UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

CAMILA ARAGÃO DE OLIVEIRA

O EROTISMO E O DESEJO EM PERSONAGENS FEMININAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Recife
2024

CAMILA ARAGÃO DE OLIVEIRA

O EROTISMO E O DESEJO EM PERSONAGENS FEMININAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras - Bacharelado da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Raíra Costa Maia de Vasconcelos.

Recife

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Oliveira, Camila Aragão de.
O erotismo e o desejo em personagens femininas de Lygia Fagundes Telles / Camila Aragão de Oliveira. - Recife, 2024.
49 p.

Orientador(a): Raíra Costa Maia de Vasconcelos
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras - Bacharelado, 2024.
Inclui referências.

1. Lygia Fagundes Telles. 2. Erotismo. 3. Literatura feminina. 4. Feminismo. I. Vasconcelos, Raíra Costa Maia de. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

CAMILA ARAGÃO DE OLIVEIRA

O EROTISMO E O DESEJO EM PERSONAGENS FEMININAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Data: 17/10/2024

Orientadora
Profa. Dra. Raíra Costa Maia de Vasconcelos
Universidade Federal de Pernambuco

Examinador
Prof. Dr. Ricardo Postal
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço acima de tudo aos meus pais, Benivalda e Valdir, por sempre lutarem pela minha educação e me guiarem para o caminho do conhecimento ao me iniciarem no universo fascinante da literatura desde a infância. Serei eternamente grata por todo o incentivo e por acreditarem em mim mesmo nas situações difíceis, comemorando ao meu lado minhas conquistas com uma felicidade maior que a minha própria e oferecendo conforto nos momentos de desespero. Agradeço imensamente à minha mãe, minha maior inspiração, por ser minha melhor amiga e confidente, ouvindo meus desabafos e me dando os melhores conselhos. Espero um dia ser uma mulher tão forte e sábia quanto você.

À Ana Júlia por aguentar meus surtos constantes e por sempre me acalmar após o turbilhão de mensagens desesperadas. Sou muito feliz por ter crescido ao seu lado e poder compartilhar a realização de tantos ciclos com você.

À Beatriz Vitória, minha parceira desde o dia um, pelo companheirismo durante toda a graduação, seja nos estudos ou nos momentos de descontração, e especialmente por todas as trocas durante essa reta final. Não seria capaz de vivenciar a universidade da mesma maneira sem a sua amizade.

À Fernanda por me inspirar todos os dias e sempre me fazer acreditar que tudo vai dar certo. Sou muito grata por nossos caminhos terem se cruzado, por todo o incentivo e pelas palavras de encorajamento que nunca me deixaram desistir.

Às minhas amigas Beatriz Maciel, Rafaella, Vanessa, Larissa, Izabelly e Isabel por dividir tantos momentos comigo durante esses cinco anos e construírem lembranças que ficarão marcadas para sempre em minha memória.

A todos os professores que fizeram parte dessa minha jornada, sobretudo à professora Raíra, por ter aceitado me acompanhar neste percurso final, pela paciência e por todas as considerações que contribuíram imensamente para a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise dos contos “As Cerejas” e “Senhor Diretor”, de autoria de Lygia Fagundes Telles, tendo como cerne a investigação das representações femininas nas obras buscando observar a maneira com que a expressão do erotismo e do desejo são retratados por meio das protagonistas. Através desse estudo, objetivou-se a verificação de uma aproximação com posicionamentos feministas por parte da autora a respeito da manifestação do erótico por sujeitos femininos. Para esse propósito, foram utilizados os estudos de Bataille (1987), Paz (1994) e Branco (2004) acerca da sexualidade e do erotismo; as perspectivas de Grosz (2000), Perrot (2003) e hooks (2018) com relação ao feminismo e ao estabelecimento das ideologias misóginas que contribuem para a manutenção do patriarcado; além das considerações de Lucas (1990), Galvão (2018) e Coelho (1991) sobre o estilo da prosa lygiana e as propostas da literatura feminina no século XX. Com uma análise fundamentada nos apontamentos desses autores, foi possível localizar nos contos selecionados traços de uma perspectiva que se aproxima das propostas feministas no que se refere à liberdade erótica e sexual feminina.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles. Erotismo. Literatura feminina. Feminismo.

ABSTRACT

This present research aims to analyze the short stories “As Cerejas” and “Senhor Diretor”, by Lygia Fagundes Telles, having as its core the investigation of the feminine representations in these selected works seeking to notice the way in which erotism and desire are portrayed through the protagonists. Through this study, it was purported to verify the author’s approximation with feminist discourses regarding women’s erotic expression. For this purpose, it were used the studies by Bataille (1987), Paz (1994) and Branco (2004) on erotism and sexuality; Grozs (2000), Perrot and hooks’ (2018) perspectives on feminism and the establishment of misogynistic ideologies that contributes to the continuance of the patriarchy; besides the thoughts of Lucas (1990), Galvão (2018) and Coelho (1991) on Lygia’s writing style and the 20th century feminine literature’s intentions. With an analysis based on the considerations of these authors, it was possible to identify traces of a perspective that is close to the feminist proposals in the discussed short stories regarding the erotic and sexual freedom of women.

Keywords: Lygia Fagundes Telles. Erotism. Feminine literature. Feminism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **9**

2 EROTISMO E SEXUALIDADE **11**

2.1 Dos primórdios à contemporaneidade: perspectivas acerca da sexualidade e do erotismo 11

2.2 O papel do feminismo em meio às discussões acerca do corpo e da sexualidade 20

3 A PROSA FEMININA E FEMINISTA DE LYGIA FAGUNDES TELLES **25**

4 O FEMININO E O ERÓTICO EM LYGIA FAGUNDES TELLES **29**

4.1 O despertar erótico em “As Cerejas” 29

4.2 O desejo reprimido em “Senhor Diretor” 37

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS **47**

REFERÊNCIAS **49**

1 INTRODUÇÃO

Desde os primórdios da humanidade, normas destinadas a controlar o sexo foram estabelecidas com propósitos diversos nas sociedades. Seja por questões políticas ou religiosas — até mesmo nos casos de religiões em que o erotismo se configura como parte de suas doutrinas —, a livre e desregrada expressão da sexualidade não foi percebida de maneira positiva, sobretudo no que diz respeito à mulher. Ainda que as sociedades tenham avançado consideravelmente em relação a esse aspecto, especialmente com o surgimento dos movimentos feministas, no que concerne a liberdade sexual feminina, os discursos que desaprovam o sexo como busca unicamente pelo prazer continuam a ser disseminados, e os sujeitos femininos permanecem sendo os mais penalizados por essas ideologias, visto que o valor da mulher segue sendo associado à sua castidade e os homens persistem na tentativa de domínio dos corpos femininos.

Contista e romancista contemporânea, Lygia Fagundes Telles é conhecida por se debruçar sobre temáticas voltadas à percepção da natureza do ser humano e suas relações no meio cotidiano. Trazendo majoritariamente protagonistas femininas em suas narrativas, Telles tem como característica significativa de suas obras a presença de temas focados em discutir questões de gênero buscando tecer críticas e questionamentos à sociedade patriarcal ainda vigente no mundo ocidental e particularmente no Brasil, onde seus enredos são ambientados. Embora não seja apresentado como um dos aspectos principais na maioria de seus contos, a autora se dedica, em parte de suas obras, a abordar o erótico e o desejo feminino através de vozes femininas, tópico esse que, apesar de ter sido posto em pauta há décadas, ainda se mantem bastante atual. Uma vez que foi capaz de vivenciar momentos cruciais para o progresso na condição da mulher no meio social no Brasil e no mundo — incluindo questões relacionadas à sexualidade feminina — LFT traz em suas narrativas sua visão enquanto mulher que esteve inserida nesse contexto revolucionário, tornando relevante, dessa maneira, a investigação de suas obras como forma de perceber a perspectiva acerca do erotismo feminino em uma sociedade que, embora em meio a um processo de transformação, ainda se mantinha bastante conservadora.

O objetivo desta pesquisa, portanto, foi realizar uma análise dos contos “As Cerejas” e “Senhor Diretor” de autoria de Lygia Fagundes Telles buscando observar como o erótico e o desejo são apresentados em ambas as narrativas e de que maneira as protagonistas dessas obras se relacionam com esses temas. Através deste estudo, procurou-se verificar uma

aproximação com certos posicionamentos feministas que serão destacados mais adiante nos discursos que se constroem nos enredos dos contos selecionados.

O trabalho foi dividido em três seções. Na primeira, previamente à análise, parti do estudo dos conceitos de sexualidade e erotismo apresentados por Georges Bataille em *O erotismo* (1987) e por Octavio Paz em *A dupla chama:* amor e erotismo (1994), observando ainda como esses autores descrevem o processo de construção das interdições a respeito do sexo através dos séculos e o papel da mulher no âmbito sexual e erótico em diferentes contextos históricos e sociais. Para uma melhor fundamentação dessa perspectiva acerca da repressão do erotismo feminino, foram utilizadas as considerações de Lúcia Castello Branco apresentadas em seu livro *O que é erotismo* (2004). Buscando discutir as óticas feministas em relação ao corpo e a sexualidade femininos, para que fosse possível a investigação de um provável discurso feminista nos contos analisados, três principais obras serviram como base para a execução da pesquisa. O estudo de Elizabeth Grosz (2000) exposto em seu artigo "Corpos reconfigurados" forneceu reflexões acerca da construção da corporalidade feminina e o seu papel na instituição de estereótipos misóginos que reforçam a dominação masculina sobre o sujeito feminino; o artigo "Os silêncios do corpo da mulher", de Michelle Perrot (2003), que proporcionou uma visão a respeito dos silenciamentos do corpo feminio e da mulher, seja no âmbito doméstico ou público, tecendo considerações sobre a origem da censura da voz feminina, em especial no que se refere ao sexo; ao passo que as considerações de bell hooks em *O feminismo é para todo mundo:* políticas arrebatdoras (2018) serviram como forma de estabelecer uma visão histórica no que se refere às lutas feministas e o seu papel no processo de libertação sexual feminina.

