

“O medo mora nas pupilas”: o olhar sonoro do trauma em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles e *As meninas* de Emiliano Ribeiro

Thiago Franklin de Souza Costa*

Resumo

A obra de Lygia Fagundes Telles abrange diversas temáticas e formas. *As meninas* (1973) evidencia essa abrangência nos apresentando um trabalho narrativo que apreende a subjetividade de cada personagem diante de uma situação política extrema. A fragmentação exercida pelo trauma pessoal converge com a fragmentação traumatizante do clima social. A imagem que dá título ao nosso artigo foi retirada da própria obra analisada e escolhida como constitutiva da percepção tomada por esse trauma. A imagem do olhar reverbera pela narrativa. Reverbera também pela obra cinematográfica que foi deslizada desse romance por Emiliano Ribeiro e David Neves. Recuperamos o filme de 1995 neste ensaio a fim de analisar comparativamente as duas obras, em razão do modo como percebemos que a concepção filmica apreende aspectos fundamentais do romance, apesar de criticado sobretudo devido às diferenças de formas narrativas. Tais aspectos nos interessam para a leitura da obra de Lygia, pois a convergência entre filme e romance se dá, a nosso ver, pela via dos corpos em performance no cenário físico e sociopolítico que lhes serve de palco.

Palavras-chave: trauma; olhar; estudos comparados; Lygia Fagundes Telles; cinema.

*Mestrando em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: thfranklinsc@gmail.com

Abstract

Lygia Fagundes Telles's work covers different themes and forms. The novel *As meninas* (1973) highlights this range by presenting a narrative that captures the subjectivity of each character in the face of an extreme political situation. The fragmentation derived from personal trauma converges with the traumatizing fragmentation of the social environment. The image that supplies the title to our article was picked up from the novel and chosen as a means to show the characters' perception tinged by the trauma. The girls' gazes reverberate throughout both the literary narrative and the film production inspired in it and conceived by Emiliano Ribeiro and David Neves. In this essay, we recover the 1995 film in order to analyze the works comparatively, since we perceive fundamental traits of the novel preserved in the filmic conception, though the latter was criticized mainly because of the differences in the narrative strategies. This kind of discussion interests us in the study of Lygia's work as the convergence between film and novel occurs, in our point of view, through bodies performing in the physical and sociopolitical scenario that provides a stage for them.

Keywords: trauma; gaze; comparative studies; Lygia Fagundes Telles; cinema.

A obra de Lygia Fagundes Telles é exaltada pela crítica, entre outros motivos, em razão de seu trabalho com o mistério. O mistério, numa construção narrativa, todavia, tal como se dá no devir humano, requer um trabalho de revelação, a fim de que se estabeleçam trama, mundo ficcional e conflito. No entanto, caso fosse revelado, o mistério seria no máximo um enigma. O próprio processo de retirada de véus, portanto, exige a manutenção de

véus. O desvelamento jamais pode esgotar o velamento. O resultado dessa percepção é uma ação de abertura do mundo ficcional de forma sugestiva àquele que o adentra. Como dizia Mallarmé, sugerir e não nomear, pintar o efeito da coisa, e não a coisa mesma, acenar, apenas, numa sombra expressa, por palavras alusivas. Ou, como disse Poe em “A filosofia da composição”, acrescentar ao sentido que se vai patenteando uma corrente subterrânea de sentidos outros. Em vez de representar o mundo na obra ficcional, busca-se que o mundo ficcional se manifeste, originando sentidos e símbolos próprios, através do discurso narrativo.

No texto que se segue, examinaremos o romance de Lygia Fagundes Telles *As meninas* (1973) e a sua transposição para o cinema no filme homônimo de Emiliano Ribeiro (1995), tomando como foco de investigação, em ambos os casos, a construção narrativa, a partir da dinâmica do velamento e do desvelamento, sobretudo no que concerne ao olhar das personagens.

O processo narrativo e o trauma na literatura

Em *As meninas*, o mistério é traçado de modo a fazer emergir a solidão subterrânea das três meninas através de monólogos sonoros da consciência e diálogos repletos de silêncios. Fica em primeiro plano a linguagem da consciência com um mínimo de mediação de um narrador de terceira pessoa. O trauma está naquele espaço, e é essa consciência das personagens que monopoliza a narrativa. Apesar de haver constantes diálogos no presente, muitos deles se passam na própria memória, numa encenação cognitiva do que se passou anteriormente. As personagens vivem uma cisão na consciência devido ao seu fluxo

ruminativo. Presente e passado se intercalam de maneira a causar um estranhamento a partir daquilo que emerge diante dos eventos. É o que vemos no segundo capítulo, em que é Ana Clara a personagem refletorizada:

Encolheu-se. Fechou as mãos e escondeu-as no peito. Muito fácil atribuir tudo à infância, tinha ombros largos esse daí. “Que merda o Doutor Batista ter viajado e aparecer aquele doido de pedra pior do que eu. Como se chama aquele feto? Cara de feto. Nome comprido mas perna curta. A perna e o resto. Porcaria de homem. Piorei com ele, pomba. Sujeito mais doido” (Telles: 2022, 44).

