

**O *BILDUNGSROMAN* FEMININO DE LYGIA FAGUNDES TELLES:
UMA LEITURA DA MULHER BRASILEIRA NO SÉCULO XX**

The female *Bildungsroman* of Lygia Fagundes Telles:
a reading of brazilian woman in the 20th century

Lucilene Canilha Ribeiro
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
lucilenecrs@yahoo.com.br

RESUMO

A proposta deste trabalho é apresentar, de maneira concisa, os resultados da pesquisa que originou a tese de mesmo título, na qual se abordou a teoria do *Bildungsroman* em perspectiva histórica e sua confrontação com os estudos de gênero a partir do ponto de vista feminino. Tal discussão foi amparada e justificada na leitura dos quatro romances de Lygia Fagundes Telles, em que a composição da identidade da mulher brasileira permite ampliar os parâmetros de análise do romance de formação.

PALAVRAS-CHAVE: romance de formação; crítica literária feminista; literatura brasileira.

ABSTRACT

The proposal of this work is to present, concisely, the results of the research that originated the thesis of same title that addresses the theory of *Bildungsroman* in a historical perspective and its confrontation with gender studies through the female point of view. The discussion was supported and justified in the reading of the four novels by Lygia Fagundes Telles, in which the composition of the identity of the Brazilian Woman allows to enlarge the analysis parameters of the novel of formation.

KEYWORDS: novel of formation; feminist literary criticism; Brazilian literature.

O presente trabalho pretende apresentar, de maneira sucinta, o resultado da tese de doutorado de mesmo título defendida em 2017 na Universidade Federal do Rio Grande com a orientação da professora doutora Nubia Jacques Hanciau. O estudo abarca a compreensão do gênero literário *Bildungsroman* alinhado à leitura dos romances da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, a saber: *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário*, *As meninas* e *As horas nuas*. Todos caracterizam-se como *Bildungsromane*, ou, como também é conhecido em língua portuguesa, romances de formação. A análise contemplou as metamorfoses do gênero ocorridas nestes casos, além de enfatizar a importância do ponto de vista feminino nas quatro obras.

O gênero literário *Bildungsroman* teve sua origem na crítica literária alemã do início do século XIX. Seu primeiro paradigma, contudo, foi a obra de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795), cuja presença faz-se notada no percurso da história literária ocidental até a contemporaneidade. Porém, para permanecer tanto tempo nesse percurso histórico, o gênero sofreu algumas mudanças, a fim de se manter atualizado. Consequentemente, as teorias desenvolvidas acerca do romance de formação também foram atualizadas. Com o passar dos anos, o gênero ultrapassou as fronteiras territoriais de seus primeiros registros e espalhou-se pela cultura ocidental.

O termo literário *Bildungsroman* teria sido utilizado pela primeira vez em uma conferência pública na Universidade de Dorpat, proferida pelo professor Karl Morgenstern em 1810, mas só ganharia espaço na crítica literária quase meio século depois com o hermenêuta Wilhelm Dilthey. Melitta Gerhard, trinta anos após, alia o romance de formação ao romance de desenvolvimento

(*Entwicklungsroman*) e ressalta a importância do confronto entre o sujeito e a sua realidade como incentivador do processo de amadurecimento. É fundamental para a existência do *Bildungsroman* a dinâmica relação estabelecida entre sua formação discursiva e seu substrato social. Portanto, foi necessário pensá-lo a partir de uma reflexão que privilegiasse o espaço-tempo conveniente para a análise das obras de Lygia Fagundes Telles, isto é, o brasileiro da segunda metade do século XX.

Outro teórico fundamental para pensar o gênero é o russo Mikhail Bakhtin, que concentra a pesquisa do *Bildungsroman* à ideia de cronotopo e à imagem da personagem. Segundo o próprio autor, “Uma análise teórica necessita recorrer a um material histórico concreto” (BAKHTIN, 1997, p. 236). Concernente a essa afirmação, entende-se que o critério basilar da teoria pauta-se na verificação do quanto o homem assimila, na construção de sua identidade, o seu tempo histórico. Este sempre delimitado pelo processo de sua formação.

Essas são algumas das teorias que fundamentam a base do pensamento acerca do *Bildungsroman*. Por outro lado, elas não se aplicam plenamente aos romances modernos e contemporâneos. As novas obras literárias exigem reflexão diferenciada sobre a formação identitária do novo sujeito. No caso específico da análise dos romances de Lygia Fagundes Telles, pensar a condição social da mulher e as mudanças que ocorreram nas quatro décadas da publicação das obras eleitas é o ponto de partida para entender as transformações do gênero de maneira geral. Mas, mais atentamente, deve-se compreender a formação de um público leitor específico, que não figurou durante os primeiros momentos da crítica a respeito do *Bildungsroman*: o público feminino. Somente a partir da segunda metade do século XX é que ocorreram algumas mudanças quanto a essa questão, e, mesmo assim, as reflexões encontram-se em sua maioria em língua inglesa, voltadas para um contexto totalmente diferenciado do brasileiro. De qualquer forma, neles há uma predominância de estudos dos romances do século XIX e início do século XX.

Ciranda de pedra (1953), *Verão no aquário* (1964), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989), são os quatro títulos da obra romanesca de Lygia Fagundes Telles que se apropriam e atualizam o conceito do gênero literário *Bildungsroman* de maneira peculiar. Analisando-os é possível refletir a respeito da metamorfose do gênero na obra romanesca de uma só autora, neles exemplificando as transformações que podem ocorrer no *Bildungsroman* e suas implicações na literatura brasileira. Lançados em décadas diferentes, os livros trabalham com contextos sociais igualmente distintos. Todas as histórias são marcadas temporalmente (mesmo sem menção explícita a uma data específica) com elementos que levam o leitor à revelação de um contexto histórico determinado. Tais elementos denunciativos de uma época se apresentam em diferentes graus. O romance *As meninas* é o que mais se apoia na sua historicidade, enquanto *As horas nuas* apresenta menor número de referências histórico-sociais. Mesmo assim, todos, de alguma forma, dialogam com seu tempo, buscando contestá-lo e entendê-lo. Na mesma medida, suas personagens buscam uma formação identitária que se adapte às suas respectivas épocas.

Ciranda de pedra, primeiro romance escrito pela autora paulista, foi publicado no ano de 1954. Até esse momento, ela só havia se dedicado à escrita de contos. Neste enredo conhecemos a história de Virgínia desde a sua infância até o final da adolescência. Apesar de abordar temas pouco usuais para o momento em que foi lançado, o livro foi muito bem recebido pela crítica e obteve grande popularidade.