Já na segunda seção, foi apresentado um estudo sobre o estilo da prosa de Lygia Fagundes Telles especialmente a partir das observações de Fábio Lucas em "A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles" (1990) e de Walnice Nogueira Galvão no posfácio do livro *Os Contos* (2018), além das considerações de Nelly Novaes Coelho a respeito da literatura feminina brasileira no artigo "A literatura feminina no Brasil contemporâneo" (1991).

Por fim, na terceira e última seção, por meio dos aspectos pontuados anteriormente, foi realizada a análise dos contos "As Cerejas" e "Senhor Diretor" através da observação das duas protagonistas, traçando contraposições entre como o erótico é retratado em ambas as obras e a maneira com que as personagens femininas o percebem e lidam com seus desejos.

2 EROTISMO E SEXUALIDADE

2.1 Dos primórdios à contemporaneidade: perspectivas acerca da sexualidade e do erotismo

Em seu livro *A dupla chama:* amor e erotismo, Octavio Paz descreve o erotismo como "[...] alguma coisa diferente da mera sexualidade" (1994, p. 12). Segundo Paz, a sexualidade estaria sempre ligada à atividade de reprodução dos seres sexuados e, portanto, é comum a todos animais que fazem uso do sexo como ferramenta de proliferação da espécie. O erotismo se diferencia da sexualidade na medida em que esta tem sempre a finalidade de reprodução, ao passo que a atividade erótica parte de uma busca por um prazer desvinculado da procriação, podendo ter um fim em si mesma.

Georges Bataille, em *O erotismo* (1987), apresenta uma visão semelhante a de Paz a respeito da diferenciação entre os conceitos de sexualidade e erotismo. Ambos afirmam que, enquanto a sexualidade é uma característica pertencente a todos os animais sexuados, o erotismo se caracteriza como uma atividade exclusivamente humana:

> A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças (Bataille, 1987, p. 10).

Similarmente a constatação de Bataille, Paz (1994) determina como atributo fundamental do erotismo a presença da imaginação — aspecto esse restrito aos seres humanos —, uma vez que o desejo parte sempre de uma fantasia de determinado indivíduo. Outro ponto que distancia a atividade sexual humana dos animais diz respeito à forma com que o ato é realizado. Enquanto na sexualidade animal os animais copulam sempre do mesmo modo, seguindo um instinto, o homem realiza tal ato de maneiras diversas. Não existe um padrão durante o ato sexual humano. O erotismo é motivado pelo desejo, possibilitando então variações na atividade erótica conforme o tempo, as sociedades, as questões históricas e geográficas, bem como a depender dos indivíduos que a praticam; está diretamente ligado a aspectos sociais e culturais.

Seguindo esse discurso, para Bataille (1987), no aspecto sexual, o humano ainda se difere do animal devido ao fato de que o erotismo bem como o desejo fazem parte de sua interioridade. A escolha do objeto de desejo é resultado das preferências pessoais de determinado sujeito. Um homem ou uma mulher podem, de acordo com as convenções de um

certo grupo social, ser considerados atraentes para a maior parte dos indivíduos pertencentes a esse grupo, contudo, o desejo de um sujeito específico por outro manifesta-se a partir de concepções interiores de cada indivíduo:

> Em resumo, mesmo estando de acordo com a maioria, a escolha humana difere da do animal: ela apela para essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é típica do homem. [...] O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão (Bataille, 1987, p. 20).

A partir das constatações de Bataille (1987) e Paz (1994), é possível inferir que o ponto chave da distinção entre a sexualidade animal e o erótico está no desejo. Não existe desejo no mundo animal, tudo parte de um instinto natural com o único e exclusivo objetivo de promover a reprodução, ao passo que, no erotismo, o sexo sucede o desejo de posse de determinado sujeito em relação a outro — desejo esse ligado a aspectos interiores de cada indivíduo em particular, ainda que, de certa forma, possa ser influenciado pelos padrões estabelecidos na sociedade em que ele está inserido.

Sobre o instinto, de acordo com Paz (1994), o ser humano não apresenta o mesmo impulso que move a atividade sexual dos demais seres do reino animal. Em consequência disso, enquanto os animais possuem períodos específicos em que há um despertar da urgência sexual, o humano está em constante estado de excitação, dado que sua necessidade sexual não é determinada pelos períodos de reprodução. O erotismo surge então como uma forma de domar a sexualidade e inseri-la na sociedade, visto que "sem sexo não há sociedade, pois não há procriação; mas o sexo também ameaça a sociedade" (Paz, 1994, p. 17). É uma criação do homem para controlar o impulso do sexo, devido à falta de características fisiológicas que limitem e regulem a sua ânsia sexual, defendendo a sociedade dos "assaltos da sexualidade".

A função do erotismo é outra para Bataille (1987). Segundo o autor, os humanos são seres descontínuos que nutrem um sentimento de nostalgia por sua "continuidade perdida". Essa nostalgia por sua condição anterior ocasiona nos seres uma busca por recompor a sua natureza original através de uma conexão com indivíduos distintos de si e também descontínuos:

> Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade (Bataille, 1987, p. 11).

A descontinuidade, nesse sentido, pode ser vista como uma certa independência da existência de um ser em relação aos outros, ou seja, o sentimento de solidão que se faz constantemente presente na vida dos seres humanos, visto que nascem, morrem e, em certa medida, vivem sozinhos, dado que os eventos de suas vidas dizem respeito exclusivamente a si próprios. O erotismo surge, portanto, como uma tentativa do ser de superar essa descontinuidade partindo em busca da continuidade anterior que, de acordo com Bataille, está presente por um breve instante no momento da cópula.

Essa ideia de uma busca por uma continuidade do ser se assemelha ao mito de Eros de Aristófanes, descrito em *O banquete*, de Platão. Inicialmente, a humanidade era composta de três sexos: o feminino, o masculino e o andrógino. O último era extremamente forte e carregava atributos que o aproximava dos deuses, consequentemente, ameaçando a soberania das divindades do Olimpo. Como forma de dominá-los, Zeus divide os seres andróginos em duas partes, os condenando a dedicar suas vidas em busca de sua outra metade, procurando sua completude anterior. Eros surge então dessa constante procura dos seres por sua metade perdida que, ao ser encontrada, lhes proporciona, mesmo que por um breve momento, o retorno à sua natureza original e total.

Partindo do mito de Eros, Lúcia Castello Branco, em *O que é erotismo* (2004), traça um paralelo entre o mito e a realidade ao pensar sobre o conceito de erotismo e o estabelecimento de artifícios de repressão sexual nas sociedades. Reiterando o pensamento de Bataille (1987), a autora afirma que o erotismo surge dessa necessidade de um sentimento de completude, de restaurar a ordem original e perfeita do ser. A forma "incompleta" e fragmentada dos seres os tornam fracos e suscetíveis a serem dominados por aqueles que detém maior poder na sociedade. Uma vez que o impulso erótico é designado como essa busca por uma completude — consequentemente proporcionando aos seres um maior poder —, a repressão sexual aparece como uma maneira de estabelecer a ordem e controlar os indivíduos dentro de uma sociedade, especialmente naquelas em que há regimes autoritários:

> Para formar cidadãos frágeis e inseguros, é preciso reparti-los, mutilá-los, transformá-los em metades de metades, sem nenhuma possibilidade de recomposição. Isso se faz há séculos, através de inúmeras e sutis modalidades de controle do desejo, e de severas punições aos infratores da ordem (Branco, 2004, p. 11).

Isso porque, de acordo com Branco (2004), o estado de totalidade do ser o tornaria ousado e perspicaz o suficiente para desafiar e questionar as normas impostas sobre ele, ameaçando o poder daqueles que o governam, sendo então necessário o seu enfraquecimento através de sua "fragmentação". Em virtude disso, seja na esfera social e política, seja no meio

religioso, o controle do âmbito sexual foi, e continua sendo, um dos principais artifícios de domínio e manipulação de indivíduos. Ao limitá-los e aliená-los, torna-se mais fácil controlar os sujeitos impondo suas normas e crenças, contribuindo assim para a manutenção do poder daqueles que se encontram em lugar de soberania.

Seguindo essa lógica, Branco (2004) afirma que a mulher se torna uma forte ameaça para a ordem social, visto que, além de ser o indivíduo que se manteve mais próximo de sua forma original, andrógina, através do processo de gestação, pode, ainda que por apenas um período, voltar ao seu estado de completude. Sendo o feminino considerado uma ameaça à sociedade, surge então a necessidade do estabelecimento de normas que buscam controlar a mulher, bem como sua sexualidade, característica essa bastante presente nas sociedades patriarcais. Em grande parte das religiões, esse "poder feminino" é retratado como algo a ser temido, determinando assim uma necessidade de normas para regular os comportamentos das mulheres no meio social:

> [...] a Bíblia traz exemplos inesgotáveis da necessidade de regular, de "proteger" as mulheres e de se proteger contra elas, que, silenciosas e passivas, ameaçam a ordenação e a assepsia da humanidade, sobretudo durante a menstruação e a gravidez, estados considerados impuros e impróprios, que as remetem naturalmente à "conexão" erótica (Branco, 2004, p. 13-14).

