

**CENTRO UNIVERSITÁRIO ACADEMIA
LUÍS HENRIQUE RESENDE DE ANDRADE**

**QUESTÕES SOBRE ADAPTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO EM AS MENINAS, DE
LYGIA FAGUNDES TELLES**

JUIZ DE FORA
2020

LUÍS HENRIQUE RESENDE DE ANDRADE

**QUESTÕES SOBRE ADAPTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO EM AS MENINAS, DE
LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Centro
Universitário UniAcademia, como requisito
para a conclusão do Curso de Mestrado
em Letras, Área de concentração:
Literatura brasileira. Linha de Pesquisa:
Literatura brasileira: enfoques
transdisciplinares e transmidiáticos.

Orientador: Prof. Dr. Edmon Neto de
Oliveira

JUIZ DE FORA
2020

Literatura. Cinema. Adaptação. Representação

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca CES/JF – CES/JF

A553

Andrade, Luís Henrique Resende de,
Questões sobre adaptação e representação em As meninas, de
Lygia Fagundes Telles / Luís Henrique Resende de Andrade, orientador
Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira .– Juiz de Fora : 2020.
81 p., il. color.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura brasileira) –
Centro Universitário UniAcademia, 2020.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Adaptação. 4. Representação. I.
Oliveira, Edmon Neto de, orient. II. Título.

CDD: B869.3

FOLHA DE APROVAÇÃO

ANDRADE, Luís Henrique Resende de. **Questões sobre adaptação e representação em As meninas, de Lygia Fagundes Telles.** Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro Universitário Academia, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos, realizada no segundo semestre de 2020.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira
Centro Universitário Academia (UniAcademia).



Prof. Dr. Alex Sandro Martoni
Centro Universitário Academia (UniAcademia).



Prof. Dra. Laura de Assis Souza e Silva
Colégio de Aplicação João XXIII (UFJF).

Aprovada em: 28/10/2020

Dedico a minha família, que sempre me apoiou em todos os segmentos da vida (do âmbito profissional ao pessoal) e que me permite desenvolver intelectualmente. Além disso, agradeço a Mariana Muniz, minha companheira em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade de cursar o mestrado e possibilitar o meu desenvolvimento profissional, e conhecer pessoas que acrescentaram muito durante esse período.

Agradeço a toda a minha família por entender o tempo ausente para a minha dedicação a essa pesquisa e principalmente a meus pais que sempre me deram o suporte necessário para conquistar todos os meus objetivos profissionais, acadêmicos e pessoal.

Agradeço a minha namorada Mariana Muniz por ter compreendido os dias que a deixei sozinha para me dedicar a esta pesquisa.

Agradeço a todos os professores do Centro Universitário Uniacademia e um agradecimento em especial à Professora Doutora Valéria por ter me feito apaixonar pelo mestrado em Literatura, ao meu orientador Professor Doutor Edmon Neto de Oliveira e à coordenação do programa de Mestrado desta instituição que sempre trabalhou para que pudéssemos aproveitar da melhor maneira possível os ensinamentos e enriquecimento cultural que pude adquirir durante todo o processo.

Agradeço à banca examinadora que gentilmente aceitou o convite de participar desse processo avaliativo.

Agradeço a todos os colegas de Mestrado por possibilitar debates e discussões durante as aulas, que com toda a certeza contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

E, por mais que soe clichê, as palavras aqui ditas são poucas e às vezes não são tão ricas em significados para expressar toda a gratidão que tenho a todos os que de maneira direta ou indireta contribuíram para que esta pesquisa fosse possível.

O cinema e a literatura não são mundos separados. Eles se conversam e se completam. Há ideias maravilhosas que só estão no mundo dos livros, e outras ideias maravilhosas que só estão no mundo dos filmes. O verdadeiro inimigo da literatura é a má literatura, e o único concorrente do cinema é o mau cinema.

Murilo Amati

“O sussurro é álgido como o hálito de hortelã”

Telles Lygia Fagundes

RESUMO

ANDRADE, Luís Henrique Resende De. **Questões sobre adaptação e representação em *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação (Mestrado em Letras) Centro Universitário Uniacademia, Juiz de Fora, 2020.

Esta pesquisa desenvolve um diálogo entre a obra literária **As Meninas** (1974), de Lygia Fagundes Telles e a versão cinematográfica homônima, produzida por Emiliano Ribeiro (1995), a partir da representação das figuras femininas que protagonizam o romance e em torno das quais o filme é produzido. Em primeiro lugar, discutiremos conceitos-chave, como cultura, indústria cultural e contracultura, bem como o contexto geral da segunda metade do século XX no Brasil, apoiados em pressupostos de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Silviano Santiago e Heloisa Buarque de Hollanda. Em seguida, recorreremos aos estudos de adaptação de obras literárias para versões audiovisuais, a fim de que a análise de tais teorias possa sustentar nossa apreciação sobre o trabalho de Ribeiro em comparação à obra de Fagundes Telles. Para isso, discutimos conceitos como violação, traição, infidelidade, profanação, vulgarização e adulteração, bem como hipotexto e hipertexto, abordados por estudiosos como Robert Stam, Linda Hutcheon, Cleomar Pinheiro Sotta, dentre outros. Por fim, voltaremos nossas atenções para a relação intersemiótica que envolve a análise do romance e do filme, trazendo à luz reflexões sobre o modo pelo qual as mulheres são representadas em cada um dos suportes, tendo como hipótese a ideia de que as protagonistas, cada qual ao seu modo, refletem e questionam o seu tempo. Para isso, buscamos embasamento em teóricos como Eurídice Figueiredo, Lucia Osana Zolin, Dorotea Gómez Grijalva, dentre outros.

Palavras Chaves: Literatura. Cinema. Adaptação. Representação.

ABSTRACT

This paper develops a dialogue between the literary work **As meninas** (1974) by Lygia Fagundes Telles and its homonym audiovisual version directed by Emiliano Ribeiro (1995) from the perspective of the female main characters in which the movie is conducted. First of all, we will discuss some key-concepts as culture, industrial culture and counterculture as well as the second half of the second world war in Brazil which characterise the context in which the narrative develops. In order to discuss all these concepts, we base our study on authors such as Theodor Adorno, Walter Benjamin, Silviano Santiago and Heloisa Buarque de Hollanda. Additionally, we will debate the topic of adaptation from literary texts to cinema in order to analyse the theories that will sustain our appreciation of Emiliano Ribeiro's work in comparison with Lygia Fagundes Telles's novel. We will point out some relevant concepts such as violation, betrayal, infidelity, profanation, vulgarization and adulteration as well as Hypotext, Hypertext which were studied by Robert Stam, Linda Hutcheon, Cleomar Pinheiro Sotta among others. Finally, we will draw our attention to the intersemiotic relation between the romance and the film and also how women are presented in both productions, having as hypotheses the idea that the leading characters, each of them in their own perspective, reflect and question at their time. In order to sustain this analysis we based the study on Eurídice Figueiredo, Lucia Osana Zolin, Dorotea Gómez Grijalva and among others.

Key-words: Literature. Cinema. Adaptation. Representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
2 LITERATURA, CINEMA E SUAS IMPLICAÇÕES	14
2.1 DA CULTURA DE MASSA À CONTRACULTURA.....	14
2.2 ESTUDOS DE ADAPTAÇÃO	25
3 A LITERATURA COMO ESPAÇO PARA DORES SECRETAS	37
3.1 A FORTUNA DE LYGIA FAGUNDES TELLES	37
3.2 REPRESENTAÇÕES FEMININAS E FEMINISTAS	41
4 O CINEMA COMO ESPAÇO DE TRANSCRIÇÃO: O FILME AS MENINAS	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	76

INTRODUÇÃO

Eis aqui alguns comentários iniciais sobre eventos importantes para a história e contexto da obra **As meninas** (1974), da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles. A década de 1970 no Brasil viveu a revelação às drogas, a perda da inocência sexual e principalmente viu emergirem movimentos políticos liderados por jovens estudantes das universidades. Trata-se de um período marcado por grandes agitações políticas por se tratar de uma ditadura militar, em que o governo que se instaura a partir do golpe de 1964 e, sobretudo após a promulgação do AI-5 em 1968, passa a agir com maior endurecimento, como a tortura engendrada pelos militares.

Antes dela, porém, alguns acontecimentos da década que a antecedeu. O primeiro evento, acontecido em **maio de 1968**, mais precisamente no dia dez de maio do ano de mil novecentos e sessenta e oito, deu início a debates por parte do movimento estudantil no âmbito universitário francês. Esses eventos tiveram como fundamento reivindicações para a educação, como por exemplo a redução da grade curricular a pontos estruturais, por conta do fim da guerra do Vietnã e das especulações sobre o fim do capitalismo.

O segundo evento é o **Movimento Hippie**, que também explodiu na mesma década, partindo de jovens que abandonaram suas famílias e até mesmo a possibilidade de um lar mais confortável, a fim de alcançarem uma vida mais tranquila, ou um estilo de vida que envolvia o consumo de drogas, visto como atitude alternativa e libertadora, em resposta aos horrores das duas grandes guerras mundiais. Ao passar dos anos, esse movimento ficou conhecido como a **Geração Paz e Amor**, consagrada pelo **Woodstock Music & Art Fair** em agosto de 1969.

Esses dois movimentos são bastante relevantes para esta pesquisa que se inicia, considerando que, no romance que inspira este trabalho, é narrada a história de três adolescentes que participam de movimentos similares aos relatados aqui, muito porque os reflexos do que ocorria no mundo, não sem determinado atraso, sempre chegavam ao Brasil. Nesse sentido, na narrativa de Lygia Fagundes Telles, as três protagonistas, cada uma a seu modo, integram-se aos discursos políticos, expõem questões nevrálgicas da estrutura social brasileira, ou sucumbem ao consumo de psicotrópicos na esteira existencial do país do futuro.

Em meio a essa conturbada situação vivida no país, entra em cena uma personagem e uma figura extremamente importante e relevante para a literatura brasileira, principalmente a literatura escrita não somente sobre as mulheres, mas sobretudo a literatura escrita por mulheres. Uma escritora atuante enquanto feminista e que liderava movimentos feministas a fim de brigar pela causa. Lygia Fagundes Telles, em boa parte de suas narrativas, se propôs a explorar um caráter insólito, como nos aponta Matsuoka (2018):

Em mais de uma ocasião, Lygia Fagundes Telles recorre à figuração simbólica do espaço para instaurar um caráter insólito em suas narrativas. Em contos como “O encontro”, “Venha ver o pôr do sol” e “A caçada”, há sempre uma atmosfera de mistério e de apreensão que resulta da inter-relação entre personagem, espaço e linguagem. Em contos como esses, o leitor depara-se não só com a representação, mas com uma espécie de lente de aumento das possibilidades da ficção, em que imaginação, suspense e metaficção atravessam as narrativas. (MATSUOKA, 2018, p.1).

Escritora de linhagem humanista e já consagrada como **primeira Dama da Literatura Brasileira** pelo também escritor Caio Fernando Abreu (1996), nascida em São Paulo, é uma das grandes presenças na literatura brasileira. Possui um papel ativo na retratação, em suas obras, de questões pertinentes e sensíveis no país, e na incansável atuação nas causas feministas. Vale mencionar, inclusive, que o fato de a escritora ser considerada primeira dama já diz muito sobre a importância de uma mulher no cenário da literatura brasileira, marcada por tão poucos nomes que obtiveram visibilidade ao longo das gerações. Isso porque sempre cumpriu às primeiras damas um papel secundário na práxis política e, nesse caso, o título dedicado a Fagundes Telles, na literatura, sugere postura análoga de situar escritoras mulheres em um lugar que, na prática, elas não estariam exercendo a mesma função que os homens.

Contudo, dentre várias obras de destaque da escritora, como **Porões e sobrados** de 1938, o conto **Praia viva** de 1944 (marco da escritora), o seu primeiro romance **Ciranda de Pedra**, escrito em 1954, e o romance **As meninas** – *corpus* analítico desse trabalho – escrito em 1973, amalgamam os problemas mais candentes do nosso tempo, como por exemplo: a decadência das elites, a minimização do indivíduo situado no contexto da sociedade do consumo e do lucro, as carências de comunicação humana, dentre outros problemas sociais marcantes da época. O romance **As meninas** narra a história de três jovens: Lorena –

considerada a aristocrata; Lia – a revolucionária; e Ana Clara – a prostituta de classe cujo comportamento reflete o caos existencial no qual o século XX estava inserido. Nesse período era comum as meninas passarem um tempo em orfanato a fim de estudarem e é nesse espaço onde a trama é desenvolvida pela sagacidade de uma escritora como Telles.

A escolha desse romance em especial aconteceu em função do interesse do pesquisador com o tema, em princípio porque a obra relata conflitos típicos da adolescência e a profissão professor exige a compreensão das realidades de várias faixas etárias. Segundo, porque, de certa maneira, a obra é desenvolvida dentro de uma linha cunhada pelo subgênero romance de formação. Patricia Mass (2000), em seu livro **O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na História da Literatura**, define o conceito como sendo aquele que representa a trajetória do protagonista até alcançar um determinado grau de perfectibilidade. Podemos entender essa característica como sendo a maturidade ao alcançar a vida adulta. Nesse sentido, dada a importância de Fagundes Telles para o romance de formação brasileiro, como atesta Pedro Dolabela Chagas (2019), o conhecimento do conceito aplicado à obra nos levou à pergunta inicial: como é possível pensar a representação das três protagonistas na obra literária, a partir do entendimento de um processo formativo marcado por transformações sociais das mais abruptas e complexas no contexto brasileiro da ditadura militar, incidindo, sobre as mulheres, questões fulcrais que emanam da obra e que merecem ser discutidas?

Além disso, o conhecimento da obra literária levou-nos a sua adaptação cinematográfica. Produzida durante os anos 1990 por Emiliano Ribeiro, com o roteiro de David Neves, a obra para o cinema foi estrelada pelas atrizes Adriana Esteves, que interpretou Lorena, Cláudia Liz no papel de Ana Clara e Drica Moraes, que viveu a personagem Lia. Em cartaz pela primeira vez em 1995, o filme narra a história, também no período da ditadura militar, de três jovens que vão para um pensionato na cidade de São Paulo. Apesar da diferença de personalidades, elas se tornam grandes amigas e estão sempre unidas, uma ajudando a outra.

A partir dessas primeiras motivações e interesses em torno de concepção tão estudada nos estudos literários, como o é o romance de formação, observamos que ambos os registros chamam a atenção para a maneira por meio da qual as mulheres são retratadas em seu desenvolvimento. Há, via critério da representação, pontos em comum e diferenças sonoras entre os dois registros, e isso, em primeira

observação, se deve ao fato de o livro ser escrito por uma mulher e o filme ser dirigido por homens. Assim, é a partir dessas implicações nas duas obras que chegamos à hipótese de que, embora haja diferenças pontuais na forma como as protagonistas são construídas, nos dois casos (texto literário e obra cinematográfica) de **As meninas**, elas são como personagens contestadoras de uma época e de seus discursos mais conservadores e reacionários, marcando, de modo particular, e por meio da personalidade de cada mulher, as mudanças pelas quais a sociedade passava.

Sendo assim, nosso trabalho será dividido nas seguintes partes. Na **Seção 2**, além de situarmos nosso trabalho na fronteira entre Estudos Culturais, Estudos Interartes e Literatura Comparada, discutiremos alguns conceitos que, durante o desenvolvimento da pesquisa, compreendemos a necessidade de seu aprofundamento. São os conceitos de **Indústria Cultural**, **Cultura de Massa** e **Contracultura**, que, estando diretamente ligados à emergência e à consolidação do cinema no século XX, permitem que seja discutido o espaço da obra literária nesse contexto. Além de permitirem a relação entre literatura e produção do audiovisual, tais conceitos também evocam o contexto histórico que norteia a narrativa do romance de Lygia Fagundes Telles, de modo que recorremos às postulações dos principais teóricos dos Estudos Culturais, assim como às de Theodor Adorno (2002), Walter Benjamin (2012), Silviano Santiago (1994) e Heloísa Buarque de Hollanda (2004), a fim de sustentar nossas reflexões iniciais.

Em seguida, faremos um estudo detalhado da parte teórica que envolve a adaptação de obras literárias para o cinema cuja sustentação principal está nos teóricos Robert Stam (2008) e Linda Hutcheon (2013). Essa subseção é importante porque, havendo milhares de transposições entre os gêneros, decidimos por comparar a obra literária **As meninas** com a versão audiovisual. Dessa maneira, buscamos refletir sobre alguns elementos que se encontram no trânsito entre o texto literário de Lygia Fagundes Telles e a versão fílmica homônima produzida por Emiliano Ribeiro. Em um estudo comparativo entre obra literária e versões audiovisuais, vários elementos precisam ser discutidos para além das semelhanças e diferenças entre as obras, e assim ser possível fazer um julgamento mais preciso sobre a adaptação. Assim sendo, apropriamo-nos de algumas teorias literárias e intermediárias que contemplam diálogos possíveis nesse nível, de modo que cada

uma delas possa contribuir para uma leitura renovada das obras em questão, que merecem a devida acuidade ao serem estudadas.

Na **Seção 3**, apresentaremos a romancista **Lygia Fagundes Telles** e sua fortuna crítica. Após um estudo sobre o momento literário da escritora e um levantamento bibliográfico, a fim de demonstrar a relevância de uma pesquisa sobre essa escritora e a obra **As meninas**, analisaremos em detalhe a obra, e refletiremos sobre as condições nas quais as protagonistas foram representadas no interior da narrativa. Para isso, recorreremos a textos teóricos como o de Eurídice Figueiredo (2017), que reflete sobre a noção documental da literatura durante o regime militar, e como isso incide sobre a produção da autora em estudo; Lucia Osana Zolin (2019), sobre a emergência de estudos feministas na literatura; Dorotea Gómez Grijalva (2020), pensadora indígena que nos ajuda a pensar a dimensão ampliada sobre **ser mulher**.

Na **Seção 4**, abordaremos a adaptação da obra para o audiovisual, utilizando os elementos característicos desse gênero e a comparação entre as duas produções, analisando se os elementos principais do romance como tempo, espaço, personagens aparecem também na adaptação. De igual maneira, pensaremos sobre o modo como as personagens foram representadas no cinema, levando em consideração a mudança no foco narrativo: enquanto o romance é escrito em primeira pessoa do singular, o filme exige a interpretação de atores conduzidos pelo diretor e todos os recursos técnicos inerentes ao gênero. Ainda que não enfrentemos, de modo exaustivo, a análise sistemática das técnicas do cinema nessa obra, recorreremos a algumas características, como *flashback*, plano-sequência, plano-detalle etc.

Ao longo da pesquisa e após muitas leituras e releituras, pudemos perceber que muito se fala sobre fidelidade das adaptações, conceito discutido por Robert Stam, em relação aos conceitos de **hipotexto** e **hipertexto**. Após várias consultas a teóricos que se propuseram a fazer um estudo de comparação entre obra literária e audiovisual, compreendemos que o conceito de fidelidade é apenas um parâmetro a ser discutido, porém o estudo comparativo vai muito além da fidelidade.

Sendo assim, seria irresponsável fazer uma análise superficial entre literatura e cinema. Uma pesquisa científica deve ser pautada em teorias e argumentos que vão além do senso comum. Dessa maneira, o objetivo central desta dissertação é fazer um levantamento criterioso de teorias que suportam o estudo comparado entre

essas duas expressões artísticas, promovendo uma leitura crítica das obras analisadas nesse estudo, a fim de se obter uma apreciação conclusiva sobre a eficiência da transposição da obra literária para a sua versão fílmica.

