

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

**O FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA OBRA *AS MENINAS*, DE LYGIA FAGUNDES
TELLES**

Sérgio Luiz Zerlotine Junior

118145182

Rio de Janeiro

2024

SÉRGIO LUIZ ZERLOTINE JUNIOR

O FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA OBRA *AS MENINAS*, DE LYGIA FAGUNDES
TELLES

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciado em Letras
na habilitação Português/Literaturas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Anélia Montechiari Pietrani

Rio de Janeiro

2024

Em memória de Lygia Fagundes Telles.
1918-2022

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Denise Vasconcellos.

A minha avó, Dulce Vasconcellos.

Ao meu tio, Carlos Vasconcellos.

A minha irmã, Dayanne Zerlotine.

A minha irmã, Luiza Zerlotine.

Sem vocês, nada disso seria possível.

RESUMO

Situando-se como um conceito literário do século XX, o fluxo de consciência é a tentativa de se representar textualmente a mente humana. Assim, o objetivo deste trabalho é analisar o romance *As Meninas* (1973) a partir da ótica do fluxo de consciência e como ele está interligado ao ideal literário da autora Lygia Fagundes Telles no que diz respeito à construção de suas personagens. Para este estudo, foram considerados os pressupostos teóricos postulados por Robert Humphrey (1976)

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles; *As Meninas*; Literatura Brasileira; Modernismo; Fluxo de consciência.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. O FLUXO DE CONSCIÊNCIA.....	9
2.1 O CONCEITO DE LIVRE ASSOCIAÇÃO.....	14
2.2 AS TÉCNICAS.....	17
2.2.1 MONÓLOGO INTERIOR.....	18
2.2.1.1 MONÓLOGO INTERIOR DIRETO.....	20
2.2.1.2 MONÓLOGO INTERIOR INDIRETO.....	22
2.2.1.3 DESCRIÇÃO ONISCIENTE	22
2.2.1.4 SOLILÓQUIO	23
3. <i>AS MENINAS</i> , DE LYGIA FAGUNDES TELLES	25
3.1 <i>AS MENINAS</i> E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA	28
3.2 AS MENINAS: LIA, LORENA E ANA CLARA	31
3.2.1 LORENA DE VAZ LEME.....	34
3.2.2 LIA DE MELO SCHULTZ.....	38
3.2.3 ANA CLARA CONCEIÇÃO	42
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	49

1. INTRODUÇÃO

O século XX foi marcado por diversas rupturas e transformações sociais. Diante do terror das guerras e do advento do automóvel, a sociedade se viu tolhida em um mundo onde a subjetividade humana estava a cada momento mais volátil. Dentro desse panorama histórico, a literatura, como um artefato que representava a cultura e a humanidade, encontrava-se, em seu nível mais contundente, em meio à efervescência dessas transformações. Nesse aspecto, a literatura do século XX mostrava-se sobreposta ao dual de razão e emoção, no qual a representação do real e suas nuances condicionaram um grande impacto em todo campo literário e artístico. Assim, com um caráter subversivo e transgressor, a sociedade moderna se viu diante de um contexto no qual a literatura ganha um caráter mais profundo e psicológico.

O Modernismo foi o movimento artístico que mais reverberou e possibilitou uma inovação e experimentação artística. No Brasil, a Semana de Arte de 22 foi o marco principal e inicial do movimento no país, originando, desta maneira, uma quebra dos padrões estéticos e representativos. Vindo de nomes desde James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner até os nacionais como Oswald de Andrade, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, o Modernismo representou uma ruptura com a arte acadêmica e com a linguagem formal, em que o artista se preocupava em criar uma forma de olhar para a realidade.

Os romances de Lygia Fagundes Telles, considerada a “Dama da Literatura Brasileira”, são marcados por um intenso diálogo entre a história e a sociedade. Preocupando-se em representar a verdadeira faceta do povo brasileiro, Lygia buscava mostrar em suas obras que a arte e a literatura não se separam e muitas vezes subvertem a realidade, bem como as ambiguidades e as fragilidades das relações humanas. Com uma narrativa introspectiva e de um caráter extremamente engajado, a autora pensava o texto como uma representação simbólica da realidade, em que pensar e escrever personagens tão viscerais, profundos e complexos é o “desembrulhar de (si) mesma” (TELLES, 2015)

O sucesso literário e representativo de Lygia Fagundes Telles vem através das suas narrativas curtas. No entanto, sua experimentação no campo do romance também denota o talento da autora para os diversos gêneros literários. Em *Ciranda de pedra* (de 1954), romance de estreia da autora, já se evidenciava qual seria o impacto e o projeto literário de Telles. Todavia, em *Verão no aquário* (de 1964), já se notava o início do caráter

introspectivo e psicológico que Lygia buscava em suas obras. Porém, é em *As meninas* (de 1973), romance publicado em meio ao processo de ditadura militar no Brasil, que conseguimos enxergar o seu ápice criativo. Nesse contexto, pensar a obra de Lygia Fagundes Telles é pensar em aspectos pontuais que emergem do texto para o leitor, causando diversas sensações e encantos. Em Lygia, encontramos uma delicadeza atmosférica e a representação mimetizada da forma mais crua e real da condição social e humana.

É a partir dessas transformações sociais e do efeito subversivo da arte que o projeto literário de Lygia se desenvolve, se estabelece e se perpetua como uma das principais forças da literatura brasileira. Assim como diversos autores do Modernismo Brasileiro, Telles apresenta diversas características estéticas e narrativas que dialogam com as novas direções artísticas que o Modernismo Europeu estabeleceu para o contexto literário. Dessa maneira, pretende-se analisar o fluxo da consciência, uma das principais inovações da estética modernista na literatura, empregado na obra *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. O objetivo é perceber como a obra de Lygia se configura como pertencente ao gênero, observando qual método é utilizado pela autora e como isso contribui para a construção dos personagens do romance. Para isso, utilizam-se as ideias de Humphrey (1954) e Carvalho (2012) como arcabouços teóricos para explicar o fluxo de consciência diante do contexto do romance moderno. Assim, este trabalho encontra-se dividido em duas partes: na primeira, abordam-se os princípios teóricos que estão relacionados ao fluxo da consciência; na segunda, há a análise do romance a partir dessa ótica.

2. O FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Um sintoma característico da virada do século XX é a tentativa de entender o ser humano através da sua mentalidade. Refletindo em toda a arte, e de forma notável na literatura moderna, o fluxo de consciência é a tentativa de se representar textualmente o funcionamento da mente humana. Com a eventual falência do romance tradicional, como aponta Lukács (2009), e consequentemente do narrador prototípico, misturado aos conflitos sociais e econômicos do período, surgiu um sentimento de angústia nos artistas, resultando em novas formas de contar histórias e relatar as experiências humanas.

É notável como o conceito de consciência já foi objeto de estudo ao longo da história. Retomando a sua ascendência, na Antiguidade Clássica, a consciência era entendida como o intelecto capaz de definir a verdadeira essência do homem. Existia, assim, uma divisão entre o corpo e a mente, na qual a consciência representava o lado racional do ser humano. Contudo, com a chegada da Idade Média e com a invenção e a difusão dos valores do Cristianismo, a consciência adquire um caráter religioso, sendo ela responsável, a partir de um ponto de vista metafísico, pelo caminho pelo qual se pode chegar à verdade das coisas. Ainda, com o surgimento do Renascimento e posteriormente do Iluminismo, período em que a relação do homem com o mundo passa a ter uma essência egocêntrica, o modo metafísico de se enxergar as coisas foi brutalmente criticado, pois o homem não mais procurava chegar ao cerne das coisas a partir da razão natural, mas sim pelo método científico.

Diante desse contexto, as ideias do filósofo René Descartes passam a impactar o modo de viver da sociedade moderna. As convicções de Descartes correspondiam ao entendimento de que o homem é sujeito pensante por si, ou seja, a sua capacidade de pensar não está interligada a um Deus ou aos fenômenos da natureza. Segundo essa concepção, o homem, então, não precisava se desvincular da sua própria consciência para adquirir conhecimento. Para Descartes, como aponta Moreira (1997, p. 401), “não é preciso sair do interior da consciência individual para conhecer a verdade. O intelecto, deste modo, é valorizado em detrimento do corpo”. À vista disso, a “consciência está ininterruptamente voltando-se para o mundo e buscando, através da essência, um contato mais direto e profundo com a existência ou, em outros termos, com o próprio mundo” (MOREIRA, 1997, p. 403).

Em relação às ideias de Nietzsche, a consciência pode ser concebida a partir da metáfora do *iceberg*. Na perspectiva do autor, ela seria a representação da parte superficial, a qual não dialogava diretamente com a vida psíquica. O inconsciente, desse modo, seria a representação da parte submersa, representando as ações da vida humana que dialogam diretamente com a mente e que, posteriormente, poderiam ter acesso a partes do consciente. Nietzsche ponderava que “geralmente se considera a consciência um conjunto sensorial e instância superior; no entanto, é somente um meio de comunicação” (NIETZSCHE *apud* TEIXEIRA, 2011, p. 3). Nesse sentido, a consciência seria um fenômeno que direcionaria a vida social do homem, uma vez que faria a ponte entre a vida humana e os contextos de comunicação, isto é, ela não apenas atuaria como uma possível ferramenta de autoconhecimento. Isso ocorre, pois a consciência, segundo a visão de Nietzsche, é o modo como o pensamento humano consegue ser materializado em palavras e ações. Dessa forma, nem tudo que se tem conhecimento da mente humana poderia ser considerado parte da consciência, visto que a consciência e linguagem atuam de maneira intrínseca e substancial, ou seja, atuam visando expressar o lado mais interior do ser humano.

A abordagem de Freud em relação aos assuntos que tangem o conceito de consciência foi fundamental para que houvesse um maior aprofundamento nas pesquisas destinadas a esse campo. Com o surgimento da psicanálise, entra em voga a concepção de que o inconsciente é o responsável por determinar as ações da consciência e daquilo que é pré-consciente. O estudo de Freud revela que a consciência é uma pequena parte da mente humana, a partir da qual o indivíduo tem compreensão e conhecimento das ações que o rodeiam. O estado da consciência é, nessa perspectiva, transitório, uma vez que ela pode transitar entre passado e presente, fazer acepções sobre o futuro e transitar pelo pensamento, atingindo tanto a camada daquilo que é consciente quanto não consciente. Nela, segundo Freud, em sua obra *O Eu e o Id*, publicado em 1923, encontramos alguns elementos que norteiam a psique do sujeito, como a censura, a culpa, a realidade, a imaginação, objetos que figuram por muito tempo o campo de pesquisa do autor. Nesse aspecto, o consciente e inconsciente são esferas que compõem a mente humana, que, dividida em pré-consciente e consciente, corresponde ao que Freud denominou como psique: “A diferenciação do psíquico em consciente e inconsciente é a premissa básica da psicanálise” (FREUD, 2011, p. 9).

Tal avanço perante os estudos do conceito da consciência refletiu na forma como o sujeito moderno passou a enxergar a si diante do caos social da modernidade. Exposta a um período de grandes transformações, a humanidade consegue, enfim, compreender que suas ações e sentimentos estão direcionados tanto pelo lado consciente, quanto pelo lado inconsciente do cérebro humano. Como reflete Moreira (1997), a consciência passa a ser definida como percepção, de modo que não há separação e oposição entre os dados sensíveis e racionais no ato de apreensão das coisas. Dessa maneira, “a consciência está ininterruptamente voltando-se para o mundo e buscando, através da essência, um contato mais direto e profundo com a existência ou, em outros termos, com o próprio mundo” (MOREIRA, 1997, p. 403). Esse aspecto complexo e profundo que a consciência carrega consigo talvez seja então o motivo pelo qual diversos autores modernistas perceberam que, se quisessem mimetizar a vida da forma mais real possível, o caminho seria entrar no ponto mais íntimo do ser humano.

É vasta a gama de estudos que se preocuparam em observar o fluxo de consciência na literatura moderna. Embora os autores do Modernismo tenham se apropriado muito bem dele, esse é um conceito que originalmente surgiu no campo da psicologia. William James, em *The Principles of Psychology*, publicado em 1890, tenta definir a consciência por meio de uma metáfora, isto é, a consciência humana é formada a partir de um fluxo de pensamentos. Como mostra Santos (2017, p. 24), “o capítulo do Fluxo de Pensamento traz consigo a proposta de apresentar a mente em seus termos, a partir de dentro dela”, ou seja, “a palavra pensamento é usada para designar qualquer forma de consciência indiscriminadamente”. Para James, nesse sentido, cada pensamento é algo intrínseco ao ser humano, apresenta um caráter sensível e se comporta de forma única. Isso quer dizer que a consciência humana é individual, pautada nas ações subjetivas e sensoriais do “eu”, e atua de forma contínua: “a consciência, para ela mesma, é ininterrupta, (ela) se sente ininterrupta” (SANTOS, 2017, p. 29).