Distanciando-se das práticas cristãs, Branco (2004) pontua que, em determinadas religiões orientais, em especial na religião hindu, o erotismo ainda se mantém como uma prática sagrada. Contudo, mesmo com uma maior permissividade em relação ao sexo, os rituais eróticos ainda são cercados de normas e restrições, sobretudo no que diz respeito à mulher, pondo-a sempre em posição de submissão ao homem — marido — a submetendo a uma série de regras que devem ser seguidas até mesmo por cortesãs. Verifica-se, dessa forma, que até mesmo em culturas em que a religião e o erotismo andam em conjunto, ainda são impostas normas de conduta à mulher que regulam a expressão de seu desejo, de seu erotismo.

Ao refletir acerca da origem das normas sociais em torno do sexo, tomando como base o pressuposto de que o erotismo é uma atividade unicamente humana, Bataille (1987) destaca como ponto de partida para o estabelecimento de tais regras a transformação do animal em homem. Segundo o autor, o principal fator que distinguiu, inicialmente, o humano dos outros animais foi a prática do trabalho. Conforme suas necessidades, o homem passou a desenvolver ferramentas capazes de suprir o que era fundamental para sua sobrevivência, depois para satisfazer seus desejos e, juntamente a isso, surgiram o que o autor denomina de *interditos*, restrições impostas para regular determinados comportamentos. Como afirma

Bataille (1987), dentre as inibições determinadas pelo ser humano, destaca-se o comportamento em relação aos mortos — como o início do sepultamento dos corpos — e, possivelmente, as atitudes repressivas a respeito do sexo que podem ter aparecido durante — ou próximo a — esse período, ainda que não existam registros concretos que comprovem tal afirmação.

Com o estabelecimento dos interditos, surge então a possibilidade de transgressão. A transgressão não é, contudo, uma negação do interdito. Para explicar tal afirmação, Bataille (1987, p. 43) pensa em como o interdito da violência foi o responsável pela emergência da guerra, visto que "a guerra, num sentido, reduz-se à organização coletiva de movimentos de agressividade". Assim como o trabalho, ela parte do interesse de se chegar a determinado fim e utiliza a violência como forma de alcançá-lo. É definida então como uma "violência organizada". A transgressão é, portanto, limitada, caracterizando-se como "o acontecimento da humanidade organizado pelo trabalho" (Bataille, 1987, p. 71). O erotismo se configura então como uma atividade transgressiva em relação ao interdito do sexo. Uma vez que é transgressão, o erotismo é "[...] uma atividade organizada, e é na medida em que é organizado que ele muda através do tempo" (Bataille, 1987, p. 71), afirmação essa que reafirma a constatação de Paz (1994) ao descrever o erotismo como passível de variações.

De acordo com Bataille (1987), nas religiões pagãs, a transgressão fundava o sagrado, tornando tudo aquilo que era considerado impuro, juntamente com o puro, parte da esfera do sagrado. Com a transição do paganismo ao cristianismo, a transgressão passou a ser condenada, a religião cristã rejeitou o impuro, o removendo da esfera sagrada e o transformando em pecado. O sagrado impuro foi transferido então para o mundo profano, dado que "nada pôde subsistir, no mundo sagrado do cristianismo, que mostrasse claramente o caráter fundamental do pecado, da transgressão" (Bataille, 1987, p. 79). O surgimento dos interditos que condenam o erotismo partiram, inicialmente, de uma tentativa de conservação das famílias, uma vez que a atividade erótica — as orgias, em especial — promovia, por vezes, o sexo fora do casamento. Simultaneamente, a perda do caráter sagrado do erotismo contribuiu para sua associação ao profano dentro da religião cristã.

Não foram em todas as religiões em que os interditos se tornaram parte fundamental de suas doutrinas. Bataille (1987) aponta para como apenas na religião cristã a moral das interdições foi capaz de assumir tal papel. Sendo a transgressão, em certa medida, uma reaproximação do humano à animalidade, visto que por meio dela o ser humano assume condutas que se assemelham aos comportamentos dos animais, o cristianismo a rejeita na medida em que se atribuiu ao homem uma percepção de superioridade em relação aos

animais. Esse valor de superioridade do homem se originou do pressuposto de que "[...] 'Deus o fez à sua imagem', em que a divindade, consequentemente, escapou definitivamente da animalidade. Só o diabo conservou a animalidade, simbolizada pelo atributo da cauda, que passou gradualmente de castigo dado à transgressão a signo da queda" (Bataille, 1987, p. 89). Uma vez que grande parte das sociedades do mundo ocidental é dominada pelo cristianismo, é possível inferir que o caráter de pecado atribuído aos comportamentos transgressivos, em especial ao erotismo, foi um dos responsáveis por construir e manter o pudor em relação ao sexo no ocidente, incluindo no Brasil, visto que se trata de um país majoritariamente católico. Esse ponto se mostra bastante presente no conto "Senhor Diretor" e será discutido mais adiante na seção voltada à análise.

Ao falar sobre o objeto de desejo que instiga a atividade erótica, Bataille (1987) dispõe de uma visão — de certa maneira misógina — da mulher como indivíduo passivo na iniciação de uma relação. Para ele, o sujeito feminino seria o responsável por incitar o desejo no sujeito masculino com o objetivo que ele dê início ao ato. As mulheres, segundo o autor, "[...] se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens" (Bataille, 1987, p. 86). Similarmente a tal constatação, o cristianismo irá construir uma imagem da mulher como ser que desvirtua o homem, que o leva ao pecado do sexo, utilizando esse pensamento como justificativa para o estabelecimento de um comportamento mais rígido e repressivo direcionado aos sujeitos femininos.

> Em princípio, um homem pode tanto ser o objeto do desejo de uma mulher, quanto uma mulher ser o objeto de desejo de um homem. Entretanto, o passo inicial da vida sexual é mais frequentemente a procura de uma mulher por um homem. Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar-lhes o desejo. Seria injustificado dizer das mulheres que elas são mais belas, ou mesmo mais desejáveis que os homens. Mas, em sua atitude passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção à qual os homens chegam, perseguindo-as. Elas não são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo (Bataille, 1987, p. 86).

O erotismo como parte de tradições religiosas também é discutido por Paz (1994). O autor faz um resgate dos rituais de caráter religioso que tinham a atividade erótica como um caminho para alcançar uma conexão com o divino, pois "não podia ser de outra forma: o erotismo é antes de tudo e sobretudo *sede de outridade*" (Paz, 1994, p. 20). Dentro de grande parte desses rituais, a reprodução era negada, vista, inclusive, como um aspecto negativo, "[...] no erotismo religioso se inverte radicalmente o processo sexual: há a expropriação dos imensos poderes do sexo em favor de fins distintos ou contrários à reprodução" (Paz, 1994, p. 21). A instauração de uma cultura de castidade no oriente surge de uma crença de que através da retenção do sêmen e da privação do orgasmo feminino seria possível alcançar uma maior

longevidade, uma vez que acreditava-se que a chegada ao êxtase sexual provocava uma perda de vitalidade.

No ocidente, a negação do erotismo e o culto à castidade se estabeleceram nas sociedades, de acordo com Paz (1994), devido a uma herança do platonismo que pregava a separação do ser em corpo e alma, essa segunda sendo superior, porém retida no primeiro. A alma iria, após a morte, de encontro às divindades — ou de volta à terra como castigo pelas falhas cometidas em vida — ao passo que o corpo entraria em decomposição. O cristianismo adotou em sua doutrina essa dicotomia do ser, bem como a ideia de superioridade da alma em relação ao corpo, desvinculando do erotismo sua função de acesso ao sagrado.

Paz (1994) vai além das questões referentes à distinção entre a sexualidade e o erotismo ao pensar ainda nas diferenças de ambos em relação ao amor. Para ele, em um primeiro momento, é relevante distinguir o amor como sentimento do conceito de amor disseminado em determinada sociedade. Esse primeiro seria invariável, pertencente a todas as sociedades em diferentes épocas e define-se como uma "[...] misteriosa inclinação passional por uma única pessoa, quer dizer, transformação do 'objeto erótico' em um indivíduo livre e único" (Paz, 1994, p.35), enquanto que o segundo se transforma conforme o tempo e o grupo social. Não existe amor sem erotismo, mas este se diferencia do amor na medida em que o sentimento amoroso não parte de um desejo exclusivamente carnal, mas sim "[...] atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira" (Paz, 1994, p. 34).

Ao contrário do oriente, em que as noções de amor surgiram a partir de doutrinas religiosas, na cultura ocidental o amor foi pensado de maneira desvinculada da religião e indo de encontro aos seus dogmas, uma vez que emergiu da filosofia. Paz (1994) salienta, contudo, que a ideia de amor que deu origem à nossa concepção atual, advinda da filosofia de Platão, não é o conceito exato de amor vigente nas sociedades contemporâneas ocidentais. Segundo o autor, o amor para Platão se aproxima mais do que se define como erotismo. O amor na filosofia platônica seria o desejo pela beleza humana. O desejo é uma condição natural de todo e qualquer ser humano e, ao conquistá-lo, o resultado é a felicidade, "[...] e não uma felicidade instantânea e perecedora, mas perene. Todos os homens padecem de uma carência: seus dias são contados, são mortais. A aspiração à imortalidade é um traço que une e define todos os homens" (Paz, 1994, p. 43). A partir da apreciação da beleza física de um corpo, seria possível alcançar a contemplação de uma beleza superior, incorpórea e eterna: "o amor é o caminho, a ascensão até essa beleza: vai do amor a um só corpo ao amor a dois ou mais; depois, a todas as formas belas e delas às ações virtuosas; das ações às ideias e das ideias à

mais absoluta beleza" (Paz, 1994, p. 44-45). Ao contrário da compreensão atual do amor como uma relação de sentimento mútuo, para Platão, o outro nada mais é do que um objeto capaz de proporcionar o caminho para a contemplação.