Nessa primeira narrativa, encontramos a forma mais próxima do clássico *Bildungsroman*. A história trata de um período formativo pelo qual passa a protagonista Virgínia. Sua maturação, aliada ao desenvolvimento físico, estaria ligada ao que Bakhtin chamou de romance de formação com temporalidade cíclica, onde há assimilação do mundo, como se esse fosse uma escola pela qual todos devemos passar para alcançar um único resultado: “a sobriedade acompanhada de um grau variável de resignação” (BAKHTIN, 1997, p. 239). A protagonista quando criança possui expectativas que, após seu amadurecimento, se diluem em conclusões muito céticas acerca de seus parentes e amigos e de sua própria identidade. A ânsia de pertencer àquele grupo de personagens (a ciranda que dá nome ao livro) perde o sentido quando Virgínia entende o verdadeiro caráter desses seres que a cercam.

A análise de *Ciranda de pedra* como um exemplo de *Bildungsroman* fez parte do trabalho de Cristina Ferreira Pinto. A pesquisadora declara que, apesar de no romance serem expostas características da formação tradicional, ele inova ao tratar do processo de desenvolvimento de uma mulher:

[...] a orfandade da protagonista, a mudança de ambiente, o internato, o isolamento e os conflitos com o mundo exterior. Por outro lado, tal como tem sido verificado em exemplos de *Bildungsroman* feminino [...] o destino final de Virgínia não a leva à integração no seu grupo social como acontece no *Bildungsroman* masculino tradicional. (PINTO, 1990, p. 123)

Ela sustenta ainda que a obra de Telles descentraliza a figura masculina em seus romances e pauta sua discussão na crise da instituição familiar, apresentada pela primeira vez nesse texto. Para ela, essa decadência familiar representa, de certa forma, as mudanças sociais que estariam ocorrendo:

[...] suas personagens refletem mudanças que para muitos representam o processo de decadência de um determinado grupo social. Seus romances, particularmente, são vistos como uma reflexão sobre a “decadência moral burguesa” (Paes, 420) e a “desestruturação da família” brasileira (*Literatura comentada*, 104). Tal “decadência” ou “desestruturação”, pois, seriam uma consequência das mudanças sociais que se operam no Brasil depois da década de 30 e, em particular, depois da implantação do Estado Novo. A obra romanesca de Fagundes Telles reflete, a partir de *Ciranda de pedra*, justamente essas mudanças, focalizando a situação da mulher numa sociedade em processo de transformação. (PINTO, 1990, p. 117)

O primeiro romance da escritora iniciaria uma série de *Bildungsromane* femininos. Os outros três revelariam o desenvolvimento de outras mulheres de maneiras distintas (tanto a partir de diferentes soluções formais, como de diversas escolhas temáticas). Dessa maneira, pode-se dizer que a obra romanesca de Lygia Fagundes Telles partilha dos ideais do gênero do romance de formação, ao mesmo tempo em que o transforma. Isso porque sua escrita transgride ao alterar alguns parâmetros apontados como usuais, seja em sua temática – já que se debruça sobre a formação da mulher especificamente –, seja formalmente – utilizando uma narração intimista, em primeira pessoa ou fragmentada.

Em *Verão no aquário*, as mudanças, embora sutis, são emblemáticas de uma época. Aqui a narradora se apresenta em primeira pessoa diferentemente do usual. Esse posicionamento, à parte, enfatiza uma reflexão particular e subjetiva sobre a própria formação. Raíza, a personagem em questão, transmite ao leitor sua visão interna do período formativo pelo qual está passando. Período esse que também sofre alterações, na medida em que não ocupa mais um extenso espaço de tempo. O enredo de *Verão no aquário* está centrado numa fase específica, o período de um verão, em que a personagem passa de sua adolescência à idade adulta. A mulher nesse romance é mostrada de diversas formas sob o olhar de uma jovem que se comporta à maneira de sua época, nos moldes da contracultura. Raíza é adepta da liberação sexual feminina – só possível após os anos 60 –, do uso de drogas e apoia abertamente a queda de instituições sociais como a família e a igreja etc. Esse processo de construção de uma identidade muito particular é reflexo de toda uma geração de mulheres que se deparam naquele momento com uma nova forma de encarar o mundo e de serem encaradas pela sociedade.

No terceiro romance de Telles, *As meninas*, conhecemos a história de três jovens – Lorena, Ana Clara e Lia – que convivem em um pensionato de freiras em São Paulo nos anos 1970. Nessa obra é possível identificar uma maior transparência referente às marcas temporais. Isso se deve principalmente à personagem Lia, ativista que luta contra o regime governamental de sua época. Devido ao seu engajamento, a narrativa apresenta um discurso que, em alguns momentos, explicita marcas de seu tempo, ou seja, da ditadura militar brasileira em seu período mais sombrio. Na orelha

da primeira edição – e agora reproduzido pela edição de 2009 da Companhia das Letras – Paulo Emílio Salles Gomes escreve sobre o romance e reafirma o posicionamento testemunhal da obra:

Livro tão belo quanto inquietante – vivo e corajoso testemunho de um tempo com suas perplexidades, suas paixões, sua atmosfera cotidiana de tensão e suspense como se a sorte da própria condição humana estivesse em jogo a cada minuto. (GOMES, 2009, p. 296)

Além de estabelecer a aproximação com o tempo histórico definido, a obra dialoga com outras questões caras ao período vigente. Novamente aqui temos o protagonismo de mulheres, nesse caso três, que se unem através da narrativa para comporem uma face híbrida da mulher brasileira da década de 70. O enredo é composto por três vozes distintas, mas alinhadas em um mesmo discurso: a formação feminina. Essas mulheres, complexas em suas individualidades, unidas, compõem um mosaico de anseios femininos muito em voga na época, como a inserção no mercado de trabalho, a participação na vida pública, a emancipação financeira, o questionamento de instituições sacralizadas como o casamento e a família, por exemplo. As três personagens passam juntas, no desenvolvimento da trama, por um processo formativo de caráter na busca de um só objetivo: sua própria independência, seja ela, financeira, sexual ou emocional.

Assim, o terceiro romance de Lygia Fagundes Telles considerado pela crítica um dos melhores – senão o melhor –, insere-se na tradição do *Bildungsroman*, apresentando forte diálogo com o público leitor e sofisticação nas formas narrativas do romance de formação. Mesmo que transforme alguns parâmetros do gênero, ele traz em si a formação identitária das personagens centrais como um elo que as une em uma única face.