Pensando nessa concepção para designar a consciência humana, James (*apud* OLIVEIRA, 2011, p. 1-2) constatou cinco características do pensamento para chegar a uma definição mais precisa do fluxo de pensamento:

- 1) Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal.
- 2) Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando.
- 3) Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.

4) Ele sempre aparece para lidar com objetos diferentes de si próprio.

5) Ele está interessado em algumas partes desses objetos para a exclusão de outros, e acolhe ou rejeita - escolhe dentre elas ou a partir delas, em uma palavra - o tempo todo.

A partir dessa perspectiva, James apresenta sua formulação da consciência como um fluxo. O que ocorre é que o fluxo de pensamentos apresenta como característica própria a questão da fluidez, em que possa existir uma quebra de continuidade dessa corrente, pois presente e passado podem se mesclar de forma única e natural. Ele é também flexível, no sentido de que o pensamento pode ser retomado sem que haja uma grande ruptura para o desenvolvimento da consciência. Nesse sentido, nota-se que a característica principal da consciência está pautada na sua fluidez, uma vez que ela não é repartida, apesar de poder se fragmentar, e não é algo totalmente articulado ou bem estruturado. William James compreende, então, que a consciência flui e a partir disso se originou a metáfora – que é a base principal do autor para entender o conceito da consciência humana – da consciência como um rio. Como aponta James (*apud* SANTOS, 2017, p. 30), “ao falar disso daqui em diante, vamos chamá-lo de fluxo de pensamento, de consciência, ou da vida subjetiva”.

Com base no que foi postulado sobre o conceito da consciência durante o decorrer da história e a partir das ideias pré-estabelecidas pelo psicólogo americano William James, Robert Humphrey (1976) desenvolve o estudo que vai aproximar o conceito do fluxo da consciência com o sistema literário moderno. Em sua análise inicial, Humphrey se volta aos estudos de Nietzsche que mostravam que a consciência é algo materializado pela comunicação verbal. Para Humphrey, não se pode alegar que a consciência seja algo relacionado apenas à memória e à cognição humana, pois a literatura criada pelo movimento modernista visava retratá-la a partir de todos os níveis da atividade mental. Humphrey afirmava, então:

Consciência indica toda a área de atenção mental, desde o pré-consciente até os níveis superiores e incluindo o mais racional, comunicável e consciente. (...) Por "consciência", então, eu defino toda a área do processo mental, incluindo especialmente os níveis de pré-discurso. O termo "psique" utilizo como sinônimo para "consciência" e, em alguns momentos, a palavra 'mente' servirá como outro sinônimo. (HUMPRHEY, 1976, p. 3).

A análise de Humphrey visa retratar que a atividade da consciência vai desde o nível mais baixo, representado pelo processo do esquecimento, ao nível mais elevado, no que tange ao processo de materialização das ações humanas orientadas por sua mentalidade. Esses níveis observados pelo autor apresentam como ponto de diferenciação os níveis pré-discursivos, nos quais as ações ocorrem anteriores ao ato verbal ou da fala, e o nível discursivo, correspondendo à atividade verbal em sua concretização. Nesse sentido, a ideia de um fluxo de pensamento ocorre justamente nesse nível pré-discursivo, uma vez que as atividades realizadas pelo homem ainda soam como pensamentos, ou seja, existem apenas na sua própria cabeça e atuam de modo que nada é organizado, censurado ou controlado.

Assim, Humphrey define o conceito de fluxo de consciência, no contexto da literatura moderna, como “um sistema para apresentação de aspectos psicológicos do personagem” (HUMPHREY, 1976, p. 1) e “um tipo de ficção em que a ênfase básica está localizada na exploração dos níveis pré-discursivos com o propósito, primeiramente, de revelar o ser psíquico das personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 5). Nessa perspectiva, o fluxo da consciência – literário – é o conceito que une diversas técnicas narrativas para representar textualmente o funcionamento da mente dos personagens. Assim, o fluxo de consciência representa, segundo a ideia de Humphrey, o *iceberg* em sua totalidade e não apenas a parte submersa.

Para Humphrey:

A consciência é o lugar onde tomamos conhecimento da experiência humana. E, para o romancista, é o quanto basta. Ele, coletivamente, não deixa nada de fora: sensações e lembranças, sentimentos e concepções, fantasias e imaginações — aqueles fenômenos muito pouco filosóficos, mas consistentemente inevitáveis a que chamamos intuições, visões e introspecções. (HUMPHREY, 1976, p. 6)

Dessa forma, o fluxo da consciência na literatura toma como base a psique levantada por Freud para explicar o funcionamento do inconsciente e consciente dos personagens de ficção. O termo fluxo utilizado tanto nas concepções de Humphrey como na metáfora de James não significa que as ondas de pensamentos aconteçam de forma articulada e organizada. Na representação literária, essa cadeia pode ser representada de forma ilógica, marcada por uma desconstrução da sintaxe e da pontuação textual, bem como por reflexões e questionamentos dos personagens de cunho filosófico e existencial,

com pensamentos tempestuosos e transparentes, visto que não passaram pelo filtro das convenções sociais. Como aponta Humphrey (1976, p. 4), “o fluido de consciência é encontrado em níveis próximos ao estado de inconsciência, sendo os níveis pré-discursivos o objetivo do fluxo de consciência na ficção por serem níveis próximos à superfície”.

A ideia central é que o termo fluxo de consciência deva ser empregado apenas como um conceito que visava expressar a vida psíquica dos personagens. Partindo desse pressuposto, nota-se que a materialização desse conceito era feita a partir de técnicas narrativas, como o Monólogo Interior, o Solilóquio e a Descrição Onisciente, fazendo com que as narrativas literárias do século XX ganhassem um caráter mais introspectivo e psicológico. O termo fluxo de consciência origina um gênero dentro da literatura capaz de abarcar a experiência psíquica que o caos da modernidade causava na sociedade – principalmente em uma sociedade que vivenciou tantos eventos históricos traumáticos. Assim, os artistas encontraram no fluxo de consciência uma nova forma de dar um maior nível de complexidade à realidade dos personagens ficcionais e fazer com que a arte retratasse todas as nuances de uma sociedade que carregava consigo traumas substanciais.

Muitos romances modernos procuravam representar as nuances do homem perante o contexto social do século XX. A tentativa de reproduzir o fluxo da consciência no contexto literário é o resultado da necessidade de se representar a complexidade do homem e a precária realidade que ocupava o mundo moderno. Criam-se formas de enxergar a vida, o que, consequentemente, vai gerar novas formas e novas ferramentas de manifestação artística. Nesse sentido, o principal desafio dos autores que utilizaram o fluxo de consciência para compor suas narrativas é conseguir retratar o indivíduo no seu grau mais íntimo e conforme às complexidades das relações humanas, diante de um contexto de plena transformação da arte, fazendo também com que a literatura seja um artefato de registo de um tempo, mas também algo que seja genuinamente artístico.

2.1 O CONCEITO DE LIVRE ASSOCIAÇÃO

O conceito da livre associação se vincula ao conceito de fluxo de consciência, pois, sem a existência do primeiro, a compreensão do segundo torna-se escassa. Esse passou a ser associado às ideias do fluxo de consciência, visto que possibilitou o mapeamento da manifestação do funcionamento do fluxo de pensamentos. Os acontecimentos externos, diversas vezes, são responsáveis por desencadear as ações da

mente humana, fazendo com que as memórias e as lembranças apareçam de forma involuntária e livre. Assim, a consciência de um personagem pode se mover livremente pelo tempo e pelo espaço sem que haja uma quebra de coesão na narrativa. Nesse sentido, a consciência é “considerada fluida em seu movimento e livre de conceitos arbitrários de tempo” (HUMPHREY, 1976, p. 38).

A livre associação é, segundo o autor, controlada por três fatores: a memória, sendo essa a sua base principal de funcionamento; os sentidos, que representam o movimento do fluxo; a imaginação, que caracteriza a sua flexibilidade. A mente humana, ainda que se caracterize a partir da sua atividade frequente, não consegue ter o seu estalo de funcionamento, mesmo quando dominada por fatores externos, sem o auxílio desses fatores para o funcionamento de seus processos mentais. Assim, nesse sentido, a livre associação é o que determina o movimento dos processos psíquicos de um personagem. Dessa maneira, “numa estrutura mais complexa, combinam-se memória, sentidos e imaginação no controle do fluxo” (SILVA, 2009, p. 33).

A partir dessas concepções, percebe-se que as ações do fluxo de consciência não estão relacionadas apenas a um resgate de memória, mas sim a revisitações dessas ações para um presente, mesclando-o com passado e futuro, numa concepção na qual a consciência pode se organizar de modo livre, não havendo demarcação de tempo. Nas narrativas que se ocuparam do fluxo da consciência, a livre associação é utilizada para ligar um fato ao outro, sem que haja uma concordância direta entre as partes, pois a consciência necessita de uma fluidez, sem que ocorra uma ordenação que seja pautada em aspectos temporais.

Nesse sentido, percebe-se que o conceito de fluidez da consciência, marcado pelo processo de livre associação, está intrinsecamente ligado às questões de temporalidade. Os autores que se preocuparam com o fluxo da consciência mostraram que ela poderia mover-se livremente no tempo, apesar de, como aponta Sá (1979, p. 74), “não há como construir a essência humana sem o conceito do tempo vivo da consciência”. Contudo, o que tais autores fazem é subverter o tempo cronológico, mostrando que a mente humana segue os padrões de um tempo psicólogo, ainda que, numa narrativa verossímil, os dois se fundam para trazer certa linearidade ficcional. O que tais autores fazem é controlar as concepções de tempo, buscando para cada personagem o seu próprio sentido de tempo.

O conceito de tempo é dentro dos romances de fluxo de consciência um conteúdo elementar, que busca auxiliar no retrato das complexidades da mente humana. Assim, o tempo aparece como algo complexo e confuso, pois a ordem cronológica dos fatos, ao se misturarem com as ações subjetivas e com os fragmentos emocionais de um personagem, ganha um aspecto de realidade, mesmo que tais coisas já tenham ocorrido ou ainda aconteçam – como uma fusão de passado, presente e futuro. Desse modo, o conceito de livre associação corresponde à confusão que o fluxo de consciência pode ter para o leitor, porque as ações mentais dos personagens podem ser retratadas de forma não linear, fragmentada, com pouca clareza, sem que haja uma interrupção do narrador para revelar quais fatos estão sendo narrados – há narrativas, ainda, em que essas vozes se fundem, sem que haja uma diferenciação clara. Nesse contexto, a partir da fluidez da mente e dos aspectos temporais, a livre temporalidade se configura como aspecto fundamental para o movimento natural da consciência. Como aponta Humphrey (1976):

Tudo que penetra na consciência está ali no “momento presente”; ademais, a ocorrência deste “momento”, não importa quanto tempo ele ocupe contado pelo relógio, pode ser prolongada infinitamente se for fragmentada em suas partes, ou pode ser altamente comprimida em um clarão de reconhecimento. (HUMPHREY, 1976, p. 38).

Como artifício de manifestação do fluxo da consciência, os autores que optaram por usar tal conceito para compor suas narrativas tinham que usar métodos que fizessem com que a representação da consciência pudesse ser emulada textualmente. Para isso, como aponta Machado (1981), além do uso dos artifícios de montagem, representados acima a partir da relação de subversão do tempo e do espaço na narrativa, os autores também utilizavam artifícios mecânicos, nos quais a ação corresponde à parte externa. Para Machado (1981), estas são as modificações textuais:

As modificações na maneira de escrever as palavras, de dispô-las no texto e ainda alterações no sistema de pontuação que se apresenta falho de acordo com as normas gramaticais vigente, isto é, eles usam por exemplo poucas vírgulas, pouca pontuação, em suma, para dar a impressão de caotismo, às vezes. (MACHADO, 1981, p. 40).

As narrativas do fluxo de consciência se estruturam a partir do processo de livre associação. Toda ficção do fluxo de consciência depende desse princípio, pois é ele que controla as técnicas do fluxo de consciência, bem como traz a coesão ficcional que faz

com que um personagem possa navegar de um pensamento a outro de forma harmônica e natural. Nota-se, a importância para que se possa orientar o fluxo dos pensamentos das personagens, direcionadas a partir da memória, imaginação e sentido, subvertendo os aspectos temporais e espaciais, que se movem conforme o desejo da consciência de cada personagem.