Na literatura, as representações do amor também passaram por mutações através dos séculos, bem como foram capazes de refletir questões sociais, culturais e de gênero vigentes nas sociedades de acordo com os períodos históricos. O sujeito feminino começa a ganhar espaço como centro das grandes obras de amor no ocidente apenas quando o papel social da mulher sofre uma transformação. Durante o período helênico na Grécia, com a abertura das cidades e o consequente intercâmbio de pessoas e culturas nesse processo, a mulher conquista uma maior liberdade social, transitando de sua categorização como mero "objeto erótico" para se tornar sujeito (Paz, 1994). Em Roma:

> As mulheres — mais exatamente as patrícias — ocupam um lugar destacado na história de Roma, tanto na República como durante o Império. [...] Nos anos finais da República aparece outra categoria social: a cortesã. Ela logo se converteu em um dos eixos da vida mundana e no objeto da crônica escandalosa. Umas e outras, patrícias e cortesãs, são mulheres livres nos diversos sentidos da palavra: por seu nascimento, seus meios e costumes. Livres, sobretudo, porque em uma forma desconhecida até então têm liberdade para aceitar ou rejeitar seus amantes. São donas de seu corpo e de sua alma. As heroínas dos poemas eróticos e amorosos vêm das duas classes (Paz, 1994, p. 55).

A paixão amorosa era para os filósofos clássicos uma adversidade na vida do ser e foi até mesmo considerada "uma ameaça contra a serenidade da alma" (Paz, 1994, p. 66). Apenas com as mudanças estabelecidas pelo surgimento das monarquias, em especial a maior liberdade proporcionada às mulheres, a visão acerca do amor foi modificada.

> Sabemos que pela primeira vez na história grega as mulheres começaram a desempenhar ofícios e funções fora de suas casas. [...] As mulheres casadas eram bastante livres [...]. O casamento começou a ser visto como um assunto que não deveria ser resolvido unicamente entre os chefes de família, mas sim como um acordo no qual era essencial a participação dos noivos. Tudo isso prova, uma vez mais, que a emergência do amor é inseparável da emergência da mulher. Não há amor sem liberdade feminina (Paz, 1994, p. 66).

Segundo Paz (1994, p. 69), a Antiguidade Clássica "não tinha uma doutrina de amor, um conjunto de ideias, práticas e condutas encarnadas em uma coletividade e compartilhada por ela", ou seja, não existia uma ideologia coletiva que definisse um conceito de amor para aquela sociedade naquela determinada época. O amor no ocidente, como concebido hoje, surge a partir da emergência do chamado "amor cortês", idealizado por poetas da nobreza feudal da Gália. Esse termo, como explica o autor:

> [...] reflete a diferença medieval entre *corte* e *villa*. Não o amor *villano* — copulação e procriação —, mas sim um sentimento elevado, próprio das cortes senhoriais. Os poetas não o denominaram 'amor cortês'; usaram outra expressão: *fin' amors*, quer dizer, amor purificado, refinado. Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução (Paz, 1994, p. 70).

O surgimento do "amor cortês" se deu em meio a sociedade feudal e, de acordo com Paz (1994), só foi possível devido ao progresso da situação feminina, em especial das mulheres pertencentes à nobreza, durante esse período:

> Várias circunstâncias favoreceram essa evolução. Uma foi de ordem religiosa: o cristianismo outorgara à mulher uma dignidade desconhecida no paganismo. [...] Finalmente, a situação do mundo feudal. O casamento não era baseado no amor, mas sim em interesses políticos, econômicos e estratégicos. [...] A fidelidade entre as partes não era muito rigorosa e há muitos exemplos de relações extraconjugais (Paz, 1994, p. 72).

O *fin' amors* e a poesia provençal tiveram, para o autor, um papel significativo na mudança da posição social da mulher, uma vez que "ao transtornar a ordem hierárquica tradicional, tendia a equilibrar a inferioridade social da mulher com sua superioridade no domínio do amor. Nesse sentido foi um passo em direção à igualdade dos sexos" (Paz, 1994, p. 86). Entretanto, é possível questionar a afirmação do autor ao declarar o avanço em relação a situação do sujeito feminino na sociedade, visto que a mudança na condição da mulher ocorreu apenas no que se refere ao seu papel enquanto figura literária, mais especificamente dentro da poesia provençal, e apenas no que diz respeito às suas relações amorosas. Sua posição no meio social, contudo, permaneceu a mesma. Além disso, a mulher de que se fala trata-se apenas daquela pertencente à nobreza da época, excluindo em sua totalidade as mulheres de classes inferiores. Para a Igreja, a "ascensão" feminina, nesse contexto, foi vista como uma equiparação da mulher com as figuras divinas e, portanto, considerada um pecado, visto que não se é permitido amar um ser terreno da mesma maneira que se ama a Deus.

A concepção de amor vigente no ocidente, de acordo com Paz (1994), pode ser definida a partir de três características principais: a exclusividade, a atração e a pessoa. Exclusividade, pois, quando amamos, dedicamos nosso afeto unicamente à pessoa amada ao mesmo tempo em que desejamos que o amor do outro nos seja destinado de maneira exclusiva. Atração, visto que o amor só é possível se houver desejo de um indivíduo em relação a outro. E atrelada à atração, está a pessoa, isto é, "um ser composto de uma alma e um corpo" (Paz, 1994, p. 115), dado que, além da atração física e carnal, o amor é composto pela afeição pela alma do sujeito amado; "sem a pessoa, o amor volta ao mero erotismo" (Paz, 1994, p. 115).

2.2 O papel do feminismo em meio às discussões acerca do corpo e da sexualidade

A dicotomia do ser, como já discutido, se fez presente desde os primórdios da filosofia. Elizabeth Grosz (2000) aponta para como algumas correntes do feminismo adotaram de maneira precipitada o pensamento da doutrina filosófica que entende o ser humano como um ser fragmentado em mente e corpo. Segundo a autora, o pensamento dicotômico implica uma visão de superioridade de um termo em relação ao outro, em que "o termo subordinado é meramente negação ou recusa, ausência ou privação do termo primário, sua queda em desgraça; o termo primário define-se expulsando seu outro e neste processo estabelece suas próprias fronteiras e limites para criar uma identidade para si mesmo" (Grosz, 2000, p. 48). Dessa forma, de acordo com essa ideologia filosófica, sendo considerado oposto à mente, o corpo seria sua negação, seu termo subordinado e, portanto, inferior:

> É o que a mente deve expulsar para manter sua 'integridade'. É implicitamente definido como desregrado, disruptivo, necessitando de direção e julgamento, meramente incidental às características definidoras de mente, razão, ou identidade pessoal em sua oposição à consciência, ao psiquismo e a outros termos privilegiados no pensamento filosófico (Grosz, 2000, p. 48).

O corpo seria caracterizado então como algo que perturba o funcionamento da mente e que reconecta o ser à animalidade — consequentemente o afastando de seu lado racional. Logo, sua existência precisa ser eliminada e/ou superada pela mente.

Há uma constante associação da dicotomia mente/corpo a outras oposições, relacionando a ideia de corpo sempre aos termos subordinados e tipicamente vistos como inferiores aos termos primários. Grosz (2000) destaca como uma das correlações frequentes se dá entre as dualidades mente/corpo e macho/fêmea, sendo a mente vinculada ao homem e o corpo à mulher. Dado que a filosofia, enquanto disciplina, é excepcionalmente associada à razão, conceito este ligado à mente, o corpo, e portanto a mulher, são excluídos da prática filosófica e intelectual. Uma vez que determina a produção de conhecimento como uma atividade unicamente masculina, esse pensamento constrói uma ideia do sujeito feminino como intelectualmente inferior, consequentemente reforçando a ideologia patriarcal que acredita na superioridade do homem, utilizando tal julgamento como justificativa para a manutenção do papel de dominância do masculino na sociedade.

Outra possibilidade de inferiorização do sujeito feminino advinda dessa corrente filosófica que pensa o ser humano a partir de uma dualidade do ser, está na atribuição de diferentes formas de corporalidade ao homem e à mulher. O corpo feminino é tido como

naturalmente inferior devido a questões biológicas que tornam as mulheres incapazes de realizar grande parte das atividades praticadas por homens, sendo, dessa forma, mais fracas e suscetíveis a alterações emocionais em virtude de interferências hormonais ou fatores externos. Sob essa perspectiva, as mulheres são vistas como mais corporais e, portanto, mais biológicas que os homens, atribuindo-se a elas unicamente o papel de sujeito reprodutor. Além disso,

> A codificação da feminilidade como corporalidade, de fato, deixa os homens livres para habitar o que eles (falsamente) acreditam ser uma ordem puramente conceitual e, ao mesmo tempo, permite-lhes satisfazer sua (às vezes recusada) necessidade de contato corporal através de seu acesso aos corpos e aos serviços das mulheres (Grosz, 2000, p. 68).

Ou seja, proporciona aos homens a possibilidade de dominação sexual sobre o sujeito feminino, uma vez que as mulheres são caracterizadas, por meio desse discurso, como "mais corporais" e seus corpos definidos meramente como máquinas para procriação.

A partir do surgimento das correntes feministas que fundam suas teorias na diferença sexual, a dicotomia mente/corpo começa a ser rejeitada e o corpo passa a ser visto não mais como algo puramente biológico, sem qualquer interferência da história ou cultura em sua constituição, mas sim se torna um instrumento social, político e cultural. Embora mantenham a crença em uma diferença sexual entre homens e mulheres, essas teóricas admitem a diversidade entre indivíduos de um mesmo sexo não buscando os enquadrar em padrões universais. As discussões acerca da distinção entre sexo e gênero são descartadas, dado que empenham-se em acabar com o dualismo:

> O conceito de corpo social é uma das estratégias principais em relação a esse objetivo. Enquanto sexualmente específico, o corpo codifica os significados projetados nele de modos sexualmente determinados. Assim, essas feministas não estão evocando um corpo puro, pré-cultural, pré-social ou pré-linguístico, mas um corpo como objeto social e discursivo, um corpo vinculado à ordem do desejo, do significado e do poder (Grosz, 2000, p. 77).