Em *As horas nuas*, lançado em 1989, a autora nos apresenta uma protagonista em idade avançada, Rosa Ambrósio, atriz decadente, que tenta reconstituir sua identidade e recuperar sua história através de suas memórias. Por meio de uma narrativa fragmentada e apoiada em diversos ângulos acompanha-se a formação identitária da personagem, que parte do ponto final em busca de reminiscências que a ajudem na construção desse mosaico. Neste caso, o *Bildungsroman* sofreria as mais intensas modificações para compor o processo formativo pelo qual a personagem transita. Esta última protagonista fecharia o ciclo de mulheres distintas que buscam construir suas próprias identidades no decorrer de cada narrativa em momentos diversos de suas vidas. Em *As horas nuas*, podemos perceber que a autora faz uso da forma mais moderna do *Bildungsroman*, em que a identidade é reconstruída através da organização narrativa: seja no discurso da sessão psicanalítica ou na tentativa da escrita de suas memórias.

A leitura dos romances de Lygia Fagundes Telles, sob a perspectiva do *Bildungsroman*, contribui para o entendimento da metamorfose do gênero ao longo dos anos evidenciando assim, a reatualização do romance de formação que possui em si, desde o princípio, a flexibilização das formas e das temáticas. Como mencionado anteriormente, é importante se levar em consideração o contexto sócio-histórico na análise dessas obras. Isso porque um dos pilares de avaliação do romance de formação é justamente manifestar um pensamento crítico acerca de seu entorno imediato. Por isso, pensar o contexto brasileiro vigente entre as décadas de 50 e 80 se faz imprescindível para este estudo. É de conhecimento notório que o *Bildungsroman* tem sua gênese ligada à ascensão da burguesia alemã no século XIX e isso implica pensar nos ideais específicos nascidos nesse período histórico.¹ Como o romance de formação busca influenciar mudanças extraliterárias, ou seja, tenta atingir o pensamento do leitor de forma que ele busque também a sua formação, nada melhor que utilizar a forma literária mais representativa e a mais difundida dentro dessa nova classe social. Isso nos leva à reflexão de

¹ Do romance de Goethe, extraem-se as principais características e temáticas do gênero; por exemplo, o desejo de Wilhelm romper com a imposição hereditária de sua posição social, a valorização da cultura como meio libertador de uma estética social etc. Para difundir tais ideias, o *Bildungsroman* se apresenta sob a forma narrativa de romance, gênero literário burguês por excelência.

Franco Moretti a respeito do tema aqui pesquisado. O teórico vem desenvolvendo em seus textos, a exemplo dos ensaios presentes em *Signos e estilos da modernidade*, a ideia de que a aleatoriedade e a seleção sejam fatores decisivos na história dos gêneros. Sendo assim, as formas governadas pelo acaso no século XVIII são regidas pela força da necessidade no século XIX, momento no qual muitos gêneros deixam de existir dando lugar àqueles que melhor dialogavam com a época contemporânea, dentre os quais o romance de formação foi o melhor sucedido. A partir da proposta de Moretti, portanto, o contexto oitocentista selecionou esta forma literária como aquela que melhor poderia conduzir os anseios estéticos e as expectativas conteudísticas da época.

Da mesma maneira, nos anos sucessores, a forma se manteve em alta no painel de consumidores de cultura. Afinal, o gênero romanesco impera até hoje entre os *best-sellers*, atingindo o grande público leitor. A relação entre o nicho receptor e o objeto verbal introduz uma dicotomia fundamental para este estudo, ou seja, a que considera o par formação do personagem/formação do leitor. Esta relação é inseparável no estudo do *Bildungsroman* e permite afirmar que a forma textual escolhida para alcançar as massas foi e continua sendo muito importante para a concepção e a recepção do gênero. É importante ressaltar que as obras de Lygia Fagundes Telles são de fácil acesso ao público leitor brasileiro. Ainda no início de sua carreira, a escritora já recebia elogios de críticos da literatura brasileiro, como Erico Verissimo e Antonio Candido, e prêmios nacionais e internacionais. Tais ações contribuíram para sua inserção no cânone da literatura brasileira desde muito cedo. Sua popularidade se fortaleceu com o diálogo com outras mídias como a televisão, o cinema e o teatro em diversas adaptações de seus textos.

Ainda considerando o viés da recepção, somos levados a pensar em outro aspecto balizador deste estudo: o feminino. De acordo com o mencionado, a teoria do *Bildungsroman* se desenvolve na observação não apenas da obra de Goethe, mas também ao avaliar uma série de romances posteriores, cuja estrutura e tema definem tipologicamente o gênero. Porém, como era de se esperar, devido ao contexto patriarcal de nossa sociedade, o conteúdo das obras trabalhadas sempre esteve voltado para o público masculino. A narrativa debruçava-se sobre os problemas de jovens homens em sua construção identitária. Suas preocupações giravam em torno de questões que envolvessem interesses do mundo masculino, por exemplo, as profissões que os homens exerceriam, o casamento e a necessidade de tornar-se provedor da família, a participação na guerra, etc.

Pensando na história da mulher no Ocidente e nas questões de gênero que podem envolver uma análise literária preocupada em seu cerne com a questão espaço-temporal hetero e homodiegética, é preciso considerar fatos que se diferenciam nesse contexto. Ao aceitar que tais fenômenos externos à obra têm influência sobre sua temática e até mesmo em sua estilística, pensar o *Bildungsroman* à luz das questões de gênero torna-se inevitável. Quando analisamos romances de formação protagonizados por mulheres, nos deparamos com problemáticas sociais que não são necessariamente pensadas quando tratamos da história de homens. Tal afirmativa se justifica se pensarmos que o *Bildungsroman* tem como princípio fundamental narrar a formação do caráter identitário, e que esse processo está diretamente ligado ao contexto social próprio de seu tempo e de seu espaço. A temática da formação das mulheres se constitui em um aprendizado diferenciado daquele vivenciado pelo homem. Embora a teoria e a crítica analisem em sua maioria romances protagonizados por homens, o *Bildungsroman* não pode ser visto enquanto gênero literário exclusivamente masculino. Ao pensar a formação do caráter identitário como ponto crucial do *Bildungsroman*, tem-se que levar em consideração o percurso diferenciado da trajetória de vida feminina. Ao dissertar sobre o tema, Peônia Viana Guedes sintetiza:

Críticas feministas têm mostrado que a estrutura do *Bildungsroman* pressupõe uma gama de opções sociais que só se oferecem aos homens, e que a sociedade patriarcal dificilmente encoraja as mulheres a enveredarem por um caminho de autodescoberta. Na verdade, a heroína do *Bildungsroman* dos séculos XVIII e XIX geralmente se vê obrigada a aceitar o papel social que lhe é adequado – casamento e maternidade –, ou a se esquivar a esses papéis e pagar o preço de sua rebeldia – a morte física ou

espiritual. As escritoras do século XX têm tentado modificar os finais dos romances – habitualmente episódios de casamento ou morte – criando narrativas que oferecem uma série diferente de opções à heroína, questionando assim as imagens tradicionais da socialização da mulher. Recentes pesquisas feministas multidisciplinares também sugerem que a vida das mulheres não segue os paradigmas masculinos de identidade, experiência e desenvolvimento e, portanto, precisa ser examinada separadamente da vida dos homens. (GUEDES, 1997, p. 18)

Não obstante, o estudo da romanesca lyginiana abre um horizonte de novas perspectivas não só sobre o universo feminino, mas também do panorama social brasileiro pós-movimentos contraculturais no século XX. As obras em pauta foram escritas e publicadas em décadas diferentes. Essa heterogeneidade diacrônica auxilia no maior entendimento de como o gênero se desenvolveu e quanto a questão da formação da mulher foi distintamente problematizada em determinadas épocas, mesmo que em um curto espaço de tempo (45 anos de intervalo entre o primeiro e o último romance).

