

LITERATURA E CINEMA: OLHARES QUE INCIDEM SOBRE A REPRESENTAÇÃO EM “AS MENINAS”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES¹

Edmon Neto de OLIVEIRA²

Luis Henrique Resende de ANDRADE³

RESUMO

Este artigo 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. Voltamos 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 observação fundamental a ideia de que elas, cada qual ao seu modo, refletem e questionam o seu tempo. Levando em conta alguns pressupostos da teoria da adaptação cinematográfica, sem, no entanto, sistematizá-los, buscamos observar os olhares que são dispensados às mulheres em cada uma das obras, a começar pela diferença de gênero entre a autora do romance e os diretores do filme.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Adaptação. Representação. Lygia Fagundes Telles.

ABSTRACT

This essay aims to develop a dialogue between the romance **As Meninas** (1974) by Lygia Fagundes Telles and its homonym cinematographic version produced by Emiliano Ribeiro (1995) from the perspective of the feminine representation represented by the leading characters in which the plot of the movie was written. We draw the attention to the semiotic relation that involve the analysis of both the romance and the movie, bringing to discussion how the women are perceived in both texts understanding that each one reflects their own personality and question the moment they live. We based our study on some theory that discusses the cinematographic adaptations drawing attention on how the women are seen in both texts and also considering the differences in gender between the author of the romance and the directors of the movie.

Keywords: Literature. Cinema. Adaptation. Representation. Lygia Fagundes Telles.

¹ Esta reflexão é resultado de parte da pesquisa desenvolvida para a dissertação de Mestrado intitulada: **Questões sobre adaptação e representação em “As Meninas” de Lygia Fagundes Telles**, no âmbito do Programa de Mestrado em Letras do Centro Universitário Academia (UniAcademia).

² Doutor em Letras: Estudos literários, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). *E-mail:* edmoneto@hotmail.com.

³ Mestre em Literatura brasileira pelo Centro Universitário Academia (UniAcademia). *E-mail:* luishenrique_525@hotmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Escritora de linhagem humanista e consagrada como **primeira-dama da literatura brasileira** pelo também escritor Caio Fernando Abreu (1996), nascida em São Paulo, Lygia Fagundes Telles 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. O que problematizamos já de início é o fato de a escritora ser considerada primeira-dama dizer 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** 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.

Em um outro registro semiótico encontra-se o filme homônimo à obra de Fagundes Telles. Produzido 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.

Observamos, em primeira análise, 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, a começar pelo fato de o livro ser escrito por uma mulher e o filme ser dirigido por homens. Assim, é a partir de dessa e de outras implicações nas duas obras que chegamos à hipótese de que, embora nos dois casos (texto literário e obra cinematográfica), as mulheres sejam 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, há diferenças pontuais na forma como as protagonistas são construídas.

2 A OBRA LITERÁRIA

Foi no período entremeado pela ditadura militar no Brasil, e já tendo o seu nome circulado entre leitores e crítica, que Lygia Fagundes Telles 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 da atuação feminina na própria escrita da obra.

O romance de Fagundes Telles aborda temas como consumo e tráfico de drogas, a instituição casamento, o cristianismo, assuntos marcados por 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 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 ideais 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 para a junção da dimensão política com a dimensão religiosa.

As meninas é construído 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 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 inseridos 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 da indústria cultural e da 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 pêsego, que diz o seguinte:

ela fica sublime quando escreve, começou o romance dizendo que em dezembro a cidade cheira a pêsego, Imagine, pêsego. Dezembro é tempo de pêsego, 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 pêsego na mão. Fiquei olhando o pêsego 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 pêsego 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 pêsego 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”⁴. 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

⁴ 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).

ascensão social e a segurança financeira ao encontrar um marido rico eram os 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.

3 A OBRA CINEMATOGRAFICA

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 audiovisual**⁵. 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**.

⁵ 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.

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**.

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 a partir do olhar, sobretudo da direção, para as personagens que são representadas na obra.

O filme começa com o fluxo de consciência da personagem Lorena, por meio de **flash-back**⁶ que relembra o acontecimento passado que a acompanha desde a infância: a morte acidental 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

⁶ 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.

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 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 anterior, 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**⁷ que marcam a

⁷ 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.

enunciação de forma a deixar claro que existe um **narrador extradiegético** ali. (JAVAREZ, 2011, p. 24, grifos nossos).

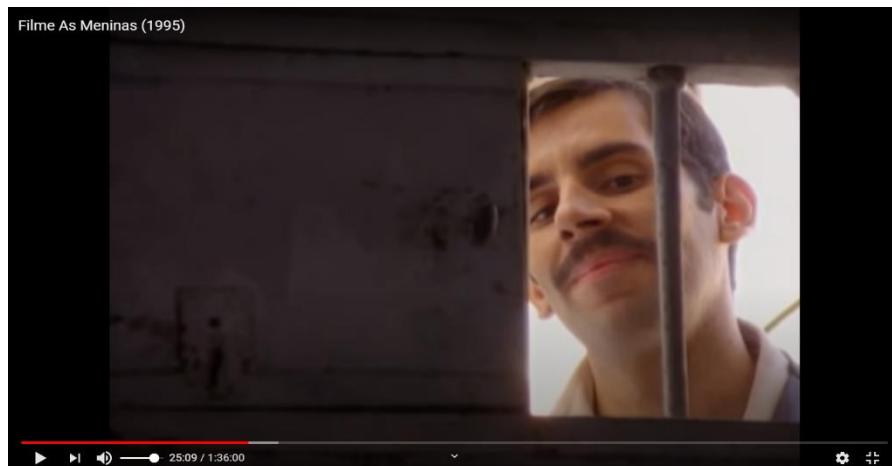
Aqui, portanto, marca-se uma diferença central do filme para o livro, que é a instância narrativa que faz com que o narrador se apresente como extradiegético, ou seja, aquele que se mantém distanciado e possui visão externa dos eventos narrados, fazendo com que essa característica também possa se expressar 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 mantém-se 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 fim o próprio guarda anuncia o fim do tempo da visita e a câmera altera-se novamente.

Imagem 1



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

Imagem 2



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

Imagem 3



Frame 3. PrintScreen do filme disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=MUUSNKW8CDM&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 heterodiegeia 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**⁸ entre as duas produções, para usar um dos termos definidos do teórico 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 cargo 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 transcrita. 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 imagéticos 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.

⁸ 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 (STAM, 2008, p.4).

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 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 4



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

Imagem 5



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

Imagem 6



Frame 6. PrintScreen do filme disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=MUSNKW8CDM&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 7



Frame 7. PrintScreen do filme disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=MUUSNKW8CDM&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.

4 CONCLUSÃO

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.

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.

AS MENINAS. Direção de Emiliano Ribeiro. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1995 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MUSNKW8CDM&t=3659s>. Aceso em: 25 jun. 2020.

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

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.

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

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

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

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

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

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.

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

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

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.

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