2.2 AS TÉCNICAS

Apesar de o fluxo de consciência ser muito empregado no contexto de ascensão do romance moderno, é preciso pontuar que ele é apenas um conceito empregado de maneira excepcional na literatura. Como visto, o fluxo da consciência precisa de técnicas que o representem textualmente, pois, sozinho, ele pode parecer muito abstrato e obscuro. A mente de uma personagem pode ser representada de maneiras distintas em um romance, fazendo com que o escritor utilize na composição de sua obra diversas técnicas que deem conta da representação das ações mentais. Apesar do variado uso de técnicas, elas podem se fundir de tal modo que o retrato da complexidade que o fluir da mente apresenta possa ser transmitido de maneira exímia e completa.

Em seu estudo sobre o fluxo da consciência na literatura, Robert Humphrey elencou quatro técnicas principais, que serão discutidas mais a frente, que pudessem retratar de maneira fiel tanto as ações do autor na construção psicológica de uma personagem, quanto na personagem em si, que carrega consigo uma vida mental complexa e particular. Todavia, nota-se que essa experimentação técnica na qual o fluxo da consciência se baseia não é algo a ser visto como um protótipo fechado de como o romance moderno deve ser fundamentado, devido ao grau de complexidade da psique humana. Como aponta Machado (1981, p. 20), “não há um modelo rígido, um padrão, para se revelar o estado psíquico das personagens. Cada autor será, então, um inovador de sua obra”. Além disso, para Humphrey (1976, p. 20), “a mente humana, sobretudo a do artista, é demasiado complexa e indócil para jamais ser canalizada através de padrões convencionais”.

É justamente essa complexidade de se representar a mente humana que faz com que a tarefa dos autores modernistas seja um tanto difícil. Para que se criem personagens tão difusas, complexas, nas quais se possa adentrar ao interior e tentar representar o real pelo aquilo que é mais intrínseco ao ser humano, o autor precisava de artefatos refinados para que chegasse a um resultado amplamente satisfatório. Além disso, para representar

a psique humana e a relação dela com cada uma das personagens, é preciso que o autor seja um bom observador, atento como uma águia, para que ele possa não só observar as relações humanas de forma minuciosa, como também emprestar suas características sociais para que se chegue a um resultado de verossimilhança, familiaridade e naturalidade. Nesse sentido, a externalização de uma personagem a partir da sua consciência e do seu fluxo será, como reporta Humphrey (1976, p. 14), “apresentar a vida como ela é na realidade, sem preconceitos ou avaliações diretas”.

A escolha da técnica é apenas o meio pelo qual o autor decide retratar a mente e o interior das personagens em relação ao mundo criado no romance. Além disso, é também uma maneira de concretizar o fluxo da consciência como um conceito literário, uma vez que é por meio dessas técnicas que o fluxo da mente pode existir de forma textual, autêntica, convincente e realista. Por esse motivo é que o romance psicológico não busca ter um protótipo de como representar a consciência humana, haja vista que ela, por si só, é algo extremamente livre de padrões arbitrários. Desse modo, para Robert Humphrey as técnicas para a representação do fluxo da consciência são: Monólogo Interior Direto, Monólogo Interior Indireto, Solilóquio e Autor Onisciente. Além disso, Carvalho (2012, p. 60-67), ao divergir de algumas concepções de Humphrey, classifica as técnicas como Monólogo Interior Livre, Impressão Sensorial, Monólogo Interior Orientado, Solilóquio e Descrição por Autor Onisciente.

2.2.1 MONÓLOGO INTERIOR

Em seus estudos, Robert Humphrey percebe como o Monólogo Interior é confundido com o fluxo de consciência. O Monólogo Interior é uma técnica intrinsecamente literária que visava mostrar o funcionamento da mente das personagens através do fluxo de seus pensamentos, sendo estes bem próximos do inconsciente. No período de lançamento da obra *A canção dos loureiros* (1887), de Édouard Dujardin, o Monólogo Interior era apenas utilizado como uma ferramenta para representar a fala de uma personagem em uma determinada cena, para mostrar ao leitor os aspectos da vida interior desse personagem, sem haver necessariamente uma interrupção do narrador. Entretanto, na literatura do fluxo de consciência, a ideia de Monólogo Interior ganha uma acepção mais complexa, uma vez que essa técnica permitia ao autor mostrar o funcionamento da mente da personagem de modo mais contínuo e puro, representando os níveis de pensamento em vários níveis da consciência, sendo assim, um processo pré-discursivo, no qual os pensamentos se configuram de maneira solta e desordenada.

Em uma concepção mais moderna acerca do Monólogo Interior, Robert Humphrey define essa técnica como:

O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para a fala deliberada. (Humphrey, p. 22, 1976).

Nesse sentido, observando a definição de Humphrey, percebe-se que a técnica do Monólogo Interior vai representar o funcionamento da mente e os processos psíquicos, que são parciais ou inteiramente articulados pela consciência, em um contexto pré-verbal. Assim, nota-se que o Monólogo Interior atua como ponto central do fluxo de consciência, pois apresenta como a mente funciona em um momento pré-fala, estando subitamente relacionado ao inconsciente, portanto podendo ser expressar a mente humana de uma forma mais pura, com um alto teor de desordem, uma vez que não tem influência das ações externas relacionadas ao funcionamento da vida social. Para Humphrey, ainda, o Monólogo Interior “é uma técnica para representar o conteúdo e os processos psíquicos em diversos níveis de controle consciente, isto é, de representar a consciência” (HUMPHREY, p. 22, 1976).

Contudo, apesar dessa concepção do Monólogo Interior como uma técnica que não é influenciada pelas ações exteriores à consciência humana, é preciso pontuar que esse aspecto não “diminui” a validade de outras técnicas na composição dos romances do fluxo de consciência. Sônia Maria Machado defende em sua dissertação que “as ações exteriores são, muitas vezes, causadoras dos monólogos dos personagens” (MACHADO, 1981, p. 36). Assim, a autora defende que o fluxo de pensamentos é resultado de “dois mundos distintos”: o primeiro, intrínseco às questões do eu, é marcado por “fatos vividos que estão acumulados no seu ‘eu interior’, seria uma exteriorização do inconsciente” (MACHADO, 1981, p. 36); o segundo, então, é marcado “a partir de uma visão exterior à consciência, faz um trabalho de interiorização, associando as novas ideias, as ideias ou fatos vividos no passado, gerando consequentemente o fluxo pelo processo da livre associação” (MACHADO, 1981, p. 36).

Além disso, é preciso atentar também ao fato de que, apesar do Monólogo Interior e do fluxo de consciência terem sido usados na literatura como termos sinônimos, embora possam ter conceitos semelhantes, não apresentam significados correspondentes. Assim,

compreende-se que o fluxo de consciência é um conceito da literatura que abarca consigo a técnica do monólogo interior para a sua representação. Diversos críticos da literatura e estudiosos erroneamente costumavam confundir tais conceitos, porém: “fluxo de consciência, então, não é um sinônimo para *monologue intérieur*. Não é um termo para nomear um método ou técnica particulares” (HUMPHREY, 1954, p.5).

Ainda, em relação às concepções que circundam a técnica do Monólogo Interior, é preciso que se faça a diferenciação da classificação entre Monólogo Interior Direto e Monólogo Interior Indireto. Na perspectiva de Humphrey (1976), ambas as técnicas servem para expressar o fluxo de pensamento dos personagens a partir do fluxo de consciência. Entretanto, Carvalho (2012, p. 60-65), baseado nos estudos de Humphrey, propõe a utilização dos termos Monólogo Interior Livre, Impressão Sensorial (correspondentes ao primeiro termo de Humphrey anteriormente mencionado) e Orientado para complementá-los, respectivamente.

2.2.1.1 MONÓLOGO INTERIOR DIRETO

O Monólogo Interior Direto é uma técnica essencialmente literária que apresenta o fluxo de pensamentos sem que haja uma interferência do narrador e sem que ocorra pressuposição de que exista público ouvinte. É a técnica que vai mostrar o lado mais profundo e privado da personagem, sem que haja a necessidade de caminho direcional que sirva de guia. O fluxo de consciência da personagem é apresentado ao leitor de maneira direta e crua, sem que se preocupe com algum tipo de plateia, pois esse fluxo é reflexo das divagações mentais da personagem. Para Machado (1981), então:

O monólogo interior direto é apresentado sem a interferência do narrador e sem presumir uma plateia. É marcado, em grande percentagem, pela ausência de pontuação e de outra referência pronominal além do pronome de primeira pessoa que deter mina uma perfeita individualidade. O personagem em ação faz uma verdadeira mistura dos fatos: há uma frequente interrupção de uma ideia por outra, o que no estudo do fluxo da consciência limita o estado de desarrumação da mente do personagem. (MACHADO, 1981, p. 27).

A definição de Machado (1981) reforça também a ideia de que o próprio Robert Humphrey tinha dito em seus estudos sobre as técnicas do fluxo da consciência. Humphrey (1976) define o Monólogo Interior Direto como “o tipo de monólogo

apresentado quase sem interferência do autor e sem presumir uma plateia” (HUMPHREY, 1976, p. 22-23), no qual “o autor desaparece completamente ou quase completamente da página com suas guias de “ele disse” e “ele pensou” e com comentários explicativos” (HUMPHREY, 1976, p. 23) e a “personagem não se está dirigindo a ninguém dentro da cena ficcional; aliás, não se está tampouco dirigindo ao leitor” (HUMPHREY, p. 22, 1976).

Não é errado concluir, portanto, que o Monólogo Interior Direto representa a personagem totalmente livre de concepções pré-estabelecidas socialmente, sem que ocorram julgamentos e críticas. Ela se mostra em seu âmbito mais profundo e natural. A realidade e o tempo narrativo se expandem, mostrando que o tempo do relógio não corresponde ao tempo psicológico, e as ações da vida estão sob domínio da consciência desse “eu”, pontuando uma certa confusão entre o real e o imaginário no contexto da obra. Além disso, no que tange à sintaxe intrínseca a essas técnicas, nota-se uma ausência de pontuação e de referências pronominais, configurando um fluxo interrompido e com a transgressão de ideias.

Ademais, há também o Monólogo Interior Direto que é marcado pelo onírico. Apresentando uma faceta bastante incomum, esse tipo de monólogo tenta representar o fluxo de consciência que acontece no inconsciente ou no sonho. Para Machado (1981, p. 27), esse tipo de monólogo “é usado de maneira escassa pela literatura, pois se restringe a descrever a consciência do sonho”. É uma técnica que está intrínseca aos estudos de Freud, porém o único romancista que tentou transgredir as métricas do romance – sendo ele tradicional ou moderno – foi James Joyce, em *Finnegans Wake* (1939).

Ainda, para Carvalho (2012), a ideia de Monólogo Interior direto está pautada em sua liberdade de expressão. Nesse sentido, o autor substitui o termo que Humphrey empregou em seus estudos por Monólogo Interior Livre e Impressão Sensorial, sendo este “a apresentação do fluxo de consciência quando este ocorre de forma passiva, com registro apenas das expressões verbais correspondentes às impressões psíquicas trazidas pelos sentidos”, ou seja, ocorrem de forma livre. Não obstante, para denominá-lo, Carvalho (2012, p. 65) utiliza as concepções de Lawrence E. Bowling (1950): “Na impressão sensorial, a mente é mais ou menos passiva; ocupa-se meramente em perceber impressões concretas de sentidos”. Desse modo, essa técnica direciona a transformação de pensamentos que são abstratos e confusos em algo concreto.

2.2.1.2 MONÓLOGO INTERIOR INDIRETO

Ao contrário do que se estipulou para o Monólogo Interior Direto, o Monólogo Interior Indireto apresenta em sua composição a presença de um narrador durante o fluxo da personagem. Humphrey (1976) define essa técnica como “tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela” (HUMPHREY, 1976, p. 27). Nesse sentido, esse monólogo interior acarreta a presença de um narrador onisciente que traduz o funcionamento do fluxo de consciência da personagem, sendo uma figura intermediária entre a mente da personagem e aquilo a que o leitor tem acesso. É uma técnica que, quando utilizada para representar a consciência de uma personagem, pode ou não ser utilizada em conjunto com outras técnicas.

A presença de um narrador faz com que o fluxo da consciência seja apresentado de uma forma mais guiada. Nesse sentido, Carvalho (2012, p. 62) denomina essa técnica como Monólogo Interior Orientado, pois o termo “Indireto” lhe parece menos claro e mais passível de constatações. Além disso, para Machado (1981, p. 30), a onisciência do narrador “faz com que ele apresente material não pronunciado pelo personagem, gerando assim a sua interferência entre a psique do personagem e a do leitor”.