Da terceira pessoa no tempo narrativo do pretérito até a presença dominante da primeira pessoa no tempo presente, observamos a transição das pequenas ações narradas para a manifestação da consciência de Ana Clara a partir de comentários sobre o seu passado, dos quais emergem também situações traumáticas sem tantos detalhes fechados nas aspas: é sua consciência monologando. Em seguida, a narração já é feita por ela mesma no presente, como se a sua mente já fosse a dona da narrativa; como se o mediador (o que chamamos de narrador) fosse tomado pela figura mediada. A mudança, no caso de Ana Clara, por exemplo, é tão evidente que a frase toda sofre de uma “descoesão” em que a pontuação é ignorada, a fim de evidenciar essa interioridade agitada.

Dou-lhe murros no peito mas ele me morde o pescoço.
O pescoço não! quero pedir mas estou rindo tanto que

não consigo falar e a única coisa que posso fazer é tapar sua boca e ele me morde a mão. A mão pode não pode é o pescoço que o pescoço o escamoso vê na hora, que mancha é essa? Pergunta tudo quer saber tudo enquanto vai comendo a casquinha do pão nojento assim pelado [...]. Bastardo. Sempre me esfregando a família na cara (Telles: 2022, 45-46).

Como podemos perceber, a marcação das aspas é relegada e a mente não mais só monologa, mas também narra para si mesma. Ela salta de um espaço-tempo a outro (passado, presente e futuro hipotético), conforme sua experiência no presente é apreendida. Esse é o movimento da consciência traumatizada que a narrativa de Lygia parece realizar, o qual podemos definir por uma frase de Ana Clara: “Que é que adianta apagar o nome se ficou o roque-roque das ratazanas gordas lá da construção dia e noite roque-roque no escuro” (Telles: 2022, 39). O elemento que orienta os rodopios de sua mente é a figura masculina, seja aquela que abusou dela, aquela que a pode salvar de sua vida sem muitas oportunidades, ou aquela que lhe fornece as drogas e em cuja companhia sente algum conforto. Há, ainda, as figuras masculinas nas quais ela desconta parte de seu ódio, transpondo a elas um racismo ou uma homofobia violentos, que não são representados no filme de Emiliano.

Os capítulos ora são dedicados a uma personagem, ora às outras. O personagem refletorizado pelo narrador quase invisível se alterna capítulo a capítulo, ou num mesmo capítulo, a partir de alguma transição ou contato entre as personagens.

Essa alternância entre figuras refletoras revela a distinção no modo como cada uma delas vive seu mundo interior, o que cada uma delas apreende do ambiente, de que forma seus sentidos perpassam os cenários dos eventos e o que do passado emerge dessa apreensão do mundo. Cada mente tem seu funcionamento próprio. Lorena tem uma imaginação ficcional mais lúdica, Lia, uma seriedade marxista, Ana Clara, um torpor delirante em razão das drogas. Assim, enquanto uma consciência é mais lúdica e infantil, mesmo que tomada por uma seriedade existencial e poética, a outra pode ser um conjunto incoeso de experiências passadas, como numa espiral caótica cujo centro é o trauma já transfigurado num ódio vingativo.

Por tal razão, o método narrativo denominado como *figural* por Franz Stanzel e traduzido para português como *personativo*, é fundamental para a interpretação. Trata-se de conceber a construção da narrativa a partir de um narrador cuja prática tende à mediação verbal das ações e, sobretudo, da consciência da personagem refletora, tanto no que diz respeito aos pensamentos quanto à sensibilidade. O narrador se envolve de tal maneira com seu objeto ficcional que ele se invisibiliza. Ele não se manifesta como sujeito, mas como um mediador distanciado. Ele não julga, não comenta; ele expõe a cena de modo que o evento pareça estar tomando lugar diante dos olhos do leitor, como se fosse um drama sendo encenado no palco.