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, investiga a condição feminina presente na sociedade burguesa ocidental. Seus exemplos ilustram um estudo apurado a respeito da construção do mundo a partir da perspectiva da mulher. Observa-se que “tornar-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 9, v. 2) está diretamente ligado às práticas culturais que circundam nossa sociedade. Suas explicações contemplam desde a infância até a maturidade. Por isso, o livro começa com uma importante afirmação que sustentará toda a sua hipótese:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. (BEAUVOIR, 1980, p. 9, v. 2)

Em ampla dissertação, a autora nos traz exemplos que perpassam a descoberta da sexualidade na infância (e aqui ela faz a reavaliação das teorias freudianas, isentando a menina da inveja do pênis, e ressignificando todo o imaginário que as diferenças biológicas podem atribuir ao ser), o início da socialização do indivíduo a partir do núcleo familiar, da religiosidade, da História ocidental, dos mitos, das fábulas e das lendas. Em todos esses núcleos a imagem da mulher é enfraquecida, empobrecida, submissa. A submissão é o elo mais presente nessas instâncias que relegam a imagem da mulher à inferioridade.

Ainda nesse mesmo texto, a filósofa chama a atenção para as mudanças que ocorrem com a puberdade feminina. Partindo de conclusões a respeito do comportamento social estudado, pode-se concluir facilmente que nesse período começa a preparação do ser “mulher”, e, com isso, podemos entender que a menina estará em constante preparação para outras fases posteriores de seu desenvolvimento, representadas exclusivamente pelo casamento e pela maternidade. O corpo feminino começa a dar sinais de que está se preparando para a reprodução e, para que isso aconteça, é necessário compreender os trâmites sociais que a levarão ao casamento com o intuito da manutenção da espécie humana. Até aqui, é possível verificar que a manifestação de alguns elementos auxiliares na formação podem se assemelhar a conteúdos presentes em *Bildungsromane* masculinos, entre eles o casamento. Mas, se por um lado, o casamento representa para o homem o empoderamento de sua família, a constituição de um microcosmo onde se torna o centro detentor de poder e satisfação, e ajuda a compor apenas uma das facetas de sua vida exitosa, o mesmo não se aplica à mulher. Por muito tempo essa era a única ascensão social possível para ela além da consequente maternidade. Porém, esse universo do lar não representava apenas mudança de *status*, era também a única profissão, único lazer, único sonho destinado ao universo feminino.

Era inevitável pensar que os *Bildungsromane* mais antigos privilegiavam essa visão ou mostravam uma vida tortuosa e sofrida para as mulheres que não trilhassem esse destino. Mesmo

escrevendo em um momento de efervescência da liberação sexual, Lygia não esquece o passado opressor e representa literariamente a condição da mulher nesse momento emblemático de liberação sexual, em que sua posição ainda oscila entre realidades compostas de múltiplas perspectivas acerca do assunto. O desvencilhamento dos valores tradicionais é notável com o passar das décadas. À medida que o tempo passa, a mulher incorpora mais direitos na sociedade e pode ousar mais dentro do plano social. O casamento, como instituição de destaque no *Bildungsroman*, é visto como algo falido nas quatro obras, pois não há a construção de uma ideia positiva acerca do tema em nenhum deles. As protagonistas não atendem a essa etapa da vida, deixando evidente que os caminhos possíveis para as mulheres após os anos 50 iam além da realização do matrimônio e da maternidade. Os relacionamentos amorosos transgridem a ordem imposta e estabelecem-se de maneiras provocativas ao senso comum, como, o divórcio, a infidelidade, a diferença geracional, o celibato, a homossexualidade, etc. No universo de Telles, as mulheres permitem-se viver seus relacionamentos de maneira equivalente às práticas permitidas aos homens desde sempre.

A proposta de estudo dos romances selecionados de Lygia Fagundes Telles promove maior entendimento não apenas da representação da formação da mulher, mas também o acompanhamento de uma metamorfose genética compactada em quatro décadas, que serve de exemplo para a flexibilidade do *Bildungsroman*. A autora defende a ideia sobre a escrita feminina, conseqüentemente a sua:

Sim, a ficção feminina tem características próprias, é mais intimista, mais confessional, a mulher está podendo se revelar. Se buscar e se definir, o que a faz adotar um estilo bastante subjetivo, aparentemente narcisista: ela precisa falar de si mesma. No meu romance *As meninas*, há a frase uma personagem que aborda a situação: “antes eram os homens que diziam como nós éramos. Agora, somos nós”. (TELLES, s.d.)

As quatro obras aqui observadas se valem desse recurso da escrita intimista, voltada para o interior das protagonistas, na narrativa das formações. Mesmo que utilizando focos narrativos distintos, em cada uma das obras fica claro o uso dessa introspecção narrativa. Em *Ciranda de pedra* observamos um narrador em terceira pessoa acompanhar a trajetória de Virgínia, de sua infância à sua juventude. Já em *Verão no aquário*, quem narra é a própria protagonista, descobrindo o mundo junto com seu leitor que a acompanha em curto espaço de tempo, compreendido entre uma estação do ano, na qual Raíza passa da inconsequente juventude a uma harmoniosa maturidade. Em *As meninas*, Lygia compõe um mosaico narrativo com as três vozes das protagonistas Lorena, Lia e Ana Clara, que se centram em um momento de maturidade para as personagens jovens adultas. E, por fim, em *As horas nuas*, temos uma narração ousada, multifacetada e oblíqua entre a protagonista, seu *alter ego*, e um narrador em terceira pessoa no último capítulo. Com isso, acompanhando as transformações do narrador dos romances de Lygia Fagundes Telles, pode-se constatar que se está diante de um movimento circular, no qual, em cada extremidade, a voz narrativa heterodiegética observa as personagens “de fora”, enquanto que, nas modalidades focalizadoras intermediárias (entre o primeiro e o último narrador lyginiano) há ênfase na identidade entre voz narrativa e sujeito narrado.

