se refere diretamente à falta de bens materiais, mas ao empobrecimento da própria condição humana e experiência dos homens. Esta percepção do empobrecimento da experiência apresenta-se como o fator basilar que gera a visão melancólica na leitura da História. Dominados, os homens tornam-se marginalizados e têm suas experiências pessoais e coletivas massacradas pelo sistema capitalista, que os vê somente como força de trabalho e consumidores, em uma configuração de mundo que sobrepõe à técnica em relação a humanização dos processos sócio-históricos e culturais. Como aponta Boff (1980), o subdesenvolvimento instala-se na própria consciência do homem que passa a crer que a experiência se realiza através do crescente consumo de bens, apresentada como uma suposta liberdade, mascarando a opressão. Em **As Meninas**, percebemos que Ana Clara se sente livre por poder usar drogas e fazer suas escolhas pessoais, não conscientizando-se que a liberdade real é uma instância mais profunda da experiência histórica:

Enfio a mão no bolso e estraçalho o papel de seda. Bebo devagar. Os olhos e a boca se enchem d'água. Como a gente é escondida. E como é livre. Por que aquela tonta fala tanto em liberdade, pomba. A gente é livre olha aí ninguém sabe o que tenho no bolso. Ninguém sabe o que estou engolindo. Milhares de pessoas ao redor e ninguém. Só eu. Agora mesmo nesse minuto uma porrada de gente está matando outra porrada e quem é que está sabendo. Neste prédio aqui em cima. Milhares. Genial isso. Fazer as coisas na cara dos outros e os outros. (TELLES, 2009, p.185).

Há, no trecho exposto acima, a definição egocêntrica e mesmo ingênua de Ana Clara do que é ser livre: para ela, o isolamento, a privacidade e a indiferença que as pessoas nutrem uma pela outra, comportamentos comuns na modernidade, são o que caracterizam a liberdade. A personagem não compreende a postura de Lia, que luta pela liberdade plena, a liberdade dentro do sistema político ditatorial que desumaniza e aliena os indivíduos. Assim, Ana Clara se compõe com uma personagem indiferente aos processos históricos que condicionam sua liberdade: essa indiferença estabelece a falta de consciência do homem do seu papel ativo dentro da História, gerando, assim, um sentimento de perda que caracteriza a visão melancólica da História. É nesse sentido que Ana Clara apresenta-se como uma personagem representativa do seu tempo, já que é comum dentro dos sistemas políticos opressores, como o capitalismo, o mascaramento dos processos ideológicos que aprisionam o homem dentro deste sistema, obscurecendo sua visão sobre si e a sociedade.

Para Boff (1980), só há a libertação após um momento inicial, no qual o homem toma a consciência de que a liberdade só existe quando ele “auto realizar a si mesmo dentro de sua determinação existencial, social e política.” (BOFF, 1980, p.90). Isso é, o homem torna-se livre na medida em que se liberta de determinadas predeterminações, criadas *a priori* pelo sistema, que as tornam mecanismos de regramento e controle. Assim, a personagem Ana Clara mostra-se não só alienada da realidade social em que esta inserida, mas também, como alguém essencialmente aprisionado, pois não há o reconhecimento das determinações político-sociais que lhe são impostas verticalmente, cerceando sua liberdade. Ainda de acordo com Boff, só há liberdade quando o homem adquire consciência de si inserido na sociedade da qual participa, dessa forma, a liberdade nunca é plena, mas relativa, já que evidentemente o indivíduo vive no mundo - apresenta necessidades básicas que só podem ser atendidas na coletividade - não podendo ser inteiramente livre. Assim, percebemos que a liberdade é garantida pela tomada de consciência dos processos opressores, que na América Latina e outras regiões subdesenvolvidas, determinam a

vida econômica e social. A Teologia da Libertação buscou articular a fé com outras instâncias sociais, como a política e a econômica, funcionando como força motriz para a efetiva libertação: é através dela que o homem torna-se empático com a pobreza dos marginalizados e esforça-se para libertá-lo da opressão.

Na obra **As Meninas**, esse comportamento extremamente solidário e preocupado com o outro apresenta-se na personagem Madre Alix, possibilitado pela evidente fé, humanidade e compaixão da Madre, percebidas por Ana Clara, no trecho: “Uma santa. Faço tudo que a senhora mandar minha santa. Avó e santa.” (TELLES, 2009, p.47). Assim, Madre Alix personifica a tomada de consciência de alguns setores da Igreja Católica, historicamente monárquica, apresentando pouco comprometimento prático com os pobres e que, a partir do contexto ditatorial dos anos 70 (principalmente nos países latino-americanos que viviam em ditaduras políticas), apresentou uma nova consciência histórica, agora interessada em participar de uma práxis verdadeiramente transformadora e libertadora. No contexto da ditadura militar no Brasil, Madre Alix tem papel fundamental na luta contra a violência imposta pelo sistema ao ajudar clandestinamente os familiares dos presos políticos, aliando-se à classe de religiosos que ousou sair da “redoma”:

Ele [o homem] é convocado, às vezes, também a transformar o mundo mediante uma contestação checadora do sistema, para que haja não apenas a liberdade fundamental da pessoa, mas também seja preservado o campo da liberdade objetiva, onde as pessoas possam se auto-realizar na liberdade. Há situações em que consciência cristã se vê obrigada à denúncia global do sistema opressor e não vê outra saída senão pela revolução com a derrubada do regime ou pela morte suportada com galhardia e dignidade. A vida não é o maior bem. Pode ocorrer situações onde ela deva, em consciência, ser sacrificada na defesa de valores inalienáveis da dignidade humana; mais vale a glória de uma morte violenta do que o “gozo” de uma liberdade maldita. (BOFF, 1980, p. 95).

Percebemos que, enquanto Madre Alix e Lia são esclarecidas quanto às arbitrariedades do sistema vigente, favorecendo através de suas atitudes transgressoras o desmascaramento dos processos ideológicos que alienam os indivíduos e condicionam suas liberdades, a personagem Ana Clara apresenta-se como representativa uma parte da sociedade que não toma consciência do seu papel social e crê na ilusão de ser livre dentro de um sistema que oprime e desumaniza. Assim, indo de encontro com as ideias propostas pela Teologia da Libertação, Madre Alix configura-se como uma personagem corajosa e revolucionária, que mesmo discretamente, tem uma práxis transformadora, aliada às camadas libertárias da Igreja

Católica, no contexto dos anos 70: “Sim, Pensionato Nossa Senhora de Fátima, nome acima de qualquer investigação. Mas quando aparece agora nome de padre ou freira no horizonte, já ficam todos de cabelo em pé.” (TELLES, 2009, p.21).

Como vimos em **As Meninas**, os desdobramentos da ditadura militar repercutem de modo distinto em cada uma das personagens: enquanto Lia tem seu destino completamente relacionado à repressão do período, em Ana Clara e Lorena, o período histórico toca-as de modo menos evidente, embora sejam ambas testemunhas desse tempo. O tempo, articulado à caracterização do espaço ficcional e a composição dos personagens, são os elementos através dos quais a narrativa ganha forma, possibilitando que as ações da trama se desenrolem e componham a história. O processo de criação estética se dá após o artista perceber o mundo a partir do seu lugar e trabalhar com as palavras para representar essa visão, tornando-a um objeto estético. Bakhtin (2011) denota esse olhar como “visão excedente”, assim, o olhar do artista sobre sua obra permite que perceba a totalidade da personagem, enriquecendo a visão fragmentada que o indivíduo tem de si. De acordo com Candido (2011), a plenitude da obra ficcional só é percebida quando os valores estéticos se interligam aos não estéticos:

É importante observar que não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional, quem não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não-estéticos – religiosos, morais, político-sociais, vitais, hedonísticos etc. – que sempre estão em jogo quando se defrontam seres humanos. Todos esses valores em si não-estéticos, assim como o valor até certo ponto cognoscitivo de uma profunda interpretação do mundo e da vida humana, que “fundam” o valor estético, isso é, que são pressupostos e tornam possível o seu aparecimento, de modo algum o determinam. (CANDIDO, 2001, p.46-7).

Dessa forma, percebemos que em **As Meninas**, o período histórico no qual as personagens transitam é, a priori, um elemento não estético, mas que ao entrar na narrativa pela mão da escritora Lygia Fagundes Telles, é a representação, *mimesis* do momento histórico. Assim, a ditadura militar não pode ser lida apenas como um pano de fundo ou cenário secundarizado, mas como um elemento constitutivo que é acionado no *real*, mas que torna-se inerente à própria composição das personagens da obra. Embora seja na personagem Lia que a existência da ditadura, sua repressão, violência e tortura sejam expostos de modo nítido, em Ana Clara e Lorena os desdobramentos do período figuram de modo mascarado, diluído pelo discurso ideológico.

O entendimento sobre o conceito de ideologia não é único. Sua compreensão depende do ponto de vista do qual o indivíduo parte, a fim de situá-la em um contexto determinado historicamente. Assim como o entendimento sobre os conceitos de gênero e melancolia tendem a ser contingentes e plurais, dependendo da visualização do contexto sócio-político em que se objetiva analisá-los, a ideologia é compreendida de acordo com os ideais de uma dada época e cultura. Partindo da crítica marxista, bem como da focalização na crítica da cultura, realizada pelos pensadores da Escola de Frankfurt, interessamos refletir como a ideologia funciona como uma “falsa consciência”, que mascara a realidade e cerceia a liberdade no âmbito coletivo e individual. Desse modo, podemos ler a personagem Ana Clara justamente pelo condicionamento que sua liberdade individual sofre, mesmo que não seja exposto de modo escancarado. Pelo discurso politizado de Lia, vemos que Ana Clara é mais uma vítima de um sistema que a marginaliza ao não ter uma função útil a sua manutenção:

- Noivo. A senhora me desculpe Madre Alix, mas Ana é o produto dessa bela sociedade, tem milhares de Anas por aí, algumas aguentando a curtição. Outras se despedaçando. As intenções de socorro e etecetera são as melhores do mundo, não é o inferno que está exorbitando de boas intenções, é esta cidade. Vejo a senhora sair com outras senhoras bondosas dando sopinha aos mendigos. [...] Caridade individual é romantismo, cheguei a essa conclusão não faz muito tempo. Agora ele funciona com a gente mas dentro de outra perspectiva. *Nos esquecemos, nos descuidamos*, diz Bella Akhmadulina. *E tudo caminha ao contrário*. (TELLES, 2009, p. 146)

A referência de Lia à caridade também pode ser analisada sob a luz da crítica cultural e como instrumento que reforça a ideologia capitalista a partir do século XX até os dias atuais. O filósofo Slavoj Žižek, na obra **Primeiro como tragédia, depois como farsa** (2011), analisa a caridade como um constituinte básico da economia capitalista. Para Žižek, após 1968, o capitalismo foi reformulado e ganhou uma nova face, que se mantém na contemporaneidade, é que o filósofo denominou como *capitalismo cultural*. Nesse contexto, quando o consumidor adquire um produto ele não está somente comprando um objeto, mas uma *causa ética*. Assim, o consumidor adquire junto à compra do produto o seu *ato egoíco*, a própria redenção ética por ter a consciência, mesmo que turva, da pobreza devastadora e cruel que o sistema produz. Ao atribuir para si a tarefa de minimizar os males que provocam sendo consumidores, acabam endossando ainda mais a crueldade do sistema e garantindo sua manutenção. Essa apresentação de Žižek é bastante ilustrativa para

compreendermos como a ideologia inviabiliza que os indivíduos tenham consciência sobre a realidade, tudo que veem é o que a ideologia reificadora do capitalismo distorce e manipula para garantir sua hegemonia: “A falsa consciência pode manter-se sempre que o homem dominado introjeta as razões do dominador, confirmando, nesse caso, a observação de Marx segundo a qual a ideologia do oprimido reproduz a do opressor.” (BOSI, 2010, p.75). A personagem Ana Clara acredita que sua insatisfação e o trauma que os eventos da sua infância lhe causaram serão esquecidos e superados pela aquisição de bens de consumo. Para ela o dinheiro é uma solução para sua condição de oprimida, pois não percebe a totalidade ideológica que a imobiliza:

Berreiro desgraçado. Ora música de agressão. Estou cheia de agressão que pro meu gosto já fui demais agredida. Agora quero agrados presentes. Um dia compro um caminhão só de presentes tudo bobagem esbordoar o dinheiro só com bobagem quero ficar boba. Uma louca aquela lá com as reivindicações. E vem ainda com. Deve me achar uma puta. E daí. Me forro de dinheiro faço meus cursos compro uma laboratório que nem aquele. As aguinhas escorrendo e eu verde amarela azul ah vou me tingindo num mar. Um mar amor. (TELLES, 2009, p. 49)

De acordo com Elio Gaspari, na apresentação da obra **A Ditadura Escancarada** (2002), a ditadura no Brasil se realizou sob duas ancoragens: os Anos de Chumbo (tortura, violência e repressão) e o Milagre Econômico, sendo simultâneos, *ambos reais, coexistiram negando-se*. O Milagre Econômico ficou conhecido como o período de maior crescimento econômico brasileiro desde a Proclamação da República. Foi justamente durante o auge da repressão e violência de Estado, sob a presidência de Medici, que o sentimento ufanista foi ideologicamente reforçado na população, pelo uso de *slogans* como “Brasil: ame ou deixe-o” e a música “Pra frente Brasil”. Ao evidenciar o crescimento econômico, o governo mascarava o que acontecia nos porões da ditadura, deixando a população satisfeita por conseguir adquirir bens de consumo, ilustrado pela simbologia de assistir a vitória da seleção brasileira na copa do México, em 1970, em uma televisão em sua própria casa. Sob o comando do ministro Delfim Netto, a economia, embora em ascensão no mercado externo, em longo prazo somente reforçou e a histórica desigualdade na distribuição de renda do país e aumentou a dívida externa. Grandes obras como a Usina Hidrelétrica de Itaipu, a Rodovia Transamazônica e a criação da Zona Franca de Manaus, legitimaram o governo militar, que se sustentava pela ilusão de estar

melhorando a vida da população. Uma ilusão, já que com o *Crash* de 1971, o crescimento da economia decaiu abruptamente, a dívida externa chegou à escala de US\$ 90 bilhões e o país entrou na recessão econômica da qual só pode reagir a partir dos anos 90.

Embora, como afirmou Gaspari (2002), os regimes ditatoriais não necessariamente precisem de legitimação social, com o discurso ideológico do período que destacava os louros do Milagre Econômico e permitia a população consumir mais, a opressão da liberdade e o direito de igualdade, sucumbiam pelo mascaramento da realidade. Trata-se de uma manipulação social ideológica que impede a politização dos indivíduos, alienando-os e os deixando à margem do sistema: eles se tornam úteis como trabalhadores assalariados e consumidores de bens de consumo, na manutenção do que a personagem Lia denominava “o aparelho”.

Este aparelho era também assegurado pelo estímulo financeiro que as empresas privadas ofereciam ao governo. A conhecida Operação Bandeirantes (OBAN), liderada pelo general Ernani Ayrosa da Silva, recebeu ajuda de empresas como a *Ford* e a *Volkswagen*, através do fornecimento de carros, e a *Ultragás*, pelo empréstimo de caminhões. Essa prática foi comum durante a ditadura e mesmo empresas midiáticas como a *Folha de São Paulo*, a *Rede Globo* e a *Record*, auxiliaram o regime, de acordo com Gaspari (2002). A ilusão de que o país andava bem, distanciou os trabalhadores da luta armada e dificultou a empatia pelos movimentos de esquerda, assim, eles dissiparam-se e perderam força. Os Estados Unidos, preocupados com a disseminação da ideologia socialista – que, se obtivesse êxito, diminuiria o consumismo necessário ao regime capitalista e, assim, enfraqueceria a hegemonia econômica americana - sobretudo após a Revolução Cubana e a Guerra Fria, aliaram-se ao governo militar brasileiro, ajudando tanto financeiramente como ofertando treinamento militar para os soldados brasileiros. Os militantes que sobreviveram à tortura buscaram contar suas experiências de cárcere, através do apoio de instituições como a Igreja Católica e governos de países não autoritários, embora sem resultados notáveis, pois a postura adotada pela maioria dos governos e instituições foi o silenciamento e o não envolvimento com a situação:

Havia uma dialética na conduta do conservadorismo católica e da diplomacia americana ao reconhecerem a autenticidade das denúncias e, ao mesmo

tempo, aceitarem a tese de que a tortura não era uma política de Estado. Nela cabiam todas as forças políticas que evitavam um confronto com a ditadura, quer por temê-la, quer por estimá-la. Cabiam ainda aqueles que, além disso, acreditavam na tortura como remédio temporário e funcional para o combate ao terrorismo. Cabia também os que supunham que o mal se esvairia por falta de adversários logo que a luta armada fosse batida. Embutida na moderação, havia sempre uma esperança de regeneração do regime. Em todos os casos o estratagema tinha a virtude de deixar aberta a porta para novas denúncias, permitindo que o governo ficasse sob pressão, quando não por torturador, pelo menos por mentiroso. (GASPARI, 2002, p. 290-1).

Percebemos, assim, que a ditadura militar no Brasil contou com o apoio e estímulo financeiro de diversos órgãos privados, enquanto que as instituições sociais, como o caso da Igreja Católica, preferiam silenciar e omitir-se frente aos abusos políticos e violência cometidos pelo Estado. Essa caracterização do regime alia-se à ideologia capitalista e à abertura ao mercado externo, configurando uma nova dimensão ao mercado de bens de consumo e estimulando a aquisição de produtos manufaturados. É importante delimitar que a ideologia não é visualizada somente no âmbito da política e da economia: as produções artísticas tendem a internalizá-la e acabam naturalizando esses discursos presentes na sociedade. Cabe ao crítico rastrear esses discursos mascarados, definindo se a obra reforça a ideologia dominante ou a expõe, confrontando-a pelo mecanismo que Bosi (2010) denominou como *contra ideologia*. Dessa forma, podemos, a partir da análise de **As Meninas**, perceber como a autora representa ficcionalmente a ideologia dominante que consolidou o regime ditatorial e, também, como essa condição social perpassa a construção das personagens, tornando-se elemento constitutivo de Ana Clara, Lorena e Lia. Se a última é representativa da resistência que o regime demandou, lutando contra a opressão e defendendo a liberdade, a primeira é mais uma vítima que, por estar tão fortemente inserida nos processos socioculturais de época, não pode ver a si mesma e seu precário papel social.

2.3 “Vai mal a Ana Turva. De manhã já está dopada”¹²: um corpo marcado

Transpondo o entendimento de corpo apresentado pela perspectiva biológica e médica, interessa-nos refletir como ele se configura como um espaço social, onde se inscrevem os vários discursos que permeiam a sociedade, como o político e o cultural.

¹² “- 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... (TELLES, 2009, p.30)

Analisando especificamente a construção de Ana Clara, percebemos que a degradação do corpo da personagem reflete a própria estrutura social que a condiciona e a fragmentação do seu *eu*. Ana Clara destaca-se por sua beleza: “As duas têm inveja de mim porque sou bonita, elegante. Capa de revista.” (TELLES, 2009, p.52), fato que permite que ela trabalhe como modelo. A personagem crê que sua beleza pode ajudá-la a conseguir a ascensão social, através do casamento com um homem rico, que ela chama de “escamoso”: “É um anão. O corpo é coberto de escamas, as escamas começam aqui na barriga e vão subindo, subindo e quando chegam aqui debaixo do braço, está vendo?” (TELLES, 2009, p.100). Pelo discurso de Lorena e Lia, assim como o do narrador heterodiegético de **As Meninas**, percebe-se que os fatos narrados por Ana Clara não podem ser vistos como verdade, pois a personagem costuma mentir. Com o discurso fragmentário, típico do fluxo de consciência que caracteriza a obra, Ana Clara fala sobre si em uma construção que transita entre o real e o imaginado, fazendo com que as outras personagens e também o leitor, estejam sempre atentos às incoerências do seu discurso. Essa fragmentação discursiva remete à própria deterioração do corpo de Ana Clara, estraçalhado pelos eventos traumáticos que começam na infância e perpassam sua juventude: “Me desgrudo desta pele e nasce outra sem tatuagem sem nada”. (TELLES, 2009, p. 93). Elódia Xavier, na obra **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**, reflete sobre o modo que o corpo da mulher é representado na literatura e como essas representações veiculam-se ao momento histórico no qual a personagem insere-se, assim:

mais em sua concretude histórica do que na sua concretude simplesmente biológica, evitando, a todo custo, o essencialismo ou categorias universais. Existem apenas tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares. Essa multiplicidade deve solapar a dominação de modelos, levando em conta outros tipos de corpos e subjetividades. (XAVIER, 2007, p. 22).

A definição do que é ser mulher a partir de sua função biológica – a mulher vista como *naturalmente* nascida para ser mãe – é a ideia basilar que caracteriza o binarismo de gênero. Dessa forma, como aponta Xavier, o corpo é marcado pelo sexo biológico, fazendo com que a mulher tenha a obrigação de cumprir determinados papéis sociais pré-estabelecidos na sociedade. Determinadas a partir de uma cultura essencialmente patriarcal e falocêntrica, essas predeterminações de gênero fazem com que o corpo feminino seja mais suscetível às interferências sociais, sofrendo um

forte controle. No contexto dos anos 70, época na qual ambienta-se a narrativa de **As Meninas**, o controle do corpo feminino se dá de diferentes maneiras em cada uma das três protagonistas, indicando o caráter plural dos corpos femininos representados na literatura. A relação entre mães e filhas deve ser observada, pois estas condicionam e tendem a manter os padrões de gênero e, também, a repressão sexual imposta às mulheres na sociedade patriarcal.

Mary Del Priore (2011) traça um histórico da origem e consolidação da família burguesa brasileira. Até o início do século XIX, o Brasil configurava-se como um país essencialmente rural. Neste contexto, a família patriarcal brasileira era liderada pelo pai autoritário e detentor de todas as decisões sobre a família, seus agregados e escravos. Essa configuração se modifica a partir das transformações sociais que o país sofre em meados do século XIX: a ascensão e consolidação do capitalismo e a migração para centros urbanos; estas mudanças reconfiguram as relações dentro da família e, principalmente, o papel da mulher que agora é “marcada pela valorização da intimidade e da maternidade.” (PRIORE, 2011, p.223). Dessa forma, o modelo de mulher ideal para a família burguesa é a de mãe e protetora do lar, que prioriza o cuidado e apreço pelos entes, abdicando de certas liberdades individuais em prol da manutenção da família. Esse modelo passa a influenciar outras camadas sociais e está diretamente relacionado com o contexto histórico da modernização das cidades brasileiras.

Essa configuração de família burguesa está presente em **As Meninas** através da personagem Lorena. Vinda de família aristocrática, com origem bandeirante, Lorena viveu na zona rural até seu pai enlouquecer, provavelmente devido ao trauma de seu filho Rômulo ter matado acidentalmente o irmão Remo. Lorena e a mãe passam a morar em São Paulo e as relações entre os membros da família também se modificam. A mãe de Lorena, sem a figura de um homem que provê a família e decide por ela, passa a exercer o controle sobre a filha, com a finalidade de protegê-la, embora esse controle acabe sendo um dispositivo que reprime a sexualidade da personagem, de modo mascarado: “Acho esquisitíssimas essas duas moças que moram lá. A gordinha, com cara de lésbica. A outra, tão vulgar. Por acaso serão boas companhias para uma mocinha?” (TELLES, 2009, p.198). Lorena é virgem e sonha perder a virgindade com M.N, com quem tem uma relação quase platônica, pois ele é casado e, durante a narrativa, não há um encontro entre os dois: a personagem fica

apenas fantasiando o momento de amor que pretende ter com o médico. A virgindade não parece ser vista por Lorena como um problema, tampouco como algo que deva se orgulhar: em alguns momentos da narrativa ela demonstra a vontade de realizar o ato sexual, mas tem uma visão romantizada sobre o sexo, quer realizá-lo por amor e se choca quando Lia conta sobre sua primeira experiência, com um amigo e sem a existência de um relacionamento amoroso entre os dois. Em um diálogo entre Lorena e a mãe sobre casamento, percebemos a interferência do discurso patriarcal da mãe sobre a filha:

Ela se anima: “Não tem agora mas vai ter, todas vocês dizem isso mas quando vem a vontade de filhos vem junto a de casamento. É fatal. Tão mais prático, Lorena. Nas viagens, nos hotéis. Na vida mesmo em comum, você tem bens, filha. Quem senão um marido para administrar nossos bens?”. Pensa nos próprios desadministrados (confiar naquele fútil? naquele irresponsável) e toma minhas mãos entre as suas, esse é o gesto quando quer me falar de *mulher para mulher*. “Você já está estruturada, filhinha.”, diz solene, incorporou a palavra estruturada ao seu vocabulário mas não sabe exatamente o que significa: “A decisão é sua. Faça o que seu coração quer.”. (TELLES, 2009, p.200).