Dessa forma, seu afastamento repercute na predominância de uma apresentação cênica em que o personagem, conseqüentemente seus sentidos, sentimentos e pensamentos, além de suas ações, orientam o modo como a narrativa será or-

ganizada. Como podemos ver, novamente, na narrativa de Ana Clara, quando em diálogo com Max (o homem que ela sente amar, mas com quem não deseja ter um futuro em razão de ele ser pobre), ela ficcionaliza um outro diálogo com o próprio Max em sua mente sobre o dentista que abusou dela. Criam-se duas camadas narrativas que acontecem em paralelo, ambas ligadas por aspectos sinestésicos da memória: “Enxuguei as lágrimas no guardanapo sentindo na nuca o frio da correntinha que me beliscava a pele não era uma correntinha igual a sua Max. Ou igual a de Lorena com seu coraçãozinho de ouro. Aquela era escura” (Telles: 2022, 41). Sem marcação de diálogo, surge toda essa reflexão, cujo clímax se aproxima conforme se aproximam também o dentista e seus cheiros (fisicamente da criança Ana Clara, enquanto abstratamente da mulher Ana Clara pela memória):

Mais perto o cheiro de cerveja e mais perto o olhinho azul azul como conta por detrás do vidro sujo dos óculos. A mão gelada e a fala quente mais rápida mais rápida a ponte. A ponte. Fechei a boca mas ficou aberta a memória do olfato. A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros. [...] Aprendi milhões com esses cheiros mais a raiva tanta raiva tudo era difícil só ela fácil (Telles: 2022, 41).

Quando as meninas se desligam da ação para se deixar levar por um fluxo mental, a consciência fala sem nenhuma marcação gráfica ou *verba dicendi*. A passagem do ponto concreto ao abstrato é fluida. É por intermédio dessa estratégia

que o trauma é estabelecido tematicamente como uma presença constantemente em confronto com a incapacidade de lidar com ele. O jogo narrativo que está sendo performado é o do trauma que emerge do fluxo da consciência que quer reprimi-lo: é nesse confronto subterrâneo que habita o medo. Como diz Lorena no tumulto do seu pensar:

Às vezes, o medo, não da cidade (tão remota para mim como seu povo) mas um medo que nasce debaixo da minha cama. Imagine se lesse jornais como a Lião, ela lê milhares de jornais por dia, recorta artigos. Mas seu cabelo já de natureza eriçável também sobe como o pelo do Astronauta quando via fantasma, houve um tempo de fantasma neste quarteirão. Os olhos crescem, as unhas diminuem na reação, “Não sei explicar”, ela começa. E passa duas horas explicando que é preciso tratar o corpo como a um cavalo que se recusa a pular o obstáculo, a chicote. O medo mora nas pupilas. A pupila de Astronauta tão negra invadindo o verde, tinta transbordante até as pálpebras. As pupilas de Ana Clara também dilatadas mas por outros motivos, coitadinha, a droga excita a pupila com a mesma força do medo. Duas rodas pretas. Um brilho. A mentira vem brilhante, mente, ah, tanta mentira seguida. Fecha as mãos e começa a mentir com tamanho fervor, esmerou-se nesse mentir gratuito, sem o menor objetivo. As freiras também têm medo? Madre Alix é o equilíbrio. Mas aquela hora em que fecha a porta. A luz. Pensionato Nossa Senhora do Medo (Telles: 2022, 60).

Ao tomar como título deste trabalho a frase gerada na reflexão de Lorena, intuo estar ali o ponto fundamental da obra. A imagem pode servir como uma metáfora para descrever o que é esse processo cognitivo que se espiraliza ao redor de imagens que dão forma aos seus traumas recalçados. Fugir deles é impossível, encará-los, difícil. Assim, ruma-se esse movimento cujo ato central é o ver, que transfigura o ser. O objeto olhado cria sua própria cinematografia mental, se tomarmos o termo como uma metáfora para as imagens em movimento, não numa tela, mas na consciência. Seus planos são realizados pela apreensão visual do fato, e sua montagem, tecida a partir do conflito entre a memória que emerge involuntariamente e a vontade apavorada que a quer reprimir. Encena-se, nesse conflito, uma tensão permanente entre desvelamento e velamento.

A própria ficcionalização pessoal é uma maneira de lidar com o trauma, de transformá-lo. Lorena o faz pela ficção literária e pela lírica da poesia e da música. Já Ana Clara avança ao subterrâneo do mundo, das drogas, da pobreza, do amor impossível, das heranças traumáticas, da destruição da própria beleza, como que revoltada por ser só aquilo que os homens veem nela, por ser só aquilo que as outras meninas veem nela, como se destruir o próprio corpo fosse uma forma de mudar. Através de suas mentiras constantes, reinventa o mundo. Lia se diferencia das outras ao buscar olhar para os aspectos concretos da sociedade em plena ditadura militar, volta-se para a luta de classes e revolta-se contra o sistema institucionalizado. Ela tenta racionalizar e sentir o mundo onde vive (como numa posição intermediária entre o lúdico de Lorena e o factual sério de Miguel, o homem

que ama). Porém, não escapa da ilusão ficcionalizante ao precipitar-se na ação de interpretar os outros, tendendo sempre a um movimento imaturo de superficializar o conhecimento alheio a respeito do drama humano, seja em razão de não estarem tão engajados na metodologia marxista seja por se portarem de modos que lhe soam autocentrados.