2.2.1.3 DESCRIÇÃO ONISCIENTE

A Descrição Onisciente, assim como o Monólogo Interior, também é uma técnica convencional para a representação do fluxo de consciência. Essa técnica é utilizada como recurso para apresentar o conteúdo e os processos mentais e psíquicos da personagem. Essa apresentação ocorre de maneira convencional, no qual a consciência da personagem é descrita através de artifícios intrínsecos aos modelos de narração e descrição. Para Robert Humphrey, a descrição onisciente é:

A técnica de romance usada para representar o conteúdo e os processos psíquicos de um personagem na qual um autor onisciente descreve essa psique através de métodos convencionais de narração e descrição. (HUMPHREY, 1976, p. 30).

Em Carvalho (2012, p. 67), esta é uma técnica que não só caracteriza o fluxo de consciência, mas também a natureza do material psíquico que conduz todo o romance psicológico. Para Carvalho (2012, p. 66), o autor “usa sua própria linguagem, e não o

estilo peculiar do personagem”. Dessa maneira, ele substitui o termo cunhado por Humphrey e passa a adotar “Descrição por Autor Onisciente”, visando uma maior clareza em relação ao conceito abordado.

Essa é uma técnica que apresenta um ponto de vista único, já que o foco narrativo se funde entre a psique da personagem e a identificação do autor com ela. Essa técnica consiste no uso da descrição por um autor onisciente para representar a consciência do personagem. Nesse sentido, o fluxo de pensamentos se apresenta de maneira mais organizada, pois o que se expressa textualmente é a psique da personagem a partir de um filtro do narrador, sem que se perceba se há ou não uma distinção entre ambos. É uma técnica que geralmente vem acoplada às outras técnicas do fluxo de consciência, o que, porém, não significa que ela não possa aparecer sozinha em romances do fluxo de consciência.

2.2.1.4 SOLILÓQUIO

O solilóquio é a técnica que aparece nos romances do fluxo de consciência que representa o funcionamento dos processos psíquicos da mente de uma personagem. No solilóquio, contudo, há a pressuposição de um público, uma plateia em que a personagem vai externalizar em voz alta os seus pensamentos. A consciência da personagem, dessa maneira, é mostrada diretamente do personagem para o leitor, visando narrar as emoções e sentimentos do personagem em relação ao enredo. Robert Humphrey define a técnica do solilóquio como:

O solilóquio no romance do fluxo de consciência pode ser definido como a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta. (HUMPHREY, p. 32, 1976).

No caso da técnica do solilóquio, há uma ausência total de um narrador. Nesse sentido, o ponto de vista do foco narrativo é sempre a personagem e a exposição da sua consciência, estando essa em seu nível mais superficial. Como afirma Humphrey (1976, p. 22):

O Solilóquio difere do Monólogo Interior principalmente no sentido de, embora seja pronunciado em solo, supor uma plateia formal e imediata. Isto, por sua vez, lhe confere características que o distinguem do

Monólogo Interior. Destas, a mais importante é uma maior coerência, de vez que sua finalidade consiste em comunicar emoções e ideias que se relacionam a uma trama e ação; ao passo que a finalidade do Monólogo Interior consiste, antes de mais nada, em comunicar identidade psíquica. Os romancistas que recorrem ao gênero do fluxo da consciência encontraram no Solilóquio um artifício útil para descrever a consciência. (HUMPHREY, 1976, p. 22).

É uma técnica bastante experimental e foi empregada pelos romances do fluxo da consciência, podendo ser utilizada em conjunto com outras técnicas, pois assim daria conta de representar a consciência em seu âmbito mais exterior e interior. Romance como *As ondas* (1931), da autora modernista Virginia Woolf, é um exemplo de como essa técnica pode ser empregada de forma excepcional na literatura para apresentar o funcionamento da consciência da personagem.

Pela vertente de Carvalho (2012, p. 64), o termo solilóquio não diverge da nomeação dada por Humphrey em seus estudos. O autor utiliza o mesmo nome e definição deste para representar tal técnica.

Independente da técnica utilizada, o escritor do século XX sabe a importância do fluxo de consciência na construção do romance moderno. Seja a partir do solilóquio ou do monólogo interior, o uso das técnicas do fluxo de consciência vai externalizar os pensamentos da personagem a fim de analisar e representar na literatura questões intrínsecas ao ser humano. Apesar disso, é preciso atentar que o fluxo de consciência e as técnicas que o sustentam como expressão artística jamais devem ser confundidas. Sendo assim, o fluxo de consciência precisa de uma certa delimitação, que pode estar relacionada às suas técnicas e artifícios, para que a ficção não seja submersa em meio à teia confusa da mente humana, pois o romance de fluxo de consciência, ainda que complexo, deve seguir os conceitos fundamentais que fomentam uma narrativa.

Nesse sentido, entendendo-se o fluxo de consciência como um conceito literário que necessita de técnicas narrativas para a sua execução e a sua importância para o romance na virada do século, pretende-se analisar o romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, para entender como esse romance se configura e fomenta o fluxo da consciência. Além disso, uma ênfase dada às suas personagens é fundamental para entender como o romance psicológico retrata o ser humano em seu aspecto mais íntimo e subjetivo.

3. AS MENINAS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Analisando a produção artística de Lygia Fagundes Telles, notamos que, em seus romances *Ciranda de pedra* (1954) e *Verão no aquário* (1964), a autora já buscava representar em suas narrativas personagens que fossem psicologicamente complexas. Virginia (de *Ciranda de pedra*) e Raíza (de *Verão no aquário*) são duas personagens que demonstram a tentativa de Lygia em atribuir a suas personagens uma faceta mais intimista e emocional. Contudo, é em sua obra *As meninas* que vemos essa tentativa da autora chegar a seu ápice criativo e narrativo.

Lygia certa vez disse que o papel do escritor “é ser testemunha de seu próprio tempo” (TELLES, 1983, p. 245). Conforme as ideias da autora, a sua narrativa configura-se como um retrato social de sua época. Tendo isso em vista, percebe-se o cuidado da autora ao criar personagens que são tão verossímeis e podem representar a sociedade e os percalços que estão circunscritos a ela. Em *As meninas*, ao retratar a ditadura, Lygia dá a sua narrativa um tom subversivo e sublime, criando, desta maneira, um contexto em que a ficção se inspirara e busca representar o real, como também personagens que são, simultaneamente, identificáveis ou comuns, mas que também apresentam sua carga de complexidade e profundidade.

Em sua obra *As meninas*, publicada no ano de 1973, período em que o Brasil vivia sob o teto do regime militar, Lygia vai retratar o cotidiano e a jornada de três jovens universitárias: Lia de Melo Schutz, Lorena de Vaz Leme e Ana Clara Conceição. Vivendo em um pensionato de freiras, as três jovens vão compartilhar de uma grande e forte amizade, além de viverem as angústias típicas da juventude do período. Apesar de em um primeiro momento a obra se apresentar com um enredo simples, em seus invisíveis, Lygia esconde uma narrativa bastante visceral e insólita. *As meninas* configura-se como um romance em movimento, no qual a autora vai alternando o foco narrativo entre as três personagens. Nesse sentido, é por meio da perspectiva dessas três meninas que Lygia vai pensar e retratar o universo feminino — sob uma perspectiva moderna —, no qual a condição e as ambiguidades humanas são o ponto de partida para o retrato de nuances da sociedade.

Em uma entrevista concedida ao jornal *Diário da Noite*, em sua edição de 20 de julho de 1949, após o seu livro *O cacto vermelho* receber o prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras, Lygia já refletia sobre a tentativa de se criar um romance

que fosse complexo, mas que também se adequasse ao seu próprio plano estético e ficcional. Nas palavras da autora:

Estou tremendo de medo, mas vou tentar a grande aventura do romance. A novela que dá nome ao livro, aliás, [*O cacto vermelho*] é uma tentativa que me agradou. Vou tentar apreender o espírito do universitário, nas suas lutas, nos seus anseios, nas suas decepções, nas suas vitórias. Uma espécie do *Atheneu* de Raul Pompeia transportada para o plano da universidade. Chamar-se-á o livro *A faculdade* e, nele, o ambiente físico será apenas incidente. Quero, como disse, reter o espírito da faculdade e galvanizá-lo nos personagens (TELLES, 1949, p. 9).

A obra de Lygia, dessa maneira, teve sua pré-concepção vinte anos antes de seu lançamento de fato ocorrer. Entretanto, já em seu estágio inicial, notamos a ideia de Lygia de criar um romance em que o espaço fosse apenas incidente, no qual as personagens e suas ações, anseios, decepções e lutas fossem o foco central da obra. *A faculdade* esperou seu momento certo para existir, podendo em sua essência até “finalmente conceber três jovens universitárias e o que acontece com elas durante três dias — a universidade está em greve, e seu ‘ambiente físico será apenas o incidente’” (RESENDE, 2024, p. 20). Nesse sentido, vinte anos após, o romance *As meninas* nos apresenta três jovens que são acima de tudo profundas:

(...) Sei que em estado bruto as minhas meninas existem, estão por aí. Como ponto de partida tomei-as assim meio informes, sem características mais profundas, os traços ainda indefinidos: vieram como nebulosas. Tomei-as e fui trabalhando em cada uma, lenta e pacientemente, sou lenta. Afinal, tudo somado, creio que durante três anos convivi intimamente com essas três, Lorena, Lia e Ana Clara. Em qual delas eu fiquei mais? Difícil dizer. Dei a uma um gesto, a outra, um pensamento mais secreto que nasceu na boca de Lorena ou Lia... As personagens são como vampiros, cravam os caninos na nossa jugular e quando amanhece, voltam aos seus sepulcros até que anoiteça de novo. (...) (TELLES, 2009b, p. 297).

No excerto acima, Lygia relata como suas personagens são profundas e substanciais. Em linhas gerais, as personagens da autora são responsáveis por mimetizar o real, de modo a criar um retrato da própria sociedade brasileira. A construção dessas

personagens se materializa não apenas a partir de suas características e de seus costumes, mas sim a partir do psicológico de cada uma delas. Lorena, era uma moça “rica, virgem, que ama secretamente um homem casado” (TELLES, 2009d, p. s/nº), Ana Clara, por sua vez, teve “uma infância horrenda, uma infância de atraso e miséria” (TELLES, 2009d, p. s/nº) e que dentro do enredo acaba se envolvendo com o mundo das drogas. Por fim, Lia, a que todos chamavam de Lião, era “uma guerrilheira, comunista, tinha paixão por Che Guevara e tentava, junto a grupos políticos de São Paulo, dar um jeito nesse horror, que era o povo do Brasil — ou o próprio Brasil” (TELLES, 2009d, s/nº). São três amigas que apresentam características próprias e que tentavam subverter o papel feminino designado ao período, rompendo com diversos paradigmas.

Em *As meninas*, existe uma relação dicotômica na qual o enredo reflete as nuances das personagens, e as nuances das personagens refletem o enredo. Lia, Lorena e Ana Clara são personagens que são substanciais, profundas, que apresentam diversas dimensões e representam tanto o ser humano real, quanto as ambiguidades e fragilidades das relações humanas. Nesse aspecto, é preciso atentar-se também à questão e à importância que o narrador e o modo de narrar têm na obra de Lygia. Walter Benjamin, no que se refere à morte do narrador, em seu texto intitulado “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, pressupõe a ausência deste como o resultado dos problemas sociais do período, “o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Deste modo, Walter Benjamin acreditava que, como efeito da Grande Guerra, o “narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (BENJAMIN, 1994, p. 201), pois é a partir deste momento que a literatura iria representar os danos psicológicos causados pela perversidade humana. Assim, pode-se pensar no romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, como um acompanhamento desta visão, uma vez que Lygia decide suprimir (em algumas partes) a voz do narrador, dando ênfase maior à voz de Lia, Lorena e Ana Clara, como também nos permite ter acesso ao seu psicológico ou sua consciência, dando ainda mais acesso a aspectos mais intrínsecos dos personagens.

Antonio Candido, em seu ensaio “A personagem do romance”, diz que o romance moderno foi responsável por delimitar e aprofundar os personagens, atribuindo-lhes um grau maior de humanidade e verossimilhança, superando uma representação idealizada e limitada. Para o professor:

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. Isto é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de idéias. A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas. (CANDIDO, 2014, p. 59-60).

Conforme a ideia de Antonio Candido, percebe-se que as personagens de *As meninas* apresentam-se como personagens mais profundas, insólitas e viscerais, visto que conseguem captar as emoções exatas de cada ser humano, mostrando-se a subjetividade do indivíduo em seu modo mais cru e palatável. São meninas que não são mais planas, mas sim complexas, apresentam uma voz e pensamentos próprios, são fluidas e constroem um retrato perfeito do ser social da modernidade e dos tempos atuais.