Outro ponto central para este estudo é a maneira como a autora aborda os momentos formativos. Se, em *Ciranda de pedra*, tratamos do amadurecimento das fases iniciais da heroína (infância-adolescência), nos romances seguintes, o foco da narrativa enfatiza etapas concentradas em idades cada vez mais maduras. Com Raíza, temos a passagem para um primeiro momento em sua vida adulta. As três meninas do terceiro romance, embora ainda jovens, têm questões mais voltadas para o mundo adulto propriamente dito do que para o abandono da puberdade. Porém, é com Rosa Ambrósio que a autora se distancia de suas demais protagonistas, pois aqui acompanhamos uma senhora entrando em sua maturidade mais plena. Mas, nem por isso podemos desconsiderar esse momento de formação frente aos demais. Isso porque a formação da mulher não estaciona com a idade adulta, é preciso considerar outros momentos de descoberta, entre eles, notadamente a velhice.

Tal assunto, ainda hoje tratado como tabu, foi abordado amplamente pela filósofa Simone de Beauvoir em seus últimos livros, nos quais sentia a necessidade de escrever a respeito de tal momento no universo feminino. Sua motivação principal foi justamente a falta de interesse e a escassa literatura a respeito do tema. Em seu livro mais popular, *O segundo sexo*, ela focaliza, ainda que brevemente, o assunto:

A história da mulher – pelo fato de se encontrar ainda encerrada em suas funções de fêmea – depende muito mais que a do homem de seu destino fisiológico. Todo período da vida feminina é calmo e monótono: mas as passagens de um estágio para outro são de uma perigosa brutalidade; evidenciam-se através de crises muito mais decisivas do que no homem: puberdade, iniciação sexual, menopausa. Enquanto ele envelhece de maneira contínua, a mulher é bruscamente despojada de sua feminilidade; perde, jovem ainda, o encanto erótico e a fecundidade de que tirava, aos olhos, a justificação de sua existência e suas possibilidades de felicidade: cabe-lhe viver, privada de todo futuro, cerca de metade de sua vida adulta. (BEAUVOIR, 1980, p. 343, v. 2)

Sobre esse aspecto podemos compreender que Lygia, em seu entendimento do universo feminino, abordou a construção do sujeito “mulher” buscando diretrizes e temáticas que respeitassem essa existência. A experiência de vida de mulheres como Rosa Ambrósio quebram o tabu da anulação da vida, dos desejos e da própria inexperiência frente a novos desafios que se apresentam continuamente. Da mesma forma, as demais protagonistas, Virgínia, Raíza, Lorena, Lia e Ana Clara constroem-se a si mesmas impulsionadas pelas próprias motivações, questionando os modelos impostos por uma sociedade que não leva em consideração a voz das mulheres ao erigir suas leis e seu *modus vivendi*.

Todos esses elementos configuram um *corpus* coeso a respeito do gênero *Bildungsroman*. Ao estudar as quatro obras sob o viés do romance de formação, percebemos que há um desenvolvimento contínuo em torno da metamorfose da personagem feminina. Essas transformações entre os romances de Lygia Fagundes Telles funcionam como história do gênero em questão, de forma compacta. O gênero literário do *Bildungsroman* atravessou séculos na história da literatura, mantendo alguns elementos basilares e adaptando outros em relação à época na qual cada exemplar do gênero se inseria. Em uma linha de pensamento que visa o questionamento de estruturas estabelecidas sob uma visão de mundo voltada para um viés ideológico excludente, a exemplo do patriarcado, existem vários estudos que se dedicaram à análise de *Bildungsromane* que fugiam ou, no mínimo, repensavam as categorias de tal forma literária. Isso porque ao revisitar-se obras com temáticas referentes ao universo feminino, exigia-se outra abordagem que levasse em consideração certos aspectos concernentes ao imaginário da mulher que uma cultura focada em uma linha de pensamento unilateral não era capaz de desenvolver. Dessa nova leva de produções, que visam expandir o estudo de *Bildungsromane*, existem trabalhos de recuperação de obras, de revisão canônica e também proposições sob uma nova maneira de entender o gênero.

É possível encontrar pesquisas acadêmicas (teses, dissertações, monografias, etc) nessa linha de pensamento revisionista, expressivamente mais numerosa em língua inglesa, que pensam a literatura com a preocupação de refletir a respeito da forma pela qual se articulam as ideias formacionais, levando em consideração a posição da mulher inserida em temporalidades e espacialidades diversas. Contudo, chamo a atenção para dois trabalhos que centram seu estudo no *Bildungsroman* feminino. O primeiro, já citado e posteriormente abordado, é o de Ana Cristina Ferreira Pinto que explora a abordagem acerca da mulher em quatro obras separadas pelo tempo, mas que, de certa maneira, pensa a formação feminina em seu momento de amadurecimento. O livro busca construir um panorama da literatura brasileira escrita por quatro escritoras entre o período de 1938 a 1954: Lúcia Miguel Pereira, Raquel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles.

Destaca-se também a pesquisa mais recente da canadense Ellen McWilliams, na qual a autora

focaliza os romances da escritora Margaret Atwood sob o viés do *Bildungsroman*, formadores de uma identidade nacional. A primeira parte do trabalho se dedica a entender o gênero *Bildungsroman* na tradição literária ocidental, principalmente no que diz respeito à produção feminina. McWilliams chama a atenção para o fato de que, na segunda metade do século XX, há uma expressividade significativa no número de mulheres que se apoderam do gênero em questão para atribuírem-lhe novos valores. Mesmo que a pesquisadora esteja falando a partir de um lugar específico, o Canadá, pode-se ampliar essa reflexão a outras literaturas e, particularmente, ao Brasil². Mas, antes de dedicar-se ao estudo das autoras mais recentes, a pesquisadora volta seu olhar para o passado, recuperando um esparso e desconhecido caminho de outras escritoras que se aventuraram na escrita de seus *Bildungsromane*. Ainda é muito difícil precisar a aparição das pioneiras no gênero, mas existem nomes que resistiram ao tempo e são quase unanimidade nos trabalhos focados na questão da feminilidade. São escritoras que se dedicaram a narrar a formação de suas personagens femininas, por exemplo: *Emma*, de Jane Austen, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, *O moinho sobre o rio*, de Georg Eliot (pseudônimo de Mary Anne Evans), *Mulherzinhas*, de Louisa May Alcott, *O despertar*, de Kate Chopin, *A viagem*, de Virginia Woolf, *O carnê dourado*, de Doris Lessing, e muitas outras acrescentadas a esta relação com o decorrer dos anos. Seja do ponto de vista autobiográfico ou não, percebem-se mudanças temáticas com a passagem do tempo, seja por conquista de direitos que ofereceram algumas expectativas mais amplas do que o casamento e a maternidade ofereciam. A busca das personagens femininas artistas, por exemplo, que descobriam seu potencial e apresentavam sua competência artística a uma sociedade orientada por preconceitos de gênero, foi abordada por obras que se situam entre a fronteira do *Bildungsroman* e a do *Künstlerroman*³. Contudo, as dificuldades por tentarem burlar ou ultrapassar essas e outras barreiras sociais levavam as mulheres à punição, ao apagamento, à insanidade, mesmo quando a narrativa era escrita por autoras que deveriam sentir na pele as próprias mazelas do ofício a que se dedicavam.