2 LITERATURA, CINEMA E SUAS IMPLICAÇÕES

Nesta seção iremos apresentar, em linhas gerais, as correntes teóricas nas quais o nosso estudo pode se enquadrar, que são os Estudos Interartes, os Estudos Culturais e a Literatura Comparada. Em seguida, teceremos uma discussão teórica acerca da Indústria Cultural, com o propósito de trazer à luz as primeiras reflexões sobre o advento da sétima arte, assim como da transformação de elementos da cultura em produtos de mercado. Para isso, os teóricos da Escola de Frankfurt, marcadamente Theodor Adorno e Walter Benjamin, assim como as considerações feitas pelo crítico brasileiro Silviano Santiago são fundamentais para discutirmos, também, os movimentos de contracultura no interior dos quais emergiram formas de resistência e de luta política nos anos 1960 e 1970 no Brasil, contexto no qual a obra de Lygia Fagundes Telles é escrita. Posteriormente, passaremos a discutir a adaptação de textos literários para a linguagem cinematográfica e, nesse último caso, levaremos em conta, prioritariamente, as teorizações de Linda Hutcheon e Robert Stam como sustentação da análise de nossos objetos específicos.

2.1. DA CULTURA DE MASSA À CONTRACULTURA

O século XX viu crescerem os estudos que se dedicam à comparação entre filme e literatura, e o século XXI testemunha a continuidade desses estudos em âmbito acadêmico. Crescem, nos programas de pós-graduação, os estudos transdisciplinares às voltas com outras manifestações artísticas e múltiplos saberes, o que chama a atenção para a fusão de códigos semióticos diferentes, no trânsito entre os **Estudos Interartes** e os **Cultural Studies**¹. Em linhas gerais, essas duas correntes de estudos podem ser definidas a partir do que fora investigado por alguns

¹ O professor Claus Clüver (1997, p. 52) afirmou, em texto da década de 1990, que os objetivos dos estudos interartes muitas vezes coincidem com os objetivos dos Estudos Culturais. Isso nos chama a atenção de início, pois a inclinação deste trabalho está voltada para essas duas áreas que são levadas em consideração de modo complementar.

dos principais teóricos que se dedicaram a essa temática na Inglaterra da década de 1950 e, posteriormente, em outras partes do mundo.

O primeiro conceito é o de estudos culturais baseado em Raymond Williams, E. P. Thompson, Richard Hoggart e Stuart Hall. Raymond Williams, em **Culture and Society** (1958), contribui para a compreensão desse novo fenômeno a partir da postulação de que a cultura seria uma categoria-chave que une a arte literária a uma investigação cultural, de modo que demonstra certo pessimismo com relação à cultura popular e aos meios de comunicação, sobretudo em **The Long Revolution** (1961). Thompson, por sua vez, em **The Making of the English Working-class** (1963) define estudos culturais, via marxismo, como sendo um enfrentamento de modos de vida diferentes, sendo que o papel do indivíduo estaria em primeiro plano. Estando bem próximo dos estudos de Williams, Thompson rechaçava a ideia de cultura como forma de vida global. Richard Hoggart, em **The Uses of Literacy** (1957), foca nos materiais culturais que anteriormente foram menosprezados, como a cultura popular, de modo a permitir uma visão sobre esse tipo de cultura em particular, não somente vinculada à submissão, mas sobretudo à resistência (ESCOSTEGUY, 2012, pp.1-2).

Por fim, embora não filiado à tríade formadora dos Estudos Culturais, a importância de Stuart Hall é reconhecida, já que esse teórico age, de certa maneira, como um aglutinador dos debates políticos. Além disso, ele concebia a definição de estudos culturais dentro da sociedade e incentivou a prática de resistência da subcultura e a análise dos meios massivos (ESCOSTEGUY, 2012, p.2), sendo que sua participação em diversas publicações o tornou uma das principais referências nesse assunto. No Brasil, o seu texto mais conhecido talvez seja **A identidade cultural na pós-modernidade** (1998), estudo no qual são traçados os principais fatores que culminaram no **descentramento do sujeito** pós-moderno: a releitura de Marx sobre a essência universal do homem; a descoberta do inconsciente em Freud; a língua como atributo social em Saussure; o poder disciplinar em Foucault; e os impactos do feminismo na década de 1960. Isso significa que, para Stuart Hall, a ideia de uma identidade plenamente formada (**sujeito iluminista**) perde consistência no século XX em virtude desses paradigmas apontados, fazendo emergir o **sujeito descentrado**. Naturalmente, de muitas formas poderemos evocar as referências de Stuart Hall neste trabalho (em particular, os impactos do feminismo), pois consideramos que o apagamento de identidades bem delimitadas

ou a sua irredutível afirmação tem muito a contribuir para a apreciação de nosso *corpus* analítico.

Já para o segundo conceito, utilizamos, em primeira definição, o que Claus Clüver (2001) entende por **Estudos Interartes**. Para o teórico, trata-se da imagem de uma “rede de interrelações entre as artes”, no âmbito da interdisciplinaridade, revelando a perspectiva do que se chama estudos interartes. (CLÜVER, 2001, p. 335). Entretanto, a relação entre manifestações artísticas diversas envolve uma série de outros termos utilizados nos estudos mais recentes, como **Intermedialidade**, **Transmedialidade**, **Hibridismos**, **Literatura expandida**, que, embora não cheguemos a esgotar aqui as suas definições e idiosincrasias particulares, merecem ser mencionados, pois estão na órbita dos Estudos Interartes. Nesse campo, observamos, além das adaptações de textos literários para a linguagem do cinema, a adaptação para os quadrinhos, as performances, os eventos literários e todas as ações que colocam as artes em diálogo e rompem as suas fronteiras. Ainda que Clüver considere o conceito de Estudos Interartes problemático, muitas vezes optando por utilizar o termo **intermedialidade**, não é raro que ambos sejam operacionalizados por ele e por outros autores em estudos que levam em consideração as relações possíveis entre artes plásticas, música, cinema e literatura, por exemplo.

O artista Dick Higgins, um dos fundadores do grupo **Fluxus** na década de 1960, lembra que as operações intermediáticas não são novas, sendo que “o conceito de separação entre as mídias surge no Renascimento” (HIGGINS, 2012, p. 41). O autor problematiza as ações artísticas intermediáticas, trazendo à luz uma fala da artista Rosalind Krauss, responsável por forjar a noção de arte expandida na contemporaneidade. Para Higgins,

o termo não é prescritivo; ele não elogia a si mesmo ou apresenta um modelo para fazer novas ou grandes obras. Diz apenas que as obras intermediáticas existem [...]. Não houve e não poderia haver um movimento intermediático. Intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, e apesar de alguns bem-intencionados comissários tentarem formulá-la como formalista e, portanto, antipopular, ela permanece como uma possibilidade onde quer que haja o **desejo de fundir duas ou mais mídias existentes**. Pode-se evitá-lo; podemos ser como Rosalind Krauss (...): ‘Eu sou devotada da ideia de tentar enterrar a vanguarda’, o que ela fez atacando-a, ignorando-a e a suas implicações, ou, até pior, apresentando a teoria como um fim em si mesma, de modo que qualquer tipo de obra de arte se torna, na melhor hipótese, um apêndice sem importância da teoria (HIGGINS, 2012, p. 48, grifo nosso).

O comentário de Higgins sai na defesa da intercessão e da fusão entre mídias existentes por meio de determinadas posturas, mas age com cautela com relação à criação de uma teoria com “um fim em si mesma”, a partir da fala de Krauss. Ainda que isso possa ser pensado para as artes plásticas², visuais e musicais, em primeira análise, vale a pena pensar em como o cinema e a literatura, pelo menos desde a emergência da chamada sétima arte, mantiveram-se em relação estreita e/ou unívoca. Em outras palavras, na esteira das observações de Higgins, parece-nos pertinente comentar que, em se tratando especificamente da relação entre literatura e cinema, ainda que não esgotemos (e nem seria esse o propósito de nosso trabalho) as questões de taxonomia conceitual, é razoável, em primeira apreciação, levar em conta essa aproximação entre os dois campos.

Vale ainda ressaltar que, se nosso trabalho pretende comparar duas obras, é interessante evocar essa corrente dos estudos literários, que de muitas maneiras orbita os objetivos desta pesquisa. A literatura comparada surgiu no século XIX vinculada a uma corrente de pensamento cosmopolita. O termo irá se firmar na França, pois foi onde o sentido da palavra literatura passou a ser aceito como um conjunto de obras literárias sem discussão. Carvalhal discute os conceitos de literatura comparada e literatura geral nos seguintes termos:

A distinção entre as duas expressões tem constituído ponto de discussão permanente. Alguns autores consideram a literatura geral como um campo mais amplo, que abarcaria o dos estudos comparados. Outros, como René Wellek e o francês Etiemble, não estabelecem diferença entre elas. (CARVALHAL, 2006, p. 12).

Entendemos que a literatura comparada tem como finalidade traçar um paralelo entre elementos distintos da cultura, assim como se dá a proposta deste presente estudo. Mas o que é preciso para que haja um estudo comparado? Vejamos o que preconiza Joseph Texte:

Para que se tenha um estudo de literatura comparada é preciso que uma obra literária seja concebida como um estado social determinado, tribo, clã ou nação do qual representa as tradições, o gênio e as esperanças. É preciso que ela possua um caráter nitidamente familiar, local, ou nacional e

² Rosalind Krauss (2012) escreveu o texto **A escultura em campo expandido** nos anos 1960 quando percebeu o esgotamento da escultura modernista estacionada na pura negatividade, criando novo campo lógico para a arte escultórica.

que a totalidade das obras que as constituem apresente um certo número de traços comuns que lhes assegurem uma espécie de unidade moral ou estética. Somente assim pode-se dar lugar a aproximações, comparações, ao estudo das afinidades e diferenças. (TEXTE, 2011, p.36).

É, portanto, a frequentação entre esses três ramos dos estudos literários, cada qual exercendo a sua importância e impondo o seu rigor necessário nos momentos oportunos, é que traçamos o caráter metodológico desta leitura analítica que apresentamos neste trabalho.

Porém, antes de enfrentarmos nossa discussão central (que se dedica à adaptação para o cinema da obra **As meninas**, de Lygia Fagundes Telles, bem como à representação feminina em ambos os registros), julgamos necessária uma revisão dos pressupostos teóricos que analisam as condições de emergência do cinema, a sua disseminação impulsionada pela reprodutibilidade técnica e a sua consequente popularização imbuída de estratégias mercadológicas. Por isso, não podemos começar um estudo de vastas dimensões e que requer um aprofundamento teórico se não levarmos em consideração o que fora postulado por alguns estudiosos, como Theodor Adorno (2002) e Silviano Santiago (1994), que analisam a cultura de massa por meio de considerações pertinentes a esta pesquisa. Santiago (1994), em artigo intitulado **Literatura e Cultura de Massa**, testemunha a influência desse tipo de produção cultural sobre a sua própria vida:

Como toda criança que cresceu e se educou em qualquer cidade da América Latina durante a II Grande Guerra, desde cedo fui um **consumidor** da cultura de massa que então começava a nos chegar de maneira avassaladora dos Estados Unidos. (SANTIAGO, 1994, p.1, grifo nosso).

Santiago, logo de início, explicita um dos pilares que formam o conceito de cultura massa: o público consumidor. Isso nos leva a inferir que a produção voltada para o massivo perpassa, necessariamente, a transformação de elementos da cultura em objetos a serem comprados. Tal procedimento talvez obrigue uma revisão mínima das considerações sobre o sistema capitalista, em que o conceito de **fetiche da mercadoria**, erigido por Karl Marx em **O capital** (2013), fosse o marco zero dessa reflexão. Em Marx, o caráter enigmático assumido pelas mercadorias oculta as relações sociais do trabalho humano, isso porque os próprios objetos transformados pelo trabalho ditam as relações e os valores atribuídos às coisas. Por extensão, o que fora chamado por George Luckács (2003) de **reificação**

(*verdinglichung*), qual seja o domínio da mercadoria sobre o homem ou literalmente a transformação da ideia em coisa, completa e atualiza a visão marxista do que será levado a cabo pela Indústria Cultural.

Com efeito, um dos estudos mais importantes sobre essa relação entre produto e consumo está em Walter Benjamin (2012) quando escreve **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Na primeira versão desse texto fundamental da história da cultura, Benjamin revê o empreendimento e os prognósticos marxistas sobre os modos de produção do capital, de modo que Marx chegou à conclusão de que “se podia esperar desse sistema não somente uma exploração crescente e mais aguda do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria supressão” (BENJAMIN, 2012, p. 179). Tomando como base essa premissa geral sobre o sistema analisado a fundo por Marx, Benjamin passa a percorrer sobre teses de tendências evolutivas da arte nas então atuais condições produtivas. E isso envolve a evolução das técnicas de reprodução dos elementos ligados às artes até chegar ao cinema: a discussão sobre autenticidade da arte a partir da emergência da fotografia; a perda da aura da literatura e muitas outras questões paradigmáticas para qualquer estudo sério sobre literatura e imagem, e que não é diferente para o nosso caso aqui estudado.

Os estudos de Benjamin reconhecem que a tradição cultural se fez por meio de mecanismos de reprodução técnica. A própria arte mimética, que perdura até fins do século XVIII, quando passa a ganhar força a concepção romântica de originalidade (LIMA, 2002), valeu-se da imitação dos grandes mestres a fim de que a arte que estava sendo construída pudesse, de algum modo, ser legitimada pelo gesto inaugural de um artista modelo. Alguns sonetos de Camões estão para os sonetos de Petrarca, assim como o épico **Os Lusíadas** deve em muito ao seu correspondente **Eneida**, de Virgílio, para ficarmos em poucos exemplos. E mesmo que a xilogravura tenha mudado significativamente a reprodução técnica na idade média e a litografia a tenha elevado a um outro patamar no século XIX (BENJAMIN, 2012, p. 180), em poucas décadas essa última técnica já havia sido superada pela fotografia.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal

aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a fala (BENJAMIN, 2012, p. 181).

O argumento de Benjamin recai enfim sobre o fato de a reprodução técnica receber, na modernidade, mais autonomia que a reprodução manual (BENJAMIN, 2012, p. 182), fato que gera um abalo incontornável da tradição. E é nesse sentido que a ideia de perda da aura dos objetos artísticos tradicionais ganha corpo, pois a proximidade com as coisas, ampliada com a reprodução técnica, torna-se um desejo das massas e faz ampliar a distinção entre **valor de culto** da obra e **valor de exposição** dessa mesma. Assim, na evolução da fotografia para a linguagem cinematográfica, “O filme é a forma cujo caráter artístico é pela primeira vez continuamente determinado por sua reprodutibilidade” (BENJAMIN, 2012, p. 190).

Podemos então compreender, a partir da retomada do testemunho de Silviano Santiago, como os indivíduos de uma sociedade são seduzidos pelos produtos de uma cultura, que lhes são impostos de maneira coercitiva, de modo que o consumo acontece sem que as pessoas tenham consciência desse gesto. Isso porque, por meio de uma série de estratégias, mais ou menos explícitas de fomento ao consumo, os produtos disseminados pela cultura de massa estão, muitas vezes, ligados às tecnologias, mas sobretudo à ideia de semelhança ou de repetição.

Seguindo esse raciocínio, o teórico alemão Theodor Adorno (2002), em seu estudo intitulado **A indústria cultural**, coloca em debate o *modus operandi* do capitalismo na produção das coisas, em que os valores humanos passaram a ficar de lado em troca de interesses econômicos. Adorno (2002, p. 08) afirma que a civilização “a tudo confere um ar de semelhança”, algo que fora apropriado pela cultura de massa no sentido de dar a tudo um caráter estandardizado (a saber, a produção de clichês e a produção em série), sacrificando aquilo pelo qual a obra de arte se distinguia da lógica do sistema social. Isso significa dizer que, com o advento de uma cultura massiva, filme e rádio, por exemplo, não podem mais ser caracterizados como arte, por isso eles se auto-definem como indústrias. Inclusive, o autor pontua que a TV se tornou a síntese do rádio e do cinema, levantando uma discussão anteriormente colocada por Richard Wagner sobre a **obra de arte total**, ideia concebida a partir de um acordo entre palavra, música e imagem.

No entanto, os importantes estudos de Adorno apontam para a ação perniciosa da indústria cultural sobre as pessoas, uma vez que o estilo dela é a

negação do estilo: “A indústria cultural absolutiza a imitação” (ADORNO, 2002, p. 08), de modo a valorizar aquele que saiba atestar a própria superioridade com uma originalidade bem organizada, ou seja, de modo a pasteurizar os elementos culturais reduzidos a produtos.

Os lamentos dos historiadores de arte e dos advogados da cultura sobre a extinção de energia estilística no Ocidente são acanhadamente infundados. A tradução que a tudo estereotipa – inclusive o que ainda não foi pensado – , no esquema da reprodutibilidade mecânica, supera em rigor e validade qualquer estilo verdadeiro, conceito com o qual os amigos da cultura idealizam – como orgânico – o passado pré-capitalista. (ADORNO, 2002, p. 06).

Nesse comentário, Adorno discorda de quem justifica a transformação operada pela indústria cultural como ausência de **energia estilística**, o que significa dizer que o sistema consegue apropriar-se de ideias nascidas em uma cultura e submetê-las ao crivo da **reprodutibilidade mecânica**, conferindo-lhe o status de verdadeiro, orgânico, original e outros termos comuns ao cenário de consumo do simbólico. Assim, dentro da produção massiva, aquele que não se adaptar à lógica da produção cultural em série é massacrado pelos que afirmam a potência da economia acima de tudo e que age na impotência espiritual daqueles que não se adaptam.

O *amusement* (ou seja, todos os produtos da indústria cultural) é, então, regido pela sociedade de mercado. É nesse ponto que a tecnologia interfere de modo significativo na relação entre produto e consumidor. Adorno comenta que os interessados em difundir esse produto cultural adoram explicar a indústria cultural em termos tecnológicos, trazendo à lume as mudanças significativas operadas pela produção de imagens na cultura ocidental, lugar em que o cinema é elemento-chave de compreensão dessas mudanças. Toda a reflexão do frankfurtiano foi explorada por autores do século XX que diagnosticaram a relação de dependência a uma cultura dominada pelas imagens. É o caso de Guy Debord, em **A sociedade do espetáculo** (2000), obra publicada em 1968, que atesta a influência das imagens sobre a vida das pessoas, de modo que o cultivo de uma vida de aparências encobre a existência dos indivíduos em meados do século XX. Mesmo que esse autor não tenha pensado na emergência de tecnologias como a internet, o seu estudo é fundamental para compreender como o desdobramento do cinema em

linguagem televisiva e propagandística passou a conduzir sobremaneira a vida das pessoas.

Reiterando, ainda, o que diz Santiago acerca de tudo na indústria cultural ser tratado na órbita dos negócios, ou seja, tudo ser definido a partir de seus fins comerciais, pode-se, naturalmente, conceber o cinema como um espaço de criação no qual essa lógica também se aplica (o que chama a atenção para a leitura que faremos de um dos *corpus* deste presente estudo). Nesse sentido, o que antes, em termos de cinema e da história da sétima arte, era visto como arte e lazer, pode também tornar-se uma maneira eficaz de impor à sociedade a ideologia dominante. Aliás, esse é também um dos pontos abordados por Benjamin em seu clássico texto.