Partindo do trecho acima, percebemos que a mãe da personagem - embora ao final do diálogo incentive Lorena a “seguir seu coração”, permitindo-a decidir seu futuro de modo independente - acaba reforçando a importância que o casamento tem para uma mulher, mesmo que esta já esteja “estruturada”. Nesse contexto, o casamento não seria uma maneira de garantir estabilidade econômica e segurança, como acredita Ana Clara, mas para que a mulher possa se preocupar com outras determinações de gênero, das quais é incumbida através do discurso patriarcal, como o cuidado com a aparência e a maternidade. Esse discurso autoritário interfere na sexualidade e personalidade de Lorena, que sonha em ter um homem ao seu lado, apesar de afastar a ideia de casamento. Lorena tem uma postura conservadora em relação ao sexo, ela o vê como um ato imaculado, relacionando-o ao amor. A figura do homem provedor também está no imaginário de Lorena, pois mesmo sendo estudante de Direito e tendo a percepção que pode guiar sua vida e suas escolhas sem a interferência de uma figura masculina, ela sonha com um homem protetor. A mãe de Lorena, depois de ter perdido o marido, se relaciona com um homem mais jovem, Mieux, que passa a gerenciar seus bens. Ela não se casa com o parceiro, somente pelo medo que alimenta de que ele descubra sua idade ao agilizar os papéis

para a oficialização da união. É recorrente a preocupação da personagem com a estética, sobretudo o medo de envelhecer, como observa Lia:

Quase digo, se o seu problema é a velhice e se a velhice é incurável, entende? Não entendeu. Ficou me olhando lá do fundo dos seus travesseiros, mas não vai entender nunca que esta velha e nenhum analista do mundo vai fazê-la rejuvenescer. O papel desse Doutor Francis era fazê-la aceitar a velhice? Ou manter acesa a tal chama, deixando-se amar inclusive como a personagem do romance, espiritualidades. Sei lá, já estou ficando exausta. Outro caminho. (TELLES, 2009, p.234).

O medo de envelhecer se relaciona com a aceleração do ritmo de vida nas grandes cidades, aliada à concepção capitalista de produção e consumo intenso: o corpo apresenta-se como uma esfera política e econômica, no qual até mesmo a sexualidade dos indivíduos é moldada para que eles se aproximem ideologicamente do sistema ao qual estão submetidos, como atenta Muraro (1983). É interessante perceber que após a Revolução Sexual ocorrida entre as décadas de 60 e 70, a mulher foi beneficiada pelo “direito ao prazer” que, paradoxalmente, instituiu também a obrigação ao prazer, sendo ele uma nova categoria normativa em relação ao corpo – o corpo que não goza é desviante. Ao mesmo tempo, com o avanço da industrialização no Brasil, a mulher foi chamada ao trabalho industrial, unindo o corpo feminino ao corpo da massa proletária, antes predominantemente masculina. O corpo valorizado era aquele capaz de gerar mais produtos manufaturados; o corpo aliado à produção capitalista. A essa massa de indivíduos que se submete ao trabalho desumanizante das fábricas e é motor da economia, opõe-se o corpo da mulher burguesa, essencialmente estético, como é o caso da mãe de Lorena, de **As Meninas**. Sem a necessidade de trabalhar e usar o corpo como uma ferramenta de trabalho, ela supervaloriza a estética e o cuidado de si. Como comentado acima, essa percepção do corpo está intimamente relacionada ao sistema capitalista e ao consumismo, já que, para eles, o corpo envelhecido não tem mais utilidade como meio de produção - trata-se de um corpo anacrônico. Cabe à mulher, sobretudo a burguesa, cuidar de si através dos produtos de consumo que tem acesso: estar uma aparência jovial e cuidar da saúde não só são benefícios dessa mulher, mas principalmente, uma forma de controle em relação ao corpo feminino, já bastante repreendido ao longo da história.

Percebemos na relação entre Lorena e sua mãe, uma diferença entre o ideal de mulher em cada uma das gerações: Lorena tem liberdades que a mãe não teve na juventude, não há uma obrigatoriedade de que se case virgem, está estudando em

um curso superior – estas posições apontam para uma ruptura do padrão de gênero da mãe, mais conservador. Ainda assim, Lorena configura-se como uma personagem pouco livre e insegura quanto às suas escolhas, nos mais diferentes âmbitos, vigiando e condenando seus próprios desejos sexuais: “É antiestético masturbar-se? Não propriamente antiestético, mas triste.” (TELLES, 2009, p.24). Em conversa com Lião, a mãe de Lorena mostra-se satisfeita pela filha ainda ser virgem: “Fico tão feliz por saber que ela continua pura.” (TELLES, 2009, p.237), confirmando o controle que tem sobre o corpo da filha, mesmo que diluído em um discurso ameno, como vimos anteriormente.

No caso de Ana Clara percebemos que seu corpo é marcado pela violência que sofreu na infância. A mãe prostituta costumava levar homens para a casa, deixando a filha exposta às situações de violência sexual e psicológica, fato que irá condicionar sua sexualidade e o relacionamento com os homens. Ana Clara narra um episódio da infância no qual sofreu abuso sexual, em uma consulta odontológica, pelo apelidado Doutor Algodãozinho. A memória desse evento é recorrente durante a narrativa:

O vômito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas mais o cheiro do Doutor Algodãozinho. Somados, pomba. Aprendi milhões com esses cheiros mais a raiva tanta raiva tudo era difícil só ela fácil. Cabecinha de enfeite. Comigo vai ser diferente. Di-ferente repetia com os ratos que roque-roque roíam meu sono naquela construção embaradatada di-ferente di-ferente repeti enquanto a mão arrebetava o botão da minha blusa. Onde será que foi parar o botão eu disse e de repente ficou tão importante aquele botão que saltou quando a mão procurava mais embaixo porque os seios já não interessavam mais. Por que os seios já não interessavam mais por quê? O botão eu repeti gravando as unhas no plástico da cadeira e fechando os olhos para não ver o cilindro de luz fria do teto piscando numa das extremidades e o botão? [...] As unhas arrebetando o elástico da minha calça e arrebetando a calça e enfiando o dedo de barata-aranha pelos buracos todos que tinham lá na construção, lembra?” (TELLES, 2009, p.41-2).

Assim, a violência sexual que Ana Clara sofreu na infância impede que ela tenha uma relação saudável com seu corpo e sexualidade. Embora tenha relações sexuais constantes, ela parece não sentir prazer com o ato: “Max eu te amo. Eu te amo mas não sinto nada nem com você nem com ninguém. Faz tempo que já não sinto nada. Travada.” (TELLES, 2009, p.37). Apesar de ter um namorado, Max, Ana Clara cita constantemente um possível noivo rico, pois acredita que o dinheiro vai libertá-la de suas dores. O uso do corpo para conseguir dinheiro e status social aproxima Ana Clara da mãe Judite: enquanto a primeira crê que sua beleza e casamento com um homem rico vai lhe garantir uma vida mais cômoda e uma posição

social elevada, Judite vende seu corpo para sustentar a si e a filha. Ambas se desumanizam ao usar o corpo como mercadoria, levando-as a uma situação de degradação e fragmentação típica do sistema capitalista na modernidade, onde tudo é comercializável.

Reforçando o sistema patriarcal, ainda hegemônico nos anos 70, Ana Clara precisa se casar virgem, por isso Lorena vai lhe emprestar dinheiro para que “fique virgem” novamente: “- Divino-maravilhoso se o noivo milionário se casar com ela. Emprésto o oriehnid para a plástica na zona sul, ele só se casará com uma virgem, ela tem que ficar virgem. Ai meu pai.” (TELLES, 2009, p.30). Este fato aponta para uma configuração social machista, na qual o corpo da mulher precisa ser imaculado, intocado para o futuro marido, impossibilitando a liberdade sexual da mulher. O fato de Ana Clara precisar modificar seu corpo, simulando a virgindade, remete a uma possível crise do patriarcado, pois embora seja imposto à mulher resguardar-se, não é o que efetivamente ocorre, indicando o início da liberdade sexual da mulher, presente na narrativa pelo discurso libertário de Lia.

Lia tem um discurso e prática aliados a uma maior libertação sexual da mulher. A relação com a mãe não define sua sexualidade de modo tão influente como no caso de Ana Clara e Lorena. Ainda assim, Lia comenta sobre o desejo dos pais de vê-la casada e com filhos: “Noivado na sala e casamento na igreja, com o vestido de abajur. Arroz na despedida. Os netos de multiplicando...”. (TELLES, 2009, p.33-4). Lia também sonha com a maternidade, mas, ao contrário das outras meninas, esse desejo não condiciona sua postura liberal e ela o trata de modo mais esclarecido e tranquilo. Esse comportamento vai ao encontro do seu posicionamento político que prevê a emancipação e participação da mulher em espaços sociais até então destinados aos homens, como é o caso do próprio ativismo político. Lia rompe com o padrão que restringe à mulher ao espaço privado do lar, cuidando da família, e que permite ao homem trânsito livre pelo espaço público. Ela critica a opressão que as mulheres sofrem e luta para combater as desigualdades de gênero. Seu posicionamento é comentado e rebatido por Ana Clara:

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

nas reuniõezinhas dela”, lembrou e riu enquanto despejava água de toalete nos seios, nas coxas. (TELLES, 2009, p.179).

Percebemos, a partir do fragmento acima, que o discurso de Lia alia-se aos ideais feministas e a outras posições de valorização das minorias, que começaram a ganhar força na década de 70. Já Ana Clara valoriza a estética, dando ênfase a outros discursos ideológicos que passaram a figurar no mesmo período, como o da erotização da figura feminina, difundido pelo consumismo e os meios midiáticos: “a publicidade erotizava comportamentos para vender qualquer produto. Tudo isso não seria possível sem os meios de comunicação modernos e uma cultura de massa, capaz de difundir modelos e representações sexuais.”, comenta Mary Del Priore sobre a década de 70 (PRIORE, 2011, p.179).

Assim, através da reflexão sobre as três personagens de **As Meninas**, vimos que o corpo feminino sofre com várias interferências que acabam normatizando seu comportamento social, assim como sua sexualidade. Os vários discursos ideológicos presentes na década de 70, como o patriarcal e o feminista, em relação à mulher, aparecem em Ana Clara, Lorena e Lia de maneira distintas, interferindo na composição das personagens. Ao considerar esses discursos, sobretudo os opressivos, as mulheres acabam interiorizando as normas e proibições defendidas pelo sistema patriarcal, reforçando-as. É o que vemos na relação das personagens com as mães: se em alguns casos, com o de Lia, há uma negação e contestação do patriarcado; Lorena reforça essa estrutura, ao permitir que a mãe interfira na sua liberdade sexual; já Ana Clara reprime sua própria sexualidade e usa seu corpo como ferramenta para escapar da pobreza e ter uma vida mais digna do que a da mãe Judite.

3 As Parceiras ou “Velhas Bruxas roubam peças do tabuleiro”¹³

3.1 “Uma família de mulheres doidas”¹⁴: loucura e medo

As Parceiras foi o primeiro romance publicado pela escritora Lya Luft, em 1980. Os capítulos da obra dividem-se em sete, intitulados pelos dias da semana, a começar pelo domingo. Em busca de encontrar respostas para os questionamentos que a maturidade e a quebra de algumas expectativas lhe impuseram, a protagonista Anelise parte sozinha para o Chalé, uma casa de praia isolada, onde passa a semana na companhia de uma empregada e de seu cachorro, Bernardo. A obra se configura a partir de um viés essencialmente psicológico, cujos acontecimentos são secundarizados, dando ênfase às memórias e inquietações de Anelise. Na tentativa de compreender e significar acontecimentos passados e recentes de sua vida, ela se configura como uma personagem instável e solitária, que tem dificuldade em relacionar-se com a materialidade da vida.

A produção literária da escritora Lya Luft caracteriza-se pela postura introspectiva que as personagens apresentam, indicando a relação fragmentada e incompleta das protagonistas com o espaço social da modernidade. Em obras como **As Parceiras** (1980), **A Asa Esquerda do Anjo** (1981), **Reunião de Família** (1982), **O Quarto Fechado** (1984) e **Exílio** (1987), a autora valoriza a construção de personagens solitárias e desestabilizadas, que olham para si em busca de entender quem são, em um processo que ambiciona o autoconhecimento. Interessa-nos verificar como o homem relaciona-se com os processos sociais da modernidade e de que modo essa interação é representada na literatura dita intimista, sobretudo na obra **As Parceiras**.

Ao priorizar a construção psicológica das personagens, estabelecendo uma narrativa com menor ênfase nas ações e no enredo e maior preocupação com a exposição das emoções, angústias e questionamentos do indivíduo, Lya Luft se une a escritores como **Fiódor Dostoiévski**, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Clarice Lispector, entre outros. Estes autores são reconhecidos por suas obras de

¹³ “Tiraram sim senhora. Coisa de mês. A Higiene mandou levar um montão de ossos para o cemitério lá de baixo. – O homem dizia “sumintério”, lugar onde sumiam as coisas que amei. Velhas bruxas roubam peças do tabuleiro.” (LUFT, 2008, p.38)

¹⁴ “Éramos uma família de mulheres doidas, segundo tia Dora. Pelo menos uma família de mulheres, na qual os poucos homens entraram pelo casamento.” (LUFT, 2008, p. 17).

cunho intimista, que focalizam o desvendamento da interioridade das personagens. O termo “literatura intimista” foi cunhado pela crítica no século XX, mas é necessário problematizá-lo e discuti-lo, não reduzindo a análise literária com base somente no que ele parece indicar em um primeiro momento. Embora o termo *literatura intimista* seja o mais recorrente ao se referir às produções que priorizam a construção da subjetividade das personagens, alguns críticos utilizam expressões como *literatura introspectiva* ou *literatura psicológica* – as três possibilidades apontam para o mesmo modo de construção narrativa. Embora o intimismo funcione como um ponto de partida para a leitura de **As Parceiras**, enriquecendo sua análise, a leitura não se encerra com o termo, pois interessa-nos perceber a complexidade dos processos histórico-sociais representados na obra, em uma relação dialética.

A partir do século XIX, a sociedade passou por inúmeras mudanças na estrutura social, que alteraram sua organização, assim como a relação do homem com o trabalho e com a coletividade. A crescente industrialização e consumo, gerados pelo sistema capitalista em rápida ascensão, levaram o homem a isolar-se, individualizando-o. A ideologia que sustenta o sistema capitalista faz o homem crer que seu valor como ser humano é medido pelo lucro que pode gerar ao seu empregador (e ao sistema), recompensado pelo salário. A obtenção de bens de consumo configura-se como um medidor que segrega aqueles positivamente localizados na escala social, daqueles que não podem consumir, sendo assim, socialmente inferiorizados. Desse modo, o homem é levado a supervalorizar o trabalho e a aquisição de bens, fato que tem como consequência o aumento da carga horário de trabalho, tornando escasso o tempo livre, antes destinado à socialização com os demais.

A própria configuração da cidade moderna, com prédios, muros e sistemas de vigilância, leva os indivíduos a isolarem-se e a não compartilhar suas experiências pessoais. Ao caracterizar o que denomina como “fase sólida” da modernidade, Zygmunt Bauman (2009) comenta que o Estado criava e mantinha redes de proteção aos indivíduos, na forma de instituições e medidas assistenciais (serviços de saúde, educação pública, etc.). No modelo industrial *fordista*¹⁵, os trabalhadores contavam

¹⁵ O termo “fordismo” foi criado após a revolução que as inovações propostas pelo americano Henry Ford provocaram na indústria automobilística, a partir de 1914. O empresário, fundador da Ford Motor Company, foi o precursor da montagem industrial em série, com o objetivo de produzir automóveis em massa, reduzindo o custo e o tempo da produção. O aperfeiçoamento da linha de montagem em suas

com um tipo de solidariedade profissional e sindical, que os levava a sentirem-se seguros e estáveis em suas rotinas de trabalho: era comum o trabalhador passar toda sua vida profissional veiculado à mesma empresa, convivendo com o mesmo círculo de pessoas. Esta estabilidade dos grupos de trabalhos apresenta-se como o fator que gerava a confiança fundamental para que os indivíduos transitassem sem medos pelo espaço social e solidarizassem-se mutualmente, através da experiência laboral compartilhada. De acordo com Bauman, a redução do controle estatal (desregulamentação), na passagem da modernidade sólida para a modernidade líquida, teve como consequência o medo, insegurança e o fim da solidariedade, tornando os homens cada vez mais individualistas. Ao se depararem com um novo ordenamento do sistema social e de trabalho, os indivíduos perderam a capacidade de identificar-se com os outros, levando-os à solidão. Não há mais um espaço comum de diálogo, onde eles possam compreender suas experiências coletivamente. Sobre a relação entre individualismo e a nova configuração social na modernidade, Bauman comenta que:

Quando a solidariedade é substituída pela competição, os indivíduos sentem-se abandonados a si mesmos, entregues a seus próprios recursos – escassos e claramente inadequados. A corrosão e dissolução dos laços comunitários nos transformaram, sem pedir nossa aprovação, em indivíduos *de jure* (de direito); mas circunstâncias opressivas e persistentes dificultam que alcancemos o status implícito de indivíduos *de facto* (de fato). Se, entre as condições da modernidade sólida, a desventura mais temida era a incapacidade de se conformar, agora – depois da reviravolta da modernidade “líquida” – o espectro mais assustador é o da inadequação. Temor bem justificado, cumpre admitir, quando consideramos a enorme desproporção entre a quantidade e a qualidade dos recursos exigidos por uma produção efetiva de segurança do tipo “faça você mesmo”. E também quando levamos em conta a soma total de materiais, instrumentos e habilidades que a maioria dos indivíduos, de forma razoável, pode esperar adquirir e conservar. (BAUMAN, 2009, p.21-2).

Esta nova configuração da sociedade moderna, na qual os indivíduos se sentem inadequados e não solidários, facilita e incentiva o isolamento do homem. Ao isolar-se e perder a estabilidade das certezas passadas, o homem moderno se torna melancólico e a literatura intimista busca retratar essa mudança de paradigma. A produção literária de autores como Lya Luft, que destaca a subjetividade das personagens em meio a essa sociedade fragilizada, retrata essa nova configuração

fábricas possibilitou que a Ford produzisse mais de 2 milhões de carro por ano, durante a década de 20. Houve, a partir da nova configuração da indústria, não só um aumento na produção, mas também no consumo, modificando a relação do homem com o trabalho e com a sociedade.

social moderna e a desestabilização da experiência do homem, como percebemos em Anelise, de **As Parceiras**.

Ao repousar o olhar na degradação e desumanização do indivíduo na modernidade, focalizando sua interioridade, a literatura intimista representa a dificuldade deste em habitar essa sociedade em crise, instável e corrompida. De acordo com Cimara Valim de Melo: “A perda da imagem do mundo – disperso e fragmentado – é causada pela massificação da cultura e pela coisificação do homem, que perde sua própria imagem, não se reconhecendo mais.” (MELO, 2005, p.16). Essa desarmonia entre o homem e o mundo moderno faz que com o indivíduo busque em si as respostas que não alcança no *outro* e acabe se refugiando na solidão. Regina Zilberman comenta sobre como este processo está presente na literatura contemporânea de cunho intimista, representando as relações desarmônicas entre o homem e a exterioridade:

Para florescer, a narrativa de tendência psicológica depende de condições similares às que suscitam a ficção urbana: certo grau de desenvolvimento capitalista, resultante da consolidação da burguesia enquanto classe social. Sob estas novas condições, institucionaliza-se também um posicionamento individualista que alarga a divisão entre o homem e a comunidade. O isolamento diante do social, a valorização da privacidade e a agudização de uma mentalidade competitiva levam o ser humano a concentrar-se em si mesmo e procurar conhecer-se melhor. Nestas circunstâncias, a prosa intimista revela-se apropriada consagrando-se como uma das expressões possíveis do inconsciente reencontrado. (ZILBERMAN, 1998, p.19).

Desse modo, embora a literatura intimista possa parecer alienada sobre os processos sociais e históricos, ela retrata o sentimento de impotência do homem moderno no mundo desumanizado, a partir de suas crises interiores. Nas narrativas contemporâneas de cunho intimista, os personagens são verdadeiros anti-heróis, permeados de dúvidas e inseguranças sobre o mundo e sobre si mesmos. É o que percebemos em Anelise: seu exílio no Chale tem como objetivo o autoconhecimento, na tentativa de redefinir sua identidade. Antonio Candido (2010) comenta sobre a relação entre a sociologia literária e obras que não tem uma preocupação imediata com o social, que denominou como herméticas:

Para a sociologia moderna, porém, interessa principalmente analisar os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa ou consequência. Neste sentido, a própria literatura hermética apresenta fenômenos que a tornam tão social, para o sociólogo, como a poesia política ou o romance de costumes [...]. Assim, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade,

mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. (CANDIDO, 2010, p.31).

Assim, as personagens desta literatura, dita hermética, remetem ao próprio funcionamento da trama social, influenciada, desse modo, pelos processos históricos e ideológicos. A construção e leitura de personagens como Anelise extrapola a visão individual que uma mulher, na faixa dos 40 anos, tem sobre si mesma e sobre sua família, representando as crises e incoerências da própria sociedade na qual transita a personagem. Portanto, mesmo a leitura intimista apresenta traços e vestígios que nos auxiliam na compreensão dos processos sociais, ainda que estes estejam mascarados pelo discurso subjetivo das personagens, como no caso da protagonista de **As Parceiras**.

Essa configuração de personagem, construída em uma perspectiva intimista e psicológica, vai ao encontro com a afirmação de Antonio Candido (2011), que indica uma revolução no paradigma composicional do romance na contemporaneidade: até o século XVIII, os enredos apresentavam estruturas com maior complexidade, enquanto as personagens eram apresentadas de modo simples, caracterizadas por certos traços identitários lineares e facilmente delineáveis. Rompendo com esse padrão, começam a surgir romances que apresentam essa perspectiva de modo inverso: o enredo se simplifica (uno) e as personagens se tornam complexas, apresentando traços de personalidade que não se esgotam, “de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.” (CANDIDO, 2011, p.60). Percebemos a construção difusa e fragmentária da personalidade de Anelise e sua relação paralisada de medo frente à loucura das mulheres da família, no trecho:

Eu ficava sozinha com meus duendes e medos.
Um desses medos foi por longo tempo o de enlouquecer. Sabia da história da minha avó Catarina, a do sótão, conhecia fragmentos da loucura, das falas, das cartas, da morte misteriosa. [...]
Então comecei a ter esse medo: estaria ficando doida? Loucura podia ser herdada? Uma avó louca, uma tia anã. Andava nas lajes do pátio e dizia a mim mesma que talvez já tivesse enlouquecido e não soubesse disso; os doidos não sabem que são doidos. Contava as lajes, pisava nelas o pé descalço, imaginava: são lajes, estão quentes, estou sabendo direitinho que são lajes, então quem sabe eu não estou louca ainda? (LUFT, 2008, p.24).

O medo da loucura que a personagem apresenta influencia de modo decisivo a perenidade e impossibilidade de suas experiências. Imobilizada pelo medo de enlouquecer e fracassar, vítima da insegurança de se tornar uma mulher como as da

sua família, Anelise apresenta uma postura de desinteresse pelo mundo exterior estabelecendo a melancolia como constitutiva do seu *eu*.

Na modernidade, e representada na ficção, a melancolia é compreendida como um sentimento de perda não superado. De acordo com o professor e pesquisador Jaime Ginzburg, em uma palestra intitulada **Literatura, Violência e Melancolia** (2013), que também nomeia seu recente livro sobre o tema, a melancolia se caracteriza pela combinação de tristeza (gerada por um acontecimento negativo do passado) e medo (um novo acontecimento negativo pode acontecer no futuro). Assim, Anelise se apresenta como uma personagem melancólica, pois o medo da loucura, que vivenciou na família, a paralisa e impossibilita que tenha experiências positivas. Isso é evidenciado quando a protagonista articula seu tempo interior difuso com a imobilidade que a constitui: “O homem, para quem a experiência se perdeu, se sente banido do calendário.” (BENJAMIN, 1994, p.136).

Dessa forma, pelo acionamento de lembranças que se ligam às vivências, Anelise não consegue se inserir no tempo da modernidade, um tempo de ação, em que o novo é sempre reatualizado, secundarizando ou mesmo afastando o saber do passado. Percebemos esse comportamento na personagem que, assim, torna-se não só pessoalmente melancólica, mas representativa de toda uma modernidade que não permite que o indivíduo legitime suas experiências, por desvalorizá-las frente ao ineditismo do hoje. O tempo não ordenado, caótico, da narrativa de **As Parceiras**, pelo uso de monólogo interior, remete ao próprio desordenamento das certezas da protagonista em crise. Em oposição ao tempo ordenado em um *continuum*, compartilhado entre os indivíduos no passado, há o tempo interior, fragmentado, da modernidade. Esse tempo descompassado transforma-se em um elemento estético na construção de Anelise, representando a descontinuidade da experiência no mundo moderno.