Segundo Grosz (2000), para questionar as imposições patriarcais e lutar pelos direitos das mulheres em sociedade, o corpo deve ser compreendido a partir de perspectivas históricas, culturais, sociais e políticas e não mais apenas biológicas e científicas:

> Os corpos não podem ser representados ou compreendidos como entidades em si mesmos ou simplesmente num continuum linear com seus extremos polares ocupados por corpos masculinos ou femininos (com as várias gradações de indivíduos "intersexuados" no meio), mas como um campo, um continuum bi-dimensional no qual a raça (e possivelmente até a classe, a casta ou a religião) formam especificações corporais (Grosz, 2000, p. 78).

A autora sugere então a construção de uma filosofia feminista do corpo que assuma uma postura desvinculada da visão dicotômica do ser, que perceba o corpo longe de concepções essencialistas que ignoram as questões históricas, culturais e sociais que o cercam, rejeitando ainda a oposição entre o psíquico e o biológico. É preciso que a corporalidade seja desassociada de um único sexo ou raça; "o sexo de alguém não pode ser simplesmente reduzido às características sexuais primárias e secundárias, ou contido por elas, porque o sexo de alguém faz diferença em *todas* as funções – biológicas, sociais, culturais – se não em sua operação, certamente em sua significação" (Grosz, 2000, p. 83). Os padrões de corpos estabelecidos como forma representativa dos demais devem ser abandonados, dando lugar a corpos múltiplos e diversificados, dado que "não há um modo que seja capaz de representar o 'humano' em toda sua riqueza e variabilidade" (Grosz, 2000, p. 83). É com base nessas reflexões que será possível fundamentar as discussões acerca da posição da mulher em relação com o seu corpo e o seu lado erótico nos contos a serem analisados.

Uma vez que foram constantemente atribuídas ao seu aspecto corporal e, portanto, vistas como intelectualmente inferiores, além de fisicamente menos capazes de exercer certas atividades do que os homens, as mulheres foram frequentemente excluídas da produção de conhecimento e do meio político — como apresentado por Grosz (2000). Michelle Perrot (2003) levanta discussões acerca do silenciamento feminino através dos séculos, especialmente no que diz respeito às questões atreladas ao corpo. Como pontua a autora, o corpo feminino foi um frequente objeto de contemplação para os poetas e artistas — como já visto na poesia provençal —, além de grande matéria de estudo nas ciências, embora, em ambos os casos, majoritariamente apresentado a partir de uma perspectiva masculina. Em consequência do seu constante silenciamento em diversas esferas da sociedade, as mulheres foram durante muito tempo privadas do direito de falar abertamente sobre seus próprios corpos, seus desejos e sua sexualidade, tendo seu lugar de fala tomado por homens.

A puberdade feminina, segundo Perrot (2003, p. 16), tem suas fases "[...] muito menos ritualizadas e solenizadas que as dos rapazes. No século XIX a adolescência masculina é considerada uma crise violenta; a das meninas, uma mutação suave que as encaminha ao papel de reprodutoras". O prazer sexual feminino é, portanto, nesse período, negado e visto como "coisa de prostituta", sendo o sexo, para mulher, apenas uma ferramenta para proporcionar a concepção. Perrot (2003) aponta ainda como a chamada noite de núpcias, em muitos casos, se assemelha a situações de abuso sexual, dado que, por vezes, a penetração ocorre de maneira forçada, desconsiderando os limites e as vontades do sujeito feminino envolvido. Como consequência disso, uma vez que não têm seus corpos respeitados durante o

ato e seu prazer é tido como irrelevante, as mulheres tendem então a rejeitar a prática sexual mais frequentemente; "fala-se em 'frigidez' feminina como se fosse um fato da natureza, e não resultado de práticas sociais" (Perrot, 2003, p. 17).

Ao discutir sobre as origens do silenciamento do corpo feminino, especialmente em relação ao seu aspecto erótico, Perrot (2003, p. 21) pontua como desde a Antiguidade Clássica pensava-se o corpo da mulher apenas como "[...] um abismo sem fundo no qual o homem se esgota, deixa sua força e sua vida", visto que a filosofia grega atribuía o princípio da vida ao homem, sendo a mulher apenas uma hospedeira do que era criado pelo esperma masculino. Dessa forma, "entre os medos que o homem tem da mulher e que lhe alimentam a ginecofobia, figura o do insaciável desejo feminino que o conduz à impotência" (Perrot, 2003, p. 21). Essa perspectiva foi adotada por doutrinas religiosas como o cristianismo que enxergam a mulher como aquela que seduz, desvirtua e instiga o homem ao pecado e, por isso, deve ser silenciada.

Buscando dar voz às mulheres, o movimento feminista surge como um instrumento de recuperação do lugar de fala feminino, pondo em foco a batalha por seus direitos, seja no âmbito doméstico ou público. Em seu livro *O feminismo é para todo mundo:* políticas arrebatadoras (2018), bell hooks propõe uma definição de feminismo como um movimento que busca lutar contra o sexismo e a exploração e opressão das mulheres no meio social. De acordo com a autora, o movimento feminista construiu suas bases em meio aos embates contra a opressão e exploração racial e de classe, visto que as mulheres ativas nesses contextos começaram a tomar consciência da repressão a que eram submetidas ao observar homens que, embora discursassem sobre liberdade e equidade de direitos, se mantinham no papel de dominância em relação aos sujeitos femininos. O início da luta feminista foi, portanto, fundada no combate à desigualdade de gênero e na batalha pelo fim da "dominação masculina", consequentemente, construindo uma concepção do movimento feminista como anti-homem, percepção essa propagada na sociedade até a atulidade.

Segundo hooks (2018), no início das discussões acerca da liberdade sexual feminina, o termo foi muitas vezes difundido como semelhante à promiscuidade sexual. Esse tipo de pensamento teve como consequência a crença de que, para os homens, uma mulher liberta sexualmente estaria sempre disposta a ter relações sem qualquer envolvimento emocional, ideia essa que ocasionou uma mudança de comportamento em algumas feministas, buscando se encaixar e aceitar esse modelo de relacionamento. A autora destaca ainda como, durante esse período, embora parte dos homens aceitasse a equidade em ambientes diversos, na esfera sexual, a igualdade de direitos ainda era um problema:

> No quarto, vários homens queriam uma mulher sexualmente desejosa disposta a dar e a compartilhar prazer, mas fundamentalmente não renunciavam ao pressuposto sexista de que a performance sexual dela (ou seja, se ela queria ou não ser sexual) deveria ser determinada pelo desejo deles. Enquanto era divertido fazer sexo com mulheres desejosas, excitadas e libertadas, não era divertido quando essas mulheres declaravam que queriam espaço para serem não sexuais. Quando isso acontecia, homens heterossexuais com frequência deixavam claro que eles teriam que procurar em outro lugar seu conforto sexual, uma ação que reforçava a realidade de contínua fidelidade ao paradigma sexista de domínio sobre o corpo feminino, bem como de seu apego à noção de que qualquer corpo feminino promoveria satisfação (hooks, 2018, p. 99-100).

Para hooks (2018), a mulher só será verdadeiramente livre sexualmente quando for capaz de compreender o significado e a importância da manutenção da integridade sexual através da prática do respeito com o próprio corpo. Isto é, é preciso que as mulheres se libertem da concepção de que seus corpos devem "[...] sempre estar a serviço de alguma outra coisa" (hooks, 2018, p. 100). É necessário perceber que a promiscuidade e a venda dos corpos femininos não são símbolos da libertação sexual da mulher, mas sim a impedem de exercer o poder de controle sobre o próprio corpo ao mesmo tempo que reforçam os padrões da sociedade patriarcal.

No Brasil, Constância Lima Duarte (2003) indica quatro momentos — os quais ela denomina ondas — na constituição da luta feminista no país, sendo eles entre 1830, 1870, 1920 e 1970. De acordo com as definições da autora, na esfera literária, Lygia Fagundes Telles se enquadra nesta quarta e última onda, que se configurou em meio à revolução sexual, no contexto mundial, bem como à ditadura militar, no âmbito brasileiro. Duarte (2003) pontua como, em consequência do momento político em que se encontrava o Brasil, as feministas brasileiras precisaram se posicionar ainda no combate ao governo ditatorial e às medidas de censura impostas por ele, mas sem abandonar as pautas voltadas à vida e à liberdade sexual e reprodutiva das mulheres. Com uma literatura estruturada em reflexões acerca da realidade, Lygia Fagundes Telles absorve em suas obras o cenário em que esteve inserida ao longo de sua vida, engajando por vezes em temáticas políticas e sociais — como no romance *As meninas* (1973), publicado em meio à ditadura militar —, mas pensando especialmente a respeito de tópicos do universo feminino, questionando os problemas atrelados às questões de gênero, incluindo a expressão ou repressão do erotismo feminino.