Já sobre o papel do filme em expandir a cultura de massa, principalmente a estadunidense (que faz uso desse suporte para impor-se culturalmente), Silviano Santiago (1994) segue a mesma proposta de análise de Guy Debord, ao pontuar que há marcas de comportamento e estilo de vestuário nos filmes que influenciam um modo de se comportar e de se vestir. Trata-se, naturalmente, de um dispositivo (no sentido foucaultiano³) que, durante o desenvolvimento da cultura de massa no século XX esteve presente nos grupos que consumiam (e consomem) esses produtos culturais. Um exemplo que ilustra o que acabamos de argumentar é uma cena do filme **O Diabo veste Prada** (2006) sob direção de David Frankel e tendo como personagem principal a atriz Meryl Streep que interpreta a personagem Miranda. Em uma cena com a assistente, Andy, Miranda comenta que pensamos que as escolhas são nossas, mas que elas já foram impostas pela indústria da moda que dita o que a população irá vestir ou não. Nesse sentido, a indústria da moda, integrada à indústria cultural analisada por Adorno e Santiago, tem como premissa afetar a maneira como nos comportamos, dando a ilusão de que somos responsáveis pelas nossas escolhas.

Silviano Santiago poderia ainda reiterar esse exemplo quando comenta que o papel da Indústria Cultural é oferecer produtos que promovem uma satisfação compensatória e efêmera, mas que não formam cidadãos críticos; muito pelo contrário, torna-os acríticos, uma vez que os produtos que lhe são oferecidos são

³ O conceito de dispositivo, segundo Foucault, trata do controle, perceptível ou não, de instituições sociais (tais como Estado, Família, Igrejas, Escolas, formas linguísticas etc) que não cessam de interferir no comportamento das pessoas em uma sociedade. Esse conceito é amplamente abordado por Foucault, inclusive no prefácio do livro **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios, do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009).

aceitos consensualmente. Para o autor, a pseudo felicidade e satisfação causada pela indústria cultural impede qualquer mobilização crítica. Dessa maneira, transforma-se o indivíduo em objeto, impedindo-o de ter uma autonomia consciente. É como se os produtos criados pela indústria cultural para a lógica da cultura de massa fossem, paradoxalmente, responsáveis por comprar os indivíduos antes mesmo que estes pudessem comprar os produtos.

Podemos, pois, compreender disso tudo que os indivíduos de uma sociedade capitalista, ou de uma sociedade do espetáculo regida pelas imagens, são frutos de uma força coercitiva imposta pela indústria cultural (nas suas mais diversas frentes) e são moldados de acordo com padrões que lhes são apresentados, de modo que os que resistem a esses padrões e lutam por alguma autonomia ficam à margem da sociedade e criam ou se aproximam, não sem as devidas dificuldades, do que um dia fora definido como **contracultura**.

Nesse sentido, pensar o conceito de contracultura torna-se pertinente à presente pesquisa, pois os eventos de **Maio de 68, Movimento Hippie**, assim como toda a atmosfera combativa e engajada que chega inclusive ao Brasil nos anos 1960 e que são importantes no contexto deste trabalho, antecipam as premissas de uma contracultura. Entende-se, em primeira análise, a contracultura como aversão ao padrão estabelecido pela cultura hegemônica (aversão inicial pela cultura norte americana e ao *american way of life*), que impõe o que se julga correto, bem como os modos como a sociedade deve comportar-se. Quando pensamos sobre o século XX, mais precisamente sobre as décadas de sessenta e setenta no Brasil, as quais foram marcadas por movimentos de resistência à ditadura militar iniciada em 1964 – regime marcado pela restrição das liberdades individuais por meio da censura e da repressão aos opositores –, pensamos necessariamente nas ressonâncias do pós-guerra, traduzidas em canções de protesto cantadas dentro e fora do contexto dos festivais; assim como na Bossa Nova que não deixou de engajar-se em resposta à crítica segundo a qual tratava-se de um estilo alienado; no teatro do oprimido, sobretudo na figura de Augusto Boal, comprometido com a tradução da cultura do homem do povo para os espetáculos e afinado com os Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), cujo empreendimento era justamente fazer uma arte que dialogasse com o povo brasileiro.

Não se pode deixar de mencionar a revolução do Cinema Novo que já vinha acontecendo desde a década de 1950 no cinema brasileiro, acostumado até então

com os sucessos das pornochanchadas. Figuras como Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hiszman, Arnaldo Jabor e, sobretudo, Glauber Rocha, criaram novo modo de fazer cinema nacional e de pensar o Brasil através das telas. **Deus e diabo na terra do sol** (1964) e **Terra em transe** (1967), ambas de Glauber, são obras incontornáveis da efervescência representada pelos anos 1960. Com o endurecimento do regime a partir da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), a resistência vem junto com o medo e ao mesmo tempo com a atitude ligada ao desbunde: José Celso Martinez Correa leva aos palcos em 1968, com o Teatro Oficina, a montagem de **O rei da vela**, de Oswald de Andrade, peça que revoluciona o gênero e inaugura o chamado teatro de agressão. Também explode já em 1967 o Tropicalismo e uma nova maneira de apreender as influências culturais externas sem deixar de concentrar-se na heterogeneidade e na contradição brasileiras. Na década de 1970, os desdobramentos culturais de um país entre o slogan que vislumbrava um Brasil promissor e a truculência militar no poder viram, ainda, desenvolver-se com vigor o rock e a literatura marginal.

Em seu estudo intitulado **O que é contracultura**, Carlos Alberto Messeder Pereira (1986, p. 3) afirma, categoricamente, que são movimentos de espírito libertário e questionador da racionalidade ocidental. Já Heloisa Buarque de Hollanda (2004), em **Impressões de viagem**, testemunho intelectual de sua participação nos movimentos literários e culturais das décadas de sessenta e setenta, diz que as críticas levadas a cabo pelo Tropicalismo inauguram a desconfiança em relação à esquerda ortodoxa, cedendo lugar a uma atuação de **tom anarquista**, momento em que é possível falar em contracultura no Brasil (HOLLANDA, 2004, p. 71). Entra em debate os temas relacionados ao uso de drogas, ao corpo, ao rock, à psicanálise e a todos os circuitos alternativos, os quais viam nos poetas *beats* (sobretudo Allen Ginsberg e Lawrence Ferlingheth) os seus mentores, assim como Nova York e Londres, os centros urbanos nos quais o *underground* constituía-se. No Brasil, a imprensa alternativa surge com força e atitude despreocupada com relação aos temas considerados essencialmente políticos, sendo o jornal **Pasquim** o seu exemplo mais bem acabado. Buarque de Hollanda ainda comenta que o marxismo torna-se, não raro, um estigma, contexto fértil para o crescimento posterior da noção de **corpos políticos**, já que “não existe a possibilidade de uma revolução ou transformação sociais sem que haja uma revolução ou transformação individuais” (HOLLANDA, 2004, p. 74). A teórica ainda acrescenta:

A identificação não é mais imediatamente com o “povo” ou o “proletariado revolucionário”, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba. A Bahia é descoberta, nesse momento, como o paraíso oficial das minorias: a marca profunda da negritude, dos rituais africanos, da cozinha sensual, do ócio, da mescla do primitivo e do moderno, é associada à disposição libertária do Tropicalismo (HOLLANDA, 2004, p. 75, grifos da autora).

Sendo assim, a política nos anos 1970 ganha outros tons a partir de uma atuação de outra ordem por parte dos agentes culturais e de certa juventude que vivia nos grandes centros brasileiros. Em última análise, vale comentar que a atitude contracultural desse tempo também passa a ser meio de enfrentamento dos circuitos hegemônicos de produção cultural, por isso é possível dizer que os movimentos de contracultura responderam fortemente ao avanço da influência da indústria cultural, ainda que saibamos que os mecanismos internos às estruturas capitalistas agem de modo bastante eficiente quando o assunto é apropriar-se das demandas que emergem do comportamento da sociedade, reimpondo a lógica do mercado com traços de inclusão. A contracultura, ainda, para além do conceito em si, orbita o *corpus* desta pesquisa, o romance **As meninas**, pois o contexto histórico vivido pelas protagonistas é o auge de movimentos que aderem aos ideais da contracultura, articulados, no desenvolvimento da narrativa, com a luta política *sui generis*.

2.2. ESTUDOS DE ADAPTAÇÃO

Teceremos a partir de agora uma análise detalhada no que diz respeito ao estudo de comparação entre a obra literária e o audiovisual. Para a análise traremos à baila a discussão e reflexão levantada por Linda Hutcheon, pesquisadora e professora na Universidade de Toronto, que possui estudos que irão fundamentar as análises sobre os procedimentos de transposição midiática. Além disso, as concepções de Robert Stam também embasam as questões mais caras ao estudo das adaptações de obras literárias para o cinema.

Realizar um estudo responsável sobre adaptação de um texto literário para a versão audiovisual carece, naturalmente, do aporte teórico de quem dedicou-se previamente a esse assunto. A teórica canadense Linda Hutcheon, em seu livro

publicado em 2013 intitulado **Uma teoria da adaptação**, já no prefácio comenta que a adaptação é bem antiga e não se restringe a obras literárias e cinema, mas também a quadros, peças de teatro e histórias de poemas que eram adaptadas de uma mídia para outra e depois readaptadas. A autora também observa que a pós-modernidade herdou o hábito de adaptar por meio de outros materiais disponibilizados, incluindo mídias digitais e experimentos de realidade virtual. A fim de comprovar que a adaptação já vem sendo feita há muito tempo, Hutcheon cita obras de Shakespeare adaptadas das páginas para o palco, assim como séries televisivas, a exemplo do documentário **Bravo – Page to screen** (HUTCHEON, 2013, p. 22).

No caso brasileiro, vale lembrar que tal empreendimento também é levado a cabo por muitos diretores e produtores que adaptaram clássicos da Literatura Brasileira. Adaptações mais recentes como a minissérie homônima, produzida por emissora de televisão, baseada na obra **Agosto** (1993) do romancista, ensaísta, roteirista brasileiro Rubem Fonseca. **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos, símbolo do romance regionalista da década de 1930 torna-se adaptação importante do Cinema Novo na visão de Nelson Pereira dos Santos. Outras adaptações do diretor são obras como **A terceira margem do rio**, de Guimarães Rosa e **Rio 40 graus**, filme produzido em 1955, considerado a inspiração do Cinema Novo, que visava apresentar a realidade brasileira. Outras obras literárias de relevância para a Literatura Brasileira também tiveram adaptações para o cinema: **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Dom Casmurro**, de Machado de Assis; **Macunaíma**, de Mário de Andrade; **Morte e vida Severina**, de João Cabral de Melo Neto; **Gabriela cravo e canela**, de Jorge Amado e muitos outros exemplos.

No primeiro capítulo Hutcheon inicia com uma epígrafe de Rabindranath Tagore (1929), segundo o qual “O cinema continua desempenhando um papel secundário em relação à literatura” (HUTCHEON, 2013. p. 17). Essa epígrafe inicia a discussão a partir da premissa de que adaptar um romance para um filme é uma **tarefa de simplificação** (HUTCHEON, 2013. p. 17, grifo nosso). Essa expressão utilizada pela teórica para definir, de certa forma, a adaptação, implica que o texto literário, se não for mais denso do que o cinema (afirmação, na verdade, frágil), constrói-se por meio de mecanismos técnicos e linguísticos que o colocam em uma posição no mínimo diferente da do cinema nos termos de suas apreensões. Isso significa dizer, para Linda Hutcheon, que essa simplificação ocorre quando a tarefa

do cinema é exprimir em imagens a mensagem passada pelo texto literário, que tem como código a palavra escrita.

A autora ainda acrescenta que o filme não é muito tolerante a complexidade, ironia e tergiversações.(HUTCHEON, 2013. p. 17) Essa citação faz todo sentido ao pensarmos no que fora analisado na subseção anterior, quando argumentamos que a indústria cultural tem como premissa alcançar o maior número de pessoas e diversos tipos de leitor e/ou espectador (no caso do cinema). Nas concepções de Hutcheon, o cinema feito a partir da lógica da indústria cultural é um instrumento poderoso de popularizar a cultura e, conseqüentemente, a literatura, mesmo que não estejamos ainda considerando o cinema experimental, ou as múltiplas produções independentes que seguem na contramão do cinema comercial.

Outro ponto abordado pela autora é que a literatura, por fazer uso da linguagem escrita, usa recursos para atração dos leitores completamente distintos dos do cinema, que consegue exprimir a mensagem através de imagens. Essa aproximação é o que caracteriza a marca dos autores, ou o estilo. Hutcheon recorre, ainda, a Walter Benjamin, quando o alemão afirma que as adaptações têm papel importante na cultura ocidental, reforçando, assim, a ideia de que o cinema torna-se o instrumento da cultura de massa para que se possa ampliar o alcance da cultura (HUTCHEON, 2013, p. 25).

Compreende-se do que foi postulado pela teórica que a adaptação implica uma **simplificação** da obra por se tratar de outro suporte que dispõe de outros recursos que devem ser vistos de modo independente, lembrando, ainda, o método das paródias modernistas a partir do qual as adaptações criam a suas analogias.

Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar - ou, mais precisamente, de partilhar - diversas histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 24, grifos da autora).

De mais a mais, a fim de validar os argumentos apresentados por Linda Hutcheon, outro teórico de relevância quanto ao estudo de comparação entre texto literário e fílmico é Robert Stam. O autor, em seu livro publicado em 2008 intitulado **A literatura através do cinema**, inicia a discussão valendo-se de um termo, de

certa maneira atrelado ao senso comum, que é o termo **fidelidade** da adaptação em relação ao original. Para o autor, esse é um dos pontos a serem analisados quando discutimos se a adaptação obteve sucesso ao captar a mensagem do original. Fidelidade, nesse caso, entendida, assim como o termo **simplificação** colocado por Hutcheon, nos mostra que são inevitáveis cortes na adaptação, considerando a transposição para uma nova mídia. Stam (2008, 4) ainda argumenta que essa fidelidade seria até indesejável, pois transpor uma obra literária que é primordialmente verbal para uma outra mídia multifacetada, que, além das palavras, ainda se apropria de recursos como imagem, música. Como podemos perceber os dois teóricos, apesar de fazer uso de palavras diferentes na tentativa de elaborar uma definição de adaptação, compartilham do mesmo argumento de que a versão audiovisual perderá a riqueza de detalhes em relação ao original.

Ademais, Stam evoca o conceito de intertextualidade desenvolvido por Julia Kristeva em seu texto intitulado **Introdução à semianálise** (1969), cuja matriz teórica remonta o dialogismo de Mikhail Bakhtin, que tem a ver com “posição de distanciamento máximo [...] que permite o autor assumir o grau extremos de objetividade em relação ao universo representado e às criaturas que o povoam” (BAKHTIN, 2013, p. IX). Compreende-se, a partir dessa referência, que a adaptação dialoga com o original e a torna uma produção única. Compreender o conceito de dialogismo na obra do teórico russo Bakhtin é também relevante, na medida em que o pesquisador postula que o discurso não é individual, mas se constrói com, pelo menos, dois interlocutores que produzem um diálogo em rede, na medida em que “o discurso literário, com as relações dialógicas que o sedimentam, seria objeto de estudo de uma nova teoria da cultura, assentada em fundamentos interdisciplinares e capaz de contemplar um vasto leque de formas humanas de pensar e agir” (BAKHTIN, 2013, p. XV). Sendo assim, a definição de dialogismo é a condição do sentido do discurso. A obra literária é, assim sendo, uma relação dialógica entre o texto e o leitor, enquanto que, no cinema, além de todos os espectadores, ainda há a relação dialógica do diretor e/ou produtor da adaptação com o original.

O conceito de intertexto, na literatura comparada, envolve o entendimento de que sempre haverá um **hipotexto** que precede o texto atual e, no caso desta pesquisa, a adaptação para o cinema. Para Thaïs Flores Nogueira Diniz (2005) via Genette, “qualquer relação que une um texto B (que ele chama de hipertexto) a um texto A anterior (que ele chama de hipotexto), no qual este último se enxerta” (DINIZ,

2005, p. 43-44). Brandão e Andrade (2008), por sua vez, na pesquisa intitulada **Do texto ao audiovisual – um processo de “tradução e transcrição”**, além de atentarem para definição apurada de adaptação e fidelidade, apontam o hipotexto como a obra original e o hipertexto, a adaptação.

Vamos considerar o texto de partida como um “hipotexto” e a produção audiovisual como “hipertexto”. O hipertexto audiovisual transporta seu hipotexto escrito para um quadro geográfico e histórico o mais próximo possível do espectador e não o inverso. São transformações diegéticas (modificações do quadro espacial, temporal, social) isto é: transposição de uma ação praticada num espaço geográfico, para outro ou de uma época para outra e até mesmo as duas coisas juntas. As transposições pragmáticas das quais se utilizam os roteiristas podem ser intencionais. A escolha cabe a todo aquele que se entrega à uma adaptação; seja guardar exatamente as mesmas ações e os mesmos encadeamentos que dos conteúdos do hipotexto, seja modificá-los acrescentando e/ou substituindo outras ações ou outros conteúdos. (BRANDÃO E ANDRADE, 2008, p. 6)

Desse trecho podemos compreender que cabe ao roteirista e/ou autor decidir se irá seguir as mesmas ações do original ou se irá modificar para dar uma melhor solução para a versão do cinema. Os conceitos de hipertexto e hipotexto, por sua vez, contribuem para entender o movimento adaptativo do texto literário para o cinema, já que é possível, sobretudo mais recentemente na história da cultura, haver o movimento contrário. Isto é, o roteiro para o cinema ser anterior ao texto publicado para a forma literária tradicional. Trata-se de uma inversão contemporânea, que levanta uma discussão que aponta para a imbricação problematizadora entre os gêneros que aqui são tratados de maneira distintas.

Além disso, a citação faz compreender melhor Robert Stam quando ele diz que uma adaptação fiel é indesejável, pois as leituras, as interpretações, o que melhor se adequa em uma transposição para o audiovisual é de responsabilidade de quem está produzindo a adaptação (STAM, 2008, p. 3). Hutcheon acrescenta que essa sensação de inferioridade das adaptações está diretamente relacionada às expectativas produzidas no espectador que pode ter sido um leitor do hipotexto, em relação a obra adaptada e que, por muitas vezes, essas expectativas não são confirmadas (HUTCHEON, 2011, p. 20). Stam ainda rebate esse argumento, afirmando que a arte da adaptação fílmica é a escolha de quais convenções do gênero são transponíveis para o novo meio e quais podem ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas (STAM, 2008, p. 5).