Nesse “espelho do absurdo” (TELLES, 2009a, p. 111), Lygia Fagundes Telles retrata questões que perpassam o universo feminino, em um contexto emblemático da história do Brasil. Lia, Ana Clara e Lorena, apesar de serem personagens que habitam no âmbito da ficção, nos mostram que o real não estava tão longe do que se é narrado em *As meninas*. Tendo em vista uma nova e profunda visão da realidade, Lygia consegue captar as diversas nuances do ser humano de forma exímia e excepcional. A narrativa de Lygia Fagundes Telles representa um modelo para se entender como o romance moderno estabelece um panorama nítido da relação entre o homem e o mundo, partindo de algo que é plano e objetivo para algo que é substancial e subjetivo.

3.1 AS MENINAS E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Em seu texto “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld buscava discutir algumas questões que implicam a evolução do romance enquanto gênero literário. De maneira geral, o autor vai discutir a respeito dos fatores que levaram o romance tradicional a se transformar no romance moderno. Diante do contexto de desenvolvimento do romance moderno, podemos notar que o caráter introspectivo dos personagens, a experimentação técnica, a fragmentação das narrativas – sem que haja uma estrutura

rígida a partir do enredo –, a exploração mais profunda da psicologia das personagens são características que consolidaram o romance moderno como artefato literário do movimento modernista. Para Rosenfeld:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, "os relógios foram destruídos". O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 2006, p. 80).

Nessa perspectiva, percebe-se que muitos dos romances considerados modernos buscaram assinalar, não só tematicamente, mas dentro da sua própria estrutura, as relações intrapessoais, buscando analisar a estrutura calcada a partir das relações entre o tempo cronológico e tempo psicológico. Lygia Fagundes Telles vivenciou todas as transformações sociais que a modernidade trouxe à sociedade. Assim, suas obras sofrem diretamente com as características que influenciaram toda a produção literária do Modernismo. A experimentação técnica, o existencialismo, a sua audaciosa forma de colocar as mulheres em papéis de destaque dentro do contexto literário fazem com que Lygia se configure como uma das principais figuras da literatura brasileira.

O romance *As meninas* foi publicado em meio ao auge do caos causado pelos atos de repressão do regime militar brasileiro. Nessa obra, ficamos conhecendo a história das três meninas que Lygia criou para dar voz e representar uma geração marcada não só pelos avanços no que tange aos direitos das mulheres, mas também uma geração marcada pela contradição na crença de um futuro melhor em dualidade ao terror que assolava a realidade do Brasil. O romance não tem o espaço bem delimitado, porém tudo indica que se passe na capital paulistana. Lorena, Lia e Ana Clara eram residentes do pensionato para freiras Nossa Senhora de Fátima e eram alunas universitárias. Cada uma delas, ao seu modo particular, vai representar a evolução e o desembaraço do papel feminino na sociedade.

A histórica coloca em cena as três personagens principais e seus anseios diante da vida social. Por meio do fluxo da consciência das personagens, acompanhamos os três últimos dias da greve estudantil. Nesse ínterim, Lorena, sendo talvez a principal voz do

romance, que amarra o relacionamento do trio, é apresentada dentro de seu quarto particular no pensionato, um espaço restrito onde passa a maioria do tempo ouvindo música, lendo poesia e fantasiando o seu relacionamento com o médico casado M.N, à espera de uma ligação que jamais chega a se concretizar. Lia é a personagem que está relacionada com a luta armada e com as questões que perpassam a ditadura militar. É a partir dessa luta de Lia que os aspectos políticos da obra aparecem. Ana Clara, por sua vez, é a personagem que se envolve com o mundo das drogas ao tornar-se uma usuária e ter um relacionamento com Max, um traficante. Além disso, é por meio dela que o tema da violência contra a mulher aparece na trama, pois foi a personagem que não só presenciou os diversos abusos sexuais cometidos contra sua mãe, como também foi vítima da violência que afeta muitas mulheres.

O enredo, que muitas vezes engana o leitor por parecer algo simples, se constrói em sua complexidade justamente pelo acesso ao funcionamento da mente de suas personagens principais. Há a existência de um narrador onisciente, característico da obra de Lygia: extremamente imagético e profundo. Mas, se Lorena, Lia e Ana Clara podem parecer personagens comuns no plano superficial, quando temos acesso às suas consciências, notamos a complexidade e o aprofundamento que Lygia deu às suas meninas.

O meu objetivo é a condição humana. A condição humana me apaixona muito, então eu tento me desembrulhar, desembrulhando meu próximo. Nesse ato de me desembrulhar, faço do próximo meu cúmplice, meu parceiro. Tenho vontade de trazer este leitor até onde estou e na realidade nós somos parecidos, temos os medos, as esperanças. (TELLES *apud* ROSA, 2009, p. 79)

Esse apego de Lygia com a condição humana foi talvez a força pela qual a autora conseguiu criar personagens tão viscerais. Lygia era uma “observadora atenta das mudanças ao seu redor” (LEAL, 2008, p. 100) e por meio disso conseguiu pensar e representar a humanidade, ainda mais no que tange ao feminino, com uma maestria sem igual. Como aponta o próprio Antonio Candido:

A obra de Lygia Fagundes Telles (...) realiza a excelência dentro das maneiras estabelecidas de narrar. Mas ela sabe fecundá-las graças ao encanto com que compõe, à capacidade de apreender a realidade pelos aspectos mais inesperados, traduzindo-a de modo harmonioso. Tanto no

conto quanto no romance, ela tem realizado um trabalho ainda em pleno desenvolvimento, sempre válido e caracterizado pela serena maestria. (CANDIDO, 1999, p. 92).

A partir desse ideal de literatura engajada, pautada na condição humana e na subversão de valores que relegam as mulheres a um segundo plano, seja este político, social ou artístico, Lygia constrói uma narrativa que nos permite entrever a vida social pelo foco nas personagens Lorena, Lia e Ana Clara. Nesse sentido, a obra ganha um grande destaque na sua composição narrativa, pois aproxima o leitor do lado mais profundo e da essência das personagens, a fim de mimetizar o real em seu estado mais verossímil. Como aponta Soares (2018):

O romance centraliza suas questões estéticas e éticas no âmbito do indivíduo, do sujeito particularizado, dado que elege como o aspecto central o olhar sobre o mundo interior das personagens principais, em contraponto direto à realidade exterior que as cerca - o que acarreta, de certo modo, a relativização do fundo social e histórico que permeia a narrativa, sem, entretanto, descartá-lo totalmente. Assim, ainda que as três jovens estejam unidas pelo contexto maior da virada das décadas de 1960 e 1970 e que certos fatos ocorram por força dessa circunstância histórica, são as distintas visões de mundo de cada uma das narradoras que compõem, afinal, a totalidade da obra de Lygia Fagundes Telles. (SOARES, 2018, p. 91).

Nesse aspecto, o romance caracteriza-se como um artefato cultural e histórico da literatura brasileira, pois carrega consigo os traços narrativos que marcam as questões referentes aos papéis que são reservados socialmente ao gênero feminino. A luta armada, a liberdade sexual e a subversão desses padrões mostram como a obra é um catalisador de denúncia, pois retrata, discute e se posiciona contra a repressão causada pelo regime ditatorial.

3.2 AS MENINAS: LIA, LORENA E ANA CLARA

Uma das características marcantes da obra de Lygia é a maleabilidade que o foco narrativo tem em suas obras. Em *As meninas*, essa questão encontra-se fragmentada, pois além da visão passada a partir da consciência de cada personagem, ainda temos um terceiro narrador externo, que atua como um elo capaz de costurar a narrativa. Essa multiplicidade de foco narrativo e da multiplicidade de vozes, além de possibilitar a

apresentação de juízos de valores que as narradoras possuem sobre si e sobre o mundo, faz com que o leitor tenha um contato mais profundo em relação às ações das personagens.

Nesse sentido, essa ideia de diversos pontos de vista faz com que *As meninas* se configurem como um romance polifônico. Para Bakhtin, o romance polifônico é “entendido como um texto em que diversas vozes ideológicas contraditórias coexistem em pé de igualdade com o próprio narrador” (BAKHTIN *apud* PIRES; TAMANINI-ADAMES, 2010, p. 67). Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que, em um mesmo texto, ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos. No caso de *As meninas*, temos “três vozes que compõem fragmentos de verdade, três espelhos que refletem diferentes ângulos de uma mesma realidade, de um mesmo período histórico” (TORQUATO, 2007, p 12-13). Nesse sentido, podemos notar que “a multiplicidade de vozes e a autonomia de cada uma delas” faz com que *As meninas* se sobressaia “como romance polifônico e dialógico” (TORQUATO, 2007, p 13).

No entanto, a principal característica que o foco narrativo dirige dentro da obra é possibilitar ao leitor o acesso à consciência das personagens. Como foi abordado nos capítulos anteriores, o fluxo de consciência é a maneira pela qual o autor conseguiu representar textualmente a consciência das personagens a partir do uso de técnicas que possibilitam essa representação. Em se tratando de Lygia, notamos que a autora optou pelo uso do Monólogo Interior Direto, a partir da classificação de Humphrey (1976) e Monólogo Interior Livre, a partir da concepção de Carvalho (2012).

Era ir pensando na rotina do dia: banho. Ginástica. O certo seria fazer ginástica antes mas devia estar com a pressão baixa, precisava de água quente para o estímulo inicial. Embora seja passageiro. "Ai meu Pai." Almoço com a mãe, como estaria ela? Péssima, naturalmente. Não esquecer de pedir a chave do carro, dia-sim dia-não Lia vinha pedir aquela chave, por sorte a mãe era vagotônica, não lembrava que já tinha emprestado na véspera. "Queira Deus que Lião não seja metralhada dentro dele." Faculdade. Fabrizio devia estar por lá atijando a greve. Laçá-lo para um cinema, festival Greta Garbo, ih, paixão por essa mulher. (TELLES, 2009a, p. 94).

Nesse trecho, temos a ocorrência do monólogo de Lorena. Isso acontece, em primeiro lugar, porque nada do que foi relatado é narrado a partir da fala. No trecho, temos o funcionamento da mente de Lorena, que primeiro pensa em seus exercícios. Aparece a expressão “Ai meu Pai” que é uma marca característica da Lorena durante todo o romance. Lorena pensa na situação de sua mãe, que se sente péssima por questões da velhice e de um relacionamento fracassado. O pensamento em sua mãe a leva a pensar em Lia, que já havia solicitado a chave do carro para resolver questões relacionadas à luta armada. Por fim, o pensamento em Lia aponta para a faculdade, que gera em Lorena a lembrança da greve e de Fabrizio, um dos pretendentes de Lorena, que aparece durante a narrativa. No trecho, percebemos como a mente funciona a partir da livre associação, pois um pensamento leva a outro sem que haja uma ruptura no funcionamento da mente. Carvalho (2012) apontou o romance como um romance do fluxo de consciência que usa a técnica do Monólogo Interior Direto (Livre). Sobre esse mesmo trecho analisado, o autor diz:

É um monólogo da personagem Lorena. A interferência autoral é mínima, vagamente sentida na expressão "era ir pensando". Os pensamentos se sucedem de maneira associativa, e não em ordem lógica. Dada a ligeira interferência da autora, a técnica é menos pura que a do monólogo de Molly Bloom. (CARVALHO, 2012, p. 61-62).

Em contrapartida, se a cena anterior marca o romance como um exemplar do gênero do fluxo de consciência, temos, na cena destacada a seguir, um diálogo de Lia com a Madre Alix, em que a estudante lê para a freira o trecho de um depoimento de um jovem torturado pelo regime. Como essa cena não acontece na consciência de nenhum personagem e apresenta marcas canônicas de diálogo (como travessão e falas alternadas), notamos que há uma diferenciação entre as partes que se aproximam de um romance tradicional e as partes que se caracterizam pelas técnicas do fluxo de consciência.

Quero que ouça o trecho de um depoimento de um botânico perante a justiça, ele ousou distribuir panfletos numa fábrica. Foi preso e levado à caserna policial, ouça aqui o que ele diz, não vou ler tudo: Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, Traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. (...) Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor

dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica (...) Após algumas horas, a cerimônia atingiu o 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. (TELLES, 2009a, p.148-149).