Mikhail Bakhtin (2011) diferencia o modo como o *eu* percebe-se dentro do tempo em relação ao tempo do *outro*. Aquele que escreve, o autor-criador, precisa situar-se fora do tempo do *eu* e, assim, da personagem, para que as vivências desta se tornem esteticamente condensáveis e apresentem uma continuidade e linearidade semânticas. Essa concepção apresenta-se pelo seu caráter estético e opõe-se à percepção do tempo que os indivíduos têm sobre si: não nos é possível perceber nossas vivências dentro de um sistema temporal organizado e sistemático. Como

sujeitos que vivem o hoje, não podemos perceber-nos fora de nós, englobando todos os acontecimentos da nossa vida-morte em um todo conciso – nosso tempo interior é fragmentário e disforme. Bakhtin explica que:

À semelhança das fronteiras espaciais, as fronteiras temporais da minha vida não têm para mim mesmo o significado *formalmente* organizativo que têm para a vida do outro. Vivo – penso, sinto, ajo – dentro da série de sentidos da minha vida e não dentro do todo temporal e acabável da minha experiência vital. Isto não pode determinar e organizar meus pensamentos e atos de dentro de mim, porquanto estes também são cognitivamente éticos e significativos (extratemporais). (BAKHTIN, 2011, p.99).

Em **As Parceiras**, a autora, ao construir Anelise, apresenta a categoria do tempo através da própria percepção da personagem, sendo ele fragmentado e caótico. Dessa forma, esse tempo difuso estabelece-se como uma categoria essencial na composição da personagem, pois irá refletir a própria identidade da protagonista. O tempo da narrativa apresenta-se pela voz de Anelise: suas memórias e vivências são expostas sem qualquer continuidade, onde passado e presente se cruzam sem qualquer indicação que remeta a um tempo organizado. Esta construção evidencia a própria interioridade confusa e disforme da protagonista – a configuração do tempo também dá *forma* à personagem.

Embora o tempo na narrativa se apresente desse modo, podemos nos reportar à organização do sumário e capítulos da obra como uma tentativa da autora em organizar e estabelecer um *continuum* às vivências de Anelise: o leitor não tem acesso ao tempo específico de cada vivência rememorada pela personagem, mas pela indicação temporal de uma semana (domingo a sábado), consegue traçar uma sequência, mesmo que parcial, permitindo a organização temporal da narrativa. Assim, a postura criadora da autora vai de encontro às afirmações de Bakhtin, já que ela se coloca no tempo *exterior* da personagem, possibilitando o acabamento e formalização estéticos do tempo através da sua visão totalizadora (vida e morte) de Anelise. A difusão do tempo na narrativa pode ser percebida no trecho abaixo:

Mas esse é um ninho fofo, macio, consolador: deita-se para sofrer menos, refugiada nas lembranças para não ter que decidir a vida, mergulhar no passado para não enfrentar o futuro. Ou para entender o presente? Tão vazio o meu presente. O conflito, por menor que seja, hoje em dia me desgasta de mais. Prefiro vegetar. (LUFT, 2008, p. 79).

A partir do trecho acima, percebemos que a fragmentação temporal em **As Parceiras** se estabelece, sobretudo, pelo desordenamento memorial da protagonista.

São recorrentes as visões da infância de Anelise e da vida das outras mulheres da família, na medida em que se entrelaçam com as experiências passadas da protagonista. Os desdobramentos da vida das mulheres de sua família refletem na formação da identidade de Anelise: seu *eu* se compõe pela relação que estabelece com essas mulheres, há traços identitários que perpassam a narrativa, unindo-as. Este fato fica evidenciado em várias passagens, como: “uma família de doidas” (LUFT, 2008, p.14); “éramos um bando de mulheres malsinadas” (p.30); “éramos uma família de perdedoras”. (p.78). Há um medo recorrente em Anelise de identificar-se completamente com essas mulheres. Buscando conhecer a si ao isolar-se no Chalé de veraneio, a protagonista tenta definir as causas de suas frustrações e infortúnios e, progressivamente, percebe que suas inseguranças e medos se relacionam à história dessas mulheres, à sua identificação com elas.

A história dessa família de mulheres tem início com a avó Catarina von Sassen. Vinda da Alemanha com sua mãe, casa-se aos 14 anos quando “mal começara a menstruar” (LUFT, 2008 p. 13). A vida e morte de Catarina são cercadas de mistérios. Sua história passa a ser contada a partir do casamento com o avô de Anelise: há poucas informações sobre sua infância e juventude. Em uma passagem da obra, há um indício de que ela pode ter tentado cometer suicídio: “E, se já não acreditava piamente que o sinal no dorso de sua mão, vinha duma picada de cegonha, também não tinha certeza de como os bebês entravam e saíam da barriga das mães.” (LUFT, 2008, p.13). Esse trecho, remete à ingenuidade e imaturidade de Catarina, que além de não saber o quê se passou consigo mesma, desconhece também sua sexualidade, possivelmente por ser ainda muito jovem. A personagem não sabia exatamente como funcionava um casamento e desconhecia a noção de sexo, por serem assuntos geralmente não compartilhados entre mães e filhas, na época.

Obrigada a casar-se muito cedo com “um trintão experiente” (LUFT, 2008, p.13), ela passa a viver com o marido e tenta incorporar os papéis sociais impostos à mulher casada, que visa construir uma família nuclear. Mesmo não estando preparada físico e emocionalmente para assumir certas responsabilidades familiares, ela é obrigada a isso. Sua voz e opinião sobre os rumos que sua vida deve tomar não são ouvidas pela mãe, que lhe arruma um marido, de modo autoritário. Catarina apresenta-se como uma mulher típica do sistema patriarcal, que tendo seus desejos silenciados, acaba sucumbindo a um destino pré-estabelecido. Embora muitas

mulheres se sintam realizadas sendo esposas e mães, não é que o acontece com Catarina, pois ela não tem sucesso em desempenhar as exigências que esses papéis solicitam, como podemos perceber no trecho abaixo:

E Catarina sucumbiu a um fundo terror de sexo e da vida. Não os medrosos pruridos de muitas noivinhas do seu tempo, mas uma agoniada compulsão de fugir. Como as poucas e tímidas cartas à mãe distante não tivessem resultado, ela fugiu onde pode: um mundo branco e limpo que inventava e onde se perdia cada vez mais. Assumiu o ar distraído que caracterizaria outras mulheres da família depois dela, e tantas vezes reconheci no rosto de minha mãe. A criança loura era agora uma adulta precoce: cheia de manias. Uma delas era o sótão. Ali ela construiu uma dimensão em que só cabiam os seus interlocutores invisíveis. [...] Subia até lá sempre que podia, esquivava-se do marido, dos parentes, das visitas. (LUFT, 2008, p.13-4).

A partir do trecho exposto, percebemos que Catarina não teve sucesso ao tentar ser mãe e esposa. O medo do marido, que tinha um apetite sexual insaciável, fez com que ela se afastasse da família. Com o passar dos anos, Catarina vai viver no sótão, praticamente sem contato com as filhas e o marido. A obrigatoriedade do casamento, inviabilizando a mulher de ter o poder de escolha sobre sua vida, expõe o contexto social da época, no qual via-se com otimismo os casamentos precoces. Estes garantiriam à mulher um futuro seguro, onde a figura masculina se apresentava como provedor da casa, enquanto à mulher cabiam os afazeres domésticos e os cuidados com a vida domiciliar. Trata-se da representação do casamento como ideia central do patriarcado, reforçando o papel da família nuclear como suporte para manutenção ideológica.

Na obra **As Parceiras**, através da personagem Catarina, percebe-se que o casamento imposto podia ter consequências desastrosas, tanto para a mulher como para seus filhos e marido. Mas, ainda assim, o divórcio não apresentava-se como uma opção segura, pois a mulher ficaria sem apoio financeiro, já que ainda não era comum o trabalho fora da esfera privada do lar. Assim, Catarina viveu seus quarenta e seis anos presa à configuração familiar imposta, desajustada.

Elódia Xavier (1998) comenta sobre a importância de se compreender a representação da família, na análise de obras da escritora Lya Luft, pois a família apresenta-se como o espaço social da realização da mulher, “o espaço onde as relações de gênero são aprendidas e transmitidas. [...] As personagens deste universo estão enredadas num contexto familiar sufocante, onde a ordem patriarcal, embora decadente, ainda destrói qualquer forma de realização.” (XAVIER, 1998, p.65). Dessa

forma, percebemos que Catarina teve suas experiências cerceadas pelos limites impostos pela família: suas (não) realizações como mulher foram condicionadas por essa esfera social já em declínio, mas ainda influente. Analisando especificamente a personagem Catarina, Elódia Xavier diz que:

Catarina, matriz de uma família de mulheres, em *As Parceiras* (1980), é vítima do jogo sujo da moral patriarcal; dada ainda muito jovem em casamento a um homem bem mais velho, condenada à maternidade precoce, numa aparente fatalidade biológica que mascara as normas culturais, encontra na loucura e no suicídio a única salvação. A família e a instituição do casamento – “O beco sem saída, onde todas nos encolhíamos” (p.48) – são frequentemente questionadas. As regras do jogo social, nesses contextos, vitimizam a mulher, que representa sempre o lado fraco, o lado esquerdo. A dominação masculina aí se faz presente até mesmo na violência corporal a que é submetida a jovem e imatura Catarina. (XAVIER, 1998, p.66).

Desse modo, Catarina é uma personagem representativa do sistema patriarcal, pois, assim como muitas mulheres ao longo da história, foi silenciada e repreendida, cabendo à ela somente aceitar as normas impostas pelo discurso do patriarcado. Seus desejos eram desconsiderados em prol da prosperidade da família. Alfredo Bosi (2010) comenta que a ideologia, em um sentido marxista, é reforçada e mantida pela “mistificação dos interesses”, qualificando e endossando o controle político. Assim, a ideia do casamento como natural e necessário reforça a cultura patriarcal, controlando os indivíduos, especialmente as mulheres. Essa situação condicionou por muitas gerações a vida das mulheres, submetidas à autoridade do pai e depois do marido: à elas não era permitida uma condição de sujeito, vivendo à margem do homem e inferior a ele, em um processo de subordinação e repressão.

Dessa forma, a família e o espaço domiciliar se configuram como um lugares onde há o reforço da ideologia, dentro da narrativa. Nesse contexto, essa instância social funciona como um microcosmos da sociedade patriarcal. A família em **As Parceiras** não é um lugar de conforto e proteção, mas sim, de opressão à mulher. Embora o casamento seja inerente ao “bom futuro” da mulher, percebemos o descontentamento de Catarina, pela voz de Anelise, e sua não adaptação a ele – ela acaba enlouquecendo e isolando-se no sótão do casarão em que vive:

Casando, Catarina deixou na cama de solteira três bonecas de rosto de porcelana. A mãe voltou para a Alemanha, aliviada por estar a filha em boas mãos, destino assegurado. O destino foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo. Mais tarde, entenderam que os arroubos do meu avô eram doentios: nada aplacava suas virilhas em fogo. (LUFT, 2008, p.13).

Percebemos que, pela imposição do casamento e, depois, a violência ao corpo, Catarina acaba por não conseguir viver essa realidade imposta, transformando o sótão da casa em seu lugar de exílio – ali estabelece um mundo à parte. Catarina pode ser compreendida como uma personagem que apresenta o fracasso do sistema patriarcal, sua família é malograda, derrotada: um modelo falho, uma “ilusão de família” (LUFT, 2008, p.18). Esse fato é essencial para configuração da própria Anelise, pois instala-se nela o medo recorrente de enlouquecer, de perder o controle sobre si, assim como aconteceu com a avó Catarina.

Além da avó, Anelise rememora as outras mulheres da família: sua mãe Norma, a tia Beata, a tia Dora, a tia Sibila e a irmã Vania. Anelise retrata essas mulheres como frágeis, voláteis e tristes. A tia Beatriz, ou Beata, configura-se como uma personagem extremamente religiosa que casou-se, mas em três semanas, “o marido se suicidara, diziam que fora por não poder cumprir seus deveres conjugais” (LUFT, 2008, p.19). Ela, então, volta ao casarão, dedicando-se aos cuidados da irmã mais jovem, Sibila, a “tia-anã”. Quando os pais de Anelise morrem, a personagem passa a morar com a tia Beata e Sibila. Estabelecem-se vários conflitos entre Beata e Anelise, não há afeto na relação entre as duas: “Desconfiei sempre de que tia Beata não se importava de não ser amada pelas pessoas: o contato físico, mesmo conosco, a repugnava. O rosto seco, severo, o beijo rápido com pelos espetando me deixam encolhida e hostil.” (LUFT, 2008, p.25). No fim da vida, Beata vai morar em um convento e dedica-se exclusivamente à religião, “freira sem ser freira.” (LUFT, 2008. p.66).

Sibila, a tia-anã, nasceu da última gestação de Catarina, quando as outras filhas já eram jovens: “Mais de vinte anos depois viria Sibila, concebida e parida no sótão. Melhor não tivesse vindo: Bila, Bilinha, retardada e anã.” (LUFT, 2008, p.14). Quando Sibila foi concebida, Catarina já estava exilada no sótão, convivia pouco com as outras filhas e com o marido violento, que morava em outra casa. Em um ato violento, o marido a engravida, violando seu corpo mais uma vez. Quando a filha nasce, Catarina não a reconhece, deixando-a sob os cuidados de Beata e da Fräulen, a governanta:

Mas ela, Bilinha, cresceu à revelia: cresceu só a metade do que deveria, ou menos, porque as mulheres da nossa família eram geralmente bem altas. Feia, cabeça pequena, olhinhos suínos, cabelo ralo e preto. Nunca lhe nasceriam dentes. Falava numa algaravia que só tia Bea e Fräulen decifravam em parte. (LUFT, 2008, p. 52).

A fim de compreendermos a simbologia da figura da tia-anã em **As Parceiras**, reportamos ao **Diccionario de los Símbolos**, de Jean Chevalier (1986). De acordo com ele, ao consultar o verbete “anão”, essas misteriosas figuras: “Vienen del mundo subterráneo ao cual permanecen ligados, simbolizan las fuerzas oscuras que hay en nosotros y tienen com facilidad apariencias monstruosas.” (CHEVALIER, 1986, p.444). Assim, a figura de Sibila, com sua aparência física grotesca, pode ser compreendida como a exposição do fracasso dessa família. A instabilidade e desarmonia da família são escancarados pela presença desconcertante de Sibila: os monstros que habitam o inconsciente de Catarina são expostos pelo nascimento da filha renegada. A figura do anão volta a aparecer na produção literária de Lya Luft, na obra **Exílio** (1987). Nela, a protagonista Doutora, sem nome próprio, inicia um processo de rememoração em busca de encontrar respostas sobre si, caracterizando uma viagem de autoconhecimento bastante similar a de Anelise, em **As Parceiras**. A Doutora passa a ter a companhia de um intrigante amigo anão, quando descobre o alcoolismo da mãe: “o Anão apareceu em casa de meu pai no dia que descobri que minha mãe bebia. Pelo menos, nesse dia se apresentou a mim” (LUFT, 1987, p. 57). Ao contrário de Sibila, que apresenta uma aparência desarmônica, o anão de **Exílio**: “usava roupa preta, séria, um chapeuzinho antiquado, da mesma cor.” (LUFT, 1987, p.60). Em **Exílio**, o anão vem à cena para mostrar a verdade à personagem, evitando as visões obscurecidas sobre seu passado. Quando a Doutora se exila na Casa Vermelha, uma espécie de sanatório, ele retorna e aponta as similaridades entre a Doutora e a mãe alcoólatra. Assim, o anão, em **Exílio**, funciona como uma “espécie de consciência acusadora, lembra a Doutora insistentemente dessa semelhança com sua mãe.” (BATISTA, 2007, p. 44). Assim como o anão de Exílio é uma “consciência acusadora”, Sibila também o é, pois evidencia a fragilidade e malogro da família, já que os anões, “no sólo simbolizan lo inconsciente, sino un fracasso o un error de la naturaleza.” (CHEVALIER, 1986, p.445).

Ainda sobre as mulheres dessa família, há Dora, a tia pintora. Ela é a que mais se afasta da família, diferenciando-se pela sua personalidade alegre: “Dora era bonita, parecia alegre também, de uma vitalidade que, nos raros encontros, me impressionava: era assim que eu queria ser.” (LUFT, 2008, p.25). A irmã Vania, admirada por Anelise na infância, justamente por ser despreendida da unidade familiar

imposta a elas, se casa, mas vive em uma situação infeliz, pois o marido, além de a trair constantemente, exige que não tenham um filho, com medo de que ele seja louco como as mulheres da família de Vania. Por fim, há Norma, mãe de Anelise, uma mulher bastante fragilizada que, apesar de casada, não tem sucesso na maternidade: “Pois ela era um pouco infantil, desinteressada pelas coisas práticas, aparentemente incapaz de assumir uma família sua.” (LUFT, 2008, p.22). Assim como Catarina, Norma não se ajusta perfeitamente ao papel que lhe cabe dentro da família, deixando as filhas sem uma referência materna. Zygmunt Bauman (1998), ao dissertar sobre o mal-estar que acomete os indivíduos na pós-modernidade, afirma que todos nós nos identificamos com um “sistema de significações”, no qual estão legitimados nossos atos enquanto indivíduos sociais, assim:

Nenhum de nós pode construir o mundo das significações e sentidos a partir do nada: cada um ingressa num mundo “pré-fabricado”, em que certas coisas são importantes e outras não o são; em que as conveniências estabelecidas trazem certas coisas para a luz e deixam outras na sombra. Acima de tudo, ingressamos num mundo em que uma terrível quantidade de aspectos são óbvios a ponto de já não serem conscientemente notados e não precisarem de nenhum esforço ativo, nem mesmo o de decifrá-los, para estarem invisivelmente, mas tangivelmente, presentes em tudo que fazemos – dotando desse modo os nossos atos, e as coisas sobre as quais agimos, de uma solidez de “realidade”. (BAUMAN, 1998, p.17).

Esse mundo pré-fabricado, citado por Bauman, se estabelece a partir da concepção de que o homem é um ser de natureza social, que organiza a estrutura da sua vida e dá significado às suas experiências, a partir de saberes e concepções partilhados. O entendimento que os homens dão ao mundo e seus objetos é construído sucessivamente ao longo da história, estabelecendo leis sócio- históricas, que permite a eles viverem coletivamente e em certa harmonia. Há diversas instâncias sociais, que por se manterem estáveis durante um longo período histórico, acabam sendo vistas como naturais à vida do homem, e não como uma construção cultural, influenciada temporal e geograficamente. Sabemos que a família nuclear se apresenta como uma instância social hegemônica, na qual os indivíduos constroem uma rede de contatos, sendo o lugar primário onde as identidades passam a ganhar forma para, depois, inserir-se na macro esfera social. Assim, a família e a experiência que o indivíduo tem no seu interior, vão corroborar com a constituição do *eu*, delineando a subjetividade de cada um. Em Anelise, o “mundo das significações”, que Bauman (1998) indica como essencial para dar sentido às experiências, em diálogo com o “real”, é estabelecido primariamente a partir do casamento fracassado e doloroso da

avó, provocando o estado onírico e alucinatório da mesma. Vemos que Catarina, a avó, deixa de relacionar-se com o mundo exterior, pois sua experiência não se conecta com o cotidiano familiar e Anelise convive com o medo, já internalizado, de seguir esses passos.

3.2 “Vim ao Chalé resolver minha vida, se é que ainda há o que resolver”¹⁶: solidão e exílio

Ao instalar-se no Chalé, Anelise rememora a história da vida de sua avó Catarina, interligando-a à sua e às outras mulheres da família Von Sassen. Os mistérios, vácuos e infelicidades na trajetória da avó, geram em Anelise sentimentos paradoxais e ambíguos: há uma relação de espelhamento entre Anelise e Catarina. A protagonista tenta se diferenciar da avó, mas no decorrer da narrativa, elas se tornam próximas, unidas, cúmplices. Na tentativa de entender sua vida, Anelise tece uma rede familiar, a qual se aproxima e se distancia das mulheres da família, evidenciando a necessidade latente de estabelecer limites entre as semelhanças e diferenças entre elas.

Como comentamos anteriormente, a literatura de Lya Luft, especialmente obras produzidas na década de 80, como **As Parceiras**, **A Asa Esquerda do Anjo** e **Exílio**, inserem-se nas produções literárias que apresentam um cunho intimista e psicológico. Embora essa apresentação discursiva remeta *a priori* apenas a um olhar interno da personagem sobre si, é um equívoco afirmar que tais produções sejam alienadas e que não estabeleçam um diálogo com o *real*.

Ao falar de si, ao se colocar a frente do próprio discurso, a personagem Anelise enuncia-se a partir do seu lugar no mundo e, como sabemos, nosso espaço de enunciação se dá na relação com o *outro* e com as estruturas político-sociais que estabelecem esse lugar. Heloisa Buarque de Hollanda discute sobre a importância de um sistema de enunciação e interpretação feminista: “os sistemas de interpretação feministas teriam como tarefa fundamental a reflexão sobre a noção de identidade e sujeito, levando em consideração a multiplicidade de posições cabíveis que a noção de sujeito sugere.” (HOLLANDA, 1994, p. 10).

¹⁶ “Vim ao Chalé resolver minha vida, se é que ainda há o que resolver. Deixei uma carta para Tiago, tentei avisar tia Dora mas ela andava fora por uns dias, para uma exposição de seus quadros. Então ajeitei o cachorro no banco de trás do carro, e logo estava aqui.” (LUFT, 2008, p. 15).

Dessa forma, ao dar voz para personagens que transitam pela esfera doméstica e familiar, a autora de **As Parceiras**, focaliza sujeitos que, ao longo da tradição literária, foram figuras secundárias, que só “falavam” através de um narrador masculino. Ao analisarmos a obra com um olhar atento sobre o quê essas mulheres, representadas na ficção de Lya Luft, dizem sobre si, podemos compreender, mesmo que parcialmente, o funcionamento da própria sociedade patriarcal e suas marcas na subjetividade feminina. Apesar da protagonista de **As Parceiras** ser mulher e representar a figura feminina, não nos limitaremos ao termo “literatura feminina”, somente por ter sido escrita por uma mulher e falar sobre elas. Interessa-nos, sobretudo, compreender o meio social a partir dessas representações, mas sem nos limitar a esses rótulos redutores. A própria Lya Luft, em entrevista ao jornal Zero Hora, rebate às críticas de que sua obra enquadra-se no termo “literatura feminina”: “Nunca me ocorreu escrever para mulheres, mas a gente pega esses rótulos e, aí, tem de ignorar para não se aborrecer. Claro que é mais fácil para eu me meter na pele de uma personagem mulher porque sou uma mulher, mas o ficcionista tem a obrigação também de se meter na pele do homem.”¹⁷

Tanto na sociedade quanto na produção literária, à mulher, cabe o silêncio, seu lugar no mundo não transgride o privado e, enquanto sujeito social, seu discurso torna-se inferiorizado. Assim, ao produzir uma literatura intimista, que fala de si, a autora coloca a mulher na posição de sujeito legítimo, indo além do lugar discursivo ao qual estava submetida. Dando voz à interioridade da personagem, há uma ruptura do discurso tradicional e falocêntrico, onde os homens traziam a si a responsabilidade e poder de construir discursivamente a mulher, de acordo com o seu lugar e voz. Ao retratar sua intimidade, Anelise remete aos vários discursos opressivos que estabelecem o papel sexual da mulher na sua vertente essencialista - este saber sobre as mulheres é social e historicamente situado, imposto, sobretudo, pelo discurso do patriarcado.

Para compreendermos a personagem Anelise, a questão do exílio torna-se fundamental. Ele apresenta-se como um símbolo que perpassa a história das mulheres da família e tem valor essencial para o entendimento da obra. O tema se

¹⁷ Entrevista concedida por Lya Luft, ao jornal Zero Hora, em 10 de abril de 2013. Fonte: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/vida-e-estilo/vestibular/noticia/2013/04/e-um-romance-intimista-com-forte-tom-psicologico-sobre-dramas-que-vao-existir-sempre-diz-lya-luft-sobre-as-parceiras-4101288.html>

estabelece em **As Parceiras** pelo seu caráter de isolamento e afastamento do convívio social, que reporta à solidão da protagonista. Esse isolamento se dá porque a personagem se sente incompreendida, uma estranha, junto às outras mulheres da família, do jogo social. A alegoria da vida como jogo se apresenta já no título da obra: as parceiras indicam a vida e a morte, em um jogo de resistência constante, um jogo de tabuleiro: “É como se a vida fosse um jogo em que as peças mudam mas as jogadoras são as mesmas. Incógnitas.” (LUFT, 2008, p.15). Esse trecho indica que Anelise se une às mulheres da família em um jogo no qual sempre são derrotadas, fadadas à infelicidade.