Outrossim, Robert Stam expõe que as adaptações têm sido discriminatórias, surgindo, a partir delas, termos como **violação**, **traição**, **infidelidade**, **profanação**, **vulgarização** e **adulteração** (STAM, 2008, p. 4) os quais comentaremos brevemente em seguida. Segundo o **Dicionário Aurélio**, dentre as várias acepções possíveis para a palavra **violação**, temos o seguinte: infração de normas ou disposições legais ou contratuais. Para o presente estudo, compreende-se que essa infração à norma, pode-se dizer, é o que o teórico diz sobre **não captar a mensagem do original**, sendo uma das leituras possíveis desse significado. O termo **traição**, por sua vez, segundo o mesmo dicionário, assume a acepção relacionada à deslealdade. No que diz respeito ao processo de adaptação, podemos ter uma deslealdade em relação ao original, uma não fidelidade à mensagem proposta pela obra literária. **Infidelidade**, por extensão, é uma palavra cujo processo de formação passa pelo prefixo *-in* com sentido de negação, o radical *-fidel* e o sufixo *-idade*, sugerindo a capacidade daquilo que não é fiel. O termo **profanação** assume, dentre outras cargas semânticas, o sentido de **mau emprego**. Nesse sentido, há a possibilidade de o produtor realizar uma leitura indevida do romance original, obtendo um resultado não adequado ao texto adaptado. Além disso, o campo semântico do termo **vulgarização** envolve o tornar algo conhecido. Assim sendo, a intenção de se adaptar uma obra literária para as telas do cinema volta-se para a popularização (e muitas vezes, da massificação) do original e do resultado proveniente deste. Por fim, o termo **adulteração** possui, como significado contrafação que, por sua vez, significa imitar. Seria a intenção da adaptação imitar o original? Ainda que a resposta não possa ser rapidamente respondida, percebemos que esses termos são importantes, pois apontam para intenções particulares de se adaptar, sendo que a razão de se fazer uma adaptação, levando em conta todos esses termos, ratificam as reflexões e apontamentos sobre os conceitos já abordados de cultura de massa e indústria cultural, já que as adaptações muitas vezes estão vinculadas ao apelo financeiro das produções. Na seção sobre a análise do filme **As meninas**, retomaremos esses conceitos a partir de exemplos.

Do ponto de vista teórico, Linda Hutcheon desdobra a relação intersemiótica, comentando que

A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao

velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar - ou, mais precisamente, de partilhar - diversas histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 20).

Sobre essa criatividade do roteirista e/ou diretor é que norteia o trabalho de adaptar uma obra. Adaptar não é apenas transferir a história na íntegra, mas realizar as escolhas certas para o novo suporte. Há vários aspectos que vão além do enredo a ser considerado em uma adaptação.

Linda Hutcheon compartilha da mesma constatação de Robert Stam quando diz que as adaptações são tardias, secundárias, derivativas e até culturalmente inferiores. A autora cita ainda outro teórico, Groensteen⁴, que diz que as adaptações estão cada vez mais presentes pela constante aparição em novas mídias que são responsáveis por difundir a cultura: difusão em massa (HUTCHEON, 2013, p. 18). Além disso, Hutcheon recorre a Virginia Woolf, que teria previsto o potencial do cinema para desenvolver um **idioma próprio**: “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram expressão”. (WOOLF, 1929, apud HUTCHEON, 2013, p. 23), fala proferida em época que, naturalmente, não se tinha dimensão exata do impacto que o cinema viria a ter sobre a cultura.

Podemos, então, compreender que cada mídia utiliza símbolos e linguagens distintas, fazendo-se única. Sendo assim, entende-se que a fidelidade ao original é indesejável, como postula Stam, por se tratarem de suportes distintos com diferentes recursos e linguagens.

Há muito tempo que a comparação entre filme e obra escrita é feita. Estudiosos e não estudiosos tendem a opinar sobre um filme que foi baseado em uma obra literária e dizer o quão fiel à obra literária o filme é. Ao conversarmos com nossos colegas, ouvimos afirmações como: **o livro é melhor do que o filme**. Acreditamos que por, serem suportes diferentes, não podemos julgá-los a partir desse critério comparativo simplório, mas sim analisarmos se a adaptação foi feita de maneira convincente ou se manteve o mesmo enredo e a sequência narrativa que o texto original. Podemos analisar, ainda, se a versão final manteve os mesmos elementos que a obra de origem. Para isso, alguns textos acadêmicos nos ajudam a aprofundar nossas discussões.

⁴ Thierry Groensteen é francês e um dos principais pesquisadores na área do quadrinho. Porém seu trabalho influenciou pesquisas em outras áreas de conhecimento.

Galeano e Seidel (2008), no artigo intitulado **Cinema e Literatura: estéticas distintas e complementares**, traçam o contexto no qual surgiu o cinema como manifestação artística. Segundo os autores, tudo começou no século XX com a Revolução Industrial que modificou a relação das pessoas com o ambiente de trabalho e suas respectivas organizações sociais. Foi exatamente nessa época que houve a conquista tecnológica como instrumento para transformação social. No mesmo texto, consoante Cideira (2007) apud Galeano e Seidel (2008), a respeito das transformações provocadas pela tecnologia, sobretudo pelo cinema, “comunicação e consumo entrelaçados provocam mudanças comportamentais, práticas e afetam a dinâmica das vidas individuais e coletivas e efetivamente são dispositivos constitutivos das identidades culturais” (CIDEIRA, 2007, apud GALEANO E SEIDEL, 2008, p. 44). Reiteramos essa citação, já que as transformações tecnológicas, mais precisamente no âmbito da comunicação e consumo, geram na sociedade alterações de comportamento que irão dinamizar a vida das pessoas.

Ademais, os mesmos Galeano e Seidel iniciam o seu estudo dizendo que uma das grandes diferenças entre cinema e literatura é o fato de o cinema se apresentar para um grupo de pessoas enquanto a literatura é criada por um escritor e se dirige a apenas um leitor. Acrescentaríamos a essa postulação que a literatura é criada por um escritor, mas que se dirige a um leitor por vez. Para desenvolvermos essa questão ainda mais, uma colocação relevante e esclarecedora é feita por Hohlfeldt (1984) apud Galeano e Seidel (2008), segundo o qual “a linguagem falada ou escrita é um sistema de signos intencionais, enquanto que o cinema é um sistema de signos naturais, escolhidos e ordenados intencionalmente” (p. 04). Nesse sentido, vale salientar que os dois suportes aqui estudados diferem-se, sobretudo, no que diz respeito às linguagens utilizadas.

Já Cleomar Pinheiro Sotta (2015), em livro intitulado **Literatura e Cinema: convergências e divergências**, propôs-se a estudar a comparação entre obras literárias e cinema e inicia o seu estudo dizendo que o elemento fundamental comum entre literatura e cinema é a narrativa, pois ambas apresentam uma história que aconteceu com alguém – personagens – em um determinado momento que caracteriza o tempo e em algum lugar que é chamado de espaço. A autora acrescenta que, apesar de possuir esse ponto em comum, elas são artes distintas e

que cada uma delas apresenta uma característica diferente, dotada de regras distintas e cada uma com sua identidade.

A teórica em questão ainda acrescenta o seguinte:

Se todas as construções literárias são resultantes essencialmente do trabalho com o signo linguístico, a arte cinematográfica, por sua vez, é plural, tanto do ponto de vista dos traços que incorpora de outras artes, quanto da diversidade de elementos que mobiliza. Entram em cena na produção de filmes a montagem, a sonoplastia, a interpretação dos atores, a cenografia, o figurino, as posições da câmera, a iluminação, o enquadramento das imagens. (SOTTA, 2015, p. 3).

Sendo assim, o cineasta possui muito mais recursos do que o escritor e assim entendemos que essa seria uma das grandes diferenças entre os dois elementos aqui comparados, ou seja, são dois sistemas semióticos distintos que podem, no entanto, inter-relacionar-se. Sobre esse ponto, ainda, Johnson (2003) comenta que

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. (JOHNSON, 2003, p.42).

Como vimos na fala de Johnson, obra literária e obra cinematográfica são dois suportes distintos e cada um possui características específicas. Podemos, pois, afirmar que são gêneros distintos, uma vez que suas naturezas linguísticas são também distintas. Ademais, Sotta (2015) complementa essa ideia a partir do ponto em que a recepção de uma obra literária também é um ponto divergente da recepção de uma produção fílmica. Segundo o teórico, o leitor tem a possibilidade de interromper a leitura para fazer as devidas interpretações e inferências dedutivas, enquanto no cinema isso não seria possível. Vale comentar que, a não ser na experiência de ir ao cinema exibido em locais específicos, o processo interpretativo de uma obra fílmica, sobretudo em um contexto contemporâneo vinculado às plataformas de **streaming**, há também a possibilidade de interromper a exibição de uma obra cinematográfica. O comentário de Sotta, nesse sentido, talvez fosse mais exemplar caso estivéssemos comparando obra literária com o teatro, por exemplo. Em todo caso, podemos entender que a comparação entre texto escrito e o cinema

não se dá apenas no que diz respeito à produção e a obra em si, mas também no processo de recepção do leitor / espectador que também será diferente.

Podemos ainda salientar que a leitura possibilita inúmeras interpretações cabíveis e que a obra adaptada ao cinema é apenas uma possibilidade de leitura que nos é apresentada. É a interpretação do produtor ou roteirista e que não necessariamente convergirá com a dos leitores da obra literária. Nesse mesmo sentido, Hutcheon apud Sotta (2011) aponta para a seguinte questão:

O contar exige do público um trabalho conceitual; o mostrar solicita suas habilidades decodificadoras perceptivas. No primeiro, imaginamos e visualizamos um mundo a partir das marcas pretas nas páginas brancas enquanto lemos; no segundo, nossa imaginação é apropriada enquanto percebemos, e então damos significado a um mundo de imagens, sons e palavras vistas e ouvidas no palco ou na tela. (HUTCHEON apud SOTTA, 2011, p.178).

O que nos fala Hutcheon sobre ambas as experiências é que são únicas e distintas, pois cada uma delas nos leva a uma compreensão por meios distintos. Ademais, José Carlos Avellar (1994) citado por Sotta diz ser impossível fazer uma adaptação totalmente fiel e o diz por meio da seguinte passagem:

O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá por meio de um desafio como os dos cantadores do Nordeste, em que cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (AVELLAR apud SOTTA, 1994, p.124).

Assim sendo, é possível compreender que a tarefa da transposição entre texto e imagem é árdua e desafiadora para os envolvidos na produção e que a tentativa de apreender a obra literária em sua totalidade seria impossível, visto que outros elementos para além da imaginação requerida no processo de leitura estão envolvidos na recepção de um filme. Em suma, o que o já citado Sotta diz talvez esclareça ainda mais o debate:

Em síntese, a adaptação consiste, portanto, em tomar o texto base e ajustá-lo a outro suporte, usando os recursos próprios da nova mídia, buscando equivalências e fazendo as modificações que forem necessárias. Nessas circunstâncias, por conta de diversas transformações, perdas e ganhos que o texto-fonte sofrerá, a obra adaptada resultará sempre em uma recriação. (SOTTA, 2015, p. 161).

Como podemos perceber, o trabalho do roteirista e/ou diretor é bem árduo, pois reelaborar, adaptar ou seja qual for o termo utilizado para se referir a uma obra em relação a outra possui alto teor de complexidade, pois engloba não só o enredo como vários outros elementos não-textuais.

Ainda no que compete às diferenças e semelhanças entre cinema e literatura, vale reforçar, em primeira instância, a diferença:

A diferença básica e mais clara entre romance e filme é aquela entre comunicação verbal e a visual, como a diferença entre uma imagem mental e uma imagem visual. Com uma imagem visual o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, já com a linguagem escrita o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados. (DIAS, 2007, p. 2).

Com tudo o que pode ser extraído até o momento no que diz respeito à comparação entre texto escrito e audiovisual, a fala acima é um complemento no qual a autora também chama a atenção para a diferença entre a linguagem que se estabelece nos dois suportes.

Por outro lado, no que compete às semelhanças, tem-se que:

A grande semelhança entre romance, teatro e cinema é que, em suas formas habituais, todas contam uma história que, supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas e “como” se conta esta história está intimamente ligado aos recursos que cada forma de expressão se utiliza em fazê-lo. (DIAS, 2007, p. 2).

Logo, no que diz respeito às semelhanças, a autora aponta para os elementos que se fazem presentes nos dois suportes; elementos da narrativa relacionados ao enredo, às personagens, ao espaço, dentre outros.

Na próxima seção, abordaremos a obra literária de Lygia Fagundes Telles, que serviu de texto-fonte para a adaptação cinematográfica. Entender os mecanismos temáticos, o contexto histórico, bem como as características que podem ser extraídas do romance **As meninas** é o primeiro caminho para empreender um estudo comparativo, a ser enfrentado na última seção.

3 A LITERATURA COMO ESPAÇO PARA DORES SECRETAS

Nesta sessão iremos apresentar a autora e analisar a obra de Lygia Fagundes Telles, que em 2019 teve o seu centenário celebrado no Brasil por meio de eventos e publicações acadêmicas inéditas sobre essa que é uma das romancistas mais importantes da literatura brasileira. Em um primeiro momento, analisaremos a fortuna crítica relacionada não só a obra que compõe o *corpus* analítico desta pesquisa, mas eventualmente também levantaremos referências a outros romances da autora. Em seguida, analisaremos de que modo se dá a representação das personagens femininas que protagonizam a obra **As meninas**, a partir das elucidções feitas por Eurídice Figueiredo (2017), Lucia Osana Zolin (2019), Dorotea Gómez Grijalva (2020) e outros, com o intuito de trazer contribuições para os estudos sobre a escritora estudada, a partir de questões como corpo e sexualidade.

3.1. A FORTUNA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo em 19 de abril de 1923. Filha de promotor e pianista passou sua infância em várias cidades do interior devido a profissão do seu pai. Seu apreço por literatura começou ainda muito nova. Ainda com quinze anos publica seu primeiro livro, **Porão e sobrado**, de 1938, com a ajuda do pai. Seu reconhecimento futuro a fez ser membro da Academia Brasileira de Letras e da Academia de Ciências de Lisboa.

Entretanto, é na década de setenta que a escritora romancista tem o seu auge. O livro **Antes do baile verde** (1970) ganhou prêmio na França e o romance que constitui o *corpus* desta pesquisa - **As meninas** - conquistou o prêmio Jabuti em 1974. Outros livros da escritora também conquistaram prêmios: **Seminário dos Ratos** (1977) recebeu o Prêmio PEN Clube do Brasil; **A Disciplina do Amor** (1980) recebeu o Prêmio Jabuti e o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Percebemos que as obras da escritora têm por característica falar da mulher e abordar temas relacionados à crítica feminista. Com personagens femininas fortes, Telles sempre optou pelo debate em torno do papel da mulher diante na sociedade por meio da ficção romanesca. Por isso ela se torna uma das representantes da crítica feminista no Brasil, exercendo papel importante dentro do sistema literário, que, ainda na segunda metade do século XX, tinha tão poucas representantes mulheres no rol de escritoras visíveis. Telles ganhou vários prêmios, como Prêmio Afonso Arinos – ABL (1949); Prêmio Instituto Nacional do Livro (1958), Prêmio Boa Leitura (1964), Prêmio Jabuti (1965) e Câmara Brasileira do Livro (1973), Prêmio Guimarães Rosa (1972), dentre outros.

No Brasil, o acervo de Lygia Fagundes Telles é de responsabilidade do Instituto Moreira Salles (IMS) desde 2004. De acordo com o site do instituto, o acervo é formado⁵

de biblioteca de cerca de 1.032 itens, entre livros e periódicos; e de arquivo com aproximadamente: produção intelectual contendo 1.010 documentos, entre os quais datiloscritos de contos e adaptações [...], correspondência com 220 itens, 240 documentos pessoais, 5.550 recortes de jornais e de revistas, 220 fotografias, cinco desenhos de autoria de Carlos Drummond de Andrade e 50 documentos audiovisuais. O acervo conta ainda com a máquina de escrever da escritora.

⁵ Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-lygia-fagundes-telles/> Acesso em 28 set. 2020.

O site ainda traz informações acerca de participação da autora em eventos organizados pelo IMS, assim como da comemoração de seus 90 anos de nascimento em 19 de abril de 2013, com leitura dramática de textos da autora interpretados pela atriz Julia Lemmertz. O Instituto Moreira Salles também é idealizador da celebrada edição **Cadernos de Literatura Brasileira** (1998), que em sua edição de nº 5 presta homenagem a nossa autora em estudo, e cuja curadoria luxuosa traz imagens de várias momentos da vida da autora, assim como biografia completa,⁶ textos inéditos e apreciações críticas de Sônia Régis e Silviano Santiago.

Em 2018 a obra **As meninas** completou quarenta e cinco anos de sua primeira edição. Em 2019 comemorou-se o centenário da escritora e romancista, sendo a sua obra objeto de estudos acadêmicos dos mais diversos matizes das pesquisas universitárias, como, por exemplo, a publicação de dossiê especial em uma das revistas mais bem conceituadas do país no campos dos estudos literários⁷, que é a revista dos **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, da UNB. Com essa edição sobre Lygia Fagundes Telles, a de número 56, depreende-se a pertinência da autoria ainda hoje para os estudos mais avançados. Na seção temática destinada a estudos sobre a autora, há artigos sobre corpos femininos, feminismo, envelhecimento, morte, democracia, romance de formação e outras leituras cujo enfoque concentra-se na análise interna das narrativas fagundeanas. Com a romancista, personagens femininas ganharam maior destaque na literatura nacional.

Além disso, julgamos necessário o levantamento feito nas plataformas **Periódicos Capes** e **Google Acadêmico**, com o fito de verificar a relevância de uma pesquisa em Literatura Brasileira que analisasse a escrita da romancista **Lygia Fagundes Telles** e, especialmente, a obra **As meninas**, além de ratificar a importância da autora no circuito acadêmico brasileiro e a sua presença nos programas de Mestrado e Doutorado no Brasil.

Ao fazermos o levantamento, obtivemos dados coeritivos no que diz respeito à relevância da autora, de modo que a pujança no resultado só o comprova. Na primeira plataforma, encontramos o resultado de cento e setenta e sete (177)

⁶ Os vídeos podem ser assistidos no Youtube, através do endereço:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLC90FSGUmLhSMHDdSE7wt9bHhEn8aycLx> Acesso em: 28 set. 2020.

⁷ Periódico disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1697> Acesso em: 28 set. 2020.

pesquisas realizadas sobre a escritora, enquanto na segunda plataforma quatro mil setecentos e oitenta (4780) pesquisas relacionadas à escritora. Sabe-se que Lygia possui, em sua carreira, várias publicações que bem aceitas pela crítica e pelo público leitor, trabalhou cujos frutos renderam prêmios, pesquisas em âmbito acadêmico e adaptações para o audiovisual, sendo que algumas dessas obras e pesquisas merecem nossa apreciação mínima.

Em 1954 ela publica **Ciranda de pedra**, adaptada para a novela homônima exibida na Rede Globo em 1981. O romance ainda foi tema de pesquisa científica: **Casa, família e desconstrução em Ciranda de pedra** produzida por Suenio Campos de Lucena e publicado no periódico da UEFS em 2017. Em 1964, Telles publica **Verão no aquário** e que também teve seu espaço em pesquisa a nível acadêmico como **O espaço - o simbólico em o verão no aquário** (2005) produzido pela mestranda Nidia Moreira Fruh como requisito para título de mestre. Em 1973, Telles publica **As meninas**, que teve várias pesquisas sob diferentes perspectivas, como a violência: **Aspectos da violência em As meninas de Lygia Fagundes Telles**, pesquisa realizada por Sandrine Huback e publicada nos anais da revista eletrônica ABRALIC. Telles teve algumas de suas obras adaptadas para o audiovisual. Além da obra **As meninas**, outras, como **O jardim selvagem** (1978), a já citada novela **Ciranda de Pedra** (1954), a série **Retratos de mulher** com o conto **O moço do saxofone** – adaptado pela própria escritora com o título de **Era uma vez Valdete** (1993).