3 A PROSA FEMININA E FEMINISTA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

De acordo com Nelly Novaes Coelho (1991), a partir do século XX, começou a se estabelecer na sociedade uma configuração de uma "nova mulher" que, em consequência do desenvolvimento de sua consciência crítica, iniciou um processo de redescobrimento do que é ser mulher, questionando as normas que determinavam até então o que a constituía como ser diferente do homem e indicavam seus papéis no meio social. O surgimento dessa nova perspectiva dos sujeitos femininos em relação a si próprios refletiu também na literatura escrita por mulheres:

> De uma literatura lírica/sentimental (gerada pela contemplação emotiva), cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal definia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem, discrição, ingenuidade, paciência, etc.) a mulher chegou a uma literatura épica/existencial (gerada pela ação ética/passional), que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta, inerente à imagem-padrão da mulher anjo/demônio, esposa/cortesã, "ânfora do prazer"/"porta do inferno", etc. Em lugar de optar por um desses comportamentos antagônicos, a "nova" mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano (Coelho, 1991, p. 96).

Desse modo, as poetas e escritoras passam a ir de encontro aos padrões de representação do sujeito feminino já estabelecidos no meio literário, buscando construir para si "[...] uma nova imagem que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança" (Coelho. 1991, p. 96). Em consequência disso, o erotismo começa a se destacar enquanto temática recorrente durante esse período, se instituindo "[...] como força primeira a dinamizar uma diversificada e significativa produção literária, empenhada visceralmente na *busca de identidade* em que cada escritora se entrega, sem terem conseguido até o momento, descobrir por inteiro" (Coelho, 1991, p. 98). Para Coelho (1991), a literatura de cunho erótico feminina apresentava no seu cerne os conflitos enfrentados pelas mulheres desse século ao buscarem uma libertação erótica e sexual em um cenário que ainda carregava traços de conservadorismo:

> Aí está expresso metaforicamente o difícil processo de libertação que vem sendo enfrentado pela mulher-século XX, devido à inevitável inadequação entre a "liberdade" conquistada e a estrutura tradicional ainda vigente na Sociedade. Não se pode negar que, em nosso século, o Sexo explodiu as barreiras que o mantinham na clandestinidade tradicional e se impôs como um dos mais controvertidos mitos contemporâneos. Mas a verdade é que a deslocação dos valores, que essa explosão provocou, ainda não foi resolvida (Coelho, 1991, p. 100).

Nascida no início do século XX e tendo vivenciado a construção do que Coelho (1991) denomina como essa "nova mulher", Lygia Fagundes Telles se sobressai

principalmente por sua maneira de retratar e refletir a respeito de questões que cercam os sujeitos feminino. Assim como outras escritoras de sua época, embora não seja o foco da maioria de suas obras, Telles se debruça em alguns momentos sobre discussões acerca do desejo e da sexualidade feminina, trazendo para algumas de suas narrativas o erótico enquanto temática principal, seja por uma perspectiva mais permissiva e positiva, seja buscando apresentar os conflitos entre a expressão do desejo e o conservadorismo da sociedade tradicional patriarcal, como pontuado por Coelho (1991).

Destacando-se especialmente por seus contos — embora tenha escrito também romances —, Lygia Fagundes Telles caracteriza-se por sua abordagem de temáticas que cercam o nosso cotidiano, levantando discussões e tecendo críticas a respeito da sociedade e do ser humano. Grande parte dos personagens que ganham protagonismo em suas obras fazem parte da classe média brasileira — ainda que alguns de seus contos apresentem personagens menos favorecidos — e os temas se voltam para as questões que afetam, não apenas, mas em grande parte, essa parcela da sociedade. Uma vez que tem por objetivo discutir a natureza humana e suas contradições, os personagens que protagonizam suas obras não são inteiramente bons, possuindo por vezes um caráter duvidoso e suas ações são carregadas de hipocrisia e incoerências.

Walnice Nogueira Galvão, no posfácio do livro *Os contos* (2018), destaca o uso de microcosmos nos contos de Lygia Fagundes Telles como ferramenta para observação e reflexão sobre as relações humanas e seus comportamentos. Em suas histórias, LFT descreve "[...] relatos detestáveis, em microcosmos cujas personagens são mínimas — se não duas no máximo três —, mas que ainda assim corporificam as piores virtualidades das relações humanas [...]" (Galvão, 2018, p. 846). Por meio do desenvolvimento dos enredos em torno desses pequenos núcleos, a autora constrói um retrato minucioso de diversos aspectos da sociedade e dos sujeitos que a compõem.

Ratificando o que diz Regina Dalcastagnè (2012), ao afirmar que a literatura brasileira contemporânea é idealizada fundamentalmente nas cidades, os contos de Lygia são em sua maioria ambientados em um cenário urbano, moderno, metropolitano e burguês. O campo surge como elemento nostálgico, como uma lembrança/regresso ao passado (Galvão, 2018), sendo retratado a partir da visão de sujeitos que vivem nas metrópoles (Dalcastagnè, 2012).

Lucas (1990) compara a narrativa de Lygia Fagundes Telles com a figura de um palimpsesto, uma vez que une em suas narrativas diversos enredos que se cruzam e se ramificam em determinados momentos. Com o uso frequente de um discurso indireto livre, bem como do fluxo de consciência, a autora possibilita ao leitor de suas obras um acesso ao

interior dos personagens, relatando os fatos a partir de seus pontos de vista e apresentando suas reflexões internas, seus pensamentos e suas ideologias, trazendo assim para a prosa um aspecto mais intimista e psicológico.

Juntamente a esse constante cruzamento de vozes narrativas, Galvão (2018) destaca como um dos elementos característicos da prosa lygiana a constante atmosfera de tensão estabelecida na maioria de suas obras. Essa tensão, instituída desde o início do enredo, se mantém ou se intensifica ao final dos contos, nunca sendo realmente resolvidas, visto que, como maneira de provocar desconforto no leitor, as narrativas parecem não serem concluídas de fato, tendo quase sempre finais abertos cheios de dúvidas e incertezas.

Com uma linguagem simples e de fácil compreensão, a complexidade de suas obras está, especialmente, no uso de alegorias para compor o significado de seus enredos. Assim como afirma Resende (2019, p. 2), esses elementos alegóricos "[...] surgem como enriquecimento na significação do que normalmente comporia o ambiente: os objetos, os cômodos da casa, os gestuais transformam-se em conarradores, dizendo-nos a história sob a história". Muito do que constrói o significado e a mensagem de suas obras é, por vezes, sugerido e não explicitamente dito, fazendo uso de símbolos ou figuras de linguagem os quais Galvão (2018) denomina de "imagem pregnante".

Como já apontado, um dos aspectos mais significativos de suas obras diz respeito à presença expressiva da mulher enquanto personagem de suas histórias. Com uma escrita que se propõe a "[...] lidar com a psicologia feminina a partir de um ponto de vista feminino" (Lucas, 1990, p. 63), Lygia Fagundes Telles constrói personagens femininas complexas, trazendo a mulher e as questões de gênero para o centro de suas narrativas. A autora passeia por diferentes fases da vida dessas personagens ao retratar mulheres que vão desde a infância à terceira idade, refletindo sobre como elas se relacionam com temas como o amor, a morte, os relacionamentos — sejam eles românticos, familiares ou de outra natureza —, incluindo a sexualidade. Os personagens masculinos, ainda que se tornem protagonistas em alguns de seus contos, em grande parte, surgem nas narrativas como "[...] péssimo exemplar da espécie humana" (Galvão, 2018, p. 846), "[...] aparecem como signos designativos de função social ou de papel, como símbolos de poder, de riqueza ou de *status*. Não dispõem da vibração e das nuances das personagens femininas" (Lucas, 1990, p. 65).

O erótico em seus contos — assim como o amor —, de acordo com Lucas (1990), se apresenta em certa medida com um vínculo próximo à morte, visto que os personagens a temem da mesma maneira que nutrem pavor pela concretização de seus desejos:

> O ser humano, nos contos de LFT, mostra-se intimidado tanto pela morte, quanto pela realização do seu desejo. É como se, à luz de Freud, os fantasmas que visam a provocar o prazer do espectador estivessem na base do desejo insatisfeito. A consciência do escritor povoa-se de sonhos mesclados à afetividade, enquanto o público, por sua vez, aprecia contemplar aquilo que a si mesmo proíbe (Lucas, 1990, p. 69)

Através da linguagem que constrói uma escrita intimista, Telles "[...] explora o lado protéico do desejo, dando a Eros ambivalência e espontaneidade, até mesmo certa atração pelo abismo, certa proximidade da morte" (Lucas, 1990, p. 69). Nos seus contos, o desejo — seja ele erótico ou não —, em alguns casos, entra em conflito com questões internas dos personagens, como é o caso de "Antes do Baile Verde" em que a moral confronta a busca pelo prazer quando uma das personagens se vê tentada a abandonar seu pai no leito de morte para aproveitar o Carnaval; ou em "Eu Era Mudo e Só" no qual o protagonista, embora infeliz com seu casamento, não consegue se libertar da realidade em que vive, uma vez que sente-se pressionado a manter sua vida de aparências; ou até mesmo como no conto "Senhor Diretor" em que, devido à sua vivência cercada de interdições, a protagonista nega constantemente seu anseio pelo sexo. É pensando nessas formas diversificadas da representação do desejo e nos conflitos provocados por meio dele nas narrativas de LFT que será possível a investigação da expressão do erotismo e do relacionamento das protagonistas dos contos em análise neste trabalho com erótico.

4 O FEMININO E O ERÓTICO EM LYGIA FAGUNDES TELLES

A partir das discussões levantadas acerca da sexualidade e do erotismo, bem como do sujeito feminino e de seu corpo em contato com esses aspectos, é possível refletir a respeito de como tais temáticas são apresentadas nos contos "As Cerejas", presente no livro *Um Coração Ardente* (2012)[1], e "Senhor Diretor", da obra *Seminário dos Ratos* (1977)[2], buscando traçar semelhanças e/ou diferenças na maneira com que as protagonistas se relacionam com o desejo e o erótico.