Ao analisar a obra de Lya Luft, Elódia Xavier comenta que “as mulheres são as grandes perdedoras no jogo da vida” (XAVIER, 1998, p.66). Exilar-se é o único modo que as personagens da narrativa encontram de suportar este jogo, um escape que lhes permite fugir - através do isolamento - do confronto com seus medos, dores e frustrações. Assim, o exílio pode ser compreendido como a impossibilidade de enfrentar o mundo, o *outro* e, principalmente, os fantasmas pessoais.

O exílio configura-se na obra de Lya Luft como um lugar de solidão, geralmente um espaço afastado, onde as personagens evitam o convívio social. Na tradição da literatura brasileira, o termo alia-se, sobretudo, à idéia de nacionalidade. Nos versos apresentados pela Segunda Geração Romântica, o exilado era aquele que estava geograficamente longe do lar, em um lugar remoto e, geralmente, pouco acolhedor. Ao sentir que pertence a um lugar, a uma nação, o indivíduo constrói uma identificação, através de similaridades culturais, pois sabemos que a noção de nacionalidade, é um conceito fluído e controverso. Trata-se mais diretamente de um ato performático de identificação, estabelecido pela ação do homem, do que uma instância natural, da qual o homem nasce identificando-se. Em contrapartida, o estrangeiro seria aquele que transita em um espaço social ao qual não pertence.

A noção de performatividade nos é interessante, pois além de definir os papéis sociais que o indivíduo toma para si, estabelecendo sua identidade, relaciona-se aos estudos de gênero. A filósofa Judith Butler, ao compreender que o gênero é uma construção social estabelecida a partir do corpo biológico, busca historicizar o entendimento de corpo e sexo, eliminando a visão dual de corpo *versus* gênero. Ao afirmar que o gênero constrói-se, sobretudo, pela *performance*, Butler (2002) afirma que a performatividade “não é um ‘ato’ singular, porque sempre é a reiteração de uma

norma ou um conjunto de normas e, na medida em que adquire a condição de ato no presente, oculta ou dissimula as convenções de que é uma repetição” (BUTLER, 2002, p. 34). Assim, o gênero se estabelece através da repetição de normas reguladoras sobre o que é ser uma mulher ou um homem, já enraizadas na sociedade.

Esse entendimento nos auxilia na tentativa de melhor compreender o exílio, em **As Parceiras**. Dentro da família, há ações performáticas que espera-se que a mulher desempenhe (cuidado do lar, proteção da prole, etc.), a fim de reafirmar não só seu gênero como feminino, mas sua função social nesse espaço específico. Tendo insucesso ao performativizar essas normas reguladoras impostas, pode-se gerar na mulher o sentimento de não pertencimento a esse lugar, transformando-a em uma espécie de estrangeira dentro da própria família. Percebemos esse comportamento tanto em Anelise, como na avó Catarina: as duas se sentem deslocadas, nunca encontram um lugar de conforto e, por isso, buscam o exílio. O exílio nunca é um momento final, pois também não há o sentimento de “sentir-se em casa”, mas um espaço de transição. De acordo com Elódia Xavier (1998), a família e o exílio são duas concepções intrinsecamente relacionadas nas obras de Lya Luft:

Os romances de Lya Luft [...] apontam o casamento e o contexto familiar como causas da loucura, morte e perdas sofridas pelas mulheres; a lei do pai dita as regras do jogo social, restando às personagens femininas a acomodação aos papéis impostos. A ruptura é punida com a marginalização e o exílio. Mas a família, mostrada como instituição falida e fonte geradora de conflitos e repressões, para Lya Luft, na década de 1980, é, tragicamente, o beco sem saída. (XAVIER, 1998, p.71).

Todas as personagens femininas de **As Parceiras** exilam-se de alguma forma: a tia Beata refugia-se na religião; Norma e Vania buscam o casamento: a primeira por ser extremamente frágil encontra no marido um ponto de apoio e materialidade em contraste com sua existência etérea, “que nem distinguia ao certo realidade e ficção” (LUFT, 2008, p.27). Já Vania, irmã de Anelise, casa-se com um homem rico, e apesar da relação ser permeada de traições e pouca cumplicidade, além da restrição imposta a uma possível gravidez, encontra no casamento sua fuga. Anelise ao refletir sobre a vida da irmã comenta: “aquele casamento também era uma farsa, que por trás do rosto bonito e do penteado impecável minha irmã escondia muita solidão.” (LUFT, 2008, p.40). Sabemos que, vivendo em uma sociedade patriarcal, uma mulher solteira é mal vista, por desviar da norma imposta, assim, ao casar-se, mesmo que ainda solitária, torna-se socialmente aceita. Dora, a mulher que parece ser mais

independente e libertária, tem na profissão de pintora seu exílio, mas sua obra demonstra, também, seus medos: “Figuras incógnitas, bruxas e demônios.” (LUFT, 2008, p.69). O exílio de Anelise, no Chalé onde a família costumava passar o verão, se aproxima do significado do exílio da avó Catarina, no sótão, unindo as histórias de cada uma e garantindo a unidade entre as trajetórias da avó e neta, assim como das mulheres da família, em uma relação de similaridade e ascendência.

O exílio de Anelise se dá no Chalé de veraneio da família, na praia. No decorrer da sua vida, ela tenta destoar da sina de “mulheres perdedoras e malsinadas” da família: vai morar com a tia Dora, se casa com Tiago, por quem realmente sente amor, mas após vários abortos e a morte prematura do filho Lauro, o Lalo, e o pedido de divórcio que faz ao marido, ela acaba desmoronando e se isola. Em uma tentativa de rever sua trajetória e buscar os motivos que levaram a sua condição de infelicidade e desmotivação, encontra nas suas memórias e da família suas origens. Anelise tem uma visão fatalista dos acontecimentos da sua vida e não consegue se relacionar com a exterioridade, se tornando solitária.

Compreendendo a melancolia na perspectiva proposta por Scliar (2003), pela qual “o indivíduo passa a sentir essencialmente só” e incapaz de se comunicar com o outro, nos reportamos às ideias propostas por Sigmund Freud, na obra **O mal-estar na civilização** (2011b). Nessa obra, Freud discorre sobre os caminhos que os homens perseguem ao buscar a felicidade e seu menor êxito na contemporaneidade, devido ao fato do desenvolvimento cultural o afastar de sua natureza, provocando um crescente sentimento de culpa. Podemos relacionar essas teorizações com o estado de Anelise:

O programa de ser feliz, que nos é imposto pelo princípio do prazer, é irrealizável, mas não nos é permitido – ou melhor, não somos capazes de – abandonar os esforços para de alguma maneira tornar menos distante sua realização. Nisso há diferentes caminhos que podem ser tomados, seja dando prioridade ao conteúdo positivo da meta, a obtenção do prazer, ou ao negativo, evitar o desprazer. Em nenhum desses caminhos podemos alcançar tudo o que desejamos. (FREUD, 2011b, p.28).

De acordo com Freud, a partir da entendimento e ordenamento do mundo centrado na cultura, o homem afastou-se da sua natureza. Esse novo paradigma o impede de atingir a felicidade plena, embora ele a busque sem cessar, motivado pelo princípio do prazer. Partindo dessa ideia apresentada pelo psicanalista, percebemos que Anelise, ao tentar compreender suas experiências através do acionamento de

suas memórias, passa a um estado contemplativo e inerte. Esse posicionamento da personagem remete ao conteúdo negativo da meta de obter felicidade: evitar o descontentamento e o sofrimento. O mundo exterior e as relações pessoais não motivam a personagem e ela perde-se em meio às memórias difusas e vivências passadas. Os traumas vividos por ela no passado a impedem de buscar o prazer, apresentando um estado essencialmente melancólico.

É importante considerar que, embora a melancolia se apresente na individualidade de Anelise, como uma importante característica de sua identidade, ela se relaciona ao sentimento de perda de uma maneira abrangente. Walter Benjamin, na obra **Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo** (1994), analisa a produção estética de Baudelaire, vendo-o como um indivíduo e artista fortemente inserido no século XIX. Benjamin relaciona os processos econômicos e sociais da época – sobretudo a solidificação do capitalismo como sistema econômico hegemônico – ao fazer artístico do poeta francês. Assim, percebemos que a ação política, as produções artísticas e as perspectivas da vida de cada um estão relacionadas ao sistema capitalista que empobrece a experiência dos indivíduos, levando-os a adotar uma postura contemplativa. Desse modo, as frustrações de Anelise, que não consegue desempenhar as funções sociais impostas a ela, como o casamento e a maternidade, não estão em uma esfera somente pessoal, sua subjetividade enquanto sujeito histórico é condicionada pelo sistema sociocultural e econômico vigente que lhe impõe determinadas regras e normas. Ao desviar ou não ter êxito ao desempenhar seu papel social, o indivíduo se sente impotente e incapaz, causando um forte sentimento de culpa que o paralisa, como atentou Freud (2011b).

O exílio e o próprio percurso de vida de Anelise se relacionam, como vimos, aos da avó Catarina, mas é importante destacar que existem diferenças entre elas: marcada pelo destino biológico, Catarina se vê presa a uma vida que não escolheu e enlouquece, enquanto Anelise teve mais liberdade ao definir os rumos da sua vida, mas fracassa. O que une as duas é a tentativa de fugir das normas sociais, isolando-se e escolhendo a solidão. Percebemos esse desencadeamento em Anelise, comparando-se com a avó, no trecho abaixo:

O coração bate forte alagando um corpo sem alegria. Estou cansada. Vazia. Desgastada, o coração desgasta de sofrer, sei disso. Vontade de sumir, de inventar meu sótão, ali em cima seria um bom lugar: um cemitério por refúgio, um mundo como o de Catarina, ordenado e branco. Os ossos limpos, os

móveis alvos. [...] Mas no meu cemitério tudo seria limpo e estático: sem perigos. Sem dor. Fantasmas comportados cheirando a alfazema. (LUFT, 1998, p.38-9).

Anelise, ao relembrar o sótão da avó Catarina, idealizando sobre como se caracterizaria também o seu exílio ideal, remete enfaticamente a um ambiente extremamente organizado, claro e limpo, com cheiro de alfazema: “onde tudo era branco: paredes, cortinas, tapete, móveis, até as rendas do vestido comprido da moradora. Um quarto de menina, aquele. Limpo.” (LUFT, 1998, p.12). A sujeira, o caos e os “corpos estranhos” são vistos como elementos que impossibilitam a ordem – na pós-modernidade temos um quadro de pureza, onde o estranho, o diferente, enfim, aquele que “suja” o espaço e atrapalha a ordem, é visto como um invasor que precisa ser expulso, um corpo desviante.

Zygmunt Bauman (1998) atenta que tal princípio foi base da eugenia que, mais tarde, foi ideologicamente reforçada pelo regime nazista, ao perceber grupos como os judeus, os negros e os homossexuais como perturbadores da ordem, como a “sujeira do mundo”. No contexto da narrativa, há várias passagens que relacionam o exílio à ordem e a pureza: tem-se dificuldade em conviver com o outro, com aquele que causa estranhamento, que perturba nossa “ordem interna”.

A necessidade de retirar a sujeira de si, na tentativa de se sentir melhor, se estabelece em vários momentos da narrativa. Anelise costumeiramente remete à idéia de pureza relacionada às boas memórias e vivências alegres em oposição às memórias ruins, que relaciona com sujeira e mau cheiro. Em uma sexta-feira santa - dia em que, de acordo com a Igreja Católica, é necessário fazer jejum ou abstinência de certos alimentos - já órfã e morando com a tia Beata, caracterizada por sua religiosidade e disciplina ao seguir os preceitos da Igreja -, Anelise come presunto, desencadeando a raiva da tia: “na hora nem lembrei o jejum, a abstinência, que para minha tia eram questão de vida ou morte.” (LUFT, 2008, p.55). Vendo o desgosto da tia, Anelise decide se punir de outra forma: limpando a caixa de gordura da cozinha, pois acredita ser esta uma penitência ainda maior do que o jejum. No trecho que segue, vemos mais uma vez o desconforto que a sujeira provoca em Anelise, ao relacionar sua existência e o contato, ou mesmo enfrentamento, com ela como um castigo.

- Sabe, tia, hoje também fiz penitência pela sexta-feira santa.
Ela ergueu os olhos baços, desconfiados.

- Ajudei a empregada a limpar a caixa de gordura da cozinha, aquela pia esta nas últimas, tudo podre. Ela ainda não entendia.
- Achei que botar a mão na sujeira era uma penitência muito maior do que me regalar com peixe. Ou sardinha – conclui maldosa. (LUFT, 1998, p. 56)

A sujeira funciona como alegoria em **As Parceiras**, a protagonista, em uma atitude similar a da avó Catarina, tenta afastar a sujeira de si, impondo a ordem na “família de mulheres doidas”, pelo afastamento de qualquer “cheiro enjoativo no ar. Podridão, lixo.” (LUFT, 2008, p.56). A sujeira remete à interioridade da personagem, que no exílio quer o limpo, a purificação, o novo.

Dessa forma, Anelise e Catarina, ao buscarem se refugiar do que as incomoda, do que causa desequilíbrio, tentam retirar do ambiente e de si mesmas toda a estranheza da vida, toda a “sujeira” que os traumas vividos deixaram em seus corpos. O exílio funciona como um símbolo que permite a purificação, onde o *outro* não vai poder lhe corromper e atrapalhar sua ordem. É importante citar que esse *outro*, o estranho, não se apresenta personificado no contexto da narrativa: são várias situações negativas que lhe impedem de conseguir viver em meio ao caos do mundo; a sujeira remete à desordem e as personagens precisam organizar seu mundo interior, dar fim ao caos.

A ideia de pureza ganha importância na modernidade, período no qual a ordem era valorizada como princípio fundamental na manutenção do funcionamento harmônico da sociedade. Ordem e pureza apresentam-se como noções complementares: ao definir um determinado tipo de ordem social, estabelecem-se objetos que são impuros, sujos – aqueles que precisam ser afastados. Esta noção de sujeira, daquilo que atrapalha a ordem, é contingente e não absoluta, já que é influenciada pelo lugar onde se encontra o objeto visto como impuro: “as coisas que são ‘sujas’ num contexto podem tornar-se puras exatamente por terem sidas colocadas num outro lugar – e vice-versa.” (BAUMAN,1998, p.14). Ao caracterizar o que é impuro do jogo social, os indivíduos agem de modo a afastar estes elementos estranhos, garantindo a manutenção da ordem estabelecida. Associando os esforços em manter a pureza e higiene com a fragilidade em manter a ordem social, Bauman comenta:

“Ordem” significa um meio regular e estável para os nossos atos; um mundo em que as probabilidades dos acontecimentos não estejam distribuídas ao acaso, mas arrumadas numa hierarquia estrita – de modo que certos acontecimentos sejam altamente prováveis, outros menos prováveis, alguns

virtualmente impossíveis. Só um meio como esse nós realmente entendemos. Só nessas circunstâncias (segundo a definição de Wittgenstein da compreensão) podemos realmente “saber como prosseguir”. Só aí podemos selecionar apropriadamente nossos atos – isto é, com uma razoável esperança de que os resultados que temos em mente serão de fato atingidos. Só aí podemos confiar nos hábitos e expectativas que adquirimos no decorrer da nossa existência no mundo. Nós, humanos, somos dotados de memória e de uma capacidade de aprender, por esse motivo, conferimos benefícios a uma “boa organização” do mundo. (BAUMAN, 1998, p.15-6).

Sendo assim, a ordem se mantém a partir de normas reguladoras compartilhadas entre os sujeitos sociais, em um esforço coletivo. As tentativas dos indivíduos de retirarem a sujeira do seu mundo não devem ser vistas, a princípio, como uma ação negativa, mas sim um esforço positivo em organizar o ambiente. Ela visa manter o equilíbrio e entendimento do mundo, facilitando o convívio e as ações sensatas. A ordem é mantida quase naturalmente, pois os indivíduos compartilham um “mundo de significações”, sem um espaço relevante para reflexão ou questionamentos. Trata-se de um processo prosaico, mantido pela ação rotineira e banal.

A problemática da eliminação da sujeira é, para Bauman (1998), quando o impuro não é um simples objeto, acontecimento ou ação específica, mas sim, quando refere-se a um outro ser humano ou um grupo de pessoas. São os estranhos. Estes estranhos mostram as incoerências e arbitrariedades desse “mundo de significações” compartilhado socialmente e, assim, instala-se a necessidade de afastá-los, a fim de manter a ordem. Para afastar os estranhos, a tarefa de purificação se torna consciente e intencional, criando sempre uma nova ordem diferente da sua antecessora, um novo começo a todo instante: esse novo paradigma instala o início da era moderna. A instabilidade da ordem gera insegurança e medo nos indivíduos, pois “com modelos de pureza que mudam demasiadamente depressa para que as habilidades de purificação se deem conta disso, já nada parece seguro: a incerteza e a desconfiança governam a época.” (BAUMAN, 1998, p.20).

Como vimos anteriormente, em **As Parceiras**, a família burguesa é um mecanismo fundamental para garantir a ordem. Ela funciona como um microcosmo da sociedade, no qual entendimentos sobre o mundo, experiências e regras são compartilhados e nutridos. Quando Catarina se casa, ainda adolescente, esperava-se que ela já tivesse uma certa familiaridade com o papel que devia assumir dentro da família, mas devido a sua imaturidade, ela não se enquadra e torna-se uma estranha

dentro desse espaço e, assim, o exílio funciona como uma fuga. Ela foge dessa ordem que não compreende e não consegue se enquadrar. No sótão, cria um mundo ordenado a partir de si mesma, sem contato com o mundo externo, o mesmo que sua neta Anelise faz anos depois, no Chalé. Quando não há uma identificação entre o mundo de significações compartilhado e o do indivíduo, este é afastado do convívio social, voluntária ou compulsoriamente. Ao não se acomodar com o papel feminino imposto pela ordem familiar, Catarina e Anelise, são marginalizadas e exiladas, pois “a ordem patriarcal anula toda e qualquer possibilidade de realização que não a inserida no contexto doméstico.” (XAVIER, 1998, p.65).

3.3 “Há os mortos no morro e outros no meu cemitério particular”¹⁸: memória e morte

As Parceiras se estabelece a partir de dois eixos narrativos. O primeiro deles é a história central e mais evidente da obra: a trajetória dessa família de mulheres malsinadas e perdedoras, reconstruída através das memórias e impressões da protagonista Anelise, durante uma semana, no Chalé. O segundo eixo é bastante metafórico e já sinalizado no título **As Parceiras**: a vida como um jogo de tabuleiro entre duas velhas bruxas, a vida e a morte, as duas parceiras.

E eu nunca me aproximei muito de Deus: medo de descobrir que em lugar dele nada havia senão duas velhas caspentas jogando no tabuleiro em que as sombras feito uns bonequinhos corriam, saltavam-se, devoravam-se. A gente acendendo velas como um desesperado, as bruxas soprando com força. (LUFT, 2008, p.57).

A figura da bruxa alia-se ao ideário feminino. Ao longo do século XIX, as bruxas, envoltas em uma aura de mistério e mistificação, passaram a ser vistas como inimigas da Igreja, que deviam ser combatidas. De acordo com o discurso disseminado, principalmente, pela Contra Reforma, as bruxas tinham uma aliança com o demônio e precisavam ser exterminadas. Elas eram, sobretudo, mulheres que tinham alguma função social que a Igreja abominava e condenava, como parteiras e curandeiras. Ao exercerem práticas que opunham-se aos saberes e crenças impostos pela Igreja, as

¹⁸“Há mortos nos morros e outros no meu cemitério particular da memória: como num sótão, me fazem companhia sem serem vistos. Murmuram, chamam. Cada vez me atemorizam menos: já dou quase um deles.” (LUFT, 2008, p. 16)

bruxas representavam uma ameaça ao cristianismo e, por isso, foram presas, torturadas e mortas durante a Inquisição.

A bruxa era, recorrentemente, uma mulher independente, dona do seu destino e do seu corpo. Para o patriarcado, a mulher que exerce esse poder sobre si e se desvincula do padrão de comportamento imposto, deve ser punida. A mística em torno da figura da bruxa, durante a Inquisição, partia da ideia de que elas eram seres perversos. Foram acusadas de terem vendido suas almas ao diabo, participarem de orgias com demônios, comerem carne humana, além de outros rituais satânicos. Ao romperem com as leis impostas, as bruxas ilustravam o lado instintivo e rebelde das mulheres, sua nuance indomada e, por isso, eram um contraponto do homem civilizado, racional. Ao repreendê-las, a Igreja mostrava seu poder de dominação e opressão, indicando como as mulheres deviam se comportar socialmente, dobrando-se à moral do cristianismo. Na tradição literária ocidental, as bruxas são figuras recorrentes na ficção, sendo sua representação situada historicamente, como vemos no trecho abaixo:

Como personagens de imaginários entre as fronteiras entre real e ficção estão densamente dissolvidas, a típica malvada dos contos de fadas e das várias histórias infantis traz muitos elementos da figura da bruxa descrita pela Inquisição. Histórica, a bruxa se modifica dentro das eras, ficando em sua imagem as marcas que a sociedade lhe impôs. Marcas expostas em praças públicas através do espetáculo de seus suplícios e da execução das sentenças mortais que lhe eram imputadas. Pagando por crimes tais como dançar nua sob o luar, a bruxa é marcada pelo despudor e degeneração do corpo. Mulheres incômodas para a comunidade, viúvas solitárias ou vizinhas indiscretas, as bruxas eram aquelas cujas práticas eram consideradas crimes mais graves do que as heresias. Sedenta por poder, a bruxa é maléfica e corruptora, de modo que, tanto na realidade quanto na ficção, todas as histórias de bruxas terminam com o castigo por sua insubmissão: força, fogueira, solidão. (ZORDAN, 2005, p.331-2).

Quando não eram queimadas nas fogueiras da Inquisição, as mulheres acusadas de praticar bruxaria eram marginalizadas e afastadas do convívio social, pagando, assim, pelo suposto desvio de conduta cometido. A solidão e isolamento dessas mulheres era o preço a ser pago por transgredir as regras do jogo social. Não por acaso, em **As Parceiras**, a personagem Anelise tem em seu imaginário a figura dessas mulheres como duas velhas “caspentas”, que manipulam e dominam o jogo da vida e morte, sendo as mulheres da família meras peças do jogo, sempre expostas a esse poder. As bruxas representam na narrativa o poder da mulher sobre si, sua libertação e autonomia, a antítese da figura da mulher no patriarcado. Esse controle

feminino sobre os rumos da própria vida representa a meta que Anelise deseja alcançar, ter uma vida livre de pressões, diferente das outras mulheres da família. Mas ela fracassa, aproximando-se, assim, da avó Catarina, vítima indefesa da opressão patriarcal. Sem êxito na tentativa de cumprir suas funções dentro desse sistema, Catarina e Anelise acabam sendo eliminadas do convívio social. Ambas, assim como as bruxas, ao tentar transgredir, são punidas com o exílio e solidão. Pela voz de Anelise, percebemos a proximidade entre avó e neta: “Desde que estou no Chalé ainda não chorei por mim, mas hoje chorei por Catarina, cuja sorte, embora diversa da minha, nos aproxima tanto.” (LUFT, 2008, p.46).

A imagem do jogo de tabuleiro entre as bruxas vida *versus* morte é recorrente na narrativa, pois a morte apresenta-se como um elemento constitutivo da personagem Anelise: “a morte a derrubar do tabuleiro subitamente duas peças juntas, uma não podia viver sem a outra.” (LUFT, 2008, p.27). A protagonista se reporta constantemente aqueles que conheceu e que não vivem mais com ela, geralmente evidenciando a dor dessas perdas e suas consequências na sua vida.

A primeira morte que Anelise vivenciou foi a da amiga de infância, Adélia. Esta morreu em um acidente após despencar do morro onde o Chalé de veraneio ficava próximo. A menina era uma grande amiga de Anelise na infância e as duas compartilharam várias experiências que as uniu fortemente. Anelise via na amiga uma menina “muito mais alegre do que eu” (LUFT, 2008, p.19), forte, esperta e corajosa, “Para ela, fantasmas era coisa natural” (LUFT, 2008, p.19). A amizade com Adélia encorajava Anelise a enfrentar seus medos, os fantasmas que a imobilizavam. A memória de Adélia, quando acionada por Anelise já adulta, reforça a imagem de criança frágil e que recebia pouca atenção dos pais, dado pelo fato de a mãe, Norma, demandar atenção especial. Anelise rememora, relacionando a morte de Adélia com seu estado de infelicidade atual:

Sentávamos na sombra estreita, no muro meio caído que rodeava o cemitério. Acho que nos amávamos de verdade, com todo o ardor das criaturas inocentes.

Até hoje sinto agudamente a sua falta, uma claridade momentânea que se apagou na minha vida, roubando o que poderia me ligar a todo mundo. O amor eterno porque as almas são eternas. (LUFT, 1998, p. 20).