A consciência é, evidentemente, o cenário fundamental de cada universo pessoal ali. Todas as meninas estão perdidas pelas veredas da existência, sobretudo de uma existência cujos pilares institucionalizados ergueram-se por uma voz masculina, uma voz do ele. Como comentam Barbosa e Queiroz no texto “As memórias traumáticas em *As meninas*: uma reflexão sobre o medo para construção do feminino”:

Ressalta-se a relevância do qualificativo “meninas” que intitula a obra, enquanto um indicativo da condição de fronteira das personagens. É o feminino em estágio de transformação, um corpo em interrogação do que pode vir a ser. Daí, a sua condição de passado-presente constante. O texto não gira em torno de ações factuais, mas das reflexões das personagens acerca do que podem vir a se tornar. E para se compreenderem, buscam no passado respostas para as suas permanentes sensações de paralisação, amarradas a um eterno estado de “devir”. Lygia Fagundes Telles estende esta paralisação individual das personagens ao contexto histórico do Brasil, estabelecendo uma associação entre a metaforização do medo existente em cada personagem com o próprio

medo imperante num país regido pelo sistema ditatorial militar (Barbosa; Queiroz: 2018, 574).

Como transpor isso a uma mídia na qual o desenvolvimento do enredo narrativo se dá, sobretudo, por diálogos? Emiliano parece escolher dois caminhos: o jogo entre sombra e luz e o olhar eloquente que perpassa pela obra.

O olhar sonoro da imagem

Da sombria harmonia que ressoa no palco ensolarado da memória traumática de Lorena, aflorada no contato do seu olhar com o espelho, até as poucas frases cantadas por Gilberto Gil na música Lunik 9 (“Poetas, seresteiros, namorados, correi / É chegada a hora de escrever e cantar / Talvez as derradeiras noites”), o filme de Emiliano Ribeiro se abre no *flashback* do instante em que o irmão de Lorena matou o outro irmão. A montagem inicial de planos é elaborada na sequência “presente-passado-presente”, movimento que é desencadeado pelo olhar de Lorena: primeiro, ela o direciona ao espelho (figura 1); em seguida, olha para dentro da memória (introspecção subjetiva), onde vê, fora de si, a cena da morte e a cena dos pais recebendo a notícia (figura 2); finalmente, concluindo o caminho da subjetividade ruminativa, vem a cena de seu olhar vidrado no médico (figura 3). A câmera volta ao presente pondo em foco a foto de família (que se fragmentou) (figura 4), e termina, como começou, com Lorena olhando a si mesma no espelho, enquanto duplica-se a imagem de uma ampulheta, constituindo a existência de dois tempos: o presente e o tempo que espelha todo o agora, o tempo do trauma passado (figura 5).

Podemos dizer, portanto, que não se trata só do olhar da câmera, mas também o da plateia e o de Lorena que convergem a esse “aqui e agora” composto pelo tempo passado, pelo tempo presente de 1971 e pelo “tempo que passou” representado pela ampulheta. As imagens a seguir o mostram:



Fig. 1: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 2: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 3: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 4: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 5: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.

Retomando a trilha sonora composta por Carlos Moletta, vemos o desenrolar da música Lunik 9 como se fosse uma epígrafe declamada para as cenas apresentadas. Como diz Lorena, no romance, após reprimir a memória do que se passou com seus irmãos: “A música absorve o caos e o ordena” (Telles: 2022, 61). O filme sugere, dessa maneira, a constituição daquilo que a obra literária propõe como efeito formal: a necessidade de externalizar a palavra que orbita ao redor da consciência traumatizada.

Após essa cena inicial, o filme segue à apresentação das personagens, sugerindo as características fundamentais de cada uma. Além disso, apresenta-se também o cenário majoritário do filme: o Pensionato Nossa Senhora de Fátima. Contextualiza-se a greve presente na universidade onde estudam as jovens que habitam no pensionato. Devido à greve, o lugar é esvaziado, restando somente Lorena, e, no caso do filme, Ana Clara, que é a única personagem a destoar mais da obra literária: ela trabalha como modelo, o que concretiza um pouco mais a experiência de uma abstração mitomaniaca e caótica da Ana Clara do livro; ela se torna, portanto, capaz de realizar alguns anseios próprios, não vivendo somente nas suas fantasias¹. Apesar disso, a atuação de Cláudia Liz consegue transpor a envergadura psicológica da personagem de Lygia Fagundes Telles através da encenação de um corpo envergado pelo peso do trauma (figura 6).