4.1 O despertar erótico em "As Cerejas"

Com uma narrativa em primeira pessoa contada através da voz de uma protagonista cujo nome não é revelado, o conto "As Cerejas" é fundado na memória dessa personagem que busca relatar uma situação ocorrida em sua infância. Enquanto morava com sua madrinha, a visita de dois sujeitos provoca sentimentos até então desconhecidos por ela. Marcelo, um rapaz alguns anos mais velho, arredio e, na visão da narradora, muito bonito, por quem ela irá nutrir uma paixão desde sua chegada, e Tia Olívia, uma mulher "enfastiada e lânguida" (Telles, 2012, p. 81) e muito sensual, sempre carregando um colar de cerejas repousado em seus seios.

Uma vez que a história parte de uma lembrança, há um tom de incerteza na descrição dos fatos — "Aquela gente teria mesmo existido?" (Telles, 2012, p. 81) —, sugerindo uma possibilidade de omissão ou o simples esquecimento de detalhes ou partes dos acontecimentos — "Marcelo muito louro — por que não me lembro da voz dele?" (Telles, 2012, p. 81). Apesar de não se caracterizar o tempo todo com fluxo de consciência, em alguns momentos a narrativa é interrompida para dar lugar aos pensamentos e divagações da protagonista a respeito dos eventos relatados, mostrando tanto sua perspectiva enquanto mulher já adulta olhando para seu passado, como a percepção que tinha das situações no momento em que as estava vivendo. Devido a esse aspecto psicológico do conto, há uma quebra no fluxo do enredo em certos instantes, rompendo com sua linearidade. Um exemplo disso ocorre logo no primeiro parágrafo em que a personagem descreve, durante sua reflexão sobre a veracidade da existência dos sujeitos de sua história, um *flash* de um episódio que só

[1] O conto "As Cerejas" foi originalmente publicado em *Jardim Selvagem* (1974).
[2] Para a realização deste trabalho, foi utilizada a edição do conto "Senhor Diretor" que compõe a coletânea *Os Contos* (2018) publicada pela Companhia das Letras.

será explicado ao final do enredo: Marcelo e Tia Olívia debruçados sobre um divã em uma cena que revela um ato sexual. Essa imagem se repete diversas vezes ao longo do conto, como se a protagonista não conseguisse evitar resgatar essa lembrança; como uma memória indesejada e traumática que não é possível esquecer.

Seguindo o padrão do uso de microcosmos pontuado por Galvão (2018), a história conta com um total de cinco personagens: Dionísia, a Madrinha, Tia Olívia, Marcelo e a protagonista, embora apenas quatro deles se façam mais presentes na narrativa e o enredo se volte especialmente para a relação entre os três últimos. A começar pelo relacionamento entre a narradora e Marcelo, através da observação dos comportamentos de ambos, é possível perceber a diferença na maturidade dos dois personagens. Isso se exemplifica em vários momentos durante a narrativa, como, por exemplo, por meio do fato de que enquanto a protagonista se diverte com brincadeiras, revelando uma atitude ainda infantil, o menino já demonstra um comportamento adolescente, mostrando-se antissocial e recusando participar das atividades infantis da personagem:

> [...] — Por que não vai buscar o dominó para jogarem uma partida? [...]
> Quando voltei com a caixa do dominó, Marcelo já não estava na sala. Fiz um castelo com as pedras. E soprei-o com força. Perdia-o sempre, sempre. Passava as manhãs galopando como um louco. Almoçava rapidamente e mal terminava o almoço fechava-se no quarto e só reaparecia no lanche, pronto para sair outra vez (Telles, 2012, p. 86).

Essa conduta imatura da protagonista justifica a maneira com que ela vê Marcelo e entende o que sente por ele. Logo quando são apresentados, a personagem descreve uma reação extremamente ingênua que teve ao vê-lo: “Tinha apenas três anos mais do que eu mas era tão alto e tão elegante com suas belas roupas de montaria que tive vontade de entrar debaixo do armário quando o vi pela primeira vez” (Telles, 2012, p. 82). A inocência com que reage à situação demonstra um desconhecimento do sentimento despertado, tornando possível inferir que o estivesse experienciando pela primeira vez. A admiração que começa a nutrir por Marcelo, contudo, é bastante idealizada e pueril:

> Encarei-o. Através das lágrimas ele pareceu-me naquele instante tão belo quanto um deus, um deus de cabelos dourados e botas, todo banhado de luar. Fechei os olhos. Já não me envergonhava das lágrimas, já não me envergonhava de mais nada. Um dia ele iria embora do mesmo modo imprevisto como chegara, um dia ele sairia sem se despedir e desapareceria para sempre. Mas isso também já não tinha importância. Marcelo, Marcelo! chamei. E só meu coração ouviu (Telles, 2012, p. 85).

Ao compará-lo a figura de um deus, a personagem expressa uma visão mística e, de certa forma, inalcançável do rapaz, como se ele estivesse em uma posição de superioridade em relação a ela. Resgatando o que diz Paz (1994) a respeito do amor, em especial do

conceito de amor na sociedade contemporânea ocidental, essa paixão da protagonista por Marcelo se assemelha muito mais ao amor descrito por Platão, visto que o menino é apresentado apenas como um objeto de contemplação da personagem, não existindo reciprocidade de sentimentos. A atração da personagem por Marcelo é meramente física, sempre é sua beleza a mencionada quando se fala sobre ele, talvez por não conhecê-lo o suficiente para desenvolver afeição por algo além de seu físico, fato esse que é comprovado pela falta de interação entre ambos durante o tempo em que o rapaz residiu na casa da protagonista, sempre mantendo-se isolado e rapidamente desaparecendo nos momentos em que tem breves diálogos com a narradora. Uma vez que, para Paz (1994), no amor, de acordo com as convenções da nossa sociedade, a atração pelo corpo e pela alma estão interligadas, o desejo da protagonista por Marcelo se caracterizaria muito mais como erótico — ainda que não apresente traços explicitamente sexuais — indicando assim o despertar sexual da personagem.

Outra figura relevante para o enredo e que também proporciona um grande impacto na descoberta sexual da protagonista é Tia Olívia. Extremamente sensual, a narradora afirma que “Nunca tinha visto ninguém como Tia Olívia com aqueles olhos pintados de verde e com aquele decote assim fundo.” (Telles, 2012, p. 83). A constante menção ao decote avantajado em suas roupas, seu perfume forte, sua maquiagem e, acima de tudo, das cerejas que continuamente caem por entre seus seios reforçam o caráter de vaidade e sensualidade que recai sobre essa personagem — “Tia Olívia desprendeu do chapeuzinho preto dois grandes alfinetes de pérola em formato de pera. O galho de cerejas estremeceu no vértice do decote da blusa transparente. Desabotoou o casaco” (Telles, 2012, p. 82). Seus lábios e a ação de umedecê-los com a língua são repetitivamente postos em foco em alguns momentos da narrativa, construindo certa imagem provocativa. Até mesmo sua maneira de falar e se portar transmitem o ar de sedutora que ela carrega: “Falava devagar, andava devagar. Sua voz foi se afastando assim como a mansidão de um gato subindo a escada” (Telles, 2012, p. 83). Em virtude de sua falta de contato com mulheres como ela, a protagonista desenvolve um fascínio pela figura de Tia Olívia e, sobretudo, pelas cerejas que estão sempre dispostas em suas vestes.

Durante os diálogos com Marcelo a respeito de Tia Olívia, enquanto o rapaz está sempre a criticá-la — possivelmente como uma maneira de disfarçar a atração que sente por ela —, a protagonista rebate os comentários do rapaz demonstrando seu deslumbramento e admiração pela mulher e, em especial, pela sensualidade que a cerca — ainda que sentisse “[...] uma obscura alegria ao perceber que estava sendo derrotada” (Telles, 2012, p. 85), dado

que, consciente da sensualidade de Tia Olívia, encontrava-se satisfeita ao acreditar que Marcelo não se afeiçoava por ela. A repetição da imagem dos seios de Tia Olívia que a narradora frequentemente resgata de sua memória reforçam como a protagonista estava hipnotizada pela eroticidade que enxergava na parenta mais velha. Um exemplo disso ocorre ao descrever os comportamentos desta durante a onda de calor que assolou a residência por cerca de vários dias, destacando de maneira detalhada a forma com que as cerejas de seu colar se perdiam entre os seios da personagem:

> Só Tia Olívia continuava igual, sonolenta e lânguida no seu negligê branco. Estendia-se na rede, desatava a cabeleira. E com um movimento brando ia se abanando com a ventarola. Às vezes vinha com as cerejas que se esparramavam no colo polvilhado de talco. Uma ou outra cereja resvalava por entre o rego dos seios e então era engolida pelo decote (Telles, 2012, p. 86).

O tom de sensualidade ao falar sobre Tia Olívia surge novamente neste momento, não apenas devido à menção das cerejas em seu colo, mas também pela descrição da roupa que veste — um negligê — e de seus movimentos lentos, consequentemente podendo ser percebidos como sedutores. O próprio ato de desatar os cabelos transmite a sensualidade das ações da personagem.