Através desses olhares diferenciados de uma parcela da sociedade apagada e silenciada, muitas dessas escritoras delinearão uma história das mulheres onde, por fim, poderiam ser protagonistas. Seja por um viés revisionista ou de resgate, trabalhar com tais obras alavanca narrativas ainda pouco lidas. Se a mulher não teve voz e vez na História ao longo dos anos e ainda caminha a passos lentos na construção de um novo panorama, a literatura possibilita que espiemos essa trajetória através do ficcional. Por possuir uma relação tão estreita com o referencial, o romance de formação feminino ajuda-nos a construir o entendimento de como se desenvolveu a história das mulheres em nossa sociedade.

Ao trabalhar com o romance de formação feminino, traça-se um novo horizonte teórico quando acrescentamos a palavra “feminino” ao tradicional gênero romanesco em questão. A partir dessa nova perspectiva, estamos diante não apenas de livros escritos por mulheres e/ou que falem de personagens femininas. É preciso que se repense a teoria e se teça à luz do conhecimento da história da mulher novos traços paradigmáticos para o gênero. A crítica necessária para justificar este tipo de trabalho deve levar em consideração parâmetros sociais, filosóficos e históricos que, de alguma maneira, são a base da construção do “ser mulher”. Pensando nessas diferenças é impossível desconsiderar tal dinâmica ao querer abordar o universo feminino. Como lembra a historiadora Mary

² Além das escritoras já mencionadas no trabalho de Ana Cristina Ferreira Pinto, é crescente o número de escritoras que se debruçou sobre *Bildungsromane* na contemporaneidade: *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo; *Pérolas absolutas*, de Heloísa Seixas; *Algum lugar*, de Paloma Vidal; *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa; *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo* e *Reunião de família*, de Lya Luft, entre tantos outros que, de alguma forma, revisam criticamente a tradição do gênero.

³ Quando o romance de formação se debruça sobre a estética artística, um artista, ou até mesmo uma obra de arte, o gênero se amalgama com outro, o *Künstlerroman*, que, em suma, pode ser entendido como o romance de artista. Os dois gêneros podem se aproximar muito em uma obra, chegando a complementarem-se. Mas é importante ressaltar a independência de ambos, já que necessariamente não precisam um do outro para existir. Um *Bildungsroman* não é obrigatoriamente um romance de artista, ele pode tratar de inúmeros temas diferenciados. O mesmo ocorre com o *Künstlerroman*, que não precisa tratar de um período formativo. Sua única preocupação está centrada na discussão ficcional da arte ou do artista (CAMPELLO, 2003).

Del Priori: “A história da mulher é antes de tudo, uma história de complementaridades sexuais, onde se interpenetram práticas sociais, discursos e representações do universo feminino como uma trama, intriga e teia” (PRIORI, 1988, p. 13).

Para Betty Friedman – que escreveu o emblemático *A mística feminina* sobre a mulher do século XX, em especial a norte-americana – a busca de uma identidade própria foi impulsionadora dos movimentos feministas e de toda a insatisfação manifestada por mulheres que não queriam mais aceitar o que lhe era imposto:

A busca de identidade não é nova, porém, no pensamento americano, embora em todas as gerações o homem que sobre ela escreve pareça redescobri-la. Na América, desde seus primórdios, ficou entendido, de certo modo, que os homens devem atirar-se para o futuro. Assim o ritmo de vida foi sempre demasiado rápido para que essa identidade se fixasse. Em cada geração muitos sofreram miséria e incerteza por não poderem aceitar a imagem que haviam recebido de seus pais. A busca de identidade do rapaz que sente não poder voltar ao lar foi sempre um tema importante entre os escritores americanos. E era considerado salutar sofrer essas dores de crescimento, procurar e descobrir a própria personalidade [...]. Mas por que não reconhecem os teóricos esta mesma crise de identidade na mulher? Em antigos termos convencionais e também nos da nova mística feminina ninguém espera que ela evolua a ponto de descobrir quem é e escolher sua identidade humana. A anatomia é o destino da mulher, dizem os teóricos da feminilidade. A personalidade feminina é determinada por sua condição biológica.

O problema de identidade era então novo para a mulher. As feministas foram pioneiras na própria vanguarda da evolução feminina. Precisam provar que a mulher era humana. Precisavam despedaçar, com violência se necessário, a estatueta de porcelana que representava a mulher ideal do século passado. Precisavam provar que ela não era um espelho vazio, passivo, uma decoração inútil, um animal sem inteligência, um objeto a ser usado, incapaz de interferir no próprio destino, antes de começarem a combater pelo direito de igualdade com o homem. (FRIEDMAN, 1971, p. 69-71)

Entender essa condição ontológica é uma das propostas mais proeminentes na filosofia de Simone de Beauvoir. O “ser mulher” beauvoiriano amplia a discussão para além do determinismo biológico e abrange todo o contexto cultural que forma o sujeito. Seu pensamento filosófico e a dedicação ao universo feminino estarão presentes também em sua obra ficcional e se tornarão mais expressivos ainda em seus escritos autobiográficos. As quatro obras que Simone de Beauvoir escreveu sobre si mesma, a saber, *Memórias de uma moça bem comportada*, *A força da idade*, *A força das coisas* e *Balanço final*, acrescidas do livro *A velhice*, escrito em seus últimos anos de vida, estão de acordo com a filosofia pregressa publicada e completam um panorama teórico-filosófico sobre o que significaria esse constante “tornar-se” ou “vir a ser” em todas as etapas da vida da mulher.

Ao pensar o *Bildungsroman* feminino não se pode apenas trocar o personagem masculino por um feminino ou um escritor por uma escritora, pensando de uma mesma maneira sobre os dois. As diferenças de gênero, que Beauvoir tão bem aponta em seu trabalho, devem ser levadas em consideração para que assim haja uma nova abordagem que respeite o universo feminino em sua plenitude. Para isso, é importante salientar que, na vida da mulher, as etapas são diferenciadas das do homem, e que, pensando em formação, há que se levar em conta as múltiplas passagens que essas personagens femininas experimentarão, não só da infância à idade adulta, mas da infância à velhice. Os ritos da descoberta da sexualidade foram abordados em larga escala pelos *Bildungsromane*, mas a sexualidade e a temática do corpo da mulher, com todos os tabus que o patriarcado lhe impôs, merecem enfoque diferenciado já que, por sua vez, manifestam-se de outro modo. Nos romances de Lygia, podemos ter um panorama da vida da mulher da infância à velhice, se considerarmos as quatro obras juntas.