Desse modo, é partindo da memória da morte da amiga Adélia, que Anelise tenta compreender as mortes que vivenciou. A morte da avó também é relembra

pela personagem. Catarina morreu jovem, aos 46 anos, depois de cair da sacada do sótão onde vivia, embora a causa seja explicada como um acidente, há indícios que levam a protagonista a crer que a avó se suicidou depois de ser flagrada em cenas íntimas com uma enfermeira que a cuidava, no sótão: “Tragédia súpil aquela: não permitiram a Catarina nenhuma salvação.” (LUFT, 2008, p.46). Anelise ficou órfã muito cedo, os pais morreram juntos em um acidente aéreo, deixando as duas filhas aos cuidados da tia Beata.

As mortes que Anelise rememora influenciam o seu presente. Ao buscar a solidão no Chalé, na tentativa de encontrar-se e resolver sua vida, ela lembra esses fatos, em um jogo no qual memórias e experiência se entrecruzam em uma espécie de mosaico difuso do passado. Walter Benjamin relaciona a lembrança à vivência, pois “nela se sedimenta a crescente autoalienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta.” (BENJAMIN, 1994, p. 172). Trazendo essa ideia para o contexto da narrativa, podemos pensar que Anelise, ao lembrar seus mortos, somente reporta-se ao passado com um local morto, que não pode ser mais experienciado, empobrecendo suas experiências. Assim, ao não articular essas experiências do passado e inseri-las em um tempo que se distancia daquele, que é outro, elas estão mortas e só tem valor como “reliquia”. Essa atitude somente reforça seu estado melancólico. Anelise, pela lembrança, revive somente suas vivências sem situá-las, colocando-as como experiências reais e concretas:

Fiquei órfã de uma hora para outra. Tinha catorze anos: a idade da minha avó quando casara. Não era tão ingênua quanto ela, mas solitária. Perdera minha amiguinha Adélia dois anos antes, nunca me consolei dessa perda, ainda acordava de madrugada com uma sensação tão dolorida de ausência que meu coração parecia não suportar. Mas suportava. (LUFT, 1998, p. 27).

Anelise precisa enfrentar a dor dessas mortes, seu luto, para tentar libertar-se das experiências negativas do passado e superá-las. Embora essas mortes tenham sido traumáticas e provocado dor e desespero em Anelise, além de potencializar o sentimento de solidão que sempre a acompanhou, só são retomadas para o entendimento e superação de uma perda maior: a do filho Lauro, o Lalo. Casada com Tiago, Anelise tem uma vida feliz e sonha com um filho: “A história vinha de longe. Todo mundo queria ter um filho, mas em mim isso foi mais que um sentimento natural. Depois das tempestades da paixão comecei a sentir falta de uma criança junto de Tiago e mim.” (LUFT, 2008, p.87). Ao confessar a morte do filho, em um momento de

extrema dor, Anelise reflete também sobre seu casamento e as responsabilidades impostas a ela ao assumir o papel de esposa e mãe. Quando perde o filho e falha no que acreditava ser sua função prioritária, a de mãe, Anelise olha pra si e tenta construir uma nova identidade, questionando as razões da sua existência, que agora não se enquadra dentro da família.

Na sociedade patriarcal, a imagem da mulher ideal se alia irrefutavelmente à maternidade: *naturalmente* toda a mulher deveria ser mãe, pois, só assim, irá se tornar uma “mulher completa” e realizada. Essa visão une-se à ideia de que há um instinto materno, comum a todas as mulheres, não importando sua condição sócio-política, tampouco a cultura pela qual transita. Em **As Parceiras**, após sofrer quatro abortos, o último já no sétimo mês de gestação, Anelise se sente derrotada: “Tive uma segunda gravidez, uma terceira. Nenhuma vez ocupei a ala da maternidade: só frutos malogrados. [...] Mas para mim era a negação da vida, era a afirmação da minha incapacidade.” (LUFT, 2008, p.94).

Há uma busca obstinada de Anelise pela maternidade, uma saga. Apesar desse objetivo trazer mais sofrimento do que prazer à personagem, além de minar seu casamento, ela não desiste de realizar-se pela maternidade. Assim, vemos que, mesmo dissipado, o discurso patriarcal estimula que a personagem seja mãe – ela se sente completa somente quando o filho nasce e ela torna-se “útil” para alguém, reforçando o controle ideológico do patriarcado: “Um menino graúdo e bonito. Lauro, meu filho. Afinal, nascera um homem nessa família de mulheres, e eu vencera, a vida vencera.” (LUFT, 2008, p.102). Apesar de ter uma gravidez saudável, há uma complicação durante o parto e o filho de Anelise sofre uma lesão cerebral, tendo uma estimada sobrevivência de dois anos. Ela, então, passa a se dedicar exclusivamente a cuidar do filho doente e entra em um processo doloroso, no qual reflete sobre as gravidezes frustradas e a falta de saúde de Lauro, responsabilizando a si mesma e as mulheres da família pelo fracasso, a “árvore doente” (LUFT, 2008, p.87). Embora seja comum que as mulheres desejem a maternidade e sejam valorizadas pela família e no meio social, há, paradoxalmente, uma desvalorização desse papel, pois pode privar a mulher de exercer outras funções na sociedade:

Se, por um lado, as mulheres são idolatradas e supervalorizadas pela função materna, que vê a feminilidade como sinônimo de maternidade, é esta mesma função materna que desvaloriza as mulheres. As mulheres, porque têm de cuidar da casa, dos filhos e da família não têm condições que as permitam

cuidar de outras coisas ou atividades e problemas externos a esfera doméstica.

Tal ambivalência, sobre a desvalorização e valorização dos papéis femininos, em especial o da maternidade, criada pela ideologia patriarcal, mantém as mulheres, historicamente, numa espécie de esquizofrenia passiva, numa armadilha permanente, que cria sentimentos ambivalentes na vida das mulheres, criando identidades fraturadas, fazendo com que elas necessitem resgatar-se e recompor-se com base em novos valores. (ALMEIDA, 2009, p. 613-4).

A contradição sobre a valorização dos papéis femininos apontada por Almeida (2009), principalmente os que se referem à esposa e mãe, são retratados na obra de Lya Luft: a morte do filho Lauro funciona como uma solução para esse paradoxo. O sentimento de perda do filho torna-se o ponto de partida para Anelise repensar sua vida e, apesar da dor e luto, tentar reconstruir-se. A concepção da mulher como naturalmente maternal é apresentada e reforçada por diversos discursos na contemporaneidade: o familiar, o religioso, o midiático, o médico-biológico – todos endossando o essencialismo materno, a biologização institucionalizada do corpo feminino. Assim como o termo mulher precisa ser refletido pela sua localização histórica e social, há de se questionar mitos enraizados como o instinto materno e o amor incondicional da mãe por seus filhos, pois essas características ligadas a uma possível essência feminina são construções. Sendo construtos culturais, elas demandam reflexão e problematização a fim de refutar essas imposições já naturalizadas sobre as mulheres. A normatização ideológica do papel da mulher mãe-esposa condiciona, também, a própria sexualidade feminina, que só percebem-se como “mulheres completas” após a maternidade, como percebemos na protagonista de **As Parceiras**. Eva Paulino Bueno (2000) analisa os quatro romances de Lya Luft, refletindo sobre a relação entre maternidade, mito e ideologia na ficção da autora, e comenta que:

Os romances, que podem ser lidos como versões ligeiramente diferentes da mesma história, parece dizer que o acorrentamento da mulher ao seu útero e à sua redução à posição de mães eternamente reduzidas às lágrimas, não têm preço. Embora estas mulheres não possam se libertar da estrutura que as coloca na posição de eternas mães, Lhoronas condenadas a ser um símbolo de perda, derrota, abandono e morte, elas ainda podem lutar. [...] as personagens femininas de Lya Luft lutam para confessar seus filhos, e assim transformando-os em objetos de representação, desde que esses filhos são símbolos daquilo que as acorrentou a uma maternidade e domesticidade que não puderam evitar. Este é um momento utópico e distópico ao mesmo tempo: livre pela primeira vez da figura do pai, do marido e filho, as mulheres lançam um olhar ao seu passado e a si mesmas, em busca de uma resposta à pergunta que as seguiram por toda a vida. (BUENO, 2000, p.603).

Embora a morte do filho seja um acontecimento triste e traumático, é a partir dela, que Anelise olha para trás, para sua trajetória, e percebe que um novo começo, livre de normatizações, é possível. Ou, ao menos, percebe que sua vida poderia ter sido diferente, com menos sofrimento. Isso indica que a melancolia gerada pelos processos sócio históricos desumanizadores da contemporaneidade – como o sistema econômico capitalista e o discurso patriarcal – pode ser vista e encarada de modo positivo. Compreendendo seu passado e os mecanismos que levaram a personagem a um presente doloroso, ela se liberta das identidades pré-estabelecidas e das limitações impostas socialmente.

O desfecho de **As Parceiras** permite interpretações distintas. No decorrer da narrativa, Anelise vê na praia uma veranista jovem, vestida de branco, a qual atiça sua curiosidade, embora elas não se encontrem. No sábado, último dia em que se passa a história, há o encontro entre elas:

Bem junto de mim, uma mulher. Tem o rosto na sombra, o sol às costas, a cabeleira parece uma auréola. A minha veranista. Companheira de solidão, até que enfim. [...]
De repente, sei quem é. Não entendo como não a reconheci antes. Então era por mim que ela estava esperando, todo esse tempo. Esse longo tempo. Descemos de mãos dadas. (LUFT, 2008, p.127).

O processo de introspecção que a personagem inicia quando chega no Chalé, no domingo, possibilita que ela repense suas escolhas e se liberte dos condicionamentos já internalizados, percebendo-os como construções. Partindo dessa ideia, caracterizando uma interpretação positiva do desfecho, podemos compreender esse final como o encontro de Anelise consigo mesmo, uma página em branco, na qual ela pode refazer-se e seguir em frente, apesar da dor, frustração e traumas.

Outra interpretação possível é que a mulher de branco, com cheiro de alfazema, que a personagem vê durante a narrativa, na praia, seja a avó Catarina. Nessa perspectiva, Anelise junta-se a avó na loucura: fadada à similaridade com essa família de mulheres loucas e perdedoras, ela não consegue escapar do destino comum a essas mulheres: o de exilar-se em um mundo sem normas opressoras, onde possa ser livre, mesmo que esse espaço seja o da loucura.

Ambas interpretações, sugerem que a personagem, depois de voltar a olhar a si mesma e questionar os motivos que a levaram onde está, esteja livre. A sociedade moderna, lançando mão de discursos ideológicos muitas vezes repressores e cruéis,

torna os indivíduos melancólicos, já que eles perdem a habilidade de identificação com os demais e não compreendem que podem ser livres, questionando as normas impostas. Anelise mostra-nos que, mesmo melancolicamente, esse processo pode ser realizado, garantindo a autonomia do homem sobre seu destino.

4 Meninas e parceiras: o sentimento de perda e a necessidade de continuar...

Lygia Fagundes Telles publicou sua obra **As Meninas**, em 1973, época na qual a repressão política e a censura impostas pela Ditadura Militar, ainda estavam fortemente presentes na sociedade e perpassam o cotidiano dos brasileiros, cerceando suas liberdades, tanto no âmbito coletivo, quanto no individual. Esse condicionamento, recorrentemente, estava sob a máscara do progresso econômico, percebido com nitidez somente quando afetava diretamente a vida de pessoas envolvidas nos movimentos políticos de esquerda ou através da censura à mídia. A sociedade, inebriada pela perspectiva ideológica positiva em relação ao regime, não podia ver-se a si própria e a vulnerabilidade que o autoritarismo político lhe impunha. Desse modo, **As Meninas** se estrutura a partir de um contexto histórico ímpar na sociedade brasileira, no qual as personagens protagonistas representam um mapeamento temporal, permitindo a percepção de como a produção estética representa os eventos da história, enriquecendo seu entendimento, em uma articulação onde o artístico se sobrepõe ao real.

Em **As Parceiras**, publicado em 1980, a violência não se configurava mais como uma política de estado e a repressão ditatorial diluía-se, enfraquecendo o regime que, cinco anos mais tarde, sucumbiria com a vitória da democracia, apresentando um Brasil mais livre e maleável aos estímulos externos, característicos da abertura política da pós-ditadura. Na tentativa de compreender a história, não no seu *continuum*, mas através do seu materialismo, que percebe criticamente a experiência coletiva unindo o ato de narrar “com uma prática transformadora, ao mesmo tempo redentora e revolucionária.” (GAGNEBIN, 2011, p.1), iremos confrontar criticamente a construção estética de Ana Clara e Anelise.

A distância temporal e o contexto sócio-histórico e cultural de produção das obras aqui estudadas podem, em um primeiro momento, serem percebidas como problemáticas, apresentando uma impossibilidade de comparar personagens tão díspares como as mencionadas acima. As duas são construídas esteticamente de maneira distinta, fato que pode apontar para a inviabilidade de realizar um estudo literário comparatista que se pretenda eficiente. Mas é justamente pelo seu

antagonismo, por serem representações de mulheres brasileiras que viveram em uma conjuntura que parece as afastar, que acreditamos que a comparação entre as personagens citadas seja enriquecedora, a fim de compreendermos como as narrativas se articulam com a ideologia capitalista e como a construção estética das personagens pode ser compreendida a partir de uma leitura dialética entre Ana Clara e Anelise.

Após as análises e interpretações, percebemos que as obras de Lygia Fagundes Telles e Lya Luft apresentam similaridades, possibilitando a análise e crítica comparada. Tratam-se de personagens femininas, suas experiências como sujeitos ainda estão enraizadas ao patriarcado e as suas construções identitárias apresentam traços desta configuração social, ainda que de modos diferentes. Entendendo o sistema patriarcal como constituinte da cultura brasileira, interessa-nos perceber como ele se manifesta em cada uma das personagens, auxiliando uma retomada crítica dos eventos históricos. Em ambas as narrativas, a família apresenta-se como uma importante instituição social e a violência à mulher nesse espaço é recorrente, mesmo que simbólica.

Salientamos que o que une fortemente essas personagens é o sentimento de perda, que perpassa as narrativas de **As Meninas** e **As Parceiras**: ambas se caracterizam por sua essência melancólica. O *spleen*, termo popularizado pelo poeta Charles Baudelaire, é o elemento que as une, legitimando a comparação entre elas. Nossa compreensão sobre o termo é, sobretudo, a apresentada por Walter Benjamin nos seus textos de teoria e crítica literária e, também, seu entendimento sobre o modo de narrar a história, o materialismo histórico. Jeanne Marie Gagnebin, na obra **História e Narração em Walter Benjamin** (2011), expõe o aparente paradoxo benjaminiano, que anuncia a perda da tradição e da possibilidade de narrar a experiência, ao caráter libertário do materialismo histórico:

O que é, então, esta narrativa salvadora que evocam as famosas teses “Sobre o Conceito de História” e quem é esse “historiador materialista” que saberia dizê-lo, enraizado na experiência coletiva (*Erfahrung*) dos vencidos? E isso principalmente quando lembramos que Benjamin mostrou com acuidade que toda experiência coletiva na nossa modernidade, portanto de toda tradição e toda palavra comuns. Provocativamente poderíamos nos perguntar se a teoria da literatura em Benjamin, cujo centro é a *perda* da tradição, a *perda* da narração clássica, a *perda* da aura, etc., não invalida sua teoria da historiografia revolucionária, definida como retomada e rememoração de um passado esquecido, perdido, sim recalçado ou negado. (GAGNEBIN, 2011, p.2).

A revolução proposta por Benjamin, a qual Gagnebin questiona a possibilidade de êxito, é possível. Essa revolução é o próprio romper da continuidade de narrar a história de modo linear: é necessário reencontrar o passado e situá-lo criticamente no presente. A narração do materialista histórico é aquela focada na voz dos vencidos, oprimidos pela modernização que viola os direitos humanos, priorizando o progresso. Considerando que todo o pensamento de Benjamin constrói-se a partir de uma perspectiva melancólica sobre a história, é nesse contexto crítico que pretendemos analisar as personagens Ana Clara e Anelise. Como citamos anteriormente, em nosso estudo, a melancolia apresenta-se como uma perspectiva de crítica da cultura e da história.

A melancolia, como sentimento que acomete os indivíduos, fomenta sensações vistas como prejudiciais e desvantajosas para o homem, como: enfraquecimento do ego, desânimo, frustração, insegurança e desinteresse pela exterioridade. Esses fatores serão analisados na construção das personagens de **As Meninas e As Parceiras**, a fim de compreender o processo de criação artística das autoras e como eles auxiliam nossa análise sobre o modo como a produção artística pode evidenciar, nas narrativas, os fragmentos esquecidos do passado. Restos mortos, as ruínas, como aponta Benjamin, das quais o materialista histórico não consegue desviar o olhar. Essa postura melancólica não vai ser visualizada pelo seu aspecto negativo, de alienação, mas na sua materialidade e importância como uma metáfora que remete à própria configuração da modernidade e seus reflexos nos indivíduos e na produção literária, principalmente.

4.1 Do mito de Saturno à perspectiva benjaminiana: um breve panorama da melancolia

- *Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga*¹⁹, (Ana Clara)
*estaria ficando doida?*²⁰ (Anelise)

¹⁹ “Engrena nada. Se ao menos engrenasse mesmo e eu subisse pelas paredes de tanto engrenar e a cabeça deixasse roque-roque de pensar só coisas chatas. Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga, pomba.” (TELLLES, 2009, p.36)

²⁰ “Então comecei a ter esse medo: estaria ficando doida? Loucura podia ser herdada? Uma avó louca, uma tia anã.” (LUFT, 2008, p.24)

A palavra “melancolia” surgiu na Grécia, no início do século IV a.C: melankholia, aglutinação de kholê (bile) e mélas (negro). No século III, tornar-se melancholia, no latim. As definições acerca do termo são múltiplas, variando de acordo com a época e a perspectiva empírica adotada pelo sujeito que a conceitua. A fim de que nosso estudo sobre as obras **As Meninas** e **As Parceiras** se dê sem equívocos conceituais, que afetem negativamente a análise desta categoria e como ela configura-se nas narrativas, iremos apresentar um breve panorama da melancolia, no decorrer da história. Se definimos a melancolia como um sentimento de perda, precisamos conhecer o quê exatamente se perde, como esse processo acontece e quais seus efeitos sociais e, principalmente, na produção literária.

O sentimento melancólico manifesta-se nos indivíduos em uma relação estreita entre os acontecimentos históricos e sociais e as mudanças de paradigmas que o homem enfrenta continuamente. O primeiro estudo relevante sobre o tema foi realizado pelo inglês Robert Burton, em 1621, na obra intitulada **A anatomia da melancolia** (The anatomy of melancholy), tendo grande êxito editorial. Sua edição de bolso contava com mais de 1400 páginas, indicando a complexidade do tema. Esse fato indica que há um interesse secular em compreender os motivos que levam os homens a tornarem-se melancólicos.

A publicação da obra de Burton coincide com a volta da Peste Negra no continente europeu, depois da epidemia enfrentada no século XIV. Aproximando a disseminação da peste negra à melancolia, o autor defende que, embora a segunda não seja necessariamente uma enfermidade, as duas apresentam similaridades que as aproximam. Nas palavras de Moacyr Scliar (2000): “A peste, doença transmissível, dissemina-se pela população. A melancolia também pode disseminar-se – uma espécie de contágio psíquico -, dominando o clima de opinião e a conjuntura emocional de um grupo, uma época, um lugar.” (SCLIAR, 2008, p.9). Assim, percebe-se que a melancolia tem um aspecto fortemente social e historicamente situado.

Na contemporaneidade, há um limite estabelecido diferenciando doenças psíquicas, como a depressão, da melancolia. Mas, por séculos, o melancólico foi visto como um doente, imerso em uma “experiência existencial”. Na obra de Burton, apresentada por Scliar (2008), comenta-se que Hipócrates (460-377 a.C), o pai da medicina, e seus seguidores, explicavam as doenças psíquicas como o resultado de um desequilíbrio entre o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra, sendo eles, os

quatro humores fundamentais do corpo. Esses elementos correspondiam aos quatro temperamentos: sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. Nessa concepção, a melancolia era o acúmulo da bile negra no baço (spleen, em inglês), termo que hoje alude ao estado melancólico. O entendimento sobre a melancolia baseado nos quatro humores ficou conhecido como “Teoria Humoral”.

Na Idade Média, a melancolia deixou de ser vista somente a partir da Teoria Humoral, decorrente do desequilíbrio dos humores corporais. O melancólico, ao assumir uma atitude contemplativa, estabelece um vínculo entre a genealidade e a loucura. Nesse contexto, o melancólico deixa de ser visto como doente, pois reconhece-se que só ele percebe a pobreza e fragilidade da existência humana de forma clara, a partir da percepção da imanência, que comentaremos no decorrer do texto.

Durante a Contrarreforma, o Barroco atuou como um movimento cultural que veiculava a propagação da fé e moral do catolicismo. Opondo-se à arte do Renascimento, na qual a razão era priorizada, o Barroco focalizou a representação de sentimentos, instigando as emoções mais terrenas e viscerais. Na literatura, especificamente no drama barroco alemão, as personagens eram conduzidas sempre ao seu destino inevitável, a morte, apresentando-a como a própria norma que organiza a vida humana. De acordo com Walter Benjamin, em **Origem do Drama Barroco Alemão** (1984), essa essência do movimento barroco, ultrapassou sua época de origem, influenciando a formação melancólica da subjetividade até a modernidade. Assim, podemos afirmar que o Barroco não se trata somente de um movimento presente nas artes visuais, literatura e arquitetura, mas representa um conjunto de idéias sobre o homem e seu entendimento do mundo, que caracteriza-o como um movimento ideológico.

Representando o sentimento melancólico da perda, a arte barroca ambicionou revelar uma experiência de origem, na tentativa de compreender a verdade atemporal da história. De acordo com Walter Benjamin (1984), a moral do luteranismo e do calvinismo, movimentos de Contrarreforma liderados por Martinho Lutero e João Calvino, no início do século XVI, estabeleceu que o homem podia sustentar-se somente pela fé. Isso significava que a salvação só seria alcançada pela resignação do homem e pela crença desmedida na bondade de deus. Nesse contexto, a prática de ações virtuosas era menos importantes que a fé, tornando a experiência humana

esvaziada de sentido (e, muitas vezes, tediosa), criando um ambiente propício para o estabelecimento da melancolia. Benjamin explica o sentimento do homem em relação a essa configuração:

A própria vida protestava contra isso. Ela sente profundamente que não está aqui para ser desvalorizada pela fé. Ela se horroriza profundamente com a ideia de que a vida poderia transcorrer dessa forma. Sente um horror profundo pela ideia da morte. O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática. (BENJAMIN, 1984, p.162).

Assim, o barroco busca romper com esse entendimento essencialmente espiritual da experiência humana e reconectá-la com a esfera material da existência. É, nesse cenário, que reconheceu-se a vulnerabilidade do homem, sua transitoriedade e melancolia. Priorizou-se, nesse movimento, o uso de imagens alegóricas, articuladas ao entendimento da história: a natureza finita do homem e dos processos históricos. A alegoria, forma de representação que oferece um novo significado, pode ser compreendida como a possibilidade de dar a um objeto morto um novo sentido (alegórico), partindo da sua morte, a fim de conservá-lo. Esse método de análise e compreensão da história possibilita percebê-la na sua totalidade (aproximando pré e pós-história e reinterpretando-as), e, não mais no simples suceder dos fatos. Leandro Konder (1999) comenta acerca do entendimento de Benjamin sobre o drama barroco e sua relação com a história e a melancolia:

O nosso crítico contrapõe o “drama barroco” à tragédia clássica, sustentando que as duas formas são expressões de dois universos espirituais distintos: a tragédia, através da piedade e do terror, provoca a catarse purificadora, e nela, no palco, um acontecimento manifesta um conflito que está sendo julgado por uma instância mais alta; o “drama barroco” se passa num palco que não é um lugar real, que é um lugar “dialeleticamente dilacerado”, transformado em espaço interno do sentimento, “sem nenhuma relação com o cosmo”. O “drama barroco” pressupõe espectadores inseguros, submergidos na iminência do movimento da história, condenados a refletir melancolicamente sobre problemas insolúveis; a “instância mais alta” não é a mais competente para formular julgamentos claros, os valores absolutos estão morrendo. (KONDER, 1999, p. 35).

Desse modo, percebemos que Benjamin compreende que é na morte e no luto que o barroco se origina, evidenciando a fragilidade do homem, que viu a destruição de todos antigos valores e verdades: o mundo em ruínas e fragmentado. A melancolia, aliada à representação alegórica, adquire, assim, uma dimensão metafórica. Ela vai representar a vulnerabilidade do homem que teve suas experiências privadas de todo o valor e que perdeu a própria capacidade de representar idealmente os objetos do

mundo. Dessa forma, é através da efemeridade da vida e assertiva da morte, que o melancólico vai buscar um sentido atualizado para sua existência, propiciando, assim, uma dimensão revolucionária e transformadora à melancolia.