Destacamos, também, alguns estudos sobre a temática da representação da mulher e da questão da identidade das protagonistas. Após um levantamento das pesquisas em Literatura Brasileira que analisam criticamente a obra da Lygia Fagundes Telles, trazendo à tona os conceitos de **gênero, identidade, representação da mulher** e, além disso, tendo como *corpus* analítico o romance **As meninas**, elencamos as pesquisas mais relevantes e que de certa forma dialogam com este trabalho. Todas as pesquisas aqui mencionadas são de programas de Mestrado e/ou Doutorado. De todas elas, destacamos três: **Trajetórias femininas e ziguezagueantes: relações de gêneros em As meninas de Lygia Fagundes Telles** (2000), de Virgínia Maria Vasconcelos Leal; **Das considerações acerca das representações da mulher em As Meninas, de Lygia Fagundes Telles** (2013), de Nara Gonçalves Orilani; e **A Construção da identidade feminina em As Meninas de Lygia Fagundes Telles** (2015) de Pollyana dos Santos Silva Costa. Vale

mencionar que, na pesquisa desenvolvida por Virginia Maria Vasconcelos Leal, na qual a autora discorre sobre a temática do feminismo, delimita-se, como objetivo, tecer uma análise crítico-interpretativa do **conceito de gênero** no romance **As meninas**, conceito entendido como significado social, cultural e psicológico e não apenas como questão de sexo – macho ou fêmea – e sexualidade, questões que estão em consonância com os estudos mais recentes ligados às identidades e tão presentes nos estudos literários.

Em outra pesquisa realizada em meio acadêmico e cujo fruto é uma dissertação de mestrado, aborda-se também o feminismo na narrativa em questão. O trabalho foi realizado pela mestranda Natália Ruela (2000) e tem como título: **Feminismo e construção de identidades femininas**, pesquisa que também irá discorrer sobre o tema da representação feminina na obra da autora.

Já do ponto de vista das relações intersemióticas, destacamos o estudo admirável de Ana Paula Dias Rodrigues (2012), intitulado **Lygia Fagundes Telles e René Magritte: diálogos entre textos e telas**, conjunto de ensaios aproximativos entre os dois artistas, “sem a necessidade de um vínculo explícito de familiaridade” (RODRIGUES, 2012, p. 8), conforme apresentação do livro feita por Sérgio Vicente Motta. Vale ressaltar a acuidade da autora no esforço de conciliar duas produções que em princípio não estabelecem qualquer parentesco, mas, sobretudo, de trazer à lume um estudo relevante dentro da relação literatura e artes plásticas.

Com relação à obra filmica, resultado de adaptação do texto literário, destacamos uma pesquisa desenvolvida em programa de pós-graduação em narrativas visuais da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Trata-se da monografia **O discurso indireto livre na narrativa cinematográfica: análise do filme As meninas, dirigido por Carlos Moletta e Emiliano Ribeiro**, de Jeanine Geraldo Javarez (2017), sendo uma das poucas pesquisas sobre o filme que encontramos e que merecem destaque. Isso abre precedentes para que nossa pesquisa possa apresentar-se com viés diferente do que até agora as pesquisas sobre essa obra de Fagundes Telles vinham apresentando, pois, ao comparar a representação das mulheres no romance e no filme, bem como os efeitos de sentido em cada caso, tal empreendimento pode contribuir para a fortuna crítica dessa autora que ainda merece muitas pesquisas vindouras.

3.2. REPRESENTAÇÕES FEMININAS E FEMINISTAS

Quando pensamos na sociedade brasileira do século XXI e nas estatísticas persistentes das diversas violências generalizadas, revela-se o óbvio: a urgência de ações concretas com vistas à garantia de uma situação equânime das diversas camadas que formam o tecido social. Políticas públicas ainda não foram capazes de evitar o fato de, mesmo tendo obtido conquistas significativas ao longo do século XX e no princípio deste século, como os direitos trabalhistas das empregadas domésticas brasileiras (**Lei Complementar nº 150**, de 2015), as mulheres ainda receberem salários menores, ocupando os mesmos cargos que os homens. No mesmo contexto, mesmo os negros formando mais da metade da população brasileira, a vitimização negra no país é 158,9% superior do que a dos brancos em dados relativos ao ano de 2014 (WASELFSZ, 2015, p. 60), dado que somente ratifica o genocídio das populações negras, inclusive da pobreza e da juventude negras. Não houve modelo econômico e social capaz de livrar os povos da esquizofrenia que lhes nega possibilidades de desenvolvimento de alteridades que a dita livre circulação de pessoas impõe. Enquanto isso, as mulheres negras continuam subjugadas pelo crivo patriarcal, embora busquem incansavelmente resistir à persistência da escravidão via reprodutibilidade das formas cristalizadas de estereotipia, sexualização, coerção.

Com efeito, o escamoteamento promovido pelas narrativas históricas em relação à escrava, enquanto apenas mais um membro da família patriarcal, endossa a prerrogativa de uma dupla exploração, já que evidencia a natureza distinta das opressões femininas, nem sempre considerando todas as classes sociais, mas sempre culminando em um apagamento da mulher negra. Este discurso que aqui engendramos naturalmente está sendo gestado no sentido de marcar uma posição que não fora considerada legítima durante muito tempo nos estudos acadêmicos e só o fora incorporada pela práxis do feminismo negro brasileiro, que - muito menos explicada por Gilberto Freyre ou por Sérgio Buarque de Holanda do que por Ângela Davis de **Mulheres, raça e classe** (2016) - partia da premissa de que os diagnósticos sobre desigualdade só eram adiados no país. Por isso, ocupando posição central na relação com a casa grande, a figura da escrava é chave nas revisões e olhares para a história escravista brasileira e para a compreensão ampliada do que é ser mulher.

Essa reflexão inicial em torno de aspectos que envolvem classe, gênero e raça é tão simplesmente a consequência do que mais recentemente vem sendo pensado (não sem suas reduções) como demanda identitária das humanidades, discussão que ganhou corpo e nuances nos últimos anos no Brasil, inclusive nos estudos literários e seu universo expandido. Entretanto, foi no início do século XX que começaram os estudos sobre o pós-colonialismo, cujo panorama no país e no mundo é montado por Thomas Bonnici (2019) em **Teoria e Crítica Pós colonialistas**, artigo no qual o autor comenta sobre a emergência de tais estudos:

Iniciou-se o século XX com um triste panorama composto (1) por dezenas de povos e nações submetidos ao colonialismo europeu, (2) por milhões de negros, descendentes de escravos, especialmente nos Estados Unidos e na África do Sul, discriminados em seus direitos fundamentais, (3) **pela metade feminina da população mundial vivendo num contexto patriarcal**, (4) pelo poder político e econômico nas mãos da raça branca, cristã e rica em países industrializados. (BONNICI, 2019, p. 256, grifos nossos).

É verdade que a revisitação do século XX exige demora e responsabilidade para abarcar toda a sua complexidade. Mas, se levarmos em consideração o panorama (3), citado por Bonnici, é possível retomar a observação de Stuart Hall (1998), citado na Subseção 2.2, quando o teórico analisa as mudanças em torno da ideia de um **sujeito iluminista**, aquele que em tese estaria cinscunscrito por uma identidade plenamente determinada, característica que vai perdendo consistência no século XX, em virtude de mudanças paradigmáticas das quais o movimento feminista faz parte, sobretudo aquele que se fortaleceu nos anos 1960. Assim como as ideias de Freud, Saussure e Foucault contribuíram para a emergência da ideia de **sujeito descentrado**, qual seja aquele que se vê na impossibilidade de conceber-se numa moldura identitária muito solidificada como o sujeito iluminista, as ideias de Simone Beauvoir e Betty Friedan passaram a ser lidas e relidas pelos movimentos feministas que se consolidaram a partir da legalização e regulamentação do uso da pílula anticoncepcional. Dessa forma, esta observação a partir de Hall é importante para a presente pesquisa, uma vez que a escritora Lygia Fagundes Telles foi uma militante proeminente da causa feminista e atuante na crítica feminista. A temática abordada em várias de suas obras envolve as questões relacionadas à mulher do século XX e, no caso, do Brasil, a mulher que vivia sob o regime militar.

O livro de contos de Fagundes Telles, intitulado **Seminário dos ratos**, de 1977, é também integrado no rol de obras cujo compromisso com a crítica social e

política contra qualquer tipo de autoritarismo é evidenciado por Karl Eric Schollhammer (2009) no mapeamento das últimas gerações em **Ficção brasileira contemporânea**. Via Silvano Santiago, o autor enquadra essa obra no grupo das que se expressavam “em formas fantásticas ou alegóricas” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 23). Já em **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**, Eurídice Figueiredo (2017, p. 41), por meio de categorias como **testemunho, trauma, exílio, memória e arquivo**, faz um levantamento sistemático de narrativas que foram produzidas durante o regime militar brasileiro e as que vieram após a redemocratização, mas que também abordam o período. Figueiredo menciona o romance **As meninas** para ilustrar as obras que trataram da luta, prisão, tortura e morte de militantes políticos, chamando a atenção para o fato de que a autora, diferente de outros menos consagrados, não teve a sua produção censurada pelo regime (FIGUEIREDO, 2017, p. 50).

Naturalmente, uma investigação ainda mais profunda poderia apontar algumas razões para esse fato trazido por Eurídice. Mas, para isso, uma das chaves de investigação talvez fosse a retomada da relação entre os estudos pós-colonialistas e o feminismo. Assim, retomamos Thomas Bonnici, que, em seu texto, ainda chama a atenção para o que diz Du Pressis (1985, p. 262): “Uma mulher da colônia é uma metáfora da mulher como colônia”, e completa dizendo

que o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo é a integração da mulher marginalizada à sociedade. De modo semelhante ao que aconteceu nas reflexões do discurso pós-colonial, no primeiro período do discurso feminista, a preocupação consistia na substituição das estruturas de dominação. (BONNICI, 2019, p. 262).

Podemos apreender dessa citação que, nesse contexto, haverá maior preocupação em inserir a mulher no discurso, dando-lhe voz. Bonnici (2019) ainda explora outros teóricos como Anny Peterson, escritora nigeriana, que questiona o que é necessário empreender em primeira instância: a igualdade feminina ou a luta contra o imperialismo presente na cultura ocidental, além de insistir na premissa da exploração da mulher e em suas lutas pela libertação.

Em atenção ao período histórico do texto-base desta pesquisa, a crítica feminista, ao invés de se ocupar em estudar os textos masculinos, passou a investigar a literatura produzida por mulheres, trazendo à tona quatro pontos principais, de acordo com Lucia Osana Zolin: **biológico, linguístico, psicanalítico e**

político-social (ZOLIN, 2019, p. 220). Quanto ao biológico, a autora assevera que autoras radicais em estudos da crítica feminista celebram o biológico como superioridade e não como inferioridade, e que a mulher não é nada sem o útero, como diz a máxima materialista. Já no âmbito linguístico, busca-se compreender como a mulher faz uso da linguagem em comparação ao homem: se há diferenças no âmbito linguístico entre os gêneros, de modo que, se a resposta for afirmativa, se as mulheres seriam teorizadas pelo aspecto biológico, de socialização ou de cultura. No que diz respeito ao enfoque psicanalítico, engloba-se o biológico e o linguístico numa relação do gênero com o processo criativo. Já o enfoque político-social diz respeito a tendências marxistas que estabelecem relação entre gênero e classe social e relata mudanças sociais, condições econômicas, dentre outros.

Foi então, nesse período da história do país, e já tendo o seu nome circulado entre leitores e crítica, que Lygia Fagundes Telles, defensora da causa feminista e atenta aos acontecimentos políticos em evidência em sua época, publica o romance **As Meninas** em 1973. A obra recebe esse título de maneira proposital, por se referir às três protagonistas: Lorena, Lia e Ana Clara, cujas vozes equacionam a importância da discussão de gênero na literatura. Assim, o romance assume um papel de relevância para a crítica feminista ao narrar a vida de três adolescentes, cada qual possuindo um papel expressivo na narrativa e chamando a atenção para a questão premente da voz da mulher na literatura brasileira, sobretudo a partir de uma escritora também mulher.

No posfácio da edição de 2009 do romance **As meninas**, o escritor Cristóvão Tezza apresenta a obra em seus traços fundamentais, a partir do recorte de uma entrevista concedida pela autora:

A autora paulistana Lygia Fagundes Telles, quando questionada acerca da função social de seu ofício, afirma que o papel do escritor é “ser testemunha do seu tempo e da sua sociedade, testemunha e participante”. Assim, partindo de tal declaração, refletimos acerca do alcance de sua obra *As meninas*, publicada em 1973, durante a fase política ditatorial de intensificação da suspensão da liberdade e do abuso de poder. O romance, complexo e pulsante, revela aos leitores o universo particular de três personagens femininas que moram no pensionato católico Nossa Senhora de Fátima. “A época é o ano de 1969, indicado indiretamente pela referência ao célebre sequestro do embaixador americano Charles Elbrick”⁸ (TEZZA apud TELLES, 2009, p. 288).

⁸ O dia 4 de setembro ficou marcado pelo sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick no contexto da radicalização da esquerda revolucionária durante o período da ditadura militar entre os anos de 1964 e 1985.

A apresentação de Tezza reitera o que já sabemos sobre a escritora se colocar em uma posição de responsabilidade sócio-cultural, tendo papel significativo como militante política, e por isso incluir nos seus romances questões de cunho político e social relevantes da época. Em outras palavras, ela faz valer a máxima de nunca negar a época na qual estamos inseridos. Ainda que falemos sobre um período de cassação das liberdades individuais, em que artistas e intelectuais eram perseguidos por conta de suas posições, algumas questões sensíveis da história do Brasil, tabus para a sociedade da época, e que delimitam a obra de Telles, podem ser observadas, de modo explícito, na seguinte passagem:

- Vai mal a Ana Turva. De manhã já está dopada. E faz dívidas feito doida, tem cobrador aos montes no portão. As freirinhas estão em pânico. E esse namorado dela, o traficante... - O Max? Ele é traficante? - Ora, então você não sabe – resmungou Lião arrancando um fiapo de unha do polegar. - E não é só bolinha e maconha, cansei de ver a marca das picadas. Devia ser internado imediatamente. O que também não vai adiantar no ponto em que chegou. Enfim, uma caca. Abro as minhas mãos no tapete. Examinando minhas unhas. - Divinomaravilhoso se o noivo milionário se casar com ela. Empresto o oriehnid para a plástica na zona sul, ela só se casará com uma virgem, ela tem que ficar virgem. Ai meu pai. - Você acredita que casamento rico vai resolver? - perguntou Lia. Teve um sorriso triste: - Devia se envergonhar de pensar assim, Lorena. E vai sair casamento? O moço então não está sabendo de toda essa curtição? Ao invés de ficar pensando no milagre do casamento você devia pensar num milagre de verdade, entende? Não sei explicar mas vocês, cristãos, têm uma mentalidade tão divertida (TELLES, 2009, p. 30).

Sem, ainda, chegar ao ponto central de nossa análise, podemos apontar rapidamente, diante desse recorte, temas como consumo e tráfico de drogas, a instituição casamento, o cristianismo, assuntos marcados por um forte teor crítico, embora coloquial e fragmentado. Isso porque a obra sinaliza uma época na qual a vida política e cultural na cidade de São Paulo era entrecortada pela ditadura militar em período mais violento da repressão e da resposta armada contra os militares. O golpe militar de 1964 inspira-se no projeto de um Brasil moderno e capitalista, liberal, tecnológico. Inversamente, o governo então deposto mantinha fixas as atenções em um projeto democrático e nacionalista, escorado na participação das massas trabalhadoras e das associações de classe. Houve perseguições e mortes. Houve prisões e exílios. Houve muita censura por toda parte. Esse clima, de medo e espera, estendeu-se pelos anos 70 e 80 e só começou a arrefecer durante o último governo militar. De qualquer forma, tivemos, de um lado,

toda uma atuação clandestina que confluía para o terrorismo, e, do lado oposto, uma violenta repressão por parte das autoridades. Entre esses dois pólos, amordaçada, sofria a sociedade brasileira. E, debaixo desse jogo de forças, foram crescendo e se consolidando formas que iam minando a sociedade, como o desamparo da educação, o tráfico de drogas, o contrabando, a corrupção das elites e a base de toda a criminalidade urbana.

É, portanto, nesse contexto da ditadura que a história se passa. É possível perceber essas agitações políticas no modo como são construídas as características das personagens, em que prevalecem, nos discursos das três protagonistas, constantes retomadas ao passado via *flashbacks*, misturando-se com algumas ações no presente. Lygia Fagundes Telles pretende mostrar um mundo em que os ideais políticos já não satisfazem e nem conseguem explicar o que está acontecendo à nossa volta. Nem os ideias de esquerda nem os de direita, como assim as desilusões políticas da década de 70 nos podem ensinar, ou como nos aponta o professor Massimo Borghesi (2008, não paginado), partindo dos eventos do paradigmático ano de 1968: “a dialética entre a extrema esquerda e a extrema direita, unidas em torno da santificação da violência como método político”. Lygia, por sua vez, parece pretender, com o romance, expor que em qualquer que seja a situação, nós somos os responsáveis pelas nossas escolhas e, assim sendo, o destino sempre será uma escolha do indivíduo, ou seja, no mínimo singular. Por outro lado, a presença das personagens das freiras no romance – com um pensamento religioso obviamente acentuado – aponta para outros caminhos e outras verdades diferentes dos propostos pelas ideologias políticas, ou até mesmo encarar a junção da dimensão política com a dimensão religiosa. A morte de Ernesto Che Guevara em 1967, para Borghesi, é um desses pontos de encontro. Nessa transição para a hegemonia marxista, em que a religião imprime a sua primazia,

A legitimação cristã passava agora através da revolução. Para poder ser cristão, era preciso ser de alguma forma revolucionário; caso contrário, a pessoa seria considerada reacionária ou conservadora, ou ao menos pertencente ao mundo burguês. Um cristão, para poder afirmar-se como tal, tinha de pagar o seu tributo à ideologia da revolução: ao menos, deveria ser inimigo das classes superiores, deveria de algum modo aceitar a violência como método para a libertação dos oprimidos. (BORGHESI, 2008, não paginado).

Esses efeitos, de algum modo, repercutiram na inteligência brasileira. O final dos anos sessenta e todos os anos setenta foram marcados por extrema repressão política instaurada pela ditadura militar, que passou a governar o país de forma autoritária. Por meio de atos institucionais o governo teve a permissão para comandar o país de maneira radical. Não à toa, o mais importante desses atos foi o de número cinco, que diz o seguinte:

São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências.⁹

Nesse período, diversos movimentos avessos ao governo surgem, muitos dos quais assumindo como premissa a verve contracultural, no intuito de demonstrar a insatisfação por parte de estudantes universitários contrários às atitudes tomadas pela presidência da república e que, no entanto, foram perseguidos e atacados pelo governo, e feridos em sua liberdade de expressão. As universidades eram monitoradas para que se garantisse o alinhamento com o pensamento do governo. As manifestações artísticas, como livros, músicas e peças teatrais deixaram de circular a mando do governo. O governo, por sua vez, justificava a atitudes tomadas com base na segurança nacional.