Nesse sentido, é imprescindível pensar que a consciência é algo que está intrinsecamente ligada ao ser humano, é comum relacionar que as suas técnicas de concretização estejam diretamente ligadas à construção de personagens. Assim, percebe-se que o desejo de Lygia em construir personagens que fossem complexas, passa, de certo modo, na utilização do fluxo de consciência e suas técnicas. Como aponta Rosenfeld (2006), o uso da consciência no romance moderno, em um primeiro momento, no contexto do modernismo europeu, foi utilizado a fim de retratar os efeitos que a Grande Guerra tinha causado na sociedade do período em questão. Na perspectiva da obra de Lygia, temos o seu uso também para representar os males sociais, bem como o interior do ser humano, a fim de desvendar quais são os aspectos que fundamentam a condição humana.

3.2.1 LORENA DE VAZ LEME

Lorena de Vaz Mello é a personagem que no romance parece representar a burguesia paulistana. Vinda de uma família abastada, Lorena é a personagem que se refugia dentro do convento, contrastando com a vida que existia do lado de fora. A partir dessa origem, Lorena é a personagem que cursa Direito na faculdade e está sempre dialogando com as diversas formas de manifestação artística, sendo as principais a música e a poesia. Além disso, é a personagem que tem a maior presença de voz narrativa, atuando também como o novelo que amarra as três amigas, servindo como uma “base” à qual elas podem retornar, sendo isso marcado pelo fato de que a única cena em que as três estão juntas de forma física, sem ser a partir do acesso da consciência, é ao final do livro, no desenrolar da morte trágica de Ana Clara. No contexto do romance, ainda, a música, de certa forma, além de marcar o tempo cronológico, pois a personagem cita a mudança repentina de discos que desejava escutar a cada momento, também representa o abafamento e a alienação de Lorena perante os problemas causados pela ditadura: “E você?, pergunto a Jimi Hendrix gritando e já rouco de tanto gritar. Tiro o disco. Lião fica

um tigre com essa música, diz que é desfibrante. Mas quem devo ouvir? Wagner?” (TELLES, 2009a, p. 60). Para a personagem, é mais fácil escutar o que os poetas e autores têm a dizer do que encarar a realidade vigente.

Mergulho na banheira. Delícia, delícia. Abro a torneira de água fria. Calma, Lorena Vaz Leme, calma. Melhor começar pelo elevador, você acabou de entrar no elevador. Sozinha? Lógico, sozinha. Mas por que ele não entra comigo? "Não se esqueça de que sou casado, minha querida. Não podemos nos arriscar." Abro o frasco e despejo sais na água. Perfume de eucalipto, ainda o falso bosque. Espuma. Mas não é deprimente esse medo que ele tem de ser pilhado? Sugere a máscara e tenho horror de máscara. Queria apenas ser verdadeira. Honesta. "O mundo do burguês é o mundo das aparências"! Lião repetiu não sei quantas vezes. Eu e M.N. pertencemos à burguesia, logo, estamos condenados a esse mundo. Mas estamos mesmo? Queria ser mas vou estar na engrenagem do faz de conta." (TELLES, 2009a, p. 195).

No trecho destacado, temos acesso à consciência de Lorena. Tudo o que é narrado não é expresso pela fala, mas sim pelo fato de que a narrativa se constrói a partir do monólogo da personagem. Na cena, Lorena encontra-se em uma banheira, dentro de seu próprio quarto, e começa a refletir sobre si e sobre acontecimentos perpendiculares a ela. Lorena, a virgem, representava a família tradicional brasileira e o mundo burguês em decadência. A personagem, a partir da calmaria causada pelo banho e os sais, relembra seu encontro com M.N – codinome para Marcus Nemésio, personagem que era médico e mantinha um caso extraconjugal com Lorena. E é M.N que guia boa parte da narrativa de Lorena dentro do enredo, pois a menina ficará a trama toda esperando por um telefone que não chega a se concretizar. Nesse sentido, a partir desses acontecimentos, a mente de Lorena se dirige para um encontro com Lia, pois, ao refletir que ambos pertencem a essa burguesia paulistana, lembra que sua amiga, guerrilheira, era crítica ferrenha a esse grupo social. Por fim, a alusão ao “faz de conta” mostra como ela tinha consciência em relação à sua alienação, pois, enquanto o mundo estava ao avesso, Lorena se preocupava apenas com questões corriqueiras. Segundo Mello (2011), Lorena é “um convite à quebra de rótulos – uma jovem que, em sua pretensa alienação, tudo observa e critica” (MELLO, 2011, p. 85) e, ao mesmo tempo, “é um convite a que a mulher possa assumir sua individualidade sem maiores problemas, sem que isso seja encarado como algo externo às próprias relações sociais e culturais” (MELLO, 2011, p. 85). Nesse aspecto, a

consciência de Lorena nos revela um ser ambíguo: uma personagem que vive no "seu faz de conta", mas que também é ambivalente e etérea, uma vez que representa uma sociedade em decadência e uma mulher que, acima de tudo, busca ser amada.

Nesse aspecto, Lorena é uma personagem que vive uma grande contradição: uma virgem que vivia em um contexto em que as mulheres buscavam a libertação sexual e, ao mesmo tempo, uma jovem, que, sendo religiosa, vivia um relacionamento escondido com um homem casado. Assim, a personagem marca dentro do romance uma grande carga de erotismo que nos é revelada a partir de sua consciência. Se para o mundo Lorena se revelava como uma santa, que ainda não havia perdido a virgindade, no seu mais íntimo notamos como a personagem, mesmo que de forma inconsciente, está desprezando esses valores que são socialmente atribuídos às mulheres.

Duas abelhinhas louras, dessas que só fazem mel e amor, pousaram no meu pé, primeiro uma e depois a outra. Afasto-as brandamente, o gesto tem que ser brando para que não se sintam rejeitadas, viu, M.N.? Se você não me quiser, é assim que deve fazer comigo, vai, minha abelhinha, vai. Antes de voar, a maiorzinha delas esfregou as duas patinhas dianteiras, como quando se lavam as mãos e em seguida esfregou uma das patas até a extremidade do abdômen listrado de amarelo. Não deu para ver onde exatamente a mão foi parar mas se Lião fosse pesquisar também entre as abelhas, tu quoque, bestiola?! Bestiola é inseto. E abelha? Enfim, ela perguntou e se não respondi com maior nitidez foi porque nunca podia bem alcançar aquela tarde lá atrás. Masturbação? Aquilo? Treze anos, lição de piano. O Camponês Alegre. Participei tanto da alegria que a banquetta oscilava para a frente e para trás, o ritmo se acelerando, acelerando. A ânsia no peito, o sexo pisoteando a almofada com a mesma veemência das mãos martelando o teclado sem vacilação, sem erro. Nunca toquei tão bem como naquela tarde, o que hoje me parece completamente extraordinário. Desci da banquetta como de um cavalo. Na hora do jantar, mãezinha me beijou toda comovida: “Ouvi seu piano enquanto mexia a goiabada, você tocou divinamente”. Então fiquei sorrindo para o prato: meu primeiro segredo. Rômulo atirou em mim uma bolota de miolo de pão e Remo enfiou um besouro no meu cabelo mas quando fomos para a varanda, me senti luminosa como uma estrela. E se Rômulo não viesse me assustar com um lençol, poderia ter permanecido mais de dois minutos

em levitação. A segunda vez também foi na fazenda, enquanto tomava banho. Ainda por acaso. Entrei na banheira vazia, deitei-me no fundo e abri a torneira. O jorro quente caiu no meu peito com tamanha violência que escorreguei e ofereci a barriga. Da barriga já pisoteada o jato passou para o ventre e quando abri as pernas e ele me acertou em cheio senti num susto a antiga exaltação artística, mais forte embora dessa vez não tivesse o piano. Fechei os olhos quando Felipe cruzou e recruzou meu corpo com sua moto vermelha, Felipe, o do blusão preto e moto. Escondi nas mãos a cara querendo fugir e ao mesmo tempo colada ao fundo da banheira com a água subindo destemperada, já me cobria inteira, as borbulhas rebentando no meu queixo, por que não abri o ralo? Saciada e insaciada ela (ou eu) pedia mais, a boca. Penetrou-me, encachoeirada, tapou-me o nariz, pronto, vou morrer! pensei num salto. Fugi aos pulos. Era o amor? Era a morte? Uma coisa só, respondi num verso. Nesse tempo eu escrevia versos. (TELLES, 2009a, p. 24-25).

A partir desse trecho, percebemos como essa ambiguidade é uma constante na vida de Lorena, pois a personagem clama pelo amor de M.N, na mesma medida que oscila em relação ao seu desejo sexual. Nessa cena, o monólogo de Lorena mostra como a personagem se sente em relação à situação de ser amante de M.N, pois é um contexto de não vai ou não fica – como se a personagem se questionasse se Marcus um dia iria abandonar a esposa e a família para viver essa relação com ela. Ainda, a partir da lembrança das abelhas, o fluxo de consciência de Lorena volta ao passado (mostrando como o tempo psicológico e cronológico são subvertidos nesses tipos de narrativas) e passa a lembrar-se de quando teve seu primeiro momento íntimo relacionado à sua sexualidade. Assim, como aponta Bernardino (2020, p. 29):

Lorena, que se mostra uma pessoa bem resolvida e, desprovida de qualquer preconceito, destoa dos seus discursos, comumente, sensíveis e agradáveis, para um discurso preconceituoso e cheio de conservadorismos. Esse tipo de comentário que, subentende-se diminuir uma mulher que busca autonomia e realização pessoal nas escolhas que faz, não converge com os ideais feministas que avançam desde o início do século XX. Todas essas questões ligadas a pensamentos de liberdade de escolha, assim como, romper as convenções sociais impostas ao comportamento feminino, geram divergências em nós mesmas, uma vez que queremos liberdade para

nossas atitudes, contudo, muitas vezes, não conseguimos ultrapassar os preconceitos arraigados, ao julgar o comportamento de outra pessoa. Para que as transformações no universo feminino se concretizem de fato, é o olhar sobre o outro que precisa ser transformado.

Nesse sentido, Lorena revela-se como uma personagem que é psicologicamente complexa. O acesso à sua consciência mostra um lado da personagem que nem suas colegas de pensionato conhecem, pois são coisas que estão relacionadas ao seu íntimo e só o fluxo de sua consciência pode revelar. É uma personagem que teme aos apelos da sexualidade ao mesmo tempo que busca o prazer feminino, é uma jovem que vive no seu casulo, pois não quer escutar os ecos da ditadura, mas não se preocupa em emprestar dinheiro – *oriehnid*, como a personagem costuma chamar em toda a trama – para que Lia resolva as questões ligadas à militância social. É uma personagem que vive um caso com um homem casado, mas que, ao mesmo tempo, sente a culpa católica e social infligida às mulheres. No fim, a formação de Lorena se dá a partir de contrastes que só a sua consciência consegue revelar e que, de certa forma, estão calcados em todos os seres humanos, uma vez que somos passíveis de contradições causadas pelas nossas multiplicidades.

3.2.2 LIA DE MELO SCHULTZ

Engajada com a luta armada, Lia de Melo Schultz é a personagem nascida na Bahia, filha de uma baiana com um soldado ex-nazista alemão, que deixa a casa dos pais e apresenta planos idealistas que visavam a igualdade social, tecendo, dessa maneira, críticas severas aos costumes que fundamentam as instituições burguesas. Lia era estudante de Ciências Sociais e a personagem que mais vai retratar a luta contra a opressão protagonizada pelos movimentos estudantis contra a ditadura militar. Nesse aspecto, Lia configura-se como uma representante da juventude de sua época, pois carrega consigo os anseios e ascensão da luta política. Diferentemente de Lorena, em que a luta sexual está muito mais atrelada ao seu consciente, pela Lia conseguimos enxergar essas mudanças de paradigmas, na prática, já que a personagem tem um relacionamento “aberto” com Miguel, sem regras rígidas para os seus compartimentos sexuais, como também é a personagem que mostra a liberdade de escolha, uma vez que relata ter tido uma paixão com outra mulher. No entanto, também é marcada por suas contradições, pois a jovem militante se mostra em conflito com valores tradicionais, uma vez que, ao mesmo tempo que representa ações transgressoras para o período, ainda assim defende ações como a

construção de uma vida familiar com o seu namorado Miguel, pensava em escrever um livro de caráter romântico, abomina o uso de drogas e defende o celibato dos padres.