Na tradição aristotélica, a melancolia aliava-se a atributos da mente, vista também pelo seu aspecto positivo: “a melancolia resulta, por sua vez, na incapacidade de resistir às paixões, de obedecer aos preceitos divinos e à voz da razão. Isso não impede que haja na melancolia um toque de gênio...” (SCLIAR, 2008, p.78). A genealidade do melancólico baseava-se na crença na astrologia, na qual os astros interferiam na vida humana. Passou-se a acreditar na influência dos planetas sobre o homem. Visto, agora, como agente condicionador do espírito melancólico, Saturno é o planeta que o guia, elevando seu pensamento e estimulando a reflexão. Benjamim comenta sobre a relação entre Saturno e a melancolia, dizendo:

Como a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma, por um lado com a preguiça e apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação; como a melancolia, ele ameaça sempre os que estão sujeitos, por mais ilustres que sejam, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante. [...] Quanto à dialética de Saturno, ela exige uma explicação “que só pode ser buscada na estrutura interna da concepção mitológica de Cronos... Essa concepção não é dualista apenas com relação à ação externa de deus, mas também com relação a seu destino próprio e pessoal, e isso de forma tão abrangente e nítida, que poderíamos caracterizar Cronos como um deus dos extremos. Por um lado, ele é o senhor da Idade de Ouro... por outro lado, é o deus triste, destronado e humilhado... por outro lado gera (e devora) inúmeros filhos, e por outro está condenando a eterna esterilidade; por um lado é um mostro capaz de ser vencido pela astúcia mais vulgar e por outro é o deus antigo e sábio, venerado como a inteligência suprema. (BENJAMIM, 1984, p.172).

Na mitologia romana, Saturno foi um deus, identificado como Cronos na tradição grega, relacionado à agricultura e ao tempo. De acordo com a mitologia, Saturno tirou o poder do pai, Urano, que estava insano e tirânico, causando adversidades no plano terreno. Após um tempo, Saturno recebe a profecia de que, assim como o pai, perderá o poder para um de seus filhos. Casado com sua irmã, Réia, que representa a terra, Saturno passa a devorar todos os filhos (Vesta, Ceres, Juno, Plutão e Netuno) assim que nascem, tomado pelo medo de ser deposto. Mas Réia consegue salvar um deles, Júpiter (Zeus, na mitologia grega), escondendo-o em uma caverna na ilha de Creta e dando uma pedra embrulhada em um pano para que Saturno comesse, enganando-o. Então, cumprindo-se a profecia, Júpiter cresce e, com ajuda dos titãs que liberta, faz com que Saturno vomite seus irmãos. Ele perde o poder para o filho que o atira montanha abaixo.

Jupiter, guiado pelo humor sanguíneo e caracterizado, assim, por seu temperamento hedonista e otimista, opõem-se à natureza destrutiva de Saturno, equilibrando-o. Nas palavras de Benjamin: "Sob a influência jupiteriana, as inspirações perniciosas se tornam benéficas, Saturno se torna protetor das investigações mais sublimes; a própria astrologia cai sob sua jurisdição" (BENJAMIN, 1984, p. 174). Desse modo, na abordagem de leitura dialética entre Saturno e Jupiter, a influência jupiteriana apaga as contradições e os aspectos negativos, enquanto que Saturno opera como um alerta, como uma consciência da realidade e das incongruências.

O conceito que liga Saturno a seus filhos assemelha-se ao que une o melancólico aos objetos e fenômenos do mundo. Dessa forma, a compreensão de como Saturno guia o homem melancólico e, sobretudo, sua contemplação, são importantes para entender a melancolia como uma perspectiva filosófica de análise da história. Ao comparar o mito de Saturno com a relação entre o melancólico com os objetos, vemos que:

O melancólico não abandona seu objeto, ao contrário, devora-o, a fim de conservá-lo eternamente e não deixá-lo esvanecer. Isto deve-se ao fato de que a morte só atinge os vivos, e uma vez que o objeto esteja morto e devorado, esta a salvo do seu poder, podendo sobreviver na memória, na reminiscência, na teorização. E assim, matando os objetos, traindo o mundo, o melancólico pode mantê-los eternamente. Torna-se melhor para ele, dentro de sua lógica extremista, amar um ser morto e idealizado, do que vê-lo desmanchar-se aos poucos, a partir do ponto que não corresponde mais a idealização, já que vê no seu eterno problema com a fugitividade, qualquer mudança como uma descaracterização completa, tal é seu impulso para verdade, como instância inatingível. (DIAS, 2004, p.54).

Desse modo, através do ato de comer os filhos e, como consequência paradoxal, acabar os preservando, Saturno estabelece a relação que o melancólico terá com os objetos do mundo. Ao perceber que todos os fenômenos humanos e o próprio mundo são efêmeros e inconstantes, o melancólico quer reter alguma *verdade* sobre eles e os devora, na tentativa de salvar algo em meio às ruínas da história, como atentou Benjamin (1984). Os filhos de Saturno voltam ao mundo intactos e representam uma *verdade* que estava esquecida. Eles podem ser lidos como os fragmentos de uma história que não era plenamente conhecida: eles rompem o *continuum* histórico, para mostrar que algo havia sido esquecido e que precisa ser revisto.

Como comentamos, a melancolia é um conceito pesquisado há anos e que sofreu modificações ou acréscimos no decorrer da história, a fim de ser melhor

compreendida. Mudanças sociais, culturais e econômicas, ocorridas durante o Renascimento, tais como: a transição do sistema feudal para as monarquias nacionais, o crescente mercantilismo, o avanço científico e a Reforma Protestante, reforçaram o egocentrismo, modificando a relação entre os homens. Essa nova concepção de como o homem habita o mundo e relaciona-se com os demais, atualiza também a percepção de tempo e espaço e o próprio entendimento acerca da melancolia.

Com o crescimento das cidades e práticas mercantis surge a necessidade de determinar o tempo de forma precisa e individualizada, opondo-se, assim, à marcação temporal pouca exata usada durante a Antiguidade e Idade Média, controlada por instrumentos prosaicos como os relógios de sol. Nas artes visuais, incorporou-se a noção de perspectiva e do conhecido “ponto de fuga”, que privilegia o olhar subjetivo, individualizado, do espectador, ao contemplar a obra. A crescente modernização leva a uma nova configuração do mundo, fazendo com o que o homem abandone conceitos e verdades antes vistas como fixas e imutáveis, impulsionando-o, dessa forma, a ressignificar sua existência em um novo paradigma espaço-temporal.

Há, durante esse período, novas perspectivas nas esferas cultural, científica e artística. A partir dessas mudanças, nasce o homem melancólico moderno, que precisa se readaptar ao mundo, pois: “As ações humanas foram privadas de todo o valor. Algo de novo surgiu: um mundo vazio.” (BENJAMIN, 1984, p.162). A afirmação de Benjamin aponta para um esvaziamento do sentido da vida do homem, predominando o sentimento de impotência. Os que se dedicavam a verificar mais precisamente o sentido da existência, acabavam a percebendo como um espaço em ruínas.

O melancólico percebe que todos os fenômenos culminam na morte, sendo a melancolia a onipresença da morte na própria vida humana. Para Benjamin (1984), esse sentimento caracterizou o Barroco, pois, os homens que viveram no período, viam a morte e a finitude incessantemente, aflingidos pela certeza que a transcendência não podia ser alcançada, como comentamos anteriormente. O melancólico é aquele que não vê sentido nos acontecimentos, tornando-se introspectivo e meditativo:

A meditação do melancólico é compreendida na perspectiva de Saturno, que “como o planeta mais alto e mais elevado da vida cotidiana, responsável por

toda a contemplação profunda, convoca a alma para a vida interior, afastando-se das exterioridades, levando-a a subir cada vez mais alto e, enfim, inspira-lhe um saber superior e o dom profético, (BENJAMIN, 1984, p. 171).

A meditação do melancólico, apontada por Benjamin, configura-se como uma introspecção do olhar sobre os objetos, a fim de reter algum saber ou *verdade*: eles representam a única coisa que o melancólico consegue apegar-se, por isso, ele é percebido como aquele que perdeu o interesse pelo mundo externo. Na medida que introjeta o mundo dos objetos, o melancólico percebe a situação conflituosa na qual se encontra, sentindo-se frustrado e desamparado. A meditação estabelece-se a partir da perda de referenciais estáveis e a inevitável insegurança que acomete o homem nesse período, culminando no sentimento melancólico, baseado na perda. O homem busca um novo sentido, uma nova verdade, mas o que vê é vazio. Ao indicar que o homem precisa de um certo universo simbólico de significações pré-estabelecidas e compartilhadas socialmente, as ideias apresentadas por Benjamin podem ser relacionadas aos apontamentos articulados por Zygmund Bauman, na obra **O Mal-estar da Pós Modernidade** (1998).

Embora Bauman (1998) disserte sobre o mal-estar que acomete os indivíduos na passagem da modernidade para a pós-modernidade e as obras aqui estudadas situem-se ainda no que o autor entende como modernidade, suas teorizações são estimadas ao nosso estudo, pois interessa-nos verificar como os novos paradigmas existenciais, que surgem incessantemente no espaço social, criam esse sentimento de perda, instabilidade e melancolia. Como vimos, a melancolia sempre esteve presente na história da humanidade e despertou o interesse de estudiosos ainda no século XVII.

Para Bauman, na modernidade, havia a manutenção incessante de uma ordem social, baseada na construção de um mundo estável, onde as pessoas buscavam encaixar-se em um mapa cognitivo e moral, sempre coerente. Determinadas normas comportamentais garantiam esse ordenamento. Desse modo, estabelecia-se um sentimento de pertencimento a um lugar e tempo. Nessa configuração moderna do mundo, o estado era responsável por regulamentar e controlar as estruturas das normas legais e as identidades eram construídas pelos indivíduos durante suas vidas: a identidade como projeto. Apesar de libertar o indivíduo de manter-se a uma identidade herdada e garantir o direito de construí-la, ela ainda era uma, sólida e

imutável. Nesse contexto, a ordem social e a vida individual conectavam-se, pois ambas eram projetos inerentes e estáveis.

Instala-se uma crise do paradigma moderno, quando estabelece-se uma “nova desordem do mundo”. De acordo com Bauman (1998), a modernidade funcionou estruturalmente a partir de blocos de poderes bem definidos política e economicamente, que garantiam uma certa lógica e ordem funcional. Com a tentativa de ascensão de países subdesenvolvidos, antes colonizados, houve uma ruptura, enfraquecendo as bases até então sólidas dessa configuração. Além disso, o teórico aponta para uma “desregulamentação universal”, provocada pela competição desenfreada do mercado capital, reduzindo consideravelmente o controle governamental. Dessa forma, os indivíduos, seus projetos identitários e a coletividade, antes inerentes, obedecem agora as leis do mercado, estando à mercê de sua instabilidade e fluidez. Se antes o estado determinava normas e valores, garantindo a ordem, agora os indivíduos sentem-se desamparados e inseguros:

Em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constroi uma casa – mediante a adição de tetos, aposentos, ou de corredores -, uma série de “novos começos”, que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas mas facilmente demolidas, pintadas umas sobre as outras: uma identidade de palimpsestos. Essa identidade que se ajusta ao mundo em que a arte de esquecer é um bem, se não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de contínua adaptação. [...] Estas são algumas das dimensões, certamente não todas, da incerteza pós-moderna. Viver sob condições de esmagadora e auto-eternizante incerteza é uma experiência inteiramente distinta da de uma vida subordinada à tarefa de construir a identidade, e vivida num mundo voltado para constituição da ordem. (BAUMAN, 1998, p. 36-7).

A incerteza citada por Bauman, está sempre presente, já que, não há, na pós-modernidade, uma ordem regulada pelo estado, dando estabilidade e segurança para a construção de projetos identitários. Embora o autor fale em mal-estar, há semelhanças entre esse sentimento e a melancolia. Assim, ela apresenta-se como um ponto de apoio para compreensão do sentimento melancólico. Há a perda de antigas certezas, de modelos referenciais e o novo é constantemente reatualizado. A mudança de paradigmas comportamentais, independentemente de que configuração de mundo seja abandonada, é o lugar de nascimento do melancólico. Ele configura-se como uma metáfora da relação do homem com o mundo moderno, pois está em um lugar problemático no espaço-temporal da modernidade.

Na psicanálise, a melancolia também foi objeto de estudo. Na obra **Luto e Melancolia**, Freud (2011b) estabeleceu relações entre os dois temas. Ambos configuram-se pela perda de um objeto ou ente, levando a um estado de desânimo e desinteresse pelo mundo. A principal diferença entre os dois estados é o que o autor denomina como “princípio de realidade”. Esse princípio permanece no enlutado e, por mais doloroso que o processo se apresente, ele possibilita que o eu substitua o objeto perdido por outro, retomando sua relação com o mundo externo. Em contraponto, o melancólico não sabe exatamente o quê perdeu, fato que impossibilita a substituição do objeto, pois a elaboração da perda não se dá de maneira completa. Há, no melancólico, o empobrecimento do ego, que torna-se o próprio objeto da sua perda. Ele não consegue definir o que o paralisa e o absorve. Freud compara a melancolia ao luto dizendo:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. No luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida que em que este não faz lembrar o morto -, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. (FREUD, 2011b, p.47).

Vemos, então, que a perda sofrida pelo melancólico, lhe é desconhecida, incapacitando-o de substituir o objeto que perdeu. Ao ignorar o que foi perdido, há um empobrecimento do ego e supressão de todo impulso que o leve a apegar-se aos acontecimentos da vida. Não há interesse pelo mundo, já que estes são visto como vacuidade, vazios de significado. Assim, diferenciando o luto da melancolia, podemos afirmar que no primeiro há a perda de um objeto externo ao sujeito, enquanto, na segunda, temos - além da perda gradual do *eu* e da autoestima -, a perda da capacidade de representar os objetos do mundo. Como vimos, é nesse ponto que o conceito de alegoria se torna indispensável na perspectiva crítica do melancólico, pois ela permite transcender a ligação elementar entre significante e significado:

Mergulhar no abismo que separa o Ser visual e a Significação não é senão entregar-se à contemplação melancólica. Um objeto só é transformado em significação alegórica, após sua morte. Matar o objeto, arrancá-lo de seu

contexto é negar-lhe qualquer possibilidade simbólica e dar-lhe múltiplos sentidos, todos eles remetendo à morte. (RIGATTO, 2011, p.74).

Dessa forma, percebe-se que a convencionalização acerca da representação dos objetos não pode assegurar a plenitude de sentido, tampouco, responder satisfatoriamente os questionamentos humanos, pois todos os objetos são finitos e desprovidos de significado intrínseco. Assim, o melancólico desinteressa-se de si, mas, de acordo com Benjamin (1984), não deixa de observar o mundo, ainda que não haja sentido no que vê. Seu apurado senso de realidade, de natureza saturnina, o diferencia dos demais e o faz buscar e refletir sobre a *verdade* do mundo.

Essa verdade só é desvendada alegoricamente: “O conceito de alegoria, que é, segundo o desenvolvimento das ideias de Benjamin, a concepção de verdade que o melancólico, em sua teorização desenfreada, alcança.” (DIAS, 2001, p.14). Desse modo, ao questionar verdades absolutas e imutáveis, descartando-as, o melancólico adota uma posição filosófica, a fim de compreender e (re)significar o que vê. Ele percebe a imanência de todos os processos e de sua própria existência, diferenciando-se do homem comum. Ao compreender a transitoriedade do mundo, percebe também a finitude da própria vida e a coexistência da morte desde o instante que nasce.

O melancólico percebe que mesmo que haja ordem, como aponta Bauman (1998), ao comentar sobre a organização social da modernidade, não há sentido ou respostas satisfatórias nela. Ele não permite-se confortar com explicações ilusórias sobre o sentido da sua existência, tornando-se mensageiro da morte, sua única certeza. Sua racionalidade o faz duvidar constantemente, permanecendo sem respostas. Há, portanto, uma visão positiva da atitude melancólica, pois, ao problematizar o mundo moderno e criticar sua suposta racionalidade e ordem, o melancólico percebe e expõe a perda do sentido e rompe com a continuidade histórica. Em **Origem do Drama Barroco**, Benjamin comenta sobre a melancolia:

De forma tosca e até injustificada, ela exprime, a seu modo, uma verdade, e por causa dela trai o mundo. A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua autotenaz observação, a melancolia inclui as outras coisas mortas em sua contemplação para salvá-las. (BENJAMIN, 1984, p.179).

Estabelece-se, dessa maneira, que a busca pela verdade, na perspectiva melancólica benjaminiana, é uma traição ao mundo. O que se contempla, em sua posição filosófica, é o vazio do mundo e a efemeridade. Ao perceber os fenômenos

em sua natureza condicionada e ilusória, pode-se contemplar a transitoriedade como a beleza do mundo e não como um mal em si. Consequentemente, o filósofo melancólico não abandona o mundo, ainda que sua posição seja essencialmente introspectiva, como mencionamos anteriormente. No aparente abandono contínuo dos objetos externos, os mesmo que geraram sua melancolia, ele produz uma nova forma de pensar o mundo e preencher o vazio da verdade e “simultaneamente salvar as coisas, as criaturas, a efetividade.” (DIAS, 2004, p.54).

A percepção da imanência como um aspecto irrefutável da realidade humana impulsiona o surgimento da melancolia, legitimando-a. A presença constante da morte, ao contrário de bloquear o filósofo melancólico para os impulsos da vida, o leva a compreender sua importância, afastando-o de uma concepção niilista do mundo. Ao olhar o mundo de um novo ponto de vista, distinto do lugar comum, o melancólico enriquece seu pensamento e capacidade construtiva, livrando-se da alienação, que em um primeiro momento, justamente parece o caracterizar. A fugitividade dos objetos e das experiências apontam para a necessidade humana de valorizar o tempo vivido, minimizando o sofrimento e transformando o mundo em um lugar justo para todos. Assim, a percepção latente da morte é um processo que resulta positivamente para o filósofo melancólico, pois ela é a própria verdade que precisa ser interpretada.

Nas artes, a melancolia foi tema de diversas obras, como a gravura intitulada *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer. Nela, há uma mulher alada, apoiando o rosto com o braço esquerdo sobre o joelho, seu olhar é de enfado e parece não se fixar em nenhum ponto específico. Além disso, os vários objetos, a maior parte de cunho científico (relacionando-se à técnica), representados na imagem e à volta da mulher, não lhe provocam interesse aparente. Um elemento interessante da obra é a figura do cão. Durante o Renascimento, a memória era comumente relacionada à imagem de um cão preto, remetendo à importância de lembrar, evocar o passado.

Há, na personalidade melancólica, o incessante processo de lembrar. Ainda que o tempo da melancolia seja o presente, como aponta a imagem da ampulheta na gravura de Dürer: os seus dois compartimentos contêm a mesma quantidade de areia, indicando a imobilidade característica do indivíduo melancólico e sua incapacidade de agir em um passado que parece morto e, também, em um futuro incerto. É a própria rememoração que caracteriza a melancolia como um retirar-se do mundo e voltar-se a si: o melancólico não consegue esquecer, ele revisita

constantemente os acontecimentos e se entristece, pois percebe que nada pode ser mudado se o passado não for revisitado coletivamente.

Na rememoração, o passado não é vazio, tampouco homogêneo. Portanto, esse processo introspectivo é inerente ao estado melancólico: absorvido no processo meditativo, ele percebe um presente que está saturado de passado e somente por essa via pode restituir o que foi perdido no *continuum* da história. Ao perceber que o passado não é estático, ele pode transformá-lo. Ao interpretar a gravura de Dürer e seus objetos, Walter Benjamin (1984) comenta sobre o uso de alegorias para compreender determinadas ideias e processos. De acordo com Scliar (2004):

A abundância de objetos na obra de Dürer é significativa. A transação entre o melancólico e o mundo, diz Benjamin, faz-se através das coisas, não das pessoas. Acumular – riquezas, roupas, obras de arte, propriedades – é o imperativo dessa nova época, mesmo que depois as coisas fiquem sem uso, como acontece na gravura. Mesmo que o destino final dessas coisas seja a decadência, as “ruínas sobre ruínas” que o Anjo da História, de Benjamin, vê na trajetória da humanidade.

A gravura de Dürer é alegórica, o que não deixa de ser apropriado: em se tratando de melancolia, alegorias não são raras. A alegoria é a única diversão (no sentido original do termo: afastar-se) que o melancólico se permite – coisas de que Benjamin, ele mesmo um melancólico, deu testemunho em seus textos. (SCLIAR, 2004, p.85-6).

Mesmo a leitura precária da obra de Dürer pode ser útil para o nosso entendimento sobre a melancolia. Como afirmamos anteriormente, de acordo com Leandro Konder, na obra **O Marxismo da Melancolia** (1999), há uma evidente necessidade do acionamento de alegorias para possibilitar a expressão, já que somos seres fragilizados e, por isso, necessitamos de imagens que remetam a outros níveis de significação, transpondo a interpretação primária. Relacionando o conceito de alegoria à melancolia, Konder fala textualmente:

O recurso à alegoria, segundo Benjamin, nos é imposto pelas condições históricas em que nos encontramos; somos sobreviventes de uma destruição paulatina de todos os grandes valores antigos, que foram alvitados e transformados em escombros pela mercantilização da vida. “As alegorias são, no reino do pensamento, o que as ruínas são no reino das coisas.” [...] Melancolia e alegoria se apoiam uma na outra: somos melancólicos porque só alegoricamente conseguimos lidar com os objetos cuja universalidade nos escapa. (KONDER, 1999, p.36).

Dessa forma, a alegoria não é acionada somente para expressar o que não pode ser diretamente posto em palavras. Ela alia-se ao empobrecimento do ato de narrar e sua articulação com a história. Ao considerar o recurso da alegoria como enriquecedor - ou até mesmo inevitável - na composição artística e na narração da

história, já que ela apresenta-se de forma a representar algo além de seu entendimento basilar, a perspectiva melancólica de análise une-se a um conhecimento baseado na experiência comunicável. É o que para Benjamin, denomina-se *Erfahrung*, a experiência do melancólico em contraposição à vivência individualizada e empobrecida do homem na modernidade.

Para Benjamin (1986), a rememoração melancólica possibilita uma revolução que se dá ao interromper a continuidade linear do curso da história. Ao visualizar o passado em uma imagem única e momentânea, ele é percebido enquanto *mônada*: a história se apresenta no presente. Na Tese IX, “Sobre o conceito de história”, Benjamin afirma que a função do materialista histórico é “escovar a história a contrapelo”, isto é, observar e analisar os acontecimentos na direção oposta do progresso conduzido, sobretudo, pela disseminação da técnica e mercantilização da vida.

O historiador materialista histórico é, também, um melancólico. Pois, só através da rememoração contemplativa, ele vai agir recolhendo os restos da história (os filhos de Saturno), que ficaram esquecidos na narração dos vencedores, mas que contém sabedoria e conhecimento. O progresso, personificado pela máquina e técnica, lança seu olhar ao lucro e transforma em coisas tudo que toca, reificando e desumanizando os indivíduos. O historiador percebe o engodo dessa racionalidade devastadora e volta-se para as ruínas do passado²¹, pois só dessa maneira pode recompor o que se perdeu: os restos mortos adquirem novos significados. Sobre o interesse nos restos mortos do passado, sua contemplação e ressignificação, Benjamin (1986) afirma:

Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários extratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência de seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação

²¹ Ao analisar o desenho **Angelus Novus** (1920), de Paul Klee, Walter Benjamin comparou a obra à ideia central do materialismo histórico, na IX Tese do ensaio “Teses sobre o Conceito de História”, dizendo: “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.” (BENJAMIN, Walter. *Teses Sobre o Conceito de História*. In: _____. *Obras Escolhidas*, v. I, *Magia e técnica, arte e política*, trad. S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 226.)

caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõe elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente quer da imagem sagrada, quer da verdade. (BENJAMIN, 1986, p.50).

Assim, é a visão melancólica sobre o passado que vai permitir que as partes heterogêneas do processo histórico passem a figurar no presente. A melancolia leva à contemplação, permitindo que se crie uma nova configuração dos elementos mortos dentro do passado reatualizado. Esses elementos costumeiramente se unem à história dos derrotados, dos oprimidos e marginalizados: os sem voz na história oficial. O materialista histórico percebe a desintegração do mundo, baseada na perda, e age a fim de salvar esses fragmentos, inserindo-os no “mosaico” da história. Nesse ponto, a melancolia abandona seu caráter negativo concebido na Idade Média: o indivíduo tomado por ela não se configura mais como indiferente ao mundo, abatido pela inércia, ele age a fim de salvar o que vê, as coisas mortas, pois reconhece que nelas há algo valioso.

Nessa perspectiva benjaminiana, o conceito de melancolia pode ser compreendido como um método de análise e compreensão da experiência compartilhada, retratada através de imagens alegóricas, que extrapolam o entendimento medíocre sobre os processos históricos e sociais. Como método filosófico, a melancolia deixa de preocupar-se com questões individuais e subjetivas, inerentes a qualquer indivíduo, para interiorizar e compreender questões gerais e filosóficas do homem moderno. O melancólico se opõe à vivência (Erlennis) burocratizada e reificada, que transforma todos os objetos e processos humanos em produtos, problematizando esse empobrecimento da experiência e, conseqüentemente, do ato de narrar. O melancólico transforma-se em narrador da experiência comunicável.