Lygia Fagundes Telles publica o romance **As meninas** no ano de 1973. Ele narra a história de três estudantes universitárias: Lorena, Lia e Ana Clara; o espaço é a cidade de São Paulo em um pensionato dirigido por freiras. Elas vão para o orfanato Nossa senhora de Fátima, pois estão cursando a faculdade e seus pais decidiram que elas iriam morar nesse pensionato. A narrativa é construída na perspectiva das três personagens que são os pilares do romance e que o sustentam até o desfecho. Em princípio, a romancista adota o narrador em primeira pessoa, porém, alterna o turno de fala entre as três protagonistas que, conforme nos ensina Yves Reuter (2001, p. 66-68), de maneira geral, situa-se entre **função modalizante**, centrada na emoção despertada no leitor, e a função **generalizante ou ideológica**, centrada nos juízos sobre a sociedade, sobre os homens e as mulheres. Esse

⁹ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.ht. Acesso em: 16 de agosto de 2020

recurso de alternar as vozes da narrativa, ou cruzá-las (o que também é chamado de discurso indireto livre) abre a possibilidade de o leitor compreender a história contada pelas próprias personagens. Sendo assim, conseguimos construir o perfil de cada uma das meninas com maior acuidade, como na passagem a seguir: “Quando abriu o bocão e deu o bote que fez espirrar longe o sumo, quase engasguei no meu leite. Ainda me contraio inteira quando lembro, oh Lorena Vaz Leme, não tem vergonha?” (TELLES, 1974, p. 10).

Ou então em uma alternância com a voz de Lorena:

O sofrimento e o gozo por saber exatamente como é a mulher eterna, ela que era efêmera. “Lorena, a Breve”, pensou e franziu a testa. Mas a namorada neurótica devia estar desencadeada, “Ah, Fabrizio, ame uma p mas não ame uma neurótica que a p pode virar santa mas a neurótica.” Montar naquela moto e se agarrar à sua cintura, sentindo o cheiro de couro da jaqueta, bicho-homem trepidando na ventania, “Vamos, Fabrizio? Minha mesada está inteira, comeremos como príncipes, bolinho de bacalhau e fado”. Choraria potes porque estaria o tempo todo pensando em M.N. que por sua vez estaria pensando no filho mais velho com minhocações agudas, ele tem cinco filhos.(TELLES, 1974, p.88).

Dentro do enquadramento proposto do Yves Reuter do ponto de vista da instância narrativa, os narradores de **As meninas** podem ser inseridas na categoria narrador **heterodiegético e perspectiva passando pela personagem**, que implica que o narrador “não pode saber, perceber e dizer o que sabe e perceber a personagem pela qual passa a perspectiva” (REUTER, 2001, p. 78). Isso significa dizer que os narradores, quando assumem, por assim dizer, o turno da narração, não sabem o que se passa na cabeça dos outros personagens, podendo, apenas, fazer conjecturas e levantar hipóteses.

Lorena, a primeira personagem apresentada no romance, é construída como uma mulher cuja aceitação pela sociedade se dá de maneira mais hospitaleira, já que ela encarna tudo o que se espera da mulher numa sociedade como a brasileira: submissão, delicadeza, futilidade, características tão bem delimitados pela época. Lorena cursa direito. Além disso, atribui maior valor aos produtos importados e músicas estrangeiras, representantes típicos do que já foi discutido na Seção 2, que é a indústria cultural e a cultura de massa que exercem influência sobre aquilo que se considera aceitável ou inaceitável. Além disso, pertencente a uma família tradicional e que preza por valores de uma sociedade patriarcal, Lorena é virgem.

Essa característica, em primeira observação, apresenta uma marca do romance que é a utilização de elementos simbólicos, como, quando no início da narrativa, há uma passagem que faz referência à imagem de um pêssego, que diz o seguinte:

ela fica sublime quando escreve, começou o romance dizendo que em dezembro a cidade cheira a pêssego, Imagine, pêssego. Dezembro é tempo de pêssego, está certo, às vezes a gente encontra as carroças de frutas nas esquinas com o cheiro de pomar em redor mas concluir daí que a cidade inteira fica perfumada, já é sublimar demais. (TELLES, 1974, p. 9).

Em seguida, a imagem fica ainda mais sugestiva com relação ao pensamento e à observação de uma narradora Lorena, que exalava uma libido virginal:

O Homem do Pêssego. Assisti de uma esquina enquanto tomava um copo de leite: um homem completamente banal com um pêssego na mão. Fiquei olhando o pêssego maduro que ele rodava e apalpava entre os dedos, fechando um pouco os olhos como se quisesse decorar-lhe o contorno.(TELLES, 1974, p. 10).

Para que a escolha da imagem do pêssego não pareça por acaso, é possível nos ater a esse detalhe a partir do qual deduzimos a virgindade de Lorena. Segundo o **Dicionário de Símbolos** de Chevalier (2016, p. 715), o pêssego na China é um emblema do casamento, há festas no Japão celebrando o pessegueiro cujas flores têm acepção de pureza e fertilidade, “a flor do pessegueiro simboliza a virgindade”.

A observação dos elementos da narrativa, das técnicas e recursos de Lygia Fagundes Telles em **As Meninas** nos levam a pistas, muitas vezes sutis, do perfil de cada uma das jovens. Apesar de não explícita, mas sugestiva, a maneira como cada personagem narra suas próprias angústias e conflitos, bem como as referências não textuais utilizadas pela romancista, faz-nos construir uma leitura na qual, a partir da dedução de certas sutilezas, traçamos a personalidade das protagonistas.

Ainda no que diz respeito ao simbolismo na obra, há a imagem do véu, que, na perspectiva bíblica, significa honra e a dignidade da mulher (BÍBLIA, Gênesis. 24:65; Cântico. 4:1), sendo também a subordinação da mulher ao marido e que está em consonância com o modelo de sociedade patriarcal a qual é vivida pelas protagonistas no contexto histórico e temporal da obra. A sugestão simbólica do véu está no seguinte trecho: “[...] mas ele não sabe, a melhor coisa mesmo é ficar

imaginando o que M.N. vai dizer e fazer quando cair meu último véu. O último véu!" (TELLES, 1974, p. 9).

Quando, ainda na fase da infância, Lorena presencia a morte do irmão em uma brincadeira de criança, na qual, por acidente, Remo, um de seus irmãos, atinge Rômulo, o outro irmão, e que evidentemente atualizam um dos mitos fundadores de Roma. A partir desse evento traumático, a narrativa de Lorena ganha contornos ainda mais dramáticos e subversivos, pois colocam em xeque os valores da sociedade patriarcal e o que deveria ser seguido por uma moça de família. Lorena apaixona-se pelo médico que tentara em vão salvar o seu irmão. A jovem, em seu fluxo de consciência, sempre se lembra do acontecimento e fala do médico, a quem se refere, com amor, como M.N., com quem deseja casar-se e ter um relacionamento nos moldes tradicionais. O que explica a subversão dos valores da sociedade é que o médico é casado, sendo que uma mulher apaixonar-se por um homem casado nesse contexto histórico era desaprovado pela sociedade e considerado, no mínimo, uma questão escandalosa pelo olhar patriarcal. Trata-se, pois, de um amor platônico, mas Lorena passa a adolescência nutrindo esse desejo e vislumbrando um futuro possível. O trecho abaixo comprova a paixão e desejo que ela sente pelo médico:

[...] estou apaixonada. Ele é casado, velho, milhares de filhos. Completamente apaixonada. [...] – ele não quer. Nem me procura mais, faz um montão de dias que nem me telefona. [...] – Mas se me chamasse como a última das moicanas juro que eu iria correndo, correndo, você me chamou? Ia morar com ele no porão, debaixo da ponte, na estrada, no bordel, Lião, Lião – choramingou ela afastando a banana. (TELLES, 1974, pp. 160-161).

Ana Clara, por sua vez, carrega consigo uma trajetória de vida oposta a das amigas Lorena e Lia. Filha de família humilde, mãe prostituta e pai desconhecido, viveu em um ambiente marcado por violência tanto verbal quanto física, em virtude da sujeição de sua mãe a envolvimento amorosos abusivos. Ana Clara cursa psicologia e usa drogas ilícitas. A narrativa deixa entrever que o motivo que a levou a fazer uso de narcóticos, como se abraçasse uma fuga, é o fato de ela querer levar às últimas consequências a raiva e a revolta que sentia por pensar que sua mãe era culpada em aceitar aquela condição. Vale ressaltar que quem a apresentou às drogas foi o namorado traficante, Max.

Uma outra observação sobre a conduta de Ana Clara parte da premissa de que ela procurava, à revelia de seus traumas, afirmar-se e ser livre para decidir sobre a sua própria vida. Além da dor das violências físicas e psicológicas que presenciou durante a fase da infância, Ana Clara ainda foi estuprada pelo dentista que a forçou a consumir o ato em troca de um tratamento dentário.

Por que está gritando assim minha menininha. Não grita que não pode estar doendo tanto só mais um pouquinho paciência quieta. [...] Baixou a cadeira. A correntinha que prendia o guardanapo me beliscou o pescoço. A mancha de sangue endurecido numa das pontas do guardanapo. Quietinha. Quietinha ele foi repetindo como fazia durante o tratamento. Você vai ganhar uma ponte. Não quer ganhar uma ponte? – Depressa, Max, quero beber – pediu ela fechando as mãos. (TELLES, 1974, p. 34).

Além disso, nas conversas com as outras meninas, percebe-se que os relatos de Ana Clara em relação a sua primeira experiência sexual, diferem, de modo sonoro, dos da amiga Lia, que relata, por seu turno, a maneira saudável e prazerosa com que experimentou o sexo pela primeira vez, o que incluía alguém que ela escolhera para se entregar.

Ana Clara ainda acredita que ao se casar com uma pessoa rica, assegurar-se financeiramente e, depois, poder se livrar de todas as tristezas e sofrimentos que a perseguiram durante a infância, é uma maneira legítima de encarar a vida. Percebemos que as aspirações dessa jovem moça, pertencente a uma classe social menos privilegiada dentro de uma sociedade patriarcal, encontram a tristeza e a desesperança do contexto histórico que a narrativa se insere. De um projeto de sociedade que começava a ver ruírem os ideais dos **rebeldes sem causa** Elvis Presley e James Dean; do **Hoje é dia de rock**, peça de José Vicente; do **Strawberry Fields Forever**, dos Beatles, afinal John Lennon já havia sentenciado em 1970: “o sonho acabou”¹⁰. Em contrapartida, a personagem de Ana Clara usa de sua beleza e da exploração de seu corpo no trabalho de modelo, como forma de ascender socialmente e ter prestígio na sociedade.

Em suma, a busca pela liberdade, pela afirmação na sociedade ou a tentativa de encontrar uma fuga para os percalços que passou durante a infância, o desejo de ascensão social e a segurança financeira ao encontrar um marido rico eram os

¹⁰ Usamos aqui as mesmas referências do texto **Hoje não é dia de rock**, de Heloísa Buarque de Hollanda, escrito na ocasião da publicação de **Morangos Mofados**, de Caio Fernando Abreu, obra que, segundo a autora, “fala da crise da contracultura como um projeto existencial e político” (HOLLANDA, 2018, p. 753-756).

traços de Ana Clara. Seu desejo de ser inserida no padrão estabelecido pela sociedade, no que tange ao comportamento esperado para as mulheres, a faz, pois, tomar atitudes em sintonia com o projeto contracultural que via, inclusive nas drogas, algo que pudesse fazer as pessoas enfrentarem e resistirem aos seus próprios fantasmas.

O governo, ao interferir sobremaneira na agenda pública, obviamente, não o fazia sem resistência de parte da população, e assim surgem grupos que irão ser contrários às determinações dos que detêm o poder, organizando movimentos para verbalizar a crítica ao sistema. Esses grupos são formados por estudantes universitários, profissionais liberais e até alguns membros da Igreja. É nesse contexto político que a romancista Lygia Fagundes Telles constrói a personagem Lia: baiana, estudante de Letras e fortemente ligada a temas relacionados à política. A faculdade lhe deu traquejo e repertório político mínimo para se articular de modo competente. Ela é esquerdista e obviamente contrária ao regime militar. Lia mostra ser engajada em movimentos inclinados à crítica ao sistema e decide, então, participar de grupos que, devido à repressão - e para não sofrer nenhum tipo de punição -, precisam agir ilegalmente, ou seja, na clandestinidade. Uma passagem que sugere a ligação de Lia com os guerrilheiros é: “Acho que foi essa sonsinha que escreveu a tal carta anônima com milhares de delações: Lião, uma comunista fabricante de bombas” (TELLES, 1974, p.91 e 92).

Como podemos perceber na descrição das personagens, Telles compõem as meninas com comportamento e atitudes de jovens da época destacada. Cada uma delas é um ser humano político e que busca fazer suas próprias histórias. Elas enfrentam os problemas típicos da idade e se esforçam no decorrer da narrativa para solucioná-los e conseguir trilhar o seu caminho e se desvencilhar dos problemas que enfrentam.

Sabe-se, a critério de recapitulação das narrativas históricas sobre o passado recente do Brasil, que durante a ditadura militar o exílio fez parte da vida muita gente que foi obrigada a deixar o país simplesmente por ser contra o governo. Em **As meninas**, o namorado de Lia vai para a Argélia e ela decide ir junto e seguir o seu caminho com as convicções que a norteia, sabendo do perigo que corria se permanecesse naquela situação de tensão e medo constantes, oriundos da sua relação com a luta armada: “Tanta coisa que precisava de revisar, ô, essa notícia.

Argélia. Mas que loucura, Argélia? Argélia, putz. E ouvindo aqui o caso do vestido. Fico olhando os olhos de aço de Madre Alix”. (TELLES, 1974, p. 119).

Há momentos no romance em que as meninas conversam com as freiras, responsáveis pelo orfanato e pelas meninas que ali residem. As freiras costumam orientá-las da melhor maneira possível, dando-lhes conselhos. Em um desses diálogos entre Lia e uma das irmãs, lemos:

— Tinha tanta coisa que lhe dizer, filha. E já nem sei por onde começar. Essa sua política, por exemplo. Me pergunto se você está em segurança.
 — Segurança? Mas quem é que está em segurança? Aparentemente a senhora pode parecer muito segura aí na sua redoma mas é bastante inteligente pra perceber *do que* essa redoma está lhe protegendo. Alguns padres romperam o vidro como aquele de que falei. Por acaso estão em segurança? Não. Nem estão pensando em segurança quando se deitam no colchão sem travesseiro ou quando rezam suas missas num caixote feito altar. (TELLES, 1974, pp. 123-124).

Podemos, nesse trecho, perceber a preocupação das irmãs diante da postura política que Lia assume. Compreendemos que as responsáveis pelo orfanato e pelas meninas entendem que Lia não se encontra segura ao tomar a atitude de entrar para a política, sendo contra o sistema e querendo lutar por algo diferente. No entendimento das irmãs, o final dessa luta pode não terminar bem. Mas Lia, por sua vez, determinada a ir em frente com seus ideais, retruca a irmã ao dizer que não estavam seguros naquela situação.

A partir dessas observações, podemos inferir, do perfil da personagem Lia, certa consciência de seu papel na sociedade e o entendimento de que seu corpo era político, histórico e carregado de memórias. Tal consciência a faz ser um ser humano crítico e que não irá aceitar de maneira submissa os desejos da classe dominante masculina em torno da postura que a mulher deveria ter. Esse conceito de corpo político foi analisado em ensaio recentemente traduzido para o português, intitulado **Meu corpo é um território político**, da antropóloga guatemalteca, da tribo K'iche' Maya, Dorotea Gómez Grijalva, que anuncia:

Em sintonia com a feminista dominicana Yuderkys Espinosa Miñoso [...] e a feminista chilena Margarita Pisano [...], assumo meu corpo como território político porque o entendo como histórico, e não biológico. E, conseqüentemente, assumo que ele foi nomeado e construído a partir de ideologias, discursos e ideias que justificaram sua opressão, exploração, submissão, alienação e desvalorização. A partir daí, reconheço meu corpo como um território com história, memória e conhecimentos, tanto ancestrais quanto próprios, da minha história íntima. (GRIJALVA, 2020, p.10).

Essa lição de Grijalva sobre um materialismo que se coloca como político e não apenas biológico reforça ainda mais a importância da reflexão sobre as relações de poder que se estabelecem entre os gêneros e, a partir da convocativa feminista transformada em pensamento reflexivo sobre si mesma e sobre as outras mulheres (no caso Dorotea, imanência inapreensível a olhos eurocêntricos), as mulheres não se resignarem, não se submeterem à desvalorização enquanto parte integrante de uma sociedade, não negarem de onde vieram, pois isso tudo é sentido, vivido e frequentado: “Ao mesmo tempo, considero meu corpo o território político que neste espaço-tempo posso realmente habitar, a partir da minha escolha de (re)pensar-me e de construir uma história própria dos pontos de vista reflexivo, crítico e construtivo”. (GRIJALVA, 2020, p.10)

O alcance de uma fala como essa ajuda a entender o perfil da personagem Lia, criada por Lygia Fagundes Telles, como a representante feminista do romance, já que explicitamente estava lutando contra opressões de toda ordem e expressava a sua insatisfação e revolta com o *modus operandi* do governo brasileiro, encarnado pela masculinidade compulsória de seus militares. Lia tem um papel fundamental no romance: inspirar as outras meninas a despertarem para as suas questões particulares, a perceberem que os estratos de poder agem de maneira muito violenta contra as mulheres, a não serem obrigadas a pensar e a agir como determina a sociedade patriarcal.

O romance, além disso, explora a ideia de política em uma dimensão relacionada ao corpo feminino e não somente à política partidária ou ao que se concebe comumente como política. A frase **o pessoal é político**, forjada no âmbito do **Woman’s Liberation Movement** em fins da década de 1960 nos Estados Unidos ajuda a pensar essa dimensão dos corpos políticos que se afirmam, na medida em que os corpos femininos, em se tratando de Brasil, submetiam-se a múltiplas opressões se considerarmos um país conduzido pelas mãos do totalitarismo. Assim, conforme Cecilia M. B. Sardenberg (2018), via pensadoras feministas como Carol Hanisch (1970) e Kathie Sarachild (1970), a troca de vivências entre as mulheres, inspirada nos revolucionários chineses que criaram a expressão **Falar da Dor** para, assim, superá-la, ilustram uma das formas de resistência às relações de poder nas quais as mulheres estavam em franca desvantagem.

No romance de Fagundes Telles, o convívio diário entre as meninas e a maneira como cada uma é retratada pelo discurso da outra fazem com que a narrativa se torne uma experiência quase testemunhal pelo leitor, que observa, às vezes por meio de diálogos entrecortados pela própria voz narrativa em primeira pessoa, as trocas de experiências, os medos, as dores, os sentimentos, como no fragmento que segue:

— Lião, Lião, ando tão apaixonada. Se M.N. não telefonar, me mato. Estou demais aperreada para ficar ouvindo sentimentos lorenenses, ô! Miguel, como preciso de você. Falo baixo mas devo estar botando fogo pelo nariz.
— Lena, escuta, eu não estou brincando. — E eu estou? Por que essa pressa? Suba, venha ouvir o último disco de Jimi Hendrix, faço um chá, tenho uns biscoitos maravilhosos. — Ingleses? — pergunto. — Prefiro nossos biscoitos e nossa música. Chega de colonialismo cultural. (TELLES, 1974, p. 13).