Sabem que você foi preso e torturado, menino corajoso esse Miguel, é preciso ter coragem, bravo, bravo. Sabem que a Silvinha da Flauta foi estuprada com uma espiga de milho, o tira soube do episódio do romance do Faulkner, alguém contou e ele achou genial, "Milho cru ou cozido?", perguntou o outro e ele deu pormenores: "Milho esturricado, aqueles grãos espinhudos!". Os intelectuais estão comovidos demais pra falar, só ficam sacudindo a cabeça e bebendo. A sorte é que o uísque não é nacional. Um ou outro mais fanático se irrita com o tom dos encontros, afinal, ele não reuniu só pro queijo e vinho quando as notícias são as piores possíveis: Eurico continua sumido, foi preso assim que desembarcou e até agora ninguém sabe dele. Desapareceu como personagem de ficção científica, quando o homem metálico emite o raio e o tipo se dissolve com revólver e tudo e fica no lugar uma manchinha de gordura. O Japona deixou uma maleta na casa do irmão, avisou que ia buscar no dia seguinte. Faz um ano isso, a maleta ainda está lá. (TELLES, 2009a, p. 32-33).

Nessa cena, entramos em contato com a consciência de Lia de Melo Schutz. Lião, como era chamada por suas amigas, é a personagem que mais está envolvida com as mudanças ocorridas no país. É pela perspectiva dela que mergulhamos nas complexidades do regime militar. No trecho destacado, o foco narrativo se dirige à consciência da personagem, no qual percebemos a sua mente refletindo primeiro sobre as reuniões dos guerrilheiros e militantes e em que altura o regime se encontrava — no qual diversas pessoas desapareciam e eram capturadas pelos militares que, muitas vezes, as assassinavam. Lia cita, primeiramente, seu namorado e amigos que foram pegos pelo regime e sofreram com as suas ações perversas. Há na descrição da personagem uma alusão ao romance do modernista inglês William Faulkner, *O santuário* (1931), em que uma jovem é violentada de forma similar. É sugestivo pensar na escolha de Faulkner como alusão, pois o autor é um dos principais que utilizaram o fluxo de consciência como base para compor suas obras. Em seguida, a consciência de Lia dirige-se a uma crítica à intelectualidade nacional, uma vez que a personagem buscava sempre por ações de rápido efeito: “Devíamos morrer, Miguel. Em sinal de protesto, devíamos todos simplesmente morrer. ‘Morreríamos se adiantasse’, você disse.” (TELLES, 2009a, p. 20). Nesse sentido,

o trecho destacado mostra como Lia é ativa na luta armada e como, a todo momento, sua consciência se mostra diferente a respeito disso. Para Mello (2011), Lia “procura transcender a sua condição feminina por meio de sua masculinização, quebra do mito da extrema sensibilidade relacionada à mulher, negando, até mesmo, a separação entre masculino e feminino” (MELLO, 2011, p. 94). Sendo a personagem que é mais consciente em relação ao que acontecia no período do Brasil, Lia acaba por sentir com mais dureza as problemáticas do período, bem como reflete e representa a luta armada protagonizada pelas mulheres.

Ângela Rodriguez Mooney, em seu artigo “Representação da guerrilheira na literatura brasileira contemporânea: um território de disputas, repetições e apagamentos”, defende a ideia de que “a identidade de guerrilheira aparece elaborada de modo mais complexo” (MOONEY, 2020, p. 36). Para a autora, “se ao ocupar o espaço doméstico Lia se mostra temerosa e vacila em seu desejo pela luta armada, no aparelho — como se chamavam os apartamentos clandestinos onde atividades da guerrilha eram organizadas — a personagem se mostra convicta de sua ideologia e decisões” (MOONEY, 2020, p. 36). Nesse sentido, entende-se também que tanto Lia quanto Lorena são personagens que estão formadas a partir da contradição que é intrínseca ao ser humano.

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

Mas não choro. Não tenho lenço, Lorena não acharia fino limpar meu nariz na fralda da camisa. (TELLES, 2009a, p. 19-20).

Nessa cena, essa dicotomia de Lia fica clara a partir do que a sua própria consciência nos revela. A personagem é “forte” o suficiente para estar em meio aos bêbados, drogados e as putas, mas demonstra uma fragilidade canalizada na ausência de seu namorado Miguel. Ainda, o monólogo de Lia nos mostra que, mesmo diante da luta armada, ela é uma personagem que tem suas angústias, pois tem medo perante o contexto social do Brasil. Mesmo sendo uma subversiva, entende como a situação de se lutar pela liberdade de um povo é algo extremamente emblemático. Também dentro dos seus pensamentos percebemos como a angústia traz o choro e os seus efeitos, e nisso sua mente se dirige à Lorena, que bem no início do romance havia oferecido lenços à Lia, mostrando como o fluxo da consciência se movimenta sem um direcionamento prévio e sem que haja uma quebra de coesão retratada no enredo.

Entretanto, apesar da consciência de Lia revelar seu lado mais íntimo, nota-se que ela, das três meninas, é a que oferece ao leitor menos acesso à sua consciência justamente por ser a personagem marcada pela liberdade. Lia não precisa do filtro da mente, pois, em certa medida, tem coragem para revelar ao mundo através de atos de fala tudo aquilo que a constitui como uma figura politizada: consegue falar de assuntos que permeiam a violência do regime: “(...) Mas já que a senhora falou em violência vou lhe mostrar uma (...) Quero que ouça o trecho do depoimento de um botânico perante a Justiça, ele ousou distribuir panfletos numa fábrica.” (TELLES, 2009a, p. 19-20), como também consegue confessar a seu amigo de guerrilha Pedro sobre a sua primeira paixão ter sido por uma mulher: “— Você já teve experiência com mulher? — Já. (...) Nada de extraordinário, Pedro. Tão simples.” (TELLES, 2009a, p. 129).

Nesse sentido, a consciência de Lia nos mostra que, apesar de o mundo enxergá-la como a guerrilheira que luta contra os sistemas de opressão da sociedade, ela também é uma personagem que sente as fragilidades comuns à existência humana. Essa questão torna a personagem, de certa forma, subversiva aos padrões tradicionais de narrativa, nos quais os heróis eram narrados a partir de seus feitos históricos. Aqui, o que surge é uma personagem que, apesar de toda a sua bravura, apresenta também características que a galvanizam para um ambiente mais verossímil em relação à humanidade, diferenciando das questões que fundamentaram a base da tradição romanesca.

3.2.3 ANA CLARA CONCEIÇÃO

Ana Clara Conceição é a personagem que destoa de suas amigas. Vítima de diversos abusos na infância, Ana é a única que tem um passado relacionado à privação de direitos básicos e à miséria. Filha de uma prostituta e de pai desconhecido, Ana foi obrigada a presenciar com seus próprios olhos o suicídio de sua mãe. Durante todo o romance, a personagem acredita em um futuro melhor, no qual, a partir de um casamento com um homem rico, que ela chama de “escamoso”, sua ascensão social acontecerá e ela abandonará um passado de desgraça e penúria: “Em janeiro vida nova” (TELLES, 2009, p. 35).

No romance, Ana Clara é a personagem que está matriculada no curso de psicologia. Sua trajetória, que apresenta grande teor de sofrimento, é marcada pelo uso excessivo de drogas e por um relacionamento conturbado com Max, seu amante, que, além de consumir diversas substâncias ilícitas, também é apresentado na obra como um traficante. Nesse sentido, Ana Clara representa na ficção a personagem que mais sofre com o viés político adotado no Brasil no período, pois tem em sua figura a representação de diversas mazelas sociais: como questões que estão intrínsecas ao seu gênero e à sua classe. A partir das circunstâncias sociais, Ana se torna “mais uma vítima da sociedade que submete as mulheres ao domínio e sujeição do patriarcado” (BERNARDINO, 2020, p. 34).

Ele apanha no chão os copos vazios, pisca um olho e vai para a cozinha levando os copos e o balde de gelo. Abre a geladeira. 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 já não sinto nada. Travada. Tinha outra palavra que ele gostava de dizer, qual era mesmo? Esse Hachibe. Como vou sentir prazer com aquele escamoso se com este daqui que eu amo... Já está lá sentadinho com o pãozinho na mão tem sempre um me cutucando pra fazer amor e outro me esperando em alguma mesa. Vou da cama pra mesa e da mesa pra cama. Bloqueada agora lembro bloqueada. “É só comigo que você é assim fria?”, ele perguntou. Aquele escamoso. Anão pretensioso. É que

sou virgem meu bem. Me desculpe mas sou virgem e virgem não pode vibrar como. Ele então me olhou com aquele olho indecente e riu. Tudo pivô, pomba. Pensa que só eu. Também ele com dinheiro e tudo entrou bem em matéria de dente. Infância pobre, ombro pobre, cabelo pobre. Tenho um metro e setenta e sete. Sou modelo. Uma beleza de modelo. O que mais você quer? Bastardo. Se esta cabeça me desse uma folga, pomba. Queria ter uma abóbora em lugar da cabeça mas uma abóbora bem grande e amarelona. Contento. Semente torrada com sal é bom pra lombriga, ainda tenho o gosto e também daquele remédio nojento. Não quero a semente mãe quero a história. Então à meia-noite a princesa virava abóbora. Quem me contou isso? Você não mãe que você não contava história contava dinheiro. A carinha tão sem dinheiro contando o dinheiro que nunca dava pra nada. “Não dá”, ela dizia. Nunca dava porque 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 até que ela deu demais. Uma corja de piolhentos pedindo e ela dando. O mais importante foi o Doutor Algodãozinho. (TELLES, 2009, p. 39-40).

Nesse trecho, temos o fluxo de consciência sendo expresso pelo monólogo interior de Ana Clara. Ana Turva, alcunha dada por suas amigas, apresenta uma particularidade em relação às outras meninas no que tange à sua consciência, pois, durante todo o romance, está sob efeito do uso de entorpecentes. Nesse caso, a utilização de drogas, mais os traumas que carrega do passado, faz com que a consciência de Ana Clara funcione como um “jorro” de pensamentos desordenados, marcado pelo uso de frases curtas, quando não incompletas, pelo funcionamento prototípico da consciência em seu extremo, que pode relatar uma cena no presente e jogar o leitor para anos atrás. Além disso, o monólogo da Ana Clara também é marcado pelo artifício dos *flashbacks*, no qual imagens são originadas a partir de um pensamento, fazendo com que a mente dela retorne a um passado.

Na cena em questão, temos a mente de Ana Clara refletindo sobre o momento atual da narrativa, no qual ela se encontra em um quarto com seu namorado Max. A personagem buscava tirar um momento de sono, contudo sua cabeça confusa e ansiosa não lhe permite isso devido a seus traumas e às drogas. A personagem relata sobre “aqueles” sonhos que são bons, porém, como tudo está funcionando a partir da sua

consciência, ela não sente a necessidade de relatar que sonhos bons seriam esses. Na sequência, Ana relembra todos os seus abusos, uma vez que, devido à sua condição precária, o seu corpo sempre esteve “exposto” a certas situações, mesmo que ela lutasse contra isso. Em seguida, a palavra que Ana estava tentando lembrar aparece na sua mente: “Bloqueada agora lembro bloqueada” (TELLES, 2009a, pp. 39-40). Depois, a personagem tem um *flashback* de quando se encontrou com seu noivo, que a faz lembrar de sua infância sofrida. Depois disso, ela volta a refletir sobre como sua cabeça está desordenada e, ao mesmo tempo, a catapulta para uma situação de ansiedade mental – a ponto de querer que sua cabeça fosse uma abóbora. Essa alusão à abóbora a faz lembrar-se de uma receita que ela pensa que foi sua mãe que lhe contou. No entanto, já se corrige, dando a entender que sua mãe apenas contava dinheiro devido à sua profissão de prostituta. Por fim, o monólogo de Ana Clara termina com alusão ao Doutor Algodãozinho, personagem que no romance é tido como o responsável pelo primeiro abuso sofrido por Ana Clara.

Neste trecho, nota-se explicitamente como é o funcionamento da consciência, pela visão de William James: ela funciona como um fluxo de pensamentos ou da vida subjetiva. No monólogo da personagem, temos esse fluxo de pensamentos que se origina primeiramente no momento atual da cena, no qual Ana está na presença de Max, perpassa por alguns aspectos da sua vida, principalmente da sua infância e da sua juventude, pois o trauma dos abusos e a ação de se submeter a um casamento sem amor apenas pela convicção de melhorar sua situação social e financeira são situações que perturbam a cabeça dela. E, a partir de uma lembrança associada a uma imaginação que ela teve, ela se lembra da situação complexa e abusiva a que sua mãe foi submetida. No caso dessa personagem, o uso de drogas faz com que esse fluxo se apresente ainda mais de forma confusa e desordenada. Além disso, nota-se também como a livre associação funciona, pois a memória, os sentidos e a imaginação são características fundamentais para entender a flexibilidade desse fluxo de pensamentos.