¹ Pode-se dizer que Max é o personagem que mais perde no deslizamento do literário ao cinematográfico, já que parece ter sido concebido como uma caricatura de rapaz violento que trafica drogas e que é tomado constantemente por ciúmes, ao passo que, no romance, sua alienação de si e de tudo é uma marca fundamental ao arco de Ana Clara.



Fig. 6: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.

Assim, a introdução do filme consegue traduzir em algum grau a situação narrativa personativa em que a personagem refletora estimula o modo como se dá a montagem e a construção claustrofóbica das cenas. Nessa mesma introdução, o narrador fílmico usa o espelho como elemento mediador entre ambas as Lorenas: aquela que olha a si no espelho e aquela que viu uma brincadeira entre seus pequenos irmãos terminar em morte. Todavia, não é tanto pela consciência que o trauma das meninas surge formalmente no filme, mas pelo olhar errante nas relações delas consigo mesmas, delas entre elas, delas com os outros e, sobretudo, delas com o enquadramento fílmico.

No campo das individualidades, a imagem que o filme toma para representar o trauma, que permeia os fluxos de consciência no livro, é a de um olhar eloquente, o qual, além de Cláudia Liz, tanto Adriana Esteves (que encena Lorena) quanto Drica Alves (que encena Lia) alcançam (figura 7). A câmera de Emiliano Ribeiro parece querer buscar, através do enquadramento do olhar da própria câmera, o medo que mora nas pu-

pilas, por intermédio das sombras e luzes que enclausuram as personagens naquele cenário onde vivem.



Fig.7: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.

Tentaremos evidenciar o movimento desse olhar, e dos olhares das personagens, como um meio de expressar aquilo que está nas especificidades formais da obra literária através da linguagem própria do cinema, buscando mostrar que o cinema não necessariamente “adapta” aquela linguagem própria da literatura, mas busca, na sua própria linguagem, produzir o efeito presente no romance.

O medo mora nas pupilas

O peso no olhar de Lia tem uma configuração distinta das outras duas personagens. Ela não necessariamente sofre pela rememoração ruminativa de um trauma vivenciado no passado. Seu trauma é vivido no presente da ditadura militar em que seu namorado, Miguel, é levado preso, e em que seus companhei-

ros, também engajados na busca de uma transformação sistêmica, tornam-se notícias de desaparecimento, de assassinato, de medo constante. Seu olhar é apaixonado, menos desconfiado e impulsivo do que na obra literária, porém ainda assim combativo, sobretudo quando se impõe às outras e às freiras, sendo Madre Alix a constante protagonista dos diálogos com as jovens.

A partir da cena em que visita Miguel na prisão, podemos apreender a configuração formal e temática do olhar no espaço do seu enredo (figura 8). O olhar masculino que se volta a Lia é carregado de sentidos polares: o olhar em sofrimento de Miguel e os olhares dos militares atentos, irados, com desejos violentos. Lia, portanto, detém um olhar clandestino que vê nas sombras a possibilidade de um sensível futuro ensolarado através da libertação político-social.



Fig. 8: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.

Já as olheiras nos olhos de Miguel se contrapõem às sombras nos olhos do guarda do lado de fora da porta (figura 9) ou ao vão dos óculos escuros do outro guarda que se defronta com ele,

já no final da cena (figura 11). Ambos cerceiam a liberdade, a vida, a ideologia, ao se manterem na porta da cela. São esses aspectos cinematográficos que a lente de Emiliano Ribeiro consegue captar da obra de Lygia Fagundes Telles: o claro e o escuro, o desvelamento e o velamento, a certeza e o mistério, a segurança e o incerto; de certa forma, o crepuscular alusivo numa proposta sociopolítica e metafísica. Portanto, não se trata somente do sombrio tensionando a claridade no campo dos mistérios das experiências humanas, mas também do caráter sombrio da situação política em tensão com as esperanças luminosas de um futuro melhor para o país: esse é o olhar da câmera quando colada a Lia.

Podemos tomar uma afirmação de Vanessa Aparecida Ventura Rodrigues, sobre o livro, no texto “As marcas da memória na escrita de *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles”, e ampliá-la também para o filme através dessa imagem do olhar que ambas as obras tematizam:

E o que nos interessa é apreender de que forma a escrita de Lygia atua na construção dessa memória da dor e do medo, quais os procedimentos narrativos, em que medida sua linguagem nos guia por meio de uma poeticidade que encobre seu verdadeiro intuito que é de denúncia e desvelamento de toda uma sociedade em pleno caos. E também observar as mudanças de seu papel nas paisagens mnemônicas que nos constituem ao longo da história. Por meio de três olhares distintos, por meio de suas visões, memórias, monólogos interiores, tudo se organiza; é por meio dos olhares dessas personagens que são vistos os espaços (Rodrigues: 2014, 86).