Na troca de experiências, as meninas acabam ilustrando o que Grijalva, guardadas as devidas proporções, comenta sobre os acontecimentos de sua vida que a levaram a ter a consciência de hoje, e que o processo a fez entender seus medos e a lutar pelos seus sonhos. (GRIJALVA, 2020, p.11) Essa ideia reafirma a forma como foi traçado o perfil das personagens no romance, em que cada uma das jovens, apesar de muito diferentes, possui o mesmo propósito: afirmar-se e poder seguir a vida que desejassem. Cada uma das jovens enfrentou problemas em suas infâncias e as aflições que as acompanham na puberdade são resolvidas a partir das escolhas que fazem das próprias vidas, mas também pela forma como compartilham suas experiências no interior do pensionato, cujo espaço torna-se o microcosmo da relação entre as personagens, que, embora tivessem suas vidas também vigiadas por certo rigor religioso, encontravam ali refúgio no afeto, na sororidade.

Com relação ao desfecho da narrativa, soluções distintas são dadas por Fagundes Telles. No que se refere à personagem Ana Clara, seu destino é resolvido no último momento com o namorado, quando, após uma briga, ela decide ir embora. “Acenou para um táxi que não parou. Acenou mais vivamente para um segundo, protegendo com a bolsa os olhos ofuscados. — Cretino! Bastardo! — gritou para o motorista que fugia. (TELLES, 1974, p. 152). Um homem então faz uma abordagem, oferecendo-lhe carona. Ana Clara aceita - e nesse momento ela está visivelmente drogada e alcoolizada.

O homem calvo aproximou-se com seu carro prelo também reluzente. Fez um gesto que abrangia o norte e o sul:
 — Quer condução? Vou para aqueles lados...
 Ela somou o carro ao homem num cálculo rápido. Inclinou-se ofegante para a porta que se abriu. Ao entrar, perdeu o equilíbrio e tombou sobre a direção. Puxou com violência a barra do casaco que a porta prendera. (TELLES, 1974, p. 152).

O homem leva Ana Clara para o apartamento dele: “— Não é preciso táxi, minha bela. O apartamento é aqui pertinho, um cantinho delicioso, vem. Se apóia em mim que eu ajudo. Que foi que esta minha bela andou bebendo? Levadinha! Não vai me dizer? Não vai?” (TELLES, 1974, p. 157). Tenta seduzi-la e lhe oferece bebida. Os dois bebem. O homem acaba dormindo e Ana Clara consegue fugir. Chega ao orfanato muito alterada, beirando a inconsciência. Lia e Lorena tentam ajudá-la, mas não há nada mais o que fazer: “O sussurro é álgido como o hálito de hortelã: — Ana Clara está morta.” (TELLES, 1974, p. 222).

Lia encontra seu caminho ao se exilar para a Argélia para viver com seu namorado cujas ideologias políticas eram as mesmas, e para fugir do regime de exceção brasileiro contra o qual lutava bravamente. Lorena, que seria a representante feminina que não se destoa do padrão estabelecido pela sociedade da época, mas que o desafia por meio do conflito moral que vive - ao mesmo tempo em que era apaixonada por um homem casado, não concordava com o relacionamento amoroso de sua mãe com um amante -, consegue libertar-se do amor platônico. Quando decide arriscar e procurar pelo médico, o encontra com a família e finalmente entende que não há chances para esse relacionamento concretizar-se.

Sabendo-se que Lygia Fagundes Telles levou para a sua literatura temas sensíveis relacionados às mudanças pelas quais a sociedade brasileira enfrentava, passando, inclusive, incólume pelo crivo da censura, a escritora por muitas vezes tomou para si a voz da crítica feminista, sendo que em **As meninas** isso não é diferente. Nota-se, ademais, que a figura masculina é pouco retratada durante a narrativa. Apesar de momentos em que as meninas lembram de seus pais e de seus irmãos, isso é pouco para analisarmos qual o papel do homem na narrativa. Isso porque, em nossa leitura, para dar foco à representatividade da mulher na literatura brasileira em uma época a qual - mesmo as forças de pensamento que se diziam progressistas - não considerava legítima essa pauta. Nesse sentido, Telles reafirma

o compromisso de trazer à baila a discussão sobre feminismo e o papel da mulher na sociedade da década de 1970 no Brasil, apresentando três personagens cujos perfis femininos e feministas diferem-se um do outro, ainda que, em algum momento, eles possam complementar-se.

4. O CINEMA COMO ESPAÇO DE TRANSCRIÇÃO: O FILME AS MENINAS

O poeta e tradutor Haroldo de Campos cunhou a expressão **transcriar** como espécie de profissão de fé de uma maiêutica poética (CAMPOS, 2011, p. 9). Embora o termo seja de difícil definição e esteja voltado, em primeira instância, para a tradução de poesia, seus princípios de liberdade de criação unido ao rigor na transposição de uma língua para outra, fazendo daquilo que, em princípio, é intraduzível, algo traduzido, optamos por nos apropriar do conceito para pensarmos também as adaptações cinematográficas, mesmo que isso incorra em uma ousadia metodológica. Assim, nesta seção iremos refletir, em um primeiro momento, sobre a influência do cinema estadunidense, levando em conta uma voz incontornável do cinema de assinatura brasileiro: Glauber Rocha (1981). Em seguida, nossa concentração volta-se para a adaptação da obra **As meninas** para a versão audiovisual. Analisaremos como alguns elementos do filme (hipertexto) foram explorados pela produção e em que medida se aproximam ou se distanciam do romance (hipotexto). Além disso, analisaremos alguns elementos técnicos particulares dos filmes, como: posição da câmera, iluminação, som e seus efeitos de sentido.

Falar em cinema e não remeter à cultura estadunidense é tarefa quase impossível. Ao pensar em cinema, o público não-especializado já tem a sua associação imediata a Hollywood, pois a propagação de suas produções é avassaladora e ajuda a perpetuar a defesa de um imperialismo estadunidense que vende a sua versão mais bem formatada por meio de modelos incontáveis de *blockbusters*. A Indústria Cultural, em todas as suas frentes, como mencionado na Seção 2 desta pesquisa, age com toda a sua técnica, para impor à sociedade um padrão cultural a ser seguido.

O cineasta brasileiro Glauber Rocha (1981), em seu livro **A revolução do cinema novo**, é um dos que afirmam que não se pode falar em cinema sem falar do cinema produzido nos Estados Unidos e exportado para o mundo. Glauber argumenta que essa influência é a maneira de impor agressivamente a cultura americana sobre o mundo, de modo que a noção que o brasileiro tinha da vida (ou tem?) se faz mediante exposição ao cinema hollywoodiano, o que faz o espectador

brasileiro imaginar que, quando se pensa em um filme brasileiro, a expectativa é de que ele seja similar ao produzido em Hollywood.

Glauber Rocha, que é um dos cineastas brasileiros que mais pensaram o país de modo agudo e transformador, cita dois filmes produzidos no Brasil pelo cineasta Roberto Farias. O primeiro deles, **O assalto ao trem pegador** (1962), possui traços do cinema americano e, por isso, teve grande aceitação do público, enquanto o segundo, **Selva trágica** (1964), produzido pelo mesmo diretor, não obteve o mesmo sucesso que o primeiro. Naturalmente, é deduzível que a razão para o segundo filme não ter tido o sucesso esperado deu-se pelo fato de o diretor ter optado por fazer cinema única e exclusivamente com o propósito de criar um padrão brasileiro de filme. Essas duas obras refletem o impasse para aqueles que são responsáveis por gerir a produção cinematográfica brasileira: imitar o cinema americano ou ser original? Essas críticas apontadas por Glauber Rocha sempre vão em direção ao modo como a cultura espelhada no *american way of life* é absorvida pelo público muitas vezes de modo acrítico. Há, ainda, o ideal romântico de perfeição, o qual o público tende a enxergar como verdade, e recusar o que não estiver dentro desses moldes que vão de roteiros pasteurizados a produções custosas, mas empobrecidas em sua substância. Por isso, mesmo que as reflexões de Glauber Rocha se voltem para pensar o Cinema Novo, suas ressonâncias estão presentes no cinema brasileiro contemporâneo, de modo que essa defesa inicial do que aqui se produz merece ser repetida e equalizada, a fim de que possamos criar em nosso país uma valorização daquilo que produz aqui, dentro de parâmetros de qualidade nossos. Afinal “Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo” (ROCHA, 1981, p. 17).

O filme **As meninas** é um longa metragem baseado na obra homônima da romancista Lygia Fagundes Telles, idealizado pelo cineasta David Neves. Porém, com seu falecimento em 1994, Emiliano Ribeiro herdou o projeto. O filme foi lançado em 13 de Junho de 1995 já no momento chamado pelos críticos de “retomada do cinema brasileiro” (ESTEVINHO, 2009). Em março de 1990 o governo Collor extinguiu o ministério da cultura, fundindo-o com o ministério da educação. Com isso todo investimento na produção de filmes no país foi cancelado, acarretando um declínio na produção. No final do governo Collor, já com Itamar Franco à frente da presidência da república, e início do governo Fernando Henrique Cardoso, novos investimentos para o cinema passaram a acontecer ao entrar em vigor a **Lei do**

audiovisual¹¹. Foi a partir do momento em o Estado passa a dar mais atenção à produção cinematográfica no país que surgiu o que se chama de cinema de retomada, que compreende o período entre 1995 e 2002.

Emiliano Ribeiro, antes de se tornar diretor, atuou como ator entre os anos sessenta e setenta. Após esse período passou a atuar como assistente de direção. Como assistente de direção, trabalhou em filmes como **Dona Flor e seus dois maridos** (1976), de Bruno Barreto, **Toda nudez será castigada** (1973), de Arnaldo Jabor, e **Menino do Rio** (1981), de Antônio Calmon.

Com experiência no meio, iniciou-se como diretor com a produção do filme **As meninas**. Vale também ressaltar a importância de Carlos Moletta em **As meninas**. Nascido no Rio de Janeiro em 1945, além de atuar como produtor, atua também como responsável pela trilha sonora do filme. Moletta teve seus principais trabalhos associados aos diretores David Neves, Paulo Thiago e o próprio Emiliano Ribeiro. Em parceria com este último, esteve à frente do filme que é também nosso objeto de análise. Algumas de suas produções de destaque são **Muito prazer**, longa produzido em 1979 em parceria com **Joaquim Vaz de Carvalho**; e em 1985 duas produções: **Muda Brasil**, parceira com Oswaldo Caldeira; e **Fulaninha**, com David Neves, que assina o roteiro adaptado de **As meninas**.

¹¹ A lei do audiovisual de número 8.685 foi decretada pelo presidente da república em 20 de julho de 1993. Essa lei está disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685compilado.htm Acesso em: 07 de out. 2020.



Cartaz As meninas. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_(filme)) Acesso em 05 out. 2020.

Analisar uma produção cinematográfica vai além dos elementos de uma narrativa, como tempo, espaço, narrador e enredo, pois o cinema engloba outros elementos audiovisuais, tais como imagem, som, iluminação, efeitos especiais, maquiagem, figurino, enquadramentos de câmera, continuidade etc. Isso exige que a montagem de um filme seja feita quase obrigatoriamente de modo coletivo, não se trata mais do trabalho solitário de um escritor a criar um universo particular. Nessa

nossa análise focaremos alguns elementos do filme **As meninas**, a fim de tecermos considerações a respeito da adaptação cinematográfica de uma obra da literatura brasileira.

O filme começa com o fluxo de consciência da personagem Lorena, por meio de **flash-back**¹² que relembra o acontecimento passado que a acompanha desde a infância: a morte accidental de seu irmão e a imagem da menina com o médico que o atendeu. Essa imagem é valiosa para a sequência da narrativa, pois é a sustentação do enredo que compõe a personagem. Esse acontecimento é o que norteia toda a aflição da jovem desde a infância. Ela se apaixona pelo médico que socorreu seu irmão e vive na expectativa desse romance se concretizar. Porém, como se sabe, o médico é casado, tem filhos e, no contexto histórico e na sociedade da época, isso era inadmissível.

A maior parte das cenas transcorre no quarto de Lorena, no interior de um pensionato religioso, por meio diálogos entre as três jovens protagonistas. Na época já era comum que meninas, muitas vindas do interior, fossem estudar em outra cidade e morar em instituições como essa. Acreditava-se que um pensionato de freiras iria garantir que jovens meninas não fossem se desvirtuar das normas de conduta esperadas pela sociedade. Por outro lado, tendo em vista a maneira como as mulheres sempre foram tratadas pelas sociedades machistas, a despeito de qualquer crítica que se possa fazer ao sistema disciplinar religioso, um pensionato é um espaço em que elas de fato se sentem seguras. Tanto que esse formato de acolhimento de meninas funciona ainda hoje.

Sendo assim, o cenário escolhido pelo diretor Emiliano Ribeiro recupera o espaço central onde a narrativa, na obra de partida, se desenvolve. Essa escolha é de suma importância para o sucesso da adaptação, contextualizando historicamente o espaço da narrativa, ajudando-nos a compreender os conflitos e os dramas das protagonistas, já que eles relacionam-se com o contexto histórico vivido no país na época: ditadura instaurada e repressão por parte dos militares. O governo que agia sob a batuta do **AI-5** voltava-se duramente contra aqueles que o criticavam. E assim como Telles assume a postura de tratar desse assunto delicado e perigoso em sua

¹² A técnica do flashback é passar um acontecimento anterior ao que está acontecendo, ou seja, quando a sequência da narrativa não segue a ordem cronológica. Essa técnica é muito utilizada no cinema quando a personagem relembra algum momento vivido no passado.

narrativa, sobretudo por meio da figura de Lia, que assume o papel de crítica ao governo, todos esses elementos estão presentes na versão cinematográfica.

Como já abordado na Seção 3, o foco narrativo do romance é primeira pessoa, de modo que os diálogos entre as três protagonistas se alternam de acordo com a voz narrativa. Telles usa desse artifício para que cada uma exponha o seu ponto de vista na história. Conhecemos o perfil de cada uma das protagonistas por elas mesmas e não por um narrador em terceira pessoa. Por outro lado, pode-se considerar que, no **hipertexto**, a posição e o ângulo da câmera escolhidos também são considerados narradores, pois manipulam-se o sentido e a visão do espectador quando este assiste a um filme. Nesse sentido, tomamos de empréstimo o que diz o trabalho de Jeanine Geraldo Javarez (2011) sobre a presença do discurso indireto livre no filme, em que o narrador, de modo muito marcante, manipula planos a fim de orientar a leitura da narrativa.

É possível perceber a ação desse narrador nos movimentos de câmera que não correspondem à direção do olhar das personagens, mas a um direcionamento do olhar do espectador no decurso do filme. Há utilização de **planos-sequência**, **planos detalhe** e **closes**¹³ que marcam a enunciação de forma a deixar claro que existe um **narrador extradiegético** ali. (JAVAREZ, 2011, p. 24, grifos nossos).

Aqui, portanto, marca-se uma diferença central do filme para o livro, que é a instância narrativa que faz com que o narrador se apresente como extradiegético, ou seja, aquele que se mantém distanciado e possui visão externa dos eventos narrados, fazendo com com essa característica também possa se expressar em outras combinações de vozes (REUTER, 2002, p. 77). Assim, pode-se ilustrar a análise de Javarez com as seguintes cenas: 1) Lorena e Lia estão no quarto conversando sobre a dependência química de Ana Clara. Quando essa personagem chega ao pensionato, o diálogo entre as outras meninas se mantém em *off* e o foco da câmera mantém-se em Ana Clara. 2) Lia vai visitar o namorado na cadeia, a câmera mantém-se distanciada, captando aos poucos a conversa entre os dois, de modo que o movimento da câmera de repente revela o guarda que está à espreita, como se a ouvir a conversa sem que os outros personagens perceba, até que por

¹³ Plano sequência é aquele que acontece sem cortes; Já o plano detalhe é quando a filmagem foca em uma parte do corpo ou algum objeto específico; Já o termo close se refere ao enquadramento e é muito parecido com o plano detalhe, no qual a imagem mostra algum objeto ou alguma parte do corpo.

fim o próprio guarda anuncia o fim do tempo da visita e a câmera altera-se novamente.

Imagem 2



Frame 1. PrintScreen do filme disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=MUUSNKW8CDM&t=101s&ab_channel=CultTV

Imagem 3



Frame 2. PrintScreen do filme disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=MUUSNKW8CDM&t=101s&ab_channel=CultTV

Imagem 4



Frame 3. PrintScreen do filme disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=MUSNKW8CDM&t=101s&ab_channel=CultTV

Outro indício - e talvez um dos mais marcantes, por se tratar de um conflito interno que vive a personagem Lorena -, é quando 3) ela decide ir atrás do médico pelo qual é apaixonada, a fim de resolver a pendência que a aflige. Ao chegar no local onde M.N. trabalha, ela o vê entrando no carro onde está sua esposa e seus filhos. Ao avistá-lo e perceber que não há nenhuma chance com aquele homem, a câmera mostra um jornal que está nas mãos de Lorena. Todas essas cenas são exemplos da interferência do narrador externo, que o faz por meio da manipulação de técnicas e recursos próprios do audiovisual.

Se no livro de Lygia Fagundes Telles os narradores são em primeira pessoa, assumindo, eventualmente, a heterodiegese a partir de suas perspectivas que orientam a história, a interferência do narrador externo no filme ocorre de maneira mais evidente do que na obra de partida, já que o olhar do espectador é que é conduzido, e não mais somente a sua imaginação é despertada. Essa interferência conduz o espectador a interpretar e a visualizar os acontecimentos de maneira quase que única, pois se trata do olhar da direção que se quis imprimir ao filme. Essa distinção entre os tipos de narradores e a importância deles dentro da narrativa

talvez seja a maior **violação** entres as duas produções, para recuperar um dos termos definidos na Seção 2 a partir de Robert Stam (2008). Vale ressaltar que, ao pensarmos sobre o estatuto do narrador no cinema levando em conta a atuação da câmera a nos mostrar ideias mais específicas e detalhes do filme que, na obra, ficam a encargo dos operadores perceptivos de cada um, podemos entender a câmera como um narrador *avant la lettre*.

Já sobre os personagens, vale comentar que, a dificuldade em produzir um filme está associada à questão financeira, pois quanto mais personagens, mais atores para encenar. Assim, ao se adaptar uma obra literária, a escolha por quais personagens utilizar é essencial para sustentar a história. Nesse sentido, o filme **As meninas** consegue reunir os principais personagens do romance e manter uma certa **fidelidade** à obra transcriada. Isso porque os conflitos centrais da história se desenvolvem em torno de poucas personagens, aproximando, diga-se de passagem, o texto de Fagundes Telles ao gênero novela.

Quanto ao enredo, por sua vez, o filme consegue desenvolver os principais eventos do romance, mas não com a mesma riqueza de detalhes como o é em uma obra escrita. Consideramos também que o filme possui outros elementos que o distingue de uma obra escrita, como a imagem, o som, os efeitos especiais. Enquanto no audiovisual o *flashback* pode estar presente, na obra escrita cabe ao leitor imaginar, através da descrição, como ocorrem os eventos narrados e quais efeitos de sentido despertados pela linguagem escrita.