Percebemos que a melancolia configura-se por sua natureza paradoxal: se por um lado contém uma dimensão paralisante e destrutiva, por outro, apresenta um comportamento reflexivo, que leva a uma ação positiva de reconstituição do passado, a fim de salvar as coisas mortas e libertá-las do seu percurso linear e homogêneo. Para Benjamin, há a necessidade de cessamento do curso contínuo da história, pois ela se configura a partir da dominação dos opressores. Essa configuração é elementar para a manutenção do *status quo*, que marginaliza as massas, desumanizando-a, com o objetivo de continuar o progresso e gerar lucro. Para o estudo comparativo das obras

As Meninas e **As Parceiras**, interessa-nos verificar como os processos sócio-históricos da modernidade, que oprimem e marginalizam a maioria, podem ser compreendidos através de uma posição de análise histórica melancólica, como mencionamos anteriormente.

4.2 A representação histórico-social de Ana Clara e Anelise

- *Sabe o que é se estruturar? Se forrar de oriehnid.*²² (Ana Clara)

- *E podíamos viajar, esse disfarce tão comum, não se pode fugir por dentro, mas se anda de trem, de avião, a pé.*²³ (Anelise)

Antonio Candido (2011) afirma que houve uma revolução no modo de criação do romance: até o século XVIII, os enredos apresentavam estruturas com maior complexidade, enquanto as personagens eram apresentadas de modo simples, caracterizadas por certos traços identitários lineares e facilmente delineáveis. Rompendo com esse padrão, começam a surgir romances que apresentam essa perspectiva de modo inverso: o enredo se simplifica (uno) e as personagens se tornam complexas, apresentando traços de personalidade que não se esgotam “de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.” (CANDIDO, 2011, p.60).

A escolha estética das autoras Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, ao construir personagens com uma subjetividade complexa, corrobora a afirmação de Candido, pois Ana Clara e Anelise representam a própria efemeridade e inconstância do lugar do homem na modernidade. Como vimos, as certezas do passado dão lugar a um *novo* que não dialoga com os saberes anteriores, deixando os indivíduos inseguros e solitários, negativamente expostos aos processos de mercantilização que desencadeiam a reificação da própria experiência.

Desse modo, a leitura dialética das personagens de **As Meninas** e **As Parceiras** nos permite perceber o apagamento do passado na modernidade e o modo como a crítica cultural precisa estabelecer essa relação entre as construções estéticas

²² “Quando me estruturar conto tudo, esconder onde. Sabe o que é se estruturar? Se forrar de oriehnid. Antes me costuro e faço um enxoval que o escamoso gosta de me exhibir pros meio-cervejinhas dele.” (TELLES, 2009,p.91)

²³ “A gente não pode inventar a verdade? Pois eu queria viver como toda gente, parar de remexer nos baús. E podíamos viajar, esse disfarce era tão comum, não se pode fugir por dentro, mas se anda de trem, de avião, a pé. E peguei o costume de caminhar, andava pelas ruas, quase não usava carro.” (LUFT,2008,p.98)

e a cultura na qual estão inseridas, pois: “A dialética precisa romper a crosta dos produtos culturais coisificados e mostrar que o passado não está definitivamente concluído, que ele esteja agindo em nós, com toda a sua perturbadora ambiguidade.” (KONDER, 1999, p.90).

Walter Benjamin, em seu ensaio **O Narrador** (1986), também se preocupou em relacionar as produções estéticas à cultura e aos processos históricos. De acordo com ele, nas sociedades arcaicas, a narrativa era construída coletivamente e apresentava certa linearidade ordenada, além de um desfecho que atendia a determinados questionamentos coletivos. Já o romance moderno, historicamente condicionado pela sociedade contemporânea, não apresenta respostas nem soluções. Há nele uma evidenciação das incertezas e tensões. Além disso, o romance moderno trata do indivíduo que é solitário e isolado – retratando, assim, a sociedade moderna, individualizada – como vemos na representação de Ana Clara e Anelise.

Dessa forma, podemos refletir como a ficção estabelece relações com o contexto histórico e social e qual a inter-relação essencial instalada entre a produção literária da atualidade e os processos sociais desumanizadores e segregadores da sociedade moderna. Sobre a importância de pensarmos a relação entre produção literária e sociedade, Antonio Candido atenta:

a arte é social nos dois sentidos: depende da ação dos fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação, e produz nos indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isso decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter os artistas e os receptores da arte. [...] Assim, a tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. (CANDIDO, 2010, p. 30-1).

Dessa maneira, como aponta Candido, a produção literária de uma determinada época e lugar se relaciona dialeticamente com os valores sociais e os discursos ideológicos presentes nessa sociedade. Esses discursos podem se apresentar nas obras de modo diluído, fazendo com que o crítico tenha que verificar os componentes não ideológicos presentes na narrativa, com os traços que configuram representações convenientes a um determinado grupo hegemônico.

A relativização de supostas verdades, naturalizadas convenientemente pelo discurso ideológico dominante, precisa ser problematizada e questionada, a fim de

visualizar como essas *verdades* inserem-se nas obras e condicionam a construção das personagens, delimitando suas ações. A perspectiva marxista sobre a compreensão da ideologia, baseia-se na ideia de que a sociedade divide-se em classes e somente aquela que tem poder econômico e político consegue reforçar, através do discurso ideológico, seus interesses, mantendo-se hegemônica. Assim, a ideologia configura-se como uma “falsa consciência” que não se veicula à práxis, isso é, a ação efetiva dos homens no meio social. Ao mascarar a realidade através de discursos manipulados por um grupo de interesse, a falsa consciência legitima os mecanismos opressores que colocam à margem as camadas menos favorecidas.

Portanto, ao destacar motivações interesseiras de uma classe, a relação entre ideologia e o falseamento da realidade secundariza a igualdade na estrutura social, afetando instâncias básicas como acesso à saúde pública, educação e direitos trabalhistas. Nas produções artísticas, os discursos ideológicos estão frequentemente presentes e, de acordo com Alfredo Bosi (2010), só podem ser percebidos através do olhar crítico do leitor, que reconhece a abordagem relativista da formação de ideias, condicionadas por fatores históricos, econômicos e políticos. A identificação da ideologia mistificadora só poderá ser percebida através do contraste de traços contra ideológicos e ideológicos presentes na obra:

Nas construções intelectuais complexas e em certas obras de criação mais livres podem infiltrar-se traços ideológicos, mas é pelo contraste com os componentes não ideológicos que eles saltam à vista. Ideologia e contraideologia, linguagens de poder e linguagens de liberdade coabitam nas atividades simbólicas que o marxismo reuniu com o nome de supraestrutura. Só a análise de cada lance expressivo ou do processo intelectual na sua inteireza poderá qualificar a intencionalidade de suas forças componentes. [...] A cultura letrada é diretamente afetada por essa dinâmica. Um romance, por exemplo, é fruto de experiências múltiplas do seu autor, que pode viver alternada ou simultaneamente em contato com a cultura popular, a indústria cultural para as massas e a cultura letrada, universitária ou autodidática. Convivem na escritura processos ideológicos, no sentido forte do termo, e não ideológicos; estes, quando penetrados por uma consciência crítica, convertem-se em expressões francamente resistentes. (BOSI, 2010, p.76-7).

Assim, o crítico deve suspeitar e desconfiar de todos os aspectos da obra literária que pareçam naturais, questionando sua origem e desdobramentos, no decorrer da narrativa. Nesse contexto, a melancolia pode ser vista como uma perspectiva contra ideológica de análise, pois caracteriza-se como um olhar de profunda contemplação, que penetra a realidade do mundo e possibilita a visualização substancial desta realidade.

Ao expor os discursos ideológicos inseridos na ficção, pode-se visualizar os aspectos que foram historicamente entendidos como inerentes à história do homem, mas que, na verdade, são distorções da realidade em prol de uma *verdade* construída por um grupo social, motivado por interesses próprios. Para Bosi (2010), “o conceito que não atravessou a experiência ao mesmo tempo histórica e subjetiva é rígido por fora e oco por dentro.” (BOSI, 2010, p.65). É esta experiência que o melancólico pretende compreender, relacionada à práxis daqueles silenciados no *continuum* histórico, preocupado em narrar somente a história dos vencedores.

Como vimos nos capítulos anteriores, um dos discursos ideológicos presente em **As Meninas** e em **As Parceiras** é o do patriarcado, fazendo com que as personagens internalizem certas regras de comportamento, naturalizando-as e vendo-as como inerentes à conduta de qualquer mulher. O entendimento sobre como o sistema patriarcal se apresenta nas obras citadas e constitui as personagens nos auxilia na compreensão de como o momento histórico é exposto.

Ana Clara, personagem que ganha vida nos anos 70, durante a repressão do regime ditatorial brasileiro, sonha em casar-se com o noivo rico (embora não haja evidências que esse noivo exista *realmente* e as próprias amigas Lorena e Lia duvidem da sua existência) e, desse modo, ascender socialmente. O empecilho, apresentado por Lorena, é a exigência que Ana Clara se case virgem, o que não é possível e, por isso, Lorena vai lhe emprestar dinheiro para uma cirurgia que vai lhe “devolver” a virgindade: “— Divino-maravilhoso se o noivo milionário se casar com ela. Empréstimo o oriehnid para a plástica na zona sul, ele só se casará com uma virgem, ela tem que ficar virgem. Ai meu Pai.” (TELLES, 2009, p.30). Nesse trecho, percebemos que Lorena apoia a amiga Ana Clara moral e financeiramente na decisão de fazer a cirurgia, indicando que as duas acreditam que a virgindade valoriza a mulher no “jogo social”, permitindo que ela se case. Esse entendimento acerca da sexualidade feminina possibilitou que, por séculos, o corpo da mulher e sua liberdade sexual sofressem com as regras sociais do patriarcado, que marginalizava as mulheres solteiras sexualmente ativas.

A historiadora Mary del Priore (2011) aponta a década de 70 como um marco importante para a emancipação das mulheres. Isso porque, os movimentos de valorização das minorias começaram a ganhar força e, portanto, mesmo que longe do ideal, passou-se a construir um novo modelo de feminilidade e, conseqüentemente,

de masculinidade. Após 1979, vários setores da sociedade brasileira exigiram a redemocratização do país, agora mais aberto às influências culturais estrangeiras. É importante salientar que o conceito de gênero e as representações da “mulher ideal” são dialeticamente construídas socialmente, assim, as mudanças políticas no país foram fundamentais para estabelecer novas concepções sobre esta instância. Ainda, de acordo com Priore (2011), as mudanças sociais e modernização do país permitiram que as mulheres ocupassem novos espaços sociais, ampliando seu papel na sociedade. Mas é importante lembrar que toda mudança social é lenta e gradual, variando de acordo com a classe social, localização geográfica, escolaridade, etc., nas quais a mulher está inserida.

O discurso do patriarcado está presente na sociedade brasileira desde o Brasil-colônia, influenciado culturalmente por Portugal e outros países europeus. A ideia central do patriarcado, na qual a mulher nasce para ser esposa, dona-de-casa e mãe, continua presente no imaginário cultural dos brasileiros e só lentamente se modifica. Ainda hoje, esse entendimento é propagado em várias esferas, sobretudo a midiática, que usa as imagens acerca do papel da mulher para valorizar e renovar as ideias patriarcais tradicionais, que ainda atribuem ao casamento e à maternidade grande valor social. É comum que muitas mulheres conscientes sobre o feminismo, caiam nas armadilhas do discurso patriarcal, pois este tem raízes fortemente consolidadas.

Em **Ideologia e Contra ideologia** (2010), Alfredo Bosi comenta que a ideologia dominante em uma determinada época objetiva manter o *status quo*, opondo-se à ideia de utopia. Esta não deve ser entendida como um sonho inalcançável, impossível de realizar-se, mas sim, como uma negação do *status quo* e forte desejo de mudar a realidade dada. Portanto, a utopia nasce do desejo de construir uma ordem inteiramente distinta da atualmente estabelecida. Partindo desse entendimento, o pensamento utópico deixa de ser compreendido pejorativamente como sub ideologia, para ser apresentado como uma anti ideologia, com a potencialidade de transformar uma práxis historicamente opressora. Dessa forma, podemos perceber o feminismo como um discurso anti ideológico que, ao valorizar o pensamento utópico de igualdade de gênero, se torna uma ferramenta poderosa, permitindo que a opressão gerada pelo patriarcado seja questionada e a práxis gradualmente transformada. Essa perspectiva de análise, ao problematizar o *status quo*, se une ao materialismo histórico e a melancolia como método de análise, pois é fundamental que se lance um olhar crítico

sobre o passado, dando voz aos oprimidos e permitindo que a experiência do futuro possa ser positivamente distinta. Assim como na sociedade, nas produções artísticas a ideologia dominante e os discursos contra ideológicos coexistem, em uma relação dinâmica e constante:

a ideologia contenta-se, via de regra, com a justificação final do vencedor. Mas nas idas e vindas do processo narrativo, as tensões sociais e psíquicas em jogo não se definem nos marcos de um esquema binário, pelo qual a vida de um personagem é a extinção definitiva do outro. Ao contrário, as tensões permanecerão vivas e, no fundo, irresolvidas: a força da memória e o dinamismo da imaginação efetuam uma escrita de coexistência dos opostos. (BOSI, 2010, p.394-5).

No contexto de **As Meninas**, percebemos essa coexistência justamente ao analisar as personagens centrais da narrativa. O discurso anti ideológico do feminismo estimula a liberdade sexual, sobretudo de Lia, porta-voz de uma vertente que defende a liberdade e igualdade da mulher, nas mais distintas esferas. Em contrapartida, temos Lorena, que embora aceite a postura liberal das amigas e curse a faculdade de Direito, no plano pessoal, sonha em casar e ter filhos com um grande amor, representação elementar da família burguesa tradicional. Estabelece-se, desse modo, um conflito entre a visão tradicional sobre o papel feminino, apresentado por Lorena, e a nova realidade que atraía a mulher ao mercado de trabalho, ao amor livre e a participação política, representado pela personagem Lia e também por Ana Clara, embora distintamente motivadas. Assim, pela tensão entre os três discursos, percebe-se que as mudanças viabilizadas, sobretudo, pelo Movimento Feminista, nos anos 70, é gradual e dependente de outros fatores sócio históricos. Ao dar voz a três personagens que tem posturas diferentes sobre o tipo de mulher que desejam ser, a autora da obra é magistral ao representar o modo como distintos e conflitantes discursos ideológicos podem coexistir no mesmo espaço sócio histórico.

A ideia que estabelece que a mulher deva se casar virgem e ter relações sexuais somente com amor e com um único parceiro, o marido, hoje é bastante polarizada, sendo, recorrentemente, aliada a uma crença religiosa da mulher. Mas, nos anos 70, ela ainda era bastante comum, valorizando a mulher que se guardava para o futuro marido, tornando-se merecedora de casar e ser uma “mulher de família”. Supostamente noiva, Ana Clara expõe a necessidade de “recuperar” a virgindade para que o casamento se realize e ela ascenda na escala social. Temos, portanto, partindo da apresentação do noivado de Ana Clara, duas ideias bastante tradicionais sobre o

papel da mulher e também do homem dentro do sistema patriarcal: a necessidade de se manter virgem para o futuro marido e o homem provedor, que protege a família e a sustenta. Sobre a importância da virgindade para a mulher que deseja ter um bom casamento, vemos que:

As moças não virgens, que pretendiam se casar ou pelo menos conservar o respeito social, procuravam manter sua condição em segredo. A virgindade era vista como um selo de garantia de honra e pureza feminina. O valor atribuído a essas qualidades favorecia o controle social sobre a sexualidade das mulheres privilegiando, assim, uma situação de hegemonia do poder masculino nas relações estabelecidas entre homens e mulheres. E como, geralmente, os rapazes de classe média e alta procuravam obter satisfação sexual com mulheres mais pobres, fora do seu meio, o critério de classificação e valorização das mulheres servia também como forma de reforçar as desigualdades sociais existentes. (BASSANEZI in PRIORE, 2001, p.614).

Partindo da citação acima, podemos perceber esse comportamento social em relação à virgindade, representado na obra **As Meninas**. Ana Clara não tem poder aquisitivo e, muitas vezes, se relaciona com homens bem colocados na escala social em troca de dinheiro ou drogas. Ela vê na virgindade e no corpo jovem e bonito um valor, como uma espécie de ferramenta, que pode ajudá-la a ter uma melhor posição. O casamento com o noivo “escamoso” é motivado pelo dinheiro, a personagem deseja ter uma vida confortável, provida pelo futuro marido rico. O medo de ser pobre e sofrer privações, como na infância, quando ainda morava com a mãe, levam Ana Clara a sofrer um processo de cruel desumanização: “Ódio, era ódio porque queria ter e não tinha. “Não interessa me dá um navio de casacos. Três fábricas. Vai querer transar. E daí? Me atochou de óleo Johnson e ele vai achar que não tem na cama ninguém melhor.” (TELLES, 2009, p.50). Assim, é justamente o medo da pobreza, que faz com que Ana Clara se prostitua e tenha um desfecho tão desolador quanto o da sua mãe. Tudo que ela deseja afastar, ela aproxima através dos seus atos: solidão, medo e violência.

A personagem Ana Clara experiencia as contradições do sistema patriarcal. O mesmo discurso que evidencia a importância da mulher ter pouca ou nenhuma experiência sexual antes do casamento, é o mesmo que cria uma “indústria do sexo”, pois, para o homem é *natural* e esperado que seja ativo sexualmente desde muito jovem. Dessa forma, como afirmou Bassanezi (2001), em **História das Mulheres no Brasil**, na sociedade capitalista, os homens de uma classe social privilegiada acabam se relacionando sexualmente com mulheres menos favorecidas, caracterizando o

sexo como uma moeda e o corpo como um produto. Enquanto Lorena, de família rica, espera romanticamente pelo homem dos sonhos e não se relaciona sexualmente com ninguém, Ana Clara tem muitos parceiros, usa o corpo para adquirir bens de consumo e precisa “recuperar” a virgindade para ter um bom casamento. Já Lia, participante de um grupo de esquerda, entende que o sexo é controlado por discursos ideológicos, como o do patriarcado e do próprio capitalismo, levando a mesma a ter uma postura emancipadora e libertária sobre suas experiências sexuais e seu corpo.

Além do fato de querer “recuperar” a virgindade, Ana Clara está grávida de Max, o namorado traficante, e pretende fazer um aborto. Dessa forma, para garantir que o casamento com o noivo rico se realize, a personagem aceita se expor a duas situações de violência contra o seu corpo: a aborto e a cirurgia para falsear a virgindade. Embora nenhuma se realize durante a narrativa, percebemos que a personagem não questiona as normas impostas a ela por ser mulher. Essa configuração apresenta o paradoxo do sistema patriarcal, nos anos 70, que começa a ser questionado e entrar em um processo de declínio, pois espera-se que a mulher case virgem, mas essa exigência precisa ser falseada, não condizendo mais com a realidade das escolhas das mulheres. É comum haverem discrepâncias entre a crescente disseminação dos discursos feminista de emancipação da mulher e o comportamento social destas, pois: “Isto não quer dizer que todas as mulheres pensavam e agiam de acordo com o esperado, e sim que as expectativas sociais faziam parte de sua realidade, influenciando suas atitudes e pesando em suas escolhas.” (BASSANEZI in PRIORE, 2001, p.608).

Dessa forma, mesmo que as personagens conheçam tanto o discurso conservador quanto o libertário, elas transitam entre eles, tendo posições nem sempre coerentes ideologicamente. Isso não deve ser visto como problemático, pois o patriarcado é um dos principais discursos ideológicos que formou o imaginário da sociedade brasileira e suas bases são fortemente enraizadas no imaginário cultural.

No trecho abaixo, percebemos o momento de crise do sistema patriarcal, quando a personagem Lia - que acredita e vive a libertação sexual da mulher, possibilitada pela Revolução Sexual, tendo inclusive relações homo afetivas com uma amiga –, expõe o sonho dos pais que ela se case e constitua uma família tradicional:

— Fica junto com esse orixá, presente da minha mãe. Preciso escrever comrido pra mãe. Outra carta pro pai, eles são opostos. Ao mesmo tempo,

iguais. Quando não mando notícia, cada qual vai chorar no seu canto, um escondido do outro. Queriam tanto ver a filha recebendo o diploma. Noivando. Noivado na sala e casamento na igreja, com vestido de abajur. Arroz na despedida. Netos se multiplicando, embolados na mesma casa, casa enorme, tinha tanto quarto, não tinha? (TELLES, 2009, p.33-4).

Se, em **As Meninas**, percebemos a evidente crise do patriarcado e o questionamento do mesmo, ao contrapor as experiências das três personagens centrais, em **As Parceiras**, percebemos um reforço do sistema patriarcal, através da família e da maternidade e não mais do comportamento sexual da mulher. A protagonista Anelise, ao voltar-se ao passado e perceber o fracasso da sua família em relação à família burguesa exemplar, ambiciona transpor esse fardo da *família de mulheres doidas* e ter êxito nessa experiência.

Ao ter esse desejo frustrado com a perda do filho Lauro e a crise no casamento com Tiago, Anelise se torna cada vez mais infeliz e solitária, culminando no ato de isolar-se no Chalé, a fim de rever sua trajetória. O desejo de construir uma família feliz não nasce em Anelise desvinculado do discurso dominante: a família tradicional burguesa é um mecanismo indispensável para a manutenção do *status quo*, a serviço dos dominadores. A história da instituição familiar, no Brasil, tem como origem, o modelo patriarcal trazido pelo colonizador e, então, adaptado ao contexto sociocultural de escravidão e latifúndio: trata-se, desse modo, de uma entidade originalmente veiculada à propriedade privada e ao capitalismo. A partir de meados do século XVIII, com a modernização das cidades brasileiras e suas decorrentes transformações sociais, reduziram-se as dimensões da família patriarcal para a moderna família nuclear burguesa, que se compõe pelo casal e seus filhos. Na obra **Sobrados e Mucambos** (1982), Gilberto Freyre estuda a decadência do patriarcado rural e dimensiona a influência desse modelo na sociedade burguesa:

Suas sobrevivências [patriarcais] terão, porém, vida longa e talvez eterna não tanto na paisagem quanto no caráter e na própria vida política do brasileiro. O patriarcal tende a prolongar-se no paternalista, no culto sentimental ou místico do Pai, ainda identificado, entre nós, com as imagens do homem protetor, de homem providencial, de homem necessário ao governo federal da sociedade; o tutelar – que inclui a figura da mãe de família – tende a manifestar-se também no culto, igualmente sentimental e místico, da Mãe, identificado com imagens de pessoas ou instituições protetoras: Maria, Mãe de Deus e Protetora dos Homens; a Igreja; a Madrinha; a mãe – figuras que frequentemente intervêm na vida política e administrativa do país, para protegerem, a seu modo, filhos, afilhados e genros. (FREYRE, 1982, p.82).

Assim, percebemos que o patriarcado deixa uma forte herança sobre o entendimento e formação da instituição familiar moderna. Mas há mudanças significativas entre o modelo patriarcal rural e o adaptado à modernização das cidades: além da família se reduzir a um menor número de pessoas, o casamento se realiza a partir do amor e afeto que um cônjuge nutre pelo outro e, não mais, por um vínculo econômico e político, com a finalidade de manter propriedades ou bens. Apesar disso, ainda há uma projeção de como a mulher deve se portar no casamento, elencando uma série de “obrigações” ao seu papel dentro da família. Quando a mulher ou o homem (dele também cobra-se êxito em determinadas funções) são incapazes de realizar os objetivos pré-determinados pela sociedade burguesa moderna, dentro da família, eles se sentem excluídos do “jogo social”, fracassados.

Esse processo define exatamente o que ocorre com Anelise: após se casar, ela passa a sentir que falta “algo”, um filho. Não tendo sucesso na maternidade, ela se sente vazia, sem um objetivo de vida. É importante considerar que o drama de Anelise tem origem ainda na infância, quando a personagem já percebia as discrepâncias entre o modelo de uma família tradicional feliz e a sua, *malsinada*, concluindo, com tristeza, que está fadada a fracassar: “Que casamentos foram esses nossos: o de Catarina inaugurando a cadeia nada secreta que nos ligava tão intimamente.” (LUFT, 2008, p. 80). Ela tenta constituir sua família diferente das lembranças que a atormentam, mas percebe que não pode transpor seus traumas.

Vemos, então, que a exigência patriarcal de que a mulher só se torna completa na vivência familiar e na efetivação da maternidade é evidenciado pelas ambições de Anelise, que apesar de viver nos anos 80, época na qual a mulher já tinha adquirido maior liberdade sexual e autonomia social e econômica, ainda desejada realizar-se pessoalmente no âmbito familiar e se frustra fortemente ao não atingir seu objetivo.