Fig. 9: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 10: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.



Fig. 11: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: Youtube.

O olhar de Lia, nesse espaço político que reverbera tensão, consegue ainda assim oscilar levemente entre os sentimentos mais contrários de esperança e desesperança. Na cena em que ela visita o namorado na cadeia, o drama humano é exposto pela brevidade do encontro em que as emoções sentidas correm de acordo com o tempo minuscilamente finito do encontro: da afeição do reencontro ao erotismo alegre, o qual tenta se manter duradouro, mas é cortado constantemente pelo medo e pelo tempo curto em que uma mensagem deve ser passada (figura 10). Em pouco menos de dois minutos a cena acaba e é de novo reiterada imagetica-mente a solidão de Miguel (figura 11).

Em seguida, o filme caminha para uma cena em que Lia afunda-se na banheira do quarto de Lorena sentindo o que lhe parece ser a paz. A cena é cortada e já estamos diante de Lia e Madre Alix conversando (figura 12). Todo um outro movimento de tensões é recommençado: o corpo é encenado numa constante oscilação sensível, a paz do banho é refletida na paz do espírito religioso de Madre Alix, até que ambas são abaladas pela violência do relato do preso político (relato que a própria Lygia recebeu). Essa é a violência que determina o medo aludido no olhar de Lia.



Fig. 12: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.

É nesse momento que o trauma histórico do país é escancarado, chocando pelo grau de violência do relato. Une-se a isso a dramatização de um olhar abatido direcionado ao horizonte, para além do enquadramento (para além, de certa forma, do que é ficcionalizado: recepção e ficção espantam-se com o factual) (figura 12).

Assim, ao passo que o trauma social é expresso verbalmente, o trauma das meninas está no campo da sugestão imagética em cena. No filme, ele é sugerido pela composição das imagens e pelos recursos técnicos (como a trilha sonora, as diferenças visuais nas cenas de flashbacks ou os planos elaborados de tal forma que pareçam dialogar entre si). As obras, romance e filme, se expressam sociopoliticamente expondo a realidade existencial e material dessas meninas num diálogo com a consciência traumatizada e silenciada, sobretudo pelo olhar altivo do corpo masculino. As três buscam o fio ainda em desenvolvimento de uma autocompreensão que confronta tudo aquilo que se intui ser necessário reprimir: o trauma, pode-se dizer, é, então, inserido numa dialética da exposição e da repressão.



Fig. 13: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.

As figuras familiares em ambas as obras são um dos espaços do trauma, porém no filme é escolhido, a fim de representar esse campo fundamental da obra literária, o drama da mãe de Lorena. Trata-se de uma mulher que vive uma oscilação emocional, centralizada nos temas da autoimagem, da transformação física com a passagem do tempo e das relações românticas (ou melhor, das relações com homens) (figura 13). O olhar de Lorena parece herdar essa dor. Ela é mostrada constantemente analisando o corpo das amigas e imaginando estar a possibilidade do amor real, ora na beleza, ora naquele amor platônico que lhe nasce como uma obsessão. O filme encena essa trama das paixões traumatizadas de Lorena, sobretudo, através do paralelismo de imagens, como vemos na cena em que ela vai visitar sua mãe (figura 14).



Fig. 14: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.



Fig. 15: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.



Fig. 16: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.

Essa sequência inicia-se com a justaposição de duas imagens assimétricas: um casal (esquerda) e Lorena (direita) (figura 14). A cena alude a um desejo da personagem Lorena, porém a cobre de sombras e a distancia do olhar da câmera: o casal, em sua claridade, extrapola os limites do seu espaço no enquadramento, ao passo que Lorena, numa expressão ambígua, cinzida, é reduzida (afastada) e cerceada pelas sombras do plano

de fundo. É o espelhamento do seu desejo erótico e do trauma herdado pela apreensão das relações problemáticas da mãe com homens, sobretudo Mieux, seu atual companheiro.

