Notas sobre sexualidade feminina em quatro contos de Lygia Fagundes Telles

Giovana Leme Bardi[1]

Resumo

Essa comunicação tem como objetivo situar meu projeto de mestrado dentro da fortuna crítica a respeito de contos de Lygia Fagundes Telles, escritora paulista de extensa produção em prosa. Meu *corpus* inicial é composto por quatro contos, "Tigrela" e "Senhor diretor", do volume *Seminário dos Ratos* ([1977] 2009), "O Espartilho", presente em *A estrutura da bolha de sabão* ([1991] 2010), e "Uma branca sombra pálida", de *A noite escura mais eu* (1995). Neles, temos imagens da sexualidade feminina construídas por narradoras também femininas. Tal temática é pouco abordada pela crítica, inclusive aquela que se ocupa da obra da autora. Assim, justifica-se a necessidade de elaboração de hipóteses de leitura acompanhadas do levantamento de possibilidades acerca das motivações que produzem um subaproveitamento desse tópico. Para a construção de nosso ponto de vista, valemo-nos de leituras acerca da sexualidade feminina, como Wittig (2017) e Rich (2010), além de Foucault (1984). Também são relevantes como metodologia de análise os estudos de Adorno (2012) e Benjamin (1985) acerca da construção do narrador na contemporaneidade. Procurarei, em minha análise, perceber a aproximação entre elementos formais e temáticos de modo a demonstrar a interdependência dessas instâncias para a construção de uma narrativa acerca de personagens que, em alguma medida, são vistas como forma da norma.

Palavras-chave

Lygia Fagundes Telles; conto; literatura brasileira contemporânea

1 Aluna do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP). Contato: giovana.bardi@usp.br.

Nesse texto, analisaremos brevemente quatro contos de Lygia Fagundes Telles, "Tigrela" e "Senhor diretor", do volume *Seminário dos Ratos* ([1977] 2009), "O Espartilho", presente em *A estrutura da bolha de sabão* ([1991] 2010), e "Uma branca sombra pálida", de *A noite escura mais eu* (1995). Neles, destacaremos a construção da voz narrativa em função do episódio narrado.

Em "Uma branca sombra pálida" (1995), temos uma narração em primeira pessoa do singular conduzida pela mãe de uma garota denominada Gina. A narradora está diante do túmulo da filha falecida e, a partir da observação da lápide e das flores que a ornamentam, é acometida por uma série de pensamentos que se alternam entre a reflexão acerca do presente e a rememoração de episódios do passado. Tal oscilação se dá sem que haja marcas formais para indicar que a temporalidade se alterou; os *flashbacks* estão intercalados ao fluxo de consciência da voz narrativa. Sabemos, por meio desses retrocessos no tempo, que Gina se suicidou no domingo de Páscoa após uma agressão verbal por parte da mãe e em decorrência de uma ausência prolongada de Oriana, vista pela narradora como namorada de Gina. É ela quem leva as rosas vermelhas para enfeitar o túmulo da garota, enquanto a mãe é a responsável por deixar-lhe rosas brancas.

Em "Senhor diretor" ([1977] 2009), temos um narrador que adere à perspectiva de Maria Emília, Mimi, protagonista do conto. Ao longo da narrativa, que se dá em fluxo de consciência, a personagem se posiciona, tal como em "Uma branca sombra pálida" (1995), sobre a sexualidade de outros. A leitura de manchetes de jornal estimula a personagem a pensar sobre temas cotidianos diversos, tais como a limpeza das ruas e os filmes em cartaz no cinema. Ao elencar os problemas, decide escrever uma carta ao *Jornal da Tarde* a fim de denunciar "imoralidades". É o movimento de organização dos pensamentos em função da escrita da carta que leva o leitor a conhecer episódios anteriores de sua vida e, com eles, sua visão de mundo.

Percebemos que Maria Emília busca definir uma identidade para si ao longo de toda a narrativa para que possa apresentar-se propriamente ao "senhor diretor" do periódico. Experimenta "professora aposentada", "paulista" e "solteira", mas questiona

a relevância de informar seu estado civil e de frisar a aposentadoria. Ao final, diz ser "virgem, virgem verdadeira", e, ainda que perceba que essa não seja uma informação para escrever na carta, indaga: "não seria um dado importante?". Assim, parece que não só o controle e a moralização sobre a sexualidade alheia são importantes, mas também o controle sobre a própria sexualidade. Além disso, o exercício dessa sexualidade ajudaria a definir quem ela é, assim como ajuda a definir quem são os outros.

Há uma constante vigilância do corpo alheio. Quando cruza com uma mulher de minissaia na rua e destaca "as varizes nas pernas" e "o saiote ridículo mostrando a rendinha da calça". Ao observar os cartazes do cinema, destaca a presença de uma "mulher com cara de gozo e [um] homem em trajes menores". Logo no início do conto, lê a manchete que a choca e, na sequência, vê uma fotografia de uma moça de biquíni e seios nus sendo abraçada por "braços peludos", uma dessas "fotos obscenas". Nas três situações, a reação da protagonista é recorrer a uma instância de poder. Na primeira, se pergunta: "não tem mais polícia nessa terra?"; na segunda, "como a censura permite?"; e, na última, frente à "afronta", decide escrever ao *Jornal da Tarde*. Percebemos, então, que o corpo alheio desestabiliza a protagonista e a faz recorrer a poderes instituídos, ainda que não lhes caiba legislar sobre tais assuntos — o que poderia fazer a polícia a respeito de uma mulher com varizes e parco senso de moda?