As Meninas e As Parceiras podem ser lidas melancolicamente, pois essa categoria nasce justamente a partir de um olhar espontâneo e divergente em relação ao *status quo*. O discurso ideológico do patriarcado, aliado ao sistema capitalista e a crescente modernização, está presente nas duas obras e há um esforço, tanto de Ana Clara, quanto de Anelise, para se encaixar em certos modelos comportamentais. Elas são testemunhas da barbárie desse sistema que oprime e que culmina em destruição e ruínas. Suas vidas, muitas vezes infelizes, evidenciam a desumanização dos vencidos

Uma das características da melancolia refere-se à absorção no processo meditativo. Essa rememoração não é vazia, tampouco homogênea. Ela une-se a um presente carregado de passado, a fim de reconstituir o tempo perdido, transformando-o e redimindo-o. A melancolia como elemento constitutivo das personagens Ana Clara e Anelise remete não só a interioridade das personagens e sua subjetividade, mas transpõe essa compreensão basilar, indicando a vulnerabilidade dos indivíduos no processo de modernização. Uma nova configuração de mundo se constrói, apagando o passado sem veicula-lo ao *novo*, há, assim, o sentimento de perda: perda das certezas, das experiências, dos saberes do passado. Tudo isso leva o indivíduo a uma posição de incerteza e fragilidade que o afasta da exterioridade, isolando-o, como comentamos anteriormente. Essa configuração é percebida nas personagens citadas, como lemos nos trechos abaixo:

Ana Clara:

Abraço o travesseiro. Dormir dormir. Dormir até rachar de dormir sem nenhum sonho que sonho só serve pra encher o saco. Tem uns bons. Aqueles. Por que nunca posso dormir o quanto quero? Por que tem sempre alguém me cutucando, vamos fazer um amorzinho vamos fazer um amorzinho? Mas que amorzinho que nada. Max eu te amo. Eu te amo mas não sinto nada nem com você nem com ninguém. Faz tempo que não sinto nada. Travada. (TELLES, 2009, p.37).

Anelise:

Passo da rede para cama, como uma doente. Nos últimos anos vivi mais deitada do que de outro jeito. Para aguentar os golpes, puxar as pernas para junto do queixo, abraçar os joelhos, fechar os olhos. Cada batida do coração, um soco. Afundo na cama como afundei na rede: falo bem baixo com os meus duendes, meus mortos. Meus anjos. (LUFT, 2008, p.65).

Assim como o anjo ilustrado por Dürer, as personagens Ana Clara e Anelise, apresentam uma postura desinteressada pelo mundo exterior, voltando-se a si mesmas: na personagem de **As Meninas**, o desinteresse se apresenta pela criação virtual, pelo uso de drogas, de outro mundo, fantasiado, e melhor que a sua realidade concreta; já a protagonista de **As Parceiras**, que narra-se em primeira pessoa, enuncia seu distanciamento do mundo terreno, por ter vividos experiências negativas que a impedem de prosseguir sua vida.

De acordo com Jaime Ginzburg (2012), “o melancólico estaria portanto em uma espécie de ponto de mediação temporal, a partir da qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquieta com o futuro, pelo medo de um possível dano.” (GINZBURG, 2012, p.48). Partindo desse entendimento da melancolia como um

estado em que o indivíduo se sente paralisado e desestimulado pelo medo do sofrimento que o acometeu no passado suceder novamente, Ana Clara e Anelise se tornam próximas, pois ambas apresentam esse medo de fracassar mais uma vez. Walter Benjamin (1994,) ao relacionar o desejo à concretização da experiência, comenta que:

Na vida, quanto mais cedo alguém formular um desejo, tanto maior será a possibilidade de que se cumpra. Quando se projeta um desejo distante no tempo, tanto mais se pode esperar por sua realização. Contudo, o que nos leva longe no tempo é a experiência que o preenche e o estrutura. Por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência. Na simbólica dos povos, a distância no espaço pode assumir o papel da distância no tempo; esta é a razão porque a estrela cadente, precipitando-se na infinita distância do espaço, se transformou no símbolo do desejo realizado. (BENJAMIN,1994, p.129).

A construção estética de Ana Clara e Anelise corrobora com as ideias apresentadas por Benjamin e Ginzburg, no que tange a compreensão sobre o tempo como um elemento constitutivo das personagens: ambas se transportam ao passado e veem nele o sofrimento e trauma que cerceiam sua autonomia e posicionamento frente ao futuro.

Ana Clara apresenta, pelo fluxo de consciência, sua infância traumática: vítima de violência, teve seu corpo invadido pelo amante da mãe e, além disso, uma infância pobre que a obrigou a ter certas ocupações que uma criança normalmente não teria. A mãe, depois de descobrir que estava grávida e, novamente, teria que se submeter a um aborto, toma formicida, deixando Ana Clara ainda mais sozinha e exposta: “Uivou de desgosto o dia inteiro e nessa noite mesmo tomou formicida. Morreu mais encolhidinha que uma formiga, nunca pensei que fosse assim pequena.” (TELLES, 2009, p. 86). Anelise também se reporta à infância na tentativa de compreender seu presente e, assim como Ana Clara, rememora os eventos traumáticos vividos no período. Ela lembra da família não como um ponto de apoio, como costumeiramente a percebemos, mas comenta que desde muito nova precisou cuidar de si, pois a mãe era uma mulher frágil e o pai se ocupava em garantir o bem-estar da esposa. Com a morte dos pais, a protagonista de **As Parceiras**, assim como Ana Clara, fica órfã e se sente ainda mais só, já que a irmã logo se casa, deixando-a com a tia Beata, com a qual não consegue estabelecer uma relação de cumplicidade e afeto.

A morte marca fortemente a vida das personagens citadas: Ana Clara perde a mãe, que mesmo precariamente era a figura que assegurava que ela fazia parte de

uma família, gerando um sentimento de pertencimento e segurança. Já Anelise, além de presenciar a morte dos pais, da avó, da tia anã e, depois, sofrer uma série de abortos, reporta-se à morte da amiga Adélia como um acontecimento que gerou bastante comoção.

Remetendo novamente à ideia benjaminiana que afirma que a experiência se consolida através da realização de um desejo, percebemos que Ana Clara e Anelise novamente se aproximam, pois as duas têm desejos frustrados, que não se realizam impossibilitando, assim, a concretização de suas experiências. Enquanto Anelise vê suas incessantes tentativas de ter um filho não se efetivarem devido ao fato de sofrer abortos espontâneos e, depois, gerar um filho (Lauro) fadado à morte por um complicação durante o parto; Ana Clara visualiza um futuro próspero, com dinheiro e formada em Psicologia, mas a realidade imediata a impossibilita de concretizar seus desejos devido ao vício em drogas.

No trecho de **As Meninas** a seguir, percebemos o desejo de Ana Clara de mudar o rumo da sua vida em uma conversa com a Madre Alix: “O ano que vem, Madre Alix. O ano que vem. Já está tudo programado isto é só a despedida, estou lúcida não estou? A gente tem que com conhecer as coisas todas, chegar ao fundo do poço e depois dar aquela arrancada de avião uiiiiim!” (TELLES, 2009, p.87). Dessa forma, vemos que o sentimento de frustração desencadeia a solidão e, concomitantemente, a melancolia das personagens de **As Meninas** e **As Parceiras** transpondo a composição da interioridade das mesmas ao dialeticamente relacioná-las com os eventos sociais.

As personagens Ana Clara e Anelise, tornam-se, então, testemunhas de um tempo que oprime o homem, ao priorizar a mercantilização de todos os processos, em detrimento do bem-estar coletivo e felicidade genuína. Ana Clara busca respostas nas drogas e no consumismo, usando sua beleza e seu corpo para obter bens materiais, configurando-se como produtora e consumidora deste sistema que a vitimiza, culminando em um desfecho trágico. Anelise, ao perder o filho Lauro, sofre com a não realização do que acredita ser sua possível redenção, contrapondo-se à família da avó: uma família burguesa exemplar. Fracassando, perde a si mesma e precisa buscar um novo paradigma que proporcione sentido a sua existência, já que o casamento e a maternidade não lhe garantiram felicidade.

Ambas buscam ressignificar suas vidas, depois de, melancolicamente, perceberem que a morte, a perda e a imanência, estão na base das experiências humanas e não há fuga possível nessa configuração: as duas parecem fracassar. Mas, ainda assim, para o materialista histórico, essas histórias precisam ser contadas e ouvidas, pois, só assim, pode-se perceber os mecanismos devastadores da sociedade capitalista e patriarcal e começar o processo de subversão desse modelo que inviabiliza a igualdade. Trata-se da revolução defendida por Benjamin (1986), que só é possível quando damos voz aos oprimidos, revendo todos os processos sócio histórico opressores da história.

5 Considerações Finais

Vimos que a modernidade capitalista anula as subjetividades, massificando-as e emudecendo-as. A perspectiva melancólica de análise busca refutar o positivismo histórico, ao (re)valorizar a subjetividade e impedir que a experiência do passado se transforme em *fatos*, sendo, também, reificada. Portanto, cabe ao materialista histórico, lembrar o tempo passado, desconstruindo o aspecto reificado dos *fatos* históricos, opondo-se, assim, ao historiador positivista, que tende a menosprezar o poder reconstituidor e libertador da memória. O passado ganha, nesse contexto, uma releitura, que o presentifica.

Partindo desta perspectiva analítica, que prioriza o entendimento acerca da construção da subjetividade de Ana Clara e Anelise, procuramos compreender como se estabelece o processo composicional das personagens de **As Meninas** e **As Parceiras**, a fim de revisitar o contexto histórico dos anos 70 e 80 brasileiros, problematizando suas arbitrariedades e injustiças. As autoras Lygia Fagundes Telles e Lya Luft focalizam, em suas narrativas, discursos que se justificam ao evidenciar como determinados interesses, defendidos por uma parte da sociedade, podem mascarar os aspectos negativos de uma realidade histórica.

Esses discursos aliam-se às ideologias dominantes e podem validar ou criticar – no nível ficcional – as relações de poder tensionadas em um momento histórico. Além disso, a ideologia tem o poder de doutrinar gerações, ao naturalizar comportamentos desassociados de uma postura crítica sobre a realidade opressora.

Esse processo é evidenciado em **As Meninas** e **As Parceiras**, pois muitas ações das personagens são motivadas, partindo de condutas vistas como ideais, de acordo com o patriarcado. Frequentemente, suas escolhas e comportamentos são reforçados pelos discursos transmitidos de mãe (ou avó) para filha, garantindo a manutenção do *status quo* e fomento à ideologia dominante. Assim, visualizamos nessas produções, o aspecto ambivalente da atuação da mulher dentro do patriarcado: é comum que ela reforce sua posição de submissão, ao não problematizar e questionar seu papel neste espaço.

Apesar de em **As Meninas** e em **As Parceiras** não termos a presença do patriarca, imagem central da família tradicional burguesa, o discurso ideológico desse sistema, ainda assim, é fortemente reproduzido, garantindo sua manutenção. Ana

Clara e Anelise integram-se à famílias que partem de uma genealogia feminina (Catarina e Judite), mas que, paradoxalmente, impedem a emancipação da mulher, ao seguirem as normas do patriarcado. As duas personagens não compreendem que é justamente a impossibilidade de se adaptar a essa configuração familiar que as limita e oprime.

A literatura produzida por Lygia Fagundes Telles e Lya Luft desarticula-se do paradigma tradicional de representação, evidenciando o que ele secularmente minimizou: a experiência da mulher, inserida em uma sociedade capitalista e patriarcal. É o que visualizamos na construção das personagens Ana Clara e Anelise: ambas, ao internalizarem discursos presentes na sociedade brasileira do período, submetem-se às normas comportamentais que nem sempre condizem com seus desejos pessoais.

Ao coexistirem nas narrativas, os aspectos ideológicos e contra ideológicos, identificados por Bosi (2010), percebemos a tensão entre a visão tradicional sobre o papel feminino, baseada no casamento e na maternidade, e uma nova realidade que atraiu as mulheres ao mercado de trabalho e a liberdade sexual, direitos conquistados após a Revolução Sexual dos anos 70, mesclando-se na composição das personagens.

Vemos, portanto, que ao mesmo tempo em que há uma desvalorização da mulher que transita e atua fora do espaço privado, há uma supervalorização das funções de boa mãe e esposa, criando expectativas sobre o seu comportamento, alheias às suas próprias vontades, constantemente silenciadas. Essa apresentação contraditória provoca sentimentos de inadequação e frustração, quando não há uma completa identificação com esses papéis de gênero pré-determinados. Lucia Helena (1989) fala sobre a configuração social paradoxal, a qual a mulher foi exposta nos anos 70 e 80 brasileiros, afirmando que coexistiam nela duas faces: “uma cultura patriarcal e conservadora, no nível das relações internas, mas com uma pretensão de liberalismo e atualização em relação às relações internacionais.” (p.105).

Desse modo, a transição de uma situação conservadora para outra, de caráter libertário, se dá em um processo gradual e lento. O comportamento e questionamentos das personagens representam esse percurso: enquanto Anelise busca constituir uma família nos moldes tradicionais, Ana Clara é vítima do

consumismo desencadeado pela ascensão do capitalismo, fato que a leva à prostituição.

As profundas transformações na vida política e cotidiana desencadeadas na década de 70 são retratadas em **As Meninas**. O espaço-temporal da narrativa é reduzido, focalizando apenas dois dias, mas ainda assim, suficiente para expor um quadro revelador sobre o período. Ao mesmo tempo em que, no plano político, a liberdade era suprimida, na vida cotidiana, o consumismo ganhava força, priorizando os pequenos interesses burgueses e afastando os homens da luta política. Em um esforço ideológico para garantir a ordem social, o regime ditatorial unia-se aos estímulos culturais estrangeiros, que mascaravam a falta de liberdade, na esfera política, por meio do consumo.

Desse modo, o romance se concentra na vida cotidiana das três meninas, mas as nuances da vida política se fazem presentes em cada ato e comportamento das personagens. Ana Clara, a mais bonita e problemática delas, se configura como uma personagem que não compreende a realidade desumanizadora na qual esta inserida, alienando-se. Ao acreditar que sua beleza e o casamento com um homem rico vão salvá-la do passado traumático, ela reforça o sistema que a domina, vendendo o corpo para adquirir drogas e bens de consumo.

Em **As Parceiras**, publicada em 1980, a repressão do regime ditatorial já havia perdido força, viabilizando a abertura ao mercado externo. Além de produtos, passou-se a importar padrões de comportamento que influenciaram de modo determinante a formação da cultura brasileira no período pós-ditatorial. Como comentou Priore (2011), foi a partir dos anos 80, que as mulheres brasileiras de classe média e alta, passaram a sentir a influência dos padrões de consumo norte-americanos, que as estimulava a consumir produtos de beleza, assim como, frequentar academias de “body building”. As mulheres que não precisavam contribuir com a renda familiar se ocupavam com o lar, a família e o cuidado de si.

Embora Anelise tenha participado do mercado de trabalho, essa esfera não é determinante na construção e análise da personagem. Assim que decide se dedicar ao marido e a maternidade, ela abandona o emprego, transitando somente no espaço privado do lar. Nesse sentido, o espaço familiar se destaca como elementar na construção da protagonista, que desempenha um papel social que muitas vezes a oprime. **As Parceiras** centraliza a identificação de Anelise com as mulheres da família,

marcadas pelo controle do patriarcado e, sobretudo, o casamento infeliz da avó Catarina. Essa identificação estabelece-se a partir da rememoração da história dessas mulheres.

O passado é constantemente revisado na narrativa, em um processo que busca compreender o “jogo”, cujas peças são as mulheres da família. A memória estabelece um vínculo entre Anelise e suas experiências, criando laços de identificação entre ela e o grupo social familiar. Anelise vê que a possibilidade de ter um casamento feliz com Tiago é a possível redenção da família malsinada, mas ao ter insucesso na maternidade, seu destino se une às outras mulheres da família

Desse modo, uma das instituições conservadoras que as duas obras buscaram dessacralizar é a da família tradicional burguesa: as autoras evidenciam a opressão que as mulheres sofrem dentro desse espaço social. Em **As Meninas** e **As Parceiras**, há uma problematização acerca da naturalização do casamento, maternidade e controle sexual, que submetem as personagens à normas que inviabilizam suas liberdades. Como vimos, a ascensão do casamento burguês no Brasil, se deu em meados do século XIX, enaltecendo o amor materno, assim como a figura da mulher associada ao espaço privado do lar.

A literatura que representa a experiência feminina, tematiza esse espaço, pois: “sofrendo a mulher, de forma mais aguda, os efeitos repressivos do processo de socialização, processo este primordialmente familiar, o texto produzido por mulheres, traz a marca dessa repressão.” (XAVIER, 1998, p.116). Vemos, portanto, que as obras aqui analisadas focalizam os conflitos da mulher dentro deste espaço, responsabilizando as famílias de origem das personagens Ana Clara e Anelise, pelas frustrações da fase adulta. As duas personagens voltam-se as suas infâncias recorrentemente e, a maior parte dessas lembranças, lhes causam dor.

A narração da experiência só concretiza-se quando o sujeito coloca-se na cena do passado, portanto, o tempo da narração é o da memória. Através do seu acionamento, os *fatos* históricos são reatualizados, sempre que o sujeito pretender transformar a sua experiência em algo que possa ser comunicável, tornando-a plena de sentido. Desse modo, como atentou Benjamin (1986), a experiência somente se torna compreensível, quando comunicada.

O tom melancólico da perspectiva benjaminiana de análise e reflexão acerca dos processos culturais e históricos da modernidade, se estabelece a partir da ideia

central, na qual, na sociedade capitalista, a narração da experiência é inviabilizada, devido à reificação e mercantilização de toda ação humana dentro do espaço social.

Para o teórico, em uma condição utópica, a narração e a experiência poderiam se unir, de modo a possibilitar uma unidade coerente de sentido entre elas, que seria compreendida por todos que a ouvissem e compartilhassem. Mas, é justamente a melancolia, o conceito que vai denunciar a impossibilidade de uma unidade de sentido dentro da experiência que o homem moderno acredita ter, já que nem o próprio indivíduo pode compreendê-la na sua totalidade, ao ser desvinculada da práxis coletiva e do saber do passado.

A melancolia, provocada pelo sentimento de perda e percepção da deteriorização do mundo, repousa seu olhar sob tudo que é rejeitado pela sociedade massificada: os restos mortos, as ruínas do passado. Com intuito de salvar o que vê, propõe a interrupção do *continuum* histórico.

O processo rememorativo é elementar à melancolia. Na rememoração, o passado não é vazio, nem homogêneo: ele pode ser transformado à luz do presente. É essa potencialidade que irá permitir que o melancólico problematize a manutenção do *status quo* de uma determinada realidade histórica, possibilitando a revolução, proposta por Benjamin (1986). Percebendo a barbárie do “cortejo triunfante dos vencedores”, o filósofo melancólico repousa o olhar sobre os vencidos e silenciados durante o processo histórico.

Antonio Candido, ao elencar as três funções das produções artísticas, caracterizou a *função social* da obra de arte, definindo como seu encargo: “comportar o papel que a obra desempenha nas relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade.” (CANDIDO, 2010, p.55). Acreditamos, assim, que ao trazer para o centro de suas narrativas mulheres que problematizam as estruturas normativas sobre o gênero feminino, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft revisitam e problematizam as regras sociais opressoras, já naturalizadas na sociedade brasileira. As obras apresentam aspectos fortemente anti ideológicos, que *melancolicamente* questionam a ordem social. De acordo com Konder (1999):

os oprimidos de hoje só terão ânimo para combater se reassimilarem as aspirações e os anseios dos oprimidos de ontem. O que os seres humanos quiseram e não obtiveram talvez possa ser alcançado um dia. E, para que a vitória venha a ser conseguida, precisamos resgatar tudo: não só o que foi

dito e feito, mas também o que foi sonhado, o que foi desejado e ficou reprimido. (KONDER, 1999, p.94).

Desse modo, **As Meninas** e **As Parceiras**, ao resgatarem e evidenciarem os aspectos negativos da sociedade capitalista, que mercantiliza todas as instâncias da vida humana, levando os indivíduos a terem uma experiência incompleta e individualizada, possibilitam o desmascaramento das injustiças, repressões e arbitrariedades desse contexto histórico. Só através da constatação da dinâmica reificadora do sistema capitalista é que seus mecanismos podem ser desvendados e subvertidos. As personagens Ana Clara e Anelise, apesar de vítimas desses mecanismos, expõem sua desumanização, possibilitando uma visão crítica sobre o passado histórico.

Assim, ao se relacionar com o meio social, as obras de Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, representam a experiência da mulher – situada em uma realidade sócio histórica específica - e possibilitam uma nova perspectiva crítica sobre os *fatos* históricos, considerando as trajetórias femininas como relevantes. Ao retratar a subjetividade de Ana Clara e Anelise, essas narrativas fortalecem a ideia de revolução defendida por Benjamin (1986), pois contestam o funcionamento do sistema capitalista e do patriarcado, que impossibilitam o empoderamento da mulher na modernidade.

Referências

- ALMEIDA, Lélia. **As mães e as filhas e as netas nas narrativas genealógicas**. Destiempos, México, Distrito Federal, nº 19, año 4. Marzo-Abril, 2009. Disponível em:<<http://www.destiempos.com/n19/almeida.pdf>>. Acesso em 20 de jan. de 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BATISTA, Donizete A. **Espaço e Identidade em Lya Luft: Exílio**. 2007. Dissertação (Mestrado) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Univeridade Federal do Paraná, Curitiba- PR, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Vol. I e II. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 1ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- BOFF, Leonardo. **Teologia do Cativo e da Libertação**. 5ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1987.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.
- BORDINI, Maria da Glória. As meninas: três modelos equívocos de jovens dos anos 70. In: REIS, Carlos (Org.). **Figuras da Ficção**. 1ª Ed. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006. p.71-79.
- BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia: temas e variações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRETON, David Le. **A sociologia do corpo**. 6ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- BUENO, Eva Paulino. **Maternidade, mito e ideologia na ficção de Lya Luft**. Revista Iberoamericana. Vol. LXVI, nº. 192. Julio-Septiembre, 2000. Disponível em:<

iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/viewFile/5799/5944>. Acesso em 20 de jan. de 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANDIDO, Antonio. [et al]. **A Personagem da Ficção**. 12ª edição. São Paulo: Perspectivas, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 11ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

_____. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. (Orgs.) **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

DANZIGER, Leila. **Imagens e espaços da melancolia**: W. G. Sebald e Anselm Kiefer. Revista Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Universidade de São Paulo: São Paulo, número 10, 2007.

DIAS, Luís Francisco Fianco. **Walter Benjamin e a Melancolia**. 2004. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Centro de Ciências Humanas, São Leopoldo, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. v.1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. 1ª Ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

HELENA, Lúcia. **A Personagem feminina na ficção brasileira dos anos 70 e 80: Problemas Teóricos e históricos**. In: Luso-Brazilian Review XXVI, 2 University of Wisconsin. System, 1989. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39488/25202>.

HOHLFELDT, Antonio. **Literatura e Vida Social**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e Impasses: o Feminismo como crítica da Cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAMAS, Berenice Sica. **O Duplo em Lygia Fagundes Telles: Um Estudo em Psicologia e Literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUFT, Lya. **As Parceiras**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.

_____. **Exílio**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

MELO, Cimara Valim de. **Lya Luft: percursos entre intimismo e modernidade**. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2005.

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

MOI, Toril. **Teoria Literária Feminista**. Trad. Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1988.

MURARO, Rose Marie. **Sexualidade da Mulher Brasileira: Corpo e Classe Social no Brasil**. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 1983.

OLIVEIRA, Katia. **A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles**. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

RICHARD, Nelly. **Intervenções Críticas: Arte, Cultura, Gênero e Política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RIGATTO, Benedito Elói. **A figura alada de Dürer e o anjo de Klee: Sentidos da Melancolia em Walter Benjamin**. 2011. Dissertação (Mestrado em Filosofia). – Universidade Estadual do Ceará. Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Fortaleza, 2011.

ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Trad: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York, Columbia University Press. 1989.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos Trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. **Imaginário Paulistano**: do livro à tela. Uma representação emblemática dos anos 70: As Meninas, de Lygia Fagundes Telles. In: MELO, José Marques de; ADAMI, Antonio. (Orgs.) **São Paulo na Idade Mídia**. São Paulo: Arte & Ciência, 2004

PRIORE, Mary Del. (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 5ª edição. São Paulo: Contexto, 2001.

PRIORE, Mary Del (org.). **Histórias Íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

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

XAVIER, Elódia. **Tudo no feminino**: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 1991.

_____. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

_____. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

ZILBERMAN, Regina. **Roteiro de uma leitura singular**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

ZIZEK, Slavoj, **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

ZIZEK, Slavoj (Org.). **Um Mapa da Ideologia**. 1ª Ed. 4ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. **Bruxas: figuras de poder**. Revista Estudos Feministas, v. 13, n. 2, p. 331-341, 2005.