Procuro no chão um cigarro. Bebo na garrafa e fico tragando até chegar à estratosfera, mas por que essa barragem de pedra? Preciso me desligar, Madre Alix. Queria tanto esquecer e não esqueço. Fica às vezes na minha frente com aquele olho pingando de amor e dizendo pra gorda que o Jóge dança qualquer musga na perfeição e que no programa ganhou um troféu deste tamanho. Madre Alix me ajuda. Me ajuda me

ajuda me ajuda. Eu não quero mais lembrar e lembro. Sei que a infância acabou tudo acabou e que ela era uma. No ano que vem vai começar tudo novo e tudo bom e eu posso viver como se não tivesse atrás esse começo. Mas ouço às vezes tão perto a bofetada que ele dava nela e que fazia funcionar o anel de pedra do dedinho. O quarto gelado da construção que não acabava nunca e ainda bem que não acabava porque no dia que acabasse. O Aldo. Era o Aldo. “Tão bom o Aldo”, ela dizia mas acho que pensava ainda no Jóge. “Quero voltar pro Recife assim que acabar essa maldita construção e me livro de você com sua maldita filha.” O cimento cinzento os ratos cinzentos sujos de cal as baratas cascudas sujas de cal e nas unhas nos cabelos na boca cal cal. Entrava no pão nos olhos nos ouvidos e a gente precisava soprar o pão e a roupa. Por que você está sempre sacudindo as coisas? a Lorena me perguntou. Tão fina a poeira de cal tão branca e fina. Loreninha diria sutil. Uma noite olhei pro Aldo com sua camisa nojenta e o boné de jornal. Cal na cara nas gretas nas pestanas. Ele era inteiro uma estátua no meio do quarto. 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. Então catei a primeira barata que passou pelo fogão e joguei dentro da panela de sopa. Aí parei de chorar, chorava de ódio e o choro de ódio é estimulante, as minhas melhores ideias nasceram do ódio. Fiquei olhando a barata atravessar num nado de peito toda a piscina de sopa e transpor a ilha enrugada que era a folha de couve e chegar na outra margem juntando as mãos e pedindo pra sair da panela fervente. Chegou a subir até a borda com as asas compridas pingando pingando e me olhou sentimental como minha mãe me olhava ai meu Jesus meu Jesusinho. Com a colher empurrei a barata pro fundo, não Madre Alix, não quero mentir agora. Agora não. Não tive pena nem nada quando ela veio me dizer que tinha de tirar mais um filho porque o Sérgio não queria nem saber, nesse tempo era o Sérgio. “Não quero nem saber”, ele disse dando-lhe um bom pontapé. Uivou de desgosto o dia inteiro e nessa noite mesmo tomou formicida. Morreu mais encolhidinha do que uma formiga, nunca pensei que ela fosse assim pequena. Escureceu e encolheu como uma formiga e o formigueiro acabou. (TELLES, 2009a, p. 85-87).

Nesse trecho destacado, o monólogo de Ana Clara também é influenciado pelo uso de substâncias. Já no início dele há indício de algumas, como durante todo o romance há indício do uso de drogas ainda mais pesadas. A consciência de Ana ainda relata o seu desejo de escapismo, pois a personagem já não consegue lidar com seus próprios demônios. Ana clama pela ajuda de Madre Alix. Inicialmente, o que parece corresponder a um ato de fala, na verdade, é o desespero de Ana em lidar com essas situações: ela não chama vocalmente pela freira, mas é a sua mente que suplica por ela. Ana novamente faz alusão ao ano em que vai deixar o seu passado sombrio para trás devido ao casamento com o seu noivo. A partir disso, a mente de Ana Clara se dirige ao seu passado e o que aparece são os clientes de sua mãe. Depois, Ana relembra o plano de vingança contra Aldo, um dos amantes de sua mãe que a maltratava, corroborando com essa situação degradante que o patriarcado relega a algumas mulheres. Em seguida, surge um dos pensamentos mais tristes de Ana Clara: o suicídio de sua mãe, que comparada a uma formiga, mostra como algumas mulheres eram vistas por uma perspectiva negativa.

A consciência de Ana Clara nos revela situações a que, durante o romance, apenas os leitores podem ter acesso, pois são acontecimentos narrados a partir do fluxo da sua consciência. Como aponta Pedra (2020), “em seus delírios alucinógenos, pontuados por dolorosas lembranças, misturam-se raiva e auto repulsa” (PEDRA, 2020, p. 100), nos quais a trajetória de Ana Clara “repete, de certa forma, o comportamento destrutivo da sua mãe, a quem vai copiar no final tráfico” (PEDRA, 2020, p. 100). Ao final do romance, de fato, Ana Clara segue não apenas o final trágico de sua mãe, após morrer de uma fatídica overdose, como também ilustra a realidade de diversos brasileiros, que, sem apoio das organizações responsáveis, são relegados a um plano de miséria e subalternidade. Ainda, para Mello (2011), “Ana Clara se encaixa no mundo dos excluídos que, por meio das drogas, encontram uma maneira de escapar e resistir ao seu contexto. Encontra nas brechas da sociedade o lugar que esta lhe nega” (MELLO, 2011, p. 102). Dessa maneira, Ana Turva é a personagem que se encontra estilhaçada e condenada à miséria, bem como representa as angústias do universo feminino.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, nota-se que o fluxo de consciência é empregado na obra de Lygia Fagundes Telles para que seus personagens tenham uma maior dimensão psicológica e substancial. Deste modo, a autora apresenta textualmente o interior de seus personagens e como o exterior pode interferir no sentimento de cada um deles. Tendo em vista um período extremamente complexo e violento da história do Brasil, Lygia atua como uma sobrevivente de seu tempo e ajuda a estabelecer no cânone literário brasileiro uma nova dicção autenticamente feminina.

Nesse sentido, este trabalho procurou interpretar os aspectos do romance que o condicionam ao gênero do romance de fluxo de consciência. Ao analisar separadamente a consciência de cada personagem, podemos notar como Lygia foi bem-sucedida na sua concepção inicial de criar um romance que fosse psicologicamente complexo, uma vez que suas personagens nos mostram as profundas nuances das relações humanas. São personagens difusas, mas que também não estão marcadas por uma ideia moralista ou idealizadora. São meninas que, apesar de seus defeitos e contradições, se mostram cruas e críveis para o leitor que deseja embarcar nesse mundo ficcional. O contato profundo de suas consciências, a partir de seus monólogos interiores, nos faz identificar um conjunto rico de elementos narrativos que nos ajudam a compreender não apenas o enredo da obra de Telles, mas também a realidade brasileira do período de publicação, respingando atualmente, uma vez que muitos dos temas abordados na obra são relevantes até os dias de hoje.

Além disso, é possível compreender também, a partir da leitura desta obra, o papel que o projeto literário de Lygia exerce no contexto da Literatura Modernista Brasileira. A partir da experimentação técnica, o mundo ficcional de Lygia é um convite para se pensar temas tidos como tabus na sociedade brasileira. Telles, a partir de seus romances e contos, denuncia diversos problemas sociais, buscando pôr em destaque figuras femininas, que durante muito tempo foram apagadas ou condicionadas a segundo plano. Nesse sentido, a obra de Lygia “abarca conflitos pessoais permeados pelos grandes problemas nacionais que lhes servem de cenário e atravessam a realidade particular de cada personagem, fazendo convergir o público e privado de modo analítico e acurado” (VEIGA, 2020, p. 91).

Em seu conto “Venha ver o pôr do sol” (1970), Lygia Fagundes Telles diz que “a beleza não está nem na luz da manhã, nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambiguidade” (TELLES, 2009c, p. 178). Essa talvez seja a frase que melhor represente a humanidade, uma vez que somos seres paradoxais e contraditórios. Em *As meninas*, ao fazer o uso de técnicas que compõem o fluxo de consciência para fundamentar suas personagens, Lygia cria personagens que não só representam e mimetizam essa ambiguidade, como também nos dá uma representação simbólica da realidade. Com uma narrativa introspectiva e com um foco narrativo que é móvel, a autora nos convida a pensar o insólito e as fragilidades humanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, pp. 197-222. [Obras escolhidas, vol. I].

BERNARDINO, Maria Lucivania da Silva. *Uma análise da construção das protagonistas do romance As meninas – Lygia Fagundes Telles*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal da Paraíba. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), 2020.

Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/17609?locale=pt_BR

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

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 53-90.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

FREUD, Sigmund. *Freud (1923-1925) – Obras completas volume 16: O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos*. (Portuguese Edition). São Paulo: Companhia das Letras, 2011. [Edição do Kindle.]

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*. 2008. 243 f. Tese (Doutorado em Literatura), UNB, 2008.

Disponível em:

https://repositorio.unb.br/jspui/bitstream/10482/3569/1/2008_VirginiaMariaVasconcelosLeal.pdf

LUKÁCKS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MACHADO, Sônia Maria. *O fluxo da consciência e o tempo em A maçã no escuro*. Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Letras, área de Literatura Brasileira, 1981.

MELLO, Evelyn Caroline de. *Olhares femininos sobre o Brasil: um estudo sobre As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. 2011. 112 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/93176>>.

MOONEY, A. R. Representação da guerrilheira na literatura brasileira contemporânea: um território de disputas, repetições e apagamentos. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 12, n. 2, p. 32-50, 2020. ISSN 2177-3807.

MOREIRA, Ana Regina de Lima. Algumas considerações sobre a consciência na perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty. *Estudos de Psicologia*, UFRN, v. 2, n. 2, pp. 399-405, 1997.

OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de. Vista do Fluxo de consciência, psicologia, literatura, teatro: um início de conversa. *Cena em Movimento*, UFRGS, n.1 (2009), pp. 1-14, 2011. <https://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/21605/12442>. Acesso em: 27 ago. 2024.

PEDRA, Mabel Knust. *Triângulos de Solidão*. In: *Pelo sonho é que vamos: dossiê Lygia Fagundes Telles / Nilton Resende; Eliana Bueno-Ribeiro (Organizadores)*. – Arapiraca: Eduneal, 2020.

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. *Estudos Semióticos*, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 2, p. 66–76, 2010. DOI: [10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49272](https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49272). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49272>. Acesso em: 10 nov. 2024.

RESENDE, Nilton. As meninas cinquentenárias. In: *As meninas: edição crítica comemorativa 50 anos*. Org. Nilton Resende. Arapiraca: Eduneal, 2023.

ROSA, Ismael Ferreira. Inscrições discursivas na narrativa de *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. 2009. 181 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp.75-97.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.

SANTOS, Bruno Pamponet Silva. *O conceito de consciência na obra inicial de William James*. 2017. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Psicologia, Juiz de Fora, 2017. <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5624>. Acesso em: 2024-08-13.

SILVA, Reginaldo Oliveira. Da epopeia burguesa ao fluxo da consciência: a escrita literária em tempos difíceis. *Revista Investigações*, UEPB, vol. 22, n° 1, pp. 11-35, 2009.

SOARES, Daniela Rezende. *Das três estrelas à pirâmide: um estudo das personagens femininas em As três Marias de Rachel de Queiroz e As meninas de Lygia Fagundes Telles*. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.8.2019.tde-21022019-130209. Acesso em: 2024-10-10.

TEIXEIRA, Alexandre Valença. *Um olhar sobre a questão da consciência em Nietzsche*. Scientiarum História IV, 2011. (Congresso).

<http://bibcegos.nce.ufrrj.br/hcte/downloads/sh/sh4/trabalhos/Alexandre%20Valen%C3%A7a%20UM%20OLHAR%20SOBRE%20A%20QUEST%C3%A7%C3%A3O%20DA%20CONSCI%C3%8ANCIA%20EM%20NIETZSCHE.pdf>. Acesso em 13/08/2024, às 14:22.

TELLES, Lygia Fagundes. O autor e sua obra. In: *As meninas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

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

TELLES, Lygia Fagundes. Personagens gostam da vida, como nós – depoimento. In: *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b, pp. 297-298.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

TELLES, Lygia Fagundes. *Entrevista à Companhia das Letras*. Youtube. Abril de 2009d. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iZcS6KpsWc8>>

TELLES, Lygia Fagundes. *Entrevista ao programa Roda Viva*. TV Cultura. Abril de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7GBr-JFDgAU>

TORQUATO, Carolina Pizzolo. A polifonia de *As meninas* e sua tradução para o italiano. *Terra roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários. v. 11, pp. 12-19, 2007. <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/25792>.

VEIGA, Tamilyn Ghannam da. Sobre Lygia. In: RESENDE, Nilton. BUENO-RIBEIRO, Eliana (Org.). *Pelo sonho é que vamos: dossiê Lygia Fagundes Telles*. Arapiraca: Eduneal, 2020, pp. 89-92.