Mecanismo semelhante é encontrado na cena final do conto, quando Mimi assiste ao filme no cinema e às tórridas demonstrações de afeto e sensualidade dos casais ali presentes. É a observação dos corpos e das práticas do outro que farão com que a personagem se emocione a respeito de si própria sem que, no entanto, deixe de julgar e condenar as atitudes alheias. Nos parece interessante, portanto, analisar de que modo a voz narrativa se constrói em função da norma sexual e daquilo que percebe como agressão a ela.

Em "Tigrela" ([1977] 2009), temos Romana e sua amiga, a narradora, num café. É durante a conversa que sabemos da existência de Tigrela, um "bicho" trazido da Ásia que se comporta "que nem gente, igual". As duas, Romana e Tigrela, vivem numa

cobertura, "num edifício altíssimo, todo branco" e compartilham os dias. Ao longo do relato marcado pela angústia da protagonista, vamos percebendo que o pequeno tigre tem características humanas, a principal delas, o ciúme. O "bichano" rivaliza não só com as empregadas contratadas para cuidar do apartamento como também com os homens com quem sua protetora se envolve. Ao mesmo tempo, Tigrela se acalma ao ganhar joias, atenção e ao ser bem tratada por Romana.

No relato que a personagem faz a sua amiga, demonstra que o envolvimento com o "gatarrão" é "complicado", pois há a constante ameaça de que o animal se suicide. Novamente, temos outra atitude humana atribuída ao tigre, que não só é capaz de fazer ameaças como de fazer ameaças que atentem contra sua própria vida. Ao final, descobriremos que Tigrela é uma jovem e tal descoberta nos obriga, então, a rever todas as interações entre Romana e aquilo que até a penúltima linha podemos acreditar que é um animal.

Sabendo que Tigrela era uma pessoa, sabemos também que Romana tinha uma amante mais jovem com quem tinha um envolvimento escondido, permeado por ciúmes e agressões cotidianas, além da ameaça constante de suicídio. Nos parece, portanto, interessante investigar quais imagens são construídas a respeito da sexualidade ao longo do conto e em que medida elas se aproximam ou se distanciam daquelas que encontramos nos dois contos anteriores.

Além disso, temos novamente a temática do suicídio. Não mais fato consumado, mas constante ameaça e objeto de chantagem, o suicídio parece ser em "Tigrela" ([1977] 2009) algo ansiado, dado que Romana propicia as condições para que ele ocorra — deixa as portas de acesso ao terraço abertas, por exemplo — e constantemente checa o relógio, conferindo quanto tempo se passou entre o horário que a jovem costuma acordar e o momento presente a fim de saber se já seria possível que esta tivesse se atirado do alto do prédio. Assim, podemos tentar perceber de quais maneiras o suicídio — ameaça futura ou fato já consumado — afeta o ato de narrar. Isso não para reduzi-lo ou justificá-lo, mas antes para compreender de modo mais claro relações possíveis entre forma e tema.

Finalmente, pretendemos analisar de modo detalhado o conto "O espartilho", do volume *A estrutura da bolha de sabão* ([1991] 2010). Nele, acompanhamos o amadurecimento da narradora protagonista, Ana Luísa, e seu convívio com sua avó, figura responsável pela jovem durante toda a narração. Como em "Uma branca sombra pálida" (1995), temos novamente uma mulher mais velha da família como aquela que guarda a moral e os bons costumes de uma jovem. Diferentemente do primeiro conto, aqui ouviremos Ana Luísa e teremos acesso a seus pensamentos. Sabemos que a admiração irrestrita que a jovem nutria pela avó e a confiança na imagem da família que a jovem nutria no início do conto — "tudo era harmonioso, sólido e verdadeiro" (p. 31), anuncia já a primeira frase da narrativa — será transformada em desejo de diferenciar-se.

Em parte, tal diferenciação e não obediência às regras ditadas pela avó se dará pela descoberta da ascendência judaica (p. 34) e pelo exercício livre de sua sexualidade ao namorar Rodrigo à revelia. Percebemos que o conhecimento da própria história e o convívio com outras mulheres, como Margarida, fazem com que Ana Luísa não adote uma postura conservadora como a que poderia ter assumido seguindo o modelo da avó, mas assume para si um comportamento questionador que se constrói com o desenrolar dos acontecimentos.

Cercada por narrativas de tias que se assemelhavam a santas, discursos conservadores e moralistas, Ana Luísa traça um caminho próprio. Cabe, então, analisar como se dá a construção da voz narrativa que se altera ao longo do conto com o intuito de perceber como se assemelha — ou não — às vozes dos textos anteriores.

Como indica Bosi (2010), os contos não indicam "saídas nem para o círculo do sujeito fechado em si mesmo nem para o inferno das relações entre os indivíduos" (p. 167). Desse modo, não buscaremos interpretações fechadas para os contos, mas demonstrar como Lygia Fagundes Telles, por meio de diferentes vozes narrativas, trabalha a construção do narrador, a importância das escolhas vocabulares feitas e em que medida a escolha temática de tais enredos influenciam nessas escolhas formais.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: *Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense: São Paulo, 1985.

_____. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense: São Paulo, 1985.

BOSI, Alfredo. A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles. In: _____. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, Natal: n. 5, p. 17 – 44, 2010.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Lygia Fagundes Telles. São Paulo, p. 98 – 111. 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. O espartilho. In: *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, [1991] 2010.

_____. Uma branca sombra pálida. In: _____. *A noite escura mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. Senhor diretor. In: *Seminário dos Ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, [1977] 2009.

_____. Tigrela. In: *Seminário dos Ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, [1977] 2009.
WITTIG, Monique. O pensamento straight. In: Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, 2017.