Em síntese, existe uma constante no pensamento teórico acerca do *Bildungsroman*, ou do romance de formação. Ele se constitui em um gênero literário que tem por princípio narrar a trajetória de um personagem em processo de transformação, mediada por uma consciência que se relaciona de maneira crítica com o mundo e que, em diálogo com ele, solidifica e modifica sua personalidade. Por estar intrinsecamente relacionado com o tempo histórico que o contextualiza, além da mudança na vida do personagem, o gênero em questão normalmente aborda também as mudanças significativas na sociedade. Por isso, a representação historiográfica presente na obra justifica a busca de referenciais históricos e sociais vigentes no período (da narrativa, e, se significativo, da edição).

Ao pensar a obra de Lygia Fagundes Telles pelo viés deste gênero literário, não se pretende cristalizá-la em um rótulo que limite as potencialidades do texto, cuja análise e interpretação é o objetivo final de cada etapa deste estudo. O objetivo norteador aqui é justamente ampliar o campo conceitual no qual está imersa a fortuna crítica a respeito dos romances da autora paulista até a presente data, demonstrando que há por trás deles, ainda que isso não desvalorize nem inviabilize outras possibilidades de leitura, uma lógica razoavelmente estável, vinculada aos princípios do romance de formação e suas particularidades miméticas.

Os quatro romances analisados compõem uma história literária do *Bildungsroman* feminino no Brasil, indo de um ponto mais tradicional a um mais inovador. Em *Ciranda de pedra*, se percebe proximidade com o que foi estigmatizado enquanto forma clássica do gênero, como em Charlotte Brontë, por exemplo. Em *Verão no aquário*, acompanha-se Raíza, em um rápido percurso em busca de uma identidade própria na saída da adolescência para a idade adulta, apresentado de maneira intimista. Distancia-se do paradigma goethiano ao abandonar elementos como a educação institucional e concentrar o período narrado em uma estação do ano. Ao compor *As meninas*, a autora inova ao dar três vozes a um mesmo discurso: o da jovem brasileira da década de 1970. A concentração temporal, a fragmentação narrativa e a busca autodidata de suas formações renovam ainda mais o gênero. Nestas últimas duas obras, a subjetividade e a experimentação narrativas as aproximam de um *Bildungsroman* moderno, a exemplo de James Joyce e Virginia Woolf. Por último, em *As horas nuas*, Lygia fecha um ciclo de obras focadas na formação, sendo que neste momento ela amplia o horizonte do gênero mostrando a importância de renovar o exercício da crítica. Rosa Ambrósio, mulher madura, precisa aprender a conviver com essa nova etapa de sua vida: a velhice. Se antes o foco feminino alterava algumas questões no que tange a *Bildung*, com esta obra faz-se necessário repensar as etapas descritas nas definições do gênero, o que a afastaria ainda mais do cânone oficial e a colocaria entre autores que contestaram a forma, com destaque para Günter Grass e Alfred Döblin.

Ainda que, de maneira díspar, *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário*, *As meninas* e *As horas nuas*, compõem uma unidade a respeito da formação da mulher brasileira entre as décadas de 1950 e 1980. Mazzari, ao falar sobre o *Bildungsroman*, parafraseia um dos precursores do estudo do gênero, Morgenstern, quando este diz que “todo bom romance já seria no fundo um *Bildungsroman*” (MAZZARI, 2010, p. 153). Esta afirmação corrobora a importância do gênero para a formação cultural proporcionada por essas obras. Entre inúmeras características, já mencionadas, que permitem identificá-lo, a formação é a mais importante delas. Porém, é preciso lembrar que ela se processa não apenas no plano narrativo, referindo-se ao personagem que se forma, mas vai além e abarca a formação também do seu leitor. Pode-se dizer que o *Bildungsroman* apresenta caráter contestador em sua essência e permite que o sujeito que lê se movimente, se inquiete com a sociedade na qual está inserido. Por isso, o contexto da obra é sempre relevante em suas análises. Quando Morgenstern assim o define, em uma de suas últimas conferências, na verdade ele está remontando à importância da obra de arte na vida prática.

Quando Simone de Beauvoir pensa a natureza do objeto estético em *Por uma moral da ambiguidade*, ela parte deste mesmo estatuto, descrevendo o mundo da *práxis* como um universo em que “cada objeto é penetrado por significações humanas” (BEAUVOIR, 2005, p. 64), sendo esta uma das maneiras de atualizar uma questão comum ao existencialismo, de caráter fenomenológico ou

hermeneuta, que afirma que viver é fundamentalmente interpretar, isto é, apreender e produzir novos sentidos.

É nestes termos que, segundo a filósofa, o objeto estético deve ser pensado. Beauvoir está preocupada com o par conceitual contemplação/ação que pode enformar toda e qualquer obra de arte, criando uma aporia para o papel da arte na realidade cotidiana. Esse impasse ético possibilita que a autora formule uma hipótese a respeito da função da obra de arte no mundo, a partir da recontextualização dos itens da realidade por intermédio da transfiguração estética. O fato de o universo nunca ser inteiramente dito, e de seu estatuto ontológico nunca conseguir ser completamente enunciado abre o terreno para a manifestação artística:

Se inicialmente considerávamos o mundo como um objeto a ser manifestado, se pensávamos que estava a salvo por essa destinação, de maneira que tudo nele nos parecesse já justificado e que nada mais houvesse dele a ser recusado, então não haveria mais nada a dizer, pois nenhuma forma nele se desenharia; ele só se desvela através da recusa, do desejo, do ódio, do amor. Para que o artista tenha um mundo a expressar, é preciso primeiro que ele esteja situado nesse mundo, oprimido ou opressor, resignado ou revoltado, homem entre os homens. Mas então ele encontra no cerne de sua existência a exigência comum a todos os homens; é preciso que ele queira a liberdade em si e universalmente; é preciso que tente conquistá-la: à luz desse projeto a situações se hierarquizam e razões de agir se descobrem. (BEAUVOIR, 2005, p. 67)

A forma artística só se justifica enquanto ato. Seu território só passa a ser definido diante da possibilidade de transgredir os limites do mundo, enquanto uma reação diante de seus objetos, que os liberta de suas relações corriqueiras. É por isso que uma obra só pode ser entendida se superamos a atitude meramente contemplativa. Todo artefato artístico é uma alteridade com potencial de revelar o indivíduo fruidor, conclusão que, novamente, está muito próxima da dos hermeneutas, independentemente de suas diretrizes. Um romance é também uma “liberdade estrangeira” (BEAUVOIR, 2005, p. 197) que permite que o sujeito reconheça seus limites, assim como proporciona que ele repense suas metas. A partir desta perspectiva emancipadora, é possível lançar um último olhar a respeito da autora escolhida para figurar neste trabalho por intermédio de um episódio de sua biografia contado por ela em mais de uma oportunidade.