Em um filme não só as escolhas dos eventos a ser adaptados, como cenário e figurino, são essenciais para o sucesso da obra, mas a posição da câmera, o ângulo que é filmado, a luminosidade, tudo isso faz com que as intenções comunicativas mudem. O figurino é importante para a construção do filme, pois esse elemento irá nos remeter ao contexto histórico da narrativa. Cada época possui uma tendência de moda que a difere das outras, sendo assim as roupas que as personagens utilizam representa também ao momento que a narrativa acontece. No filme as personagens vestem de maneira diferente até devido à posição que assumem dentro da narrativa. Lorena aparece sempre de vestido, enquanto Lia que pertence a um grupo político contrário ao governo dá preferência a roupas mais formais e Ana Clara que é a mais despojada até por se envolver com drogas e ilustrar o perfil de uma jovem desse perfil.

Ao assistir ao filme percebemos que a escolha dos atores para compor o elenco foi bem sucedida. Tanto que Adriana Esteves, que viveu Lorena; Claudia Liz que fez o papel de Ana Clara; e Drica Moraes, que interpretou Lia, conquistaram a premiação de melhores atrizes no **Festival de Cinema de Cartagena, Colômbia**, além de Claudia Liz ter sido eleita a melhor atriz no **Festival de cinema Latino-americano de Cuba**. A importância da escolha do elenco formado por bons atores, nesse caso, se dá pelo fato de a narrativa ser desenvolvida pelas próprias personagens, o que exige inflexão que somente os bons atores possuem para sustentar um filme por meio de suas atuações. Nesse sentido, o mérito das atrizes merece ser destacado, já que são elas quem dão o tom melancólico de mulheres que resistem, consciente ou inconscientemente, ao regime militar. Boa parte da produção do filme é feita por homens, o que retoma uma questão central nos estudos feministas sobre a maneira pela qual as mulheres são representadas, levando em consideração a autoria masculina ou feminina, ou o **território selvagem** sobre o qual fala Elaine Showalter (1994, p. 24), dominado pelo masculino, mesmo diante da variedade de metodologias e ideologias feministas.

No que diz respeito às falas da narrativa literária e do roteiro adaptado, há, naturalmente, algumas diferenças. Enquanto no livro, em cena na qual Ana Clara espera por um táxi, ela grita para o motorista: “— Cretino! Bastardo!” (TELLES, 1974, p. 152); no filme, uma pequena alteração: “— Cretino! Filho da puta!” (AS MENINAS, 1995). Em seguida o senhor aborda Ana Clara e diz, no livro: “— Quer condução? Vou para aqueles lados. . .” (TELLES, 1974, p. 152); no filme: “— Quer carona?” (AS MENINAS, 1995). No filme o senhor não diz para onde vai, enquanto que na obra literária ele diz. Acreditamos que essa diferença de léxico e certa economia nas informações empregadas na obra e no filme se dão pela época na qual as duas obras foram produzidas. É válido lembrar que, ao contrário dos 1970, os anos 1990 já haviam passado pelo processo de redemocratização e isso incidia na forma menos policiada de as obras de arte se apresentarem sem serem barradas por qualquer ordem de censura. Por isso a linguagem utilizada na narrativa não se aproxima da linguagem escolhida pelo roteirista do filme. Pode-se dizer também que a romancista optou por uma linguagem mais próxima do contexto histórico que se desenvolve a narrativa, enquanto o diretor e o roteirista do filme optaram por utilizar uma linguagem que pudesse aproximar o espectador do filme.

Jeanine Geraldo Javarez (2017) vai apontar que a personagem do filme pode assumir uma postura mais sólida, pois agora parece possuir as palavras (JAVAREZ, 2017, p.13). A mesma autora acrescenta que é necessário que, nessa aproximação, o **autor** deixe que o personagem fale da maneira que o convenha, pois caso contrário pareceria uma paródia do personagem na voz do narrador. Javarez também chama a atenção para as técnicas utilizadas para a filmagem possibilitando diversas leituras possíveis. Uma delas é a **ocularização**, que consiste na câmera subjetiva. Na narrativa do filme há algumas passagens que ilustram essa maneira de filmar, sendo que uma delas pode ser acompanhada pelos *frames* a seguir:

Imagem 5



Frame 4. PrintScreen do filme disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=MUUSNKW8CDM&t=101s&ab_channel=CultTV

Imagem 6



Frame 5. PrintScreen do filme disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=MUUSNKW8CDM&t=101s&ab_channel=CultTV
Imagem 7



Frame 6. PrintScreen do filme disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=MUUSNKW8CDM&t=101s&ab_channel=CultTV

Essa sequência de frames ilustra o momento em que Lorena e Lia vão ao hospital onde o médico por quem Lorena é apaixonada trabalha. Lorena, incentivada pela amiga, sai do carro (**Frame 4**) e parte em direção ao médico que está em pé na frente do hospital (**Frame 5**). Até então, temos a visão de Lorena de costas andando em direção ao edifício. Ao se aproximar um pouco mais, a visão muda (**Frame 6**) e, a partir do movimento da câmera, passa-se a enxergar o que Lorena enxerga, de

modo que a câmera simula o balanço do caminhar até que ela vê a esposa do médico e vira de repente.

Outra técnica abordada por Javarez (2017) é focalizar partes do corpo como na cena em que Lorena pega um porta retrato da família e a câmera foca nas mãos e o corpo sendo refletido pelo espelho. Nota-se que, além de um narrador diegético que são as três protagonistas, o filme ainda conta com um narrador bastante marcado que chamamos de extradiegético, ou seja, um narrador externo que manipula as interpretações gerando novos significados para a cena ao mover a câmera, foco, iluminação. Na obra literária a presença de um narrador externo se dá de maneira muito mais sutil e muitas vezes se apresentando internamente nas personagens ou descrevendo um local ou alguma cena.

Imagem 8



Frame 7. PrintScreen do filme disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=MUSNKW8CDM&t=101s&ab_channel=CultTV

Outro elemento abordado por Javarez e muito presente em produções audiovisuais é a questão sonora, ou seja, a música. Sem nos demorarmos na questão, o filme inicia com uma música melancólica, triste apontando indícios e possibilitando inferências sobre o teor da narrativa, da trama. Em cenas durante o

filme barulho de carro na rua sugere o local onde se passa a história, São Paulo, ou algum centro urbano onde geralmente a movimento de carros nas ruas e o contexto histórico: a ditadura.

Por tudo isso, se a tradução ou adaptação de uma obra literária para versões audiovisuais é resultado de leituras e interpretações e também de escolhas únicas de um diretor, se forem feitas mais de uma adaptação ou tradução por outros diretores, o resultado será outro, mesmo mantendo os elementos-chave do texto original. Por isso, **As meninas**, de Lygia Fagundes Telles e sua posterior adaptação cinematográfica, concebendo a arte como manifestações plurais suscetíveis de serem observadas como objetos e que a todo instante migram de uma linguagem para a outra. De igual maneira, no caminho entre literatura e cinema há uma clara dualidade entre o ver e ser visto, o que, em outras palavras, seria o cruzamento entre uma leitura/interpretação ou até mesmo o olhar que parte de sujeito e a visão que emana do objeto. Assim, **As meninas** é uma obra sofisticada como o é a sua autora, que traz o olhar feminino e feminista sobre questões importantes da época, ao passo que o filme, dirigido por Emiliano Ribeiro, terá um olhar masculino sobre o olhar feminino originário. Esse seria apenas um exemplo a respeito dos cruzamentos entre manifestações artísticas e os diversos olhares possíveis para a mesma obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adaptar uma obra literária para outro suporte sempre foi uma tarefa árdua. Como amplamente discutido, principalmente, pela teórica Linda Hutcheon, as adaptações não são recentes e não exclusivamente entre obra literária e audiovisual, mas também para outras manifestações artísticas como poesia, pintura. Porém, a principal base de adaptação sempre foi o romance, por esse gênero constituir de um elemento base: a narrativa. A adaptação para o cinema ocorreu principalmente com a indústria cultural, tópico que foi discutido no capítulo teórico desta pesquisa, e surgiu com o intuito de difundir a cultura para um maior número de pessoas possíveis.

A tarefa de adaptar torna-se desafiadora, pois o conceito de fidelidade, discutido pelo teórico Robert Stam, gera uma expectativa no espectador que nem sempre se confirma. Vale reafirmar o que o teórico diz sobre essa fidelidade ser indesejável, por se tratar de linguagens diferentes, com elementos peculiares de cada um dos suportes. Enquanto a obra literária tem como principal elemento a palavra, o cinema possui, como elementos, as imagens e os sons que irão compor a produção.

Sendo assim, transpor uma obra para outra significa partir de uma linguagem, no caso desta pesquisa, a escrita para um suporte que tem como principal característica a imagem e som. Portanto, a adaptação parte de um processo de escolhas por parte do produtor, diretor e roteirista sobre quais elementos do original utilizar na obra final e quais elementos irão ser modificados ou até mesmo retirados. Além disso, a obra literária muitas vezes é excessivamente descritiva, por utilizar somente a linguagem escrita, enquanto o cinema faz uso de recursos como *flashback* para algumas cenas. Assim, a obra literária exige do leitor uma atenção para, ao ser guiado pela descrição, criar um mapa mental sobre o que está ocorrendo, enquanto o espectador de cinema possui a imagem para auxiliá-lo na compreensão da narrativa.

A obra analisada, que constitui o *corpus* analítico desta pesquisa o romance **As meninas**, da romancista Lygia Fagundes Telles. Essa escolha se deu pela relevância que a autora possui de acordo com muitas pesquisas acadêmicas sobre as obras da escritora. Além disso, trata-se de uma das mais importantes figuras da Literatura Brasileira quando se abordam questões sobre crítica feminista vinculada à literatura. A escritora traz consigo densa temática sobre o assunto e foi responsável por abrir espaço para outras escritoras e para obras com personagens femininas em destaque.

Antes de iniciarmos a análise das obras, romance e a adaptação, discutimos alguns conceitos teóricos que englobam todo o contexto histórico tanto da obra literária como também do que diz respeito à produção cinematográfica. Os conceitos abordados foram os de **indústria cultural**, **contracultura**, **cultura de massa** e o momento histórico-político, a **ditadura militar**, instaurada no país nos anos sessenta, bem como movimentos comportamentais como o **movimento hippie** e os eventos de **maio 1968** na França, que influenciaram o clima político-social dos anos subsequentes. Esses conceitos iniciais contextualizam a análise do *corpus* analítico desta pesquisa.

Além desses conceitos, levantamos a fortuna crítica da romancista Lygia Fagundes Telles, dada a devida importância da escritora no que diz respeito a diversas pesquisas no âmbito acadêmico que vêm sendo feitas e sobre a história do cinema no Brasil, como o **cinema novo** e o conceito de **cinema de retomada** que marca uma nova era nas produções cinematográficas no país após uma grave crise política atravessada no Brasil nos anos noventa.

Sendo assim, o tema central desta presente pesquisa, que é exigida para a obtenção do título de mestre, não se baseia em analisar a qualidade da adaptação mas, sim, tecer um estudo comparativo no que diz respeito a representação feminina tanto na obra de partida - o texto literário -, quanto na obra final - a adaptação para o cinema - , na perspectiva de suas protagonistas. Analisamos a representação feminina de cada uma das personagens compostas pela escritora e romancista Lygia Fagundes Telles no *corpus* analítico e a representação das protagonistas desenvolvidas na adaptação pelas atrizes Claudia Liz, Adriane Esteves e Drica Moraes, dirigida por Emiliano Ribeiro. No que tange à representação das mulheres em comparação à obra literária, também há no filme uma aproximação até mesmo levando em consideração a interpretação das atrizes que ganharam prêmios pelo trabalho que fizeram. Cada uma das atrizes conseguiu apresentar uma dicção profunda a partir do estudo de cada personagem da obra literária.

Além da representatividade da mulher nas obras, discutimos os elementos que constituem o desenvolvimento de cada um dos suportes, como a análise do discurso indireto na narrativa cinematográfica em comparação à obra literária.

Ao longo de todo o levantamento teórico, para sustentar as argumentações aqui colocadas, percebemos que tecer um estudo comparativo entre obra literária e cinema vai muito além das análises de senso comum, proferidas pela população, quando tecem comentários sobre um filme que foi adaptado de uma obra literária. A comparação há de ser feita em relação a aproximação das duas obras e se os elementos primordiais que constituem uma se fazem presentes na versão adaptada. Além disso, é preciso analisar os elementos peculiares de cada um dos suportes e as várias possibilidades de se narrar uma história, pois, no cinema, a maneira como as cenas são filmadas, as escolhas de foco em um elemento específico ou em algum personagem, o ângulo da filmagem são algumas das várias possibilidades de se contar uma história no cinema enquanto que a obra literária conta de uma experiência estética e semiótica completamente diferente.

Assim, duas artes estruturalmente distintas, mas que confluem entre si por meio do gesto de adaptar, transladar ou basear é experimentar uma linguagem em outra concebida pela obra original, ou seja, recontar a história. Pode-se então encontrar, a partir do audiovisual, elementos de produção: roteiro (texto), a interpretação (atores), direção, dentre outros.

Conclui-se que, apesar das diferenças, as adaptações cinematográficas perpetuam obras importantes da nossa literatura, possibilitando a um maior número de pessoas o acesso à arte, cultura e inclusive à literatura, isso dentro ou fora dos trâmites criados pela indústria cultural. Sendo assim, o julgamento da produção cinematográfica e a sua validação enquanto arte deve acontecer na medida em que se os suportes distintos sejam entendidos como novas experiências e novas possibilidades de alimentar a sociedade de cultura e arte.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. A primeira-dama da literatura. **Zero Hora**, 6 jan. 1996. Disponível em: <http://caiofcaio.blogspot.com/2011/01/primeira-dama-da-literatura.html> Acesso em 26 set. 2020.

AMATI, Murilo. Cinema e literatura não são dois mundos. disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MjcwMDAyNw/> acesso em: 07/10/2020

AS MENINAS. Direção de Emiliano Ribeiro. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1995 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MUUSNKW8CDM&t=3659s>.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 2012. pp. 179-212.

BÍBLIA. **Gênesis**. 24:65; Cantico. 4:1

BOES, Tobias. **Modernist studies and the *Bildungsroman***: a historical survey of critical trends. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialista. *In*: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lucia Ozana. (Org). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Paraná: Editora Eduem. 2019.

BORGHESI, Massimo. O mundo após a crise das utopias. **Dicta e Contradicta**. 2008. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-2/o-mundo-apos-a-crise-das-utopias/> Acesso em 30 set. 2020.

BRANDÃO, Maria Cristina; ANDRADE de Faria Danubia. Do texto ao audiovisual – um processo de “tradução e transcrição”. **Anais da Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. São Paulo, 07 a 10 de maio de 2008. p. 1-17.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998.

CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição** / poética e semiótica / da operação tradutora. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.

CARVALHAL, Tania Franco. (Org.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2ª ed. 2011, p. 70.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Lygia Fagundes Telles e o Bildungsroman no Brasil. **Estudos de Literatura brasileira contemporânea**. nº 56, 2019. pp. 1-12.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alan. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio. 2016

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, v. 2, n. 2, p. 37-55, 4 dez. 1997.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIAS, Claudia Rodrigues. Análise Intersemiótica: Cinema e Literatura. **Academus**: Revista Eletrônica da FIA, Vol. III, n.3, 2007. P. 1-9.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema**: Tradução, hipertextualidade e Reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. **Cartografias**. Website de Estudos Culturais. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3363368/mod_resource/content/1/estudos_culturais_ana.pdf Acesso em: 23 jun. 2020.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. Cinema e política no Brasil: os anos da retomada. **Aurora**, vol. 5, 2009, pp. 120-130

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Universidade de Brasília (UnB), nº56, Brasília, disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=2316-401820190001&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 20 set. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O eixo e a roda**, v. 15, 2007, pp. 127-135.

DEBORD, G. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FOUCAULT, M. Prefácio. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

GALEANO, Aloma Lopes; SEIDEL, Roberto Henrique. **Cinema e Literatura: Estéticas distintas e complementares**. Periódico: A cor das letras, Bahia: UEFS, 2008

GIACOMINI, Sônia Maria. **Mulher e escrava**: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1988.

GRIJALVA, Dorotea Gómez. Meu corpo é um território político. **Pequena biblioteca de ensaios**, Zazie edições, Tradução: Sandra Bonomini, 2020

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HANISCH, C. **The Personal is Political**. Notes from the Second Year: Women's Liberation, 1970.

HIGGINS, Dick. Intermídia. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interarte**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: Fale/UFMG, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Hoje não é dia de rock. *In*: ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. **Tendências e impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco editora, 1994

HUBBACK, Sandra Hobaday. **Aspectos da violência em As meninas de Lygia Fagundes Telles**. ABRALIC, Mato Grosso, 2017

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JAVAREZ, Jeanine Geraldo. **O discurso indireto livre na narrativa cinematográfica**: análise do filme “As meninas”, dirigido por Carlos Moletta e Emiliano Ribeiro. 2017. 32 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Narrativas Visuais) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema, diálogo e recriação: O caso de Vidas Secas**. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. Revista **Arte e Ensaios**, Nº.17, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semianálise**. São Paulo: Perspectiva S.A. 1969

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: _____. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 255-292.

LUCENA, Suenio Campos de. **Casa, família e desconstrução em Ciranda de pedra**. Revista Léguas & meia. v.8, nº1 Periódicos UEFS. Bahia 2017

LUCKÁCS, Georg. I. O fenômeno da reificação. In: _____. **História e consciência de classe** – Estudos sobre a dialética marxista. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. pp. 194-239. – (Tópicos)

MARX, Karl. A mercadoria. In: MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, pp. 113-158.

MATSUOKA, Sayuri Grigório. **A personagem e o espaço na ficção de Lygia Fagundes Telles**. Estudos de Literatura Contemporânea. Universidade de Brasília (UnB) Brasília, 2018

OLIANI, Nara Gonçalves. **As representações da mulher em As meninas**, de Lygia Fagundes Telles / Nara Gonçalves Oliani. São José do Rio Preto : [s.n.], 2013.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e narração. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RIBEIRO, Djamila. (Org.) **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento, 2017.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Alhambra/Embrafilme. Rio de Janeiro, 1981

RUELA, Natália. **Feminismo e construção de identidades femininas**: As meninas, de Lygia Fagundes Telles. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras (Mestrado) da Universidade Estadual de Maringá, Maringá. 2009

SARACHILD, K. Program for Feminist Consciousness-Raising. In: FIRESTONE, S. **Notes from the Second Year**: Women's Liberation, New York, 1970.

SARDENBERG, Cecilia M. B. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. **Inc.Soc.**, Brasília, DF, v.11 n.2, p.15-29, jan./jun. 2018

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. **A literatura e o cinema**: convergências e divergências. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. Rio de Janeiro. LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA, S.A, 5ª edição. 1974

_____. **As meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TEXTE, Joseph. **OS ESTUDOS DE LITERATURA COMPARADA NO ESTRANGEIRO E NA FRANÇA**. In: COUTINHO, Eduardo F. ; CARVALHAL, Tania Franco.(org.) **Literatura comparada: textos fundadores** Rio de Janeiro. Editora: Rocco, 2ª ed. 2011, p. 36

XAVIER, Giovana (Org.). **Catálogo Intelectuais Negras Visíveis** [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ZOLIN, Lucia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Ozana. (Org). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Paraná. Editora: Eduem. 2019.

WAISELFISZ, J.J. **Mapa da violência 2016**: homicídios por armas de fogo no Brasil. Rio de Janeiro, FLACSO/CEBELA, 2015.