Em seguida, mais à frente, essa sequência segue para uma cena em que a mãe, olhando para o espelho (esquerda), é justaposta a um vaso de flores (direita): a pele cuidada e o estado de decadência mental, de um lado, e, do outro lado, um objeto simbolizando beleza e pureza (figura 15). Enfim, na terceira imagem, destaca-se o padrasto (esquerda), Mieux, olhando para a filha de sua esposa, Lorena (direita), com um desejo erótico expressivamente violento (figura 16). Numa correlação dos planos, nessa sequência, Lorena termina novamente com o telefone em mãos, como no primeiro take (figura 14), ao passo que Mieux e a mãe tomam o lugar dos amantes. O filme sugere o trauma, o medo de repetir aquilo que sua mãe vive, o medo de continuar nesse caminho que, imóvel, ela segue, e terminar por ser essa a concretização do seu amor idealizado.

Já a Ana Clara do filme, como dito anteriormente, distingue-se da Ana Clara do livro na inserção do ofício de modelo dado a ela. É uma mudança interessante, já que se aproveita das características factuais da profissão, a fim de captar o machismo denunciado pela obra de Lygia: estar diante do olhar da câmera, do fotógrafo, do homem (figuras 17 e 18). De certa maneira, expõe-se o caráter falocêntrico, de modo alusivo, que é dado à beleza dela: o olhar masculino detém-se no corpo de Ana Clara como se se tratasse propriamente de um produto sexual a ser consumido. Característica atribuída a Mieux quando diante de Lorena, porém vivenciada ao extremo por Ana Clara em ambas as obras.



Fig. 17: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.



Fig. 18: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.

A atuação corporal de Cláudia Liz consegue traduzir a fricção existencial da *femme fatale* que vive a decadência da beleza imponente: a ruína de uma mulher pela obsessão sexual do olhar masculino. Apesar de não haver, no filme, o roque-roque verbal constante do fluxo de consciência, o corpo e o olhar conseguem expressar essa consciência flagelada pelo trauma e pelas circunstâncias. Sobre o livro, Barbosa e Queiroz comentam:

Ana Clara vivencia uma dupla circunstância de abuso físico: a testemunha da agressão constante corporal da mãe e, ao mesmo tempo, o compartilhamento da agressão verbal simultânea sofrida por ambas, resultando na resposta com mais agressão da “menina”. Esta memória de violência estimula o ódio da personagem à pobreza e à dependência emocional de homens, colaborando para que se identifique com a imagem da *femme fatale* que usa a beleza e o apelo sexual para se colocar na condição de “devoradora” do corpo masculino a fim de conseguir uma ascensão econômica. Todavia, esta mesma imagem é enfraquecida pela memória involuntária acerca da violência sexual (Barbosa; Queiroz: 2018, 578).

A violência sexual do abuso sofrido por ela e pela mãe não surge explicitamente no filme, porém sequer é, de fato, necessário. A memória da violência e o seu ódio internalizado são aludidos, as imagens os sugerem, e o olhar de Ana Clara grita a violência que sua condição de *femme fatale* lhe impõe. Ela é devorada pelo acúmulo falocêntrico que orienta seu passado traumático, e, portanto, seu presente decadente. A decadência de sua condição física e psicológica vai, ao longo do filme, num crescendo até o limite de seu corpo; limite que lhe é fatal. No entanto, na cena anterior à morte de Ana Clara, temos aquela que pode ser considerada o clímax do arco da personagem. Nela, sua beleza é o alvo do desejo de um homem qualquer. O que chama atenção, nessa cena, é a sugestão de não ser o seu corpo o centro do desejo masculino: é o próprio desejo masculino o cen-

tro de si mesmo, sendo ela nada além do que o espelhamento de um desejo falocêntrico pelo que se concebe como um belo corpo feminino. A violência masculina do romance é captada no filme.



Fig. 19: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.

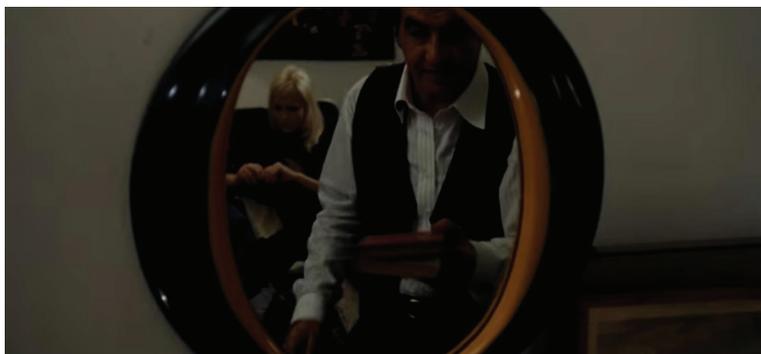


Fig. 20: captura de tela do filme *As meninas*. Fonte: *Youtube*.