Lygia conheceu Simone de Beauvoir e Sartre em um jantar oferecido pelo editor Barros Martins em 1960 ao casal. A escritora descreve o impacto de conhecer os dois, que, segundo expressão sua, estavam no patamar de “mitos”, em dois textos muito parecidos. Um deles está no livro memorialístico *Durante aquele estranho chá*, e se intitula “Papel quadriculado”; o outro foi publicado originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1978, e, posteriormente, foi reunido ao volume do *Cadernos Pagu* em homenagem à escritora francesa. Ao se referir a ela, Lygia diz:

Ela, de traços delicados que ainda guardavam uma discreta beleza da juventude, cabeça pequena de aristocrata, corpo atarracado de camponesa. Mãos fortes e olhar tão intenso que recuei um pouco quando ela firmou o olhar em mim e começou com suas perguntas sobre a condição da mulher no Brasil. Essas perguntas prosseguiram nos contatos seguintes que tivemos, era inesgotável sua curiosidade. Interessou-se muito pela ditadura de Vargas, como os jovens reagiram? E como o país, ou melhor, como a mentalidade brasileira interferiu no processo da minha profissão de escritora? Respondi-lhe que, no início, a interferência foi negativa: a imensa carga de convenções cristalizadas na época, me abafara demais, como abafara as jovens de minha geração, éramos tímidas: ousar o quê diante do inexistente mercado de trabalho para a mulher? [...] Se me libertei mais do que o próprio País, foi simplesmente porque a libertação individual era mais fácil. Um dia o País tiraria do episódio histórico todas as consequências. (TELLES, 1999, p. 59-60)

O impacto causado pela presença de Beauvoir reverberou em Lygia de maneira inquietante. A filósofa francesa, ávida por conhecer a realidade do país, lançou-lhe inúmeras perguntas. Suas indagações giravam em torno da condição da mulher no Brasil, da perspectiva de produção de uma escritora assim como Lygia, de como a nação e especialmente os jovens haviam encarado a ditadura Vargas, enfim tratava-se de uma personalidade ansiosa por conhecer o contexto brasileiro, em uma inclinação para o “outro” que não poderia estar mais afinada com a filosofia presente em seus escritos, afinal, o objetivo de suas indagações era entender “apenas a face mais profunda do país sem o carnaval e sem o futebol” (TELLES, 2002. p. 34). As duas ainda se veriam outra vez. No encontro que tiveram em Paris, dez anos depois, outra questão veio à tona e, mais uma vez, Lygia titubeia em sua resposta:

E de repente, a pergunta incisiva: “Você tem medo de envelhecer?” Comecei a ramificar nas minhas curvas mas ela queria a linha reta. Tocou com firmeza na minha mão: “Então está com medo”. (TELLES, 1999, p. 62)

Ao ler os quatro romances de Lygia, percebe-se que os questionamentos de Beauvoir irão reverberar em suas temáticas. Torna-se compreensível que a escritora tenha usado a perspectiva de “sua libertação pessoal” para falar de revoluções sociais, se, como dito antes, ela considerava mais fácil libertar o “eu” do que as “massas”. Coerente com este ponto, após escrever sobre a estética, ainda em *Por uma moral da ambiguidade*, Beauvoir parte para a discussão da liberdade e libertação do ser e conclui:

Quanto à arte, já dissemos que não deve pretender instituir ídolos: deve descobrir para os homens a existência como razão de existir; é por isso que Platão que queria arrancar os homens da terra e destiná-los ao céu das Ideias, condenava os poetas; é por isso que todo humanismo, ao contrário, os coroa de louros. A arte revela o transitório como absoluto e como a existência transitória se perpetua através dos séculos, é preciso também que através dos séculos a arte perpetue essa revelação que jamais será acabada. Assim, as atividades construtivas do homem só adquirem um sentido válido quando são assumidas como movimento rumo à liberdade; e reciprocamente se vê que um tal movimento é concreto: descobertas, invenções, indústrias, cultura, quadros, livros povoam concretamente o mundo e abrem para os homens possibilidades concretas. (BEAUVOIR, 2005, p. 69)

O ideal da formação brota do agenciamento da expectativa da escritora/escrita e dos leitores, passíveis de participarem ativamente das mudanças de sua época. Lygia escreveu a propósito dessa existência transitória, em devir, da mulher brasileira de classe média (da baixa à alta) contemporânea a ela. Entre suas leitoras também estavam Virgíncias, Raízas, Anas, Lorenas, Lias e Rosas. Era acerca delas e para elas que a autora escreveu uma história da mulher composta por críticas e revisões dos parâmetros de sua época. A semente da inquietude plantada por Beauvoir floresceu em um panorama muito mais rico, múltiplo do que aquela primeira resposta dada à filósofa francesa no primeiro encontro. A obra romanesca de Lygia Fagundes Telles parece ser a contínua resposta ao ininterrupto questionamento de Simone de Beauvoir a respeito da condição da mulher brasileira.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *Memórias de uma moça bem comportada*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.
- _____. *O segundo sexo*. v. 1. Fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *O segundo sexo*. v. 2. A experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Balanço final*. Amadora: Bertrand, 1980.
- _____. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *A força das coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- _____. *Por uma moral da ambiguidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CAMPELLO, Eliane T. A. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2003.
- CORRÊA, Mariza (Org.). *Cadernos Pagu*. Simone de Beauvoir & os feminismos do século XX. Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, Campinas, 1999.
- FRIEDMAN, Betty. *Mística feminina*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Texto de orelha da primeira edição de 1973. In: TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GUEDES, Pênia Viana Guedes. *Em busca da identidade feminina: os romances de Margaret Drabble*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata* de Günter Grass. São Paulo: Ateliê, 1999.
- MCWILLIAMS, Ellen. *Margaret Atwood and the female Bildungsroman*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009.
- MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PRIORE, Mary Del. *A mulher na História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Verão no aquário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. Entrevista. In: COMUNIDADE Lygia Fagundes Telles: conspirações de uma grande dama. Disponível em: <http://comunidadeft.blogspot.com/2011/05/lygia-fagundes-telles-e-homenageada-em.html>. Acesso em: 13 abr. 2011.

Recebido em: 24 set. 2020.
Aprovado em: 23 ago. 2021.