O capítulo do qual essa cena deslizou é marcante por um jogo de palavras em que a perspectiva de Ana Clara nessa sociedade é contraposta à perspectiva desse homem, o qual rejeita até

mesmo o nome falso que ela diz ser seu: ele a denomina Bela e só, como se nada mais nela importasse, nada para além da presença de seu corpo. No livro, ao deixar Max dormindo no quarto, ela sai para a rua a fim de encontrar o “escamoso”, que sequer parece real. A cena é narrada pelo narrador personativo: “Ela apertou os olhos contra o céu tumultuado” (Telles: 2022, 180). Após não mais ruminar só na sua mente, mas agora também pela rua, Ana Clara, depois de fugir de um outro homem qualquer, se encontra, com o que a chama de Bela. Ele a leva para sua casa. Lá chegando, ele ignora as falas de Ana Clara, já abatidas e inanimadas (pelo álcool, pela droga, pelo trauma) que expressam a sua necessidade de ir embora. Ele começa a tirar a roupa, enquanto lê em voz alta uma revista sobre a derrota de Napoleão em Waterloo, para em seguida mostrar sua conquista mais importante:

Quando na tarde lúgubre de Waterloo, Napoleão, desesperado, ordenou a todas as baterias do seu exército em começo de derrota que despejassem seus balaços em compacta saraiçada, romperam-se em dilúvio sobre o campo de batalha as comportas do firmamento. Então, ouvindo troar a artilharia enterrada na lama e ouvindo trovejar o espaço por entre cordas d’água, o homem fenomenal, cuja glória cesárea bruxuleava no crepúsculo definitivo dos Cem Dias, teria exclamado, com os olhos orgulhosos postos no céu: “Estamos de acordo” (Telles: 2022, 190).

O discurso sobre o tema da conquista segue sendo lido até, enfim, marcar o que seria a maior conquista de Napoleão

(nesse ponto da leitura Ana Clara já dorme, enquanto o homem, sem nem ainda tê-la tocado, parece já viver o extremo gozo de um narcisismo falocêntrico):

Conquistou o coração de todas as mulheres que o viram na tela, e mal o viram... mal o viram experimentaram esse delírio de platonismo amoroso, que é, segundo os fisiologistas... a forma sutil da paixão mais temível... que não encontra finito que não encontra finito no infinito da insaciedade! (Telles: 2022, 191)

O essencial captado da obra literária por David Neves e Emiliano Ribeiro é essa dicotomia entre dois olhares: o reprimido, que aperta os olhos contra o céu tumultuado, e o atribuído ao homem fenomenal, que exclama sua prepotência tirânica com os olhos orgulhosos postos no céu. Nem mesmo o cenário crepuscular do mistério o leva a frear a *hybris* de sua conquista do infinito da insaciedade. Trata-se de poder. O terrível, no arco de Ana Clara, é alcançado pela alusão de que não é ela, nem sua beleza, o eixo de seu mundo pessoal, pois esse lugar é ocupado pelo desejo ideal do falocentrismo conquistador que, como um general militar, “não encontra finito que não encontra finito no infinito da insaciedade”.

O medo das forças repressoras do estado militarizado somado ao medo constitutivo dos traumas adquiridos pela existência em contínuo gera indivíduos fragmentados que se desconectam de si e dos seus semelhantes. Aliena-se o indivíduo por essas duas frentes, o que repercute numa estagnação gene-

ralizada. As personagens do livro não vivem ações, vivem majoritariamente o ruminar da memória traumatizada, portanto interrompida, que não age, até, enfim, ser superado o impasse repressor do trauma. Nesse movimento do trauma, elas se paralisam numa passividade diante do entorno, ficcionalizando fantasias capazes de recalcar a densa experiência traumatizante que não cessa de retornar. Tanto o livro quanto o filme conseguem atingir o real que há nessa experiência, valendo-se de suas respectivas linguagens.

Referências

As meninas. Direção de Emiliano Ribeiro. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t5x2fSUIaqU&t=1976s>.

BARBOSA, Clarissa Loureiro Marinho; QUEIROZ, Carlos Eduardo Japiassú de. As memórias traumáticas em *As meninas*: uma reflexão sobre o medo para construção do feminino. *Travessias Interativas*. Sergipe, n. 16, v. 8, pp. 573–585, jul-dez/2018.

JAVAREZ, Jeanine Geraldo. A Ditadura Militar no fluxo de consciência: uma análise comparada do livro *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, e sua adaptação para o cinema, dirigida por Emiliano Ribeiro. *Cadernos da Semana de Letras*, v. 2, pp. 14-26, jun/2013.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.

RODRIGUES, Vanessa Aparecida Ventura. *As marcas da memória na escrita de As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Tese de Mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2014.

STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel*. Translated by James P. Pusack. Indiana: Indiana University Press, 1971.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.