O calor constante sentido e mencionado por Tia Olívia desde sua chegada pode ser visto como uma representação do desejo erótico ardente e incessante que ela carrega. Logo no início do conto, em uma tentativa de recordar dos sujeitos presentes no seu relato, a lembrança que primeiro vem à mente da protagonista a respeito de Tia Olívia são os seus lamentos sobre o calor: "Tia Olívia enfastiada a lânguida, a se abanar com uma ventarola chinesa, a voz pesada indo e vindo ao embalo da rede, 'Fico exausta no calor' [...]" (Telles, 2012, p. 81). Esse estado em que se encontra a personagem — tanto no sentido literal quanto o seu significado enquanto desejo — só irá se alterar com a chegada de uma tempestade. E juntamente à chuva, surge o clímax do conto já descrito anteriormente pela narradora como *flashes* de sua memória. O momento é precedido por alguns acontecimentos que sugerem que algo está por vir:

> Lembro que as primeiras gotas de chuva caíram ao entardecer, mas a tempestade continuava ainda em suspenso, fazendo com que o jantar se desenrolasse numa atmosfera abafada. Densa. Pretextando dor de cabeça, Tia Olívia recolheu-se mais cedo. Marcelo, silencioso como de costume, comeu de cabeça baixa. Duas vezes deixou cair o garfo (Telles, 2012, p. 87).

Essa "atmosfera abafada" durante o jantar constrói um clima de tensão entre os personagens, dando pistas ao leitor de que o conto se aproxima de um momento crítico para o desenrolar do enredo. O relato de que Marcelo derrubou seu talher algumas vezes demonstra

uma inquietação por parte do rapaz, como se estivesse nervoso a respeito de algo. Através desses pequenos sinais — bem como o fato de Tia Olívia ter se retirado da companhia de todos ainda cedo — a narradora vai traçando o caminho para a cena de grande impacto no conto.

Com o início da tempestade, a energia é cortada por um raio — "Como se esperasse por esse sinal a casa ficou completamente às escuras enquanto a tempestade desabava" (Telles, 2012, p. 87). A protagonista, obedecendo à ordem de sua madrinha, vai em direção ao quarto de Tia Olívia para oferecer-lhe uma vela quando é surpreendida por uma rajada de vento forte o suficiente para abrir a porta do cômodo à sua frente. À luz de um relâmpago, a personagem vê Tia Olívia e Marcelo em meio ao ato sexual:

> Subi a escada. A escuridão era tão viscosa que se eu estendesse a mão, poderia senti-la amoitada como um bicho por entre os degraus. Tentei acender a vela mas o vento me envolveu. Escancarou-se a porta do quarto de Tia Olívia e em meio de um relâmpago vi os dois corpos completamente azuis tombando enlaçados sobre o divã (Telles, 2018, p. 87).

Ao presenciar a cena, a protagonista retorna à sala completamente atordoada — "Afastei-me cambaleando. [...] Mas a casa continuava a rodopiar desgrenhada e lívida com os dois corpos rolando na ventania" (Telles, 2018, p. 87) — e, devido ao grande choque, entra em um estado febril que perdura por vários dias. Nesse instante, é possível identificar um momento de transição para a protagonista, uma passagem do seu estado de ingenuidade para a descoberta do erótico.

Ao discutir a construção das personagens femininas que narram suas próprias histórias nos contos de LFT, Galvão (2018, p. 844) afirma que "essas meninas quase sempre sofrem uma experiência traumática, num dilacerante rito de passagem à vida adulta". A protagonista de "As Cerejas" sofre uma ruptura na sua inocência infantil e, como consequência, é forçada a entrar abruptamente no universo erótico e, portanto, adulto. Ao contrário das concepções arcaicas que pregam a puberdade feminina como um evento muito mais brando e vagaroso do que o amadurecimento masculino — como pontua Perrot (2003) —, Lygia Fagundes Telles expõe um processo de transição da infância para a adolescência igualmente brusco e violento para a mulher. Em razão da agressividade e rapidez com que se dá essa passagem, além de sua primeira grande decepção amorosa ao ver o rapaz por quem era apaixonada com outra pessoa, a protagonista adoece, sendo tomada pelo calor que antes incomodava a Tia Olívia e fora agora dissipado após a consumação de seu desejo. A percepção da personagem sobre Tia Olívia também é alterada posteriormente ao acontecido. O fascínio que tinha por ela parece desaparecer juntamente à sua inocência, fato esse que

pode ser inferido uma vez que, enquanto no início do conto destacava em diversos instantes o perfume da mulher, ao final da narrativa, a protagonista aparenta não suportar mais o cheiro exalado por ela, dado que afirma prender a respiração para não senti-lo quando Tia Olívia se aproxima de sua cama para se despedir.

Um dos pontos mais significativos do conto são os símbolos trazidos para compor o enredo. O mais importante e recorrente são as cerejas que dão título à obra. Essa "imagem pregnante" se faz presente desde o início da narrativa, sendo mencionada como o único vestígio ainda existente da época em que a história ocorreu:

> A casa em meio do arvoredo, o rio, as tardes como que suspensas na poeira do ar — desapareceu tudo sem deixar vestígios. Ficaram as cerejas, só elas resistiram com sua vermelhidão de loucura. Basta abrir a gaveta: algumas foram roídas e nessas o algodão estoura, empelotado, não, Tia Olívia, não eram de cera, eram de algodão suas cerejas vermelhas (Telles, 2012, p. 81-82).

Em uma primeira análise, é possível pensar que o espaço onde os eventos se desenrolaram sumiu fisicamente, mas não apenas isso, o cenário parece ter desaparecido também da memória da protagonista, restando apenas a lembrança do colar de cerejas que pertencia a Tia Olívia e que agora está em sua posse, guardado dentro de uma gaveta. São diversas as possíveis interpretações em torno do simbolismo das cerejas nesse contexto. Uma vez que estavam sempre posicionadas próximo aos seios de Tia Olívia, por vezes até caindo por entre o seu decote, as cerejas carregam tom erótico que é reforçado ainda por sua cor avermelhada, sua "vermelhidão de loucura", cor essa muito representativa do amor e da sensualidade. Ao vê-las pela primeira vez, a protagonista tem um encantamento imediato, afirmando nunca ter visto cerejas como aquelas antes, "só na folhinha" (Telles, 2012, p. 83) — ou seja, o fruto propriamente dito. Por sua associação com o erótico, as cerejas podem ser relacionadas à imagem dos seios femininos bem como ao desejo e ao próprio erotismo — "Na Europa são tão carnudas, tão frescas!" (Telles, 2012, p. 83).

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Herder Lexikon (1998, p. 51), "nas representações da iconografia cristã medieval, a cereja pode significar o fruto proibido, como a maçã", reafirmando assim sua associação com a sedução e, consequentemente, com o erótico, sobretudo o erotismo feminino. Em razão de sua ingenuidade, a protagonista desconhecia o erótico, por isso seu fascínio por Tia Olívia e pela sensualidade e eroticidade que ela apresenta.

No momento em que a protagonista presencia o sexo entre Tia Olívia e Marcelo, é dito que "agora as cerejas despencavam sonoras como bagos de chuva caindo de uma goteira" (Telles, 2012, p. 87). O despencar das cerejas, de certa maneira, representa a

concretização do desejo que Tia Olívia carregava consigo, desejo ardente que fora apaziguado, da mesma maneira que o calor sentindo continuamente se findou com a chegada da tempestade. Ao se despedir, Tia Olívia deixa de presente para a protagonista o seu colar de cerejas, isto é, a consciência da existência do erótico, do desejo, e a memória do impacto da descoberta sexual forçada:

> Cravei o olhar nas cerejas que se entrechocavam sonoras entre os seus seios. Ela desprendeu-as rapidamente.
> — Já vi que você gosta delas, pronto, uma lembrança minha.
> — Mas ficam tão lindas aí — lamentou Madrinha. — Ela nem vai usar, bobagem, Olívia, leve suas cerejas!
> — Comprarei outras (Telles, 2012, p. 88-89).

É interessante destacar ainda a fala de Madrinha ao presenciar essa cena. Com sua ingenuidade, que será discutida adiante, ela sugere a Tia Olívia que não presenteie a protagonista com seu colar por acreditar que não teria serventia para esta, já que não seria utilizado por ela. Apesar da interpretação mais óbvia de que a narradora não usaria o colar como acessório, ao pensar a respeito da significação das cerejas como um símbolo para o erotismo, é possível assumir que a afirmação de Madrinha também se aplicaria ao fato de que, para ela, a protagonista não iria explorá-lo, visto que possivelmente crê que a personagem seja jovem demais para ter despertado o seu lado erótico. Seguindo a definição trazida por Lexikon, assim como na mitologia cristã, nesse momento, a protagonista é apresentada ao "fruto proibido", ou seja, ao erotismo, que lhe é oferecido na forma de um presente, rompendo assim com seu estado de ingenuidade.

Ao retomar os parágrafos iniciais do conto, é possível notar que a narradora afirma guardar o colar dentro de uma gaveta e o deixou lá há tanto tempo que já está se desfazendo. Assim como mantém as cerejas trancadas em uma gaveta, possivelmente tendo acesso a elas poucas vezes, a protagonista parece buscar reter as lembranças que elas a proporcionam também em uma gaveta em sua memória. Visto que representam o primeiro contato abrupto da protagonista com o universo erótico e, portanto, caracterizam-se como uma chave de transição na vida da personagem, as cerejas são o único fragmento de memória remanescente sobre esse momento de seu passado.

Outro símbolo recorrente na narrativa são os anjos de crochê que enfeitam a cortina feita por Madrinha. Durante o diálogo entre Marcelo e a protagonista a respeito de Tia Olívia, o garoto se impressiona com um dos anjos da cortina, alegando que era cego devido aos buracos em seus olhos, afirmação que logo é rebatida por Madrinha: "Mas crochê é assim mesmo, menino! No lugar de cada olho deve ficar uma casa vazia" (Telles, 2012, p. 85). A

figura do “anjo cego” que se repete algumas vezes ao longo do conto pode ser associada à própria Madrinha. No parágrafo inicial do enredo, a narradora menciona o estrabismo de sua madrinha, além de sempre perder seus óculos, que só serão encontrados ao final do conto. Mas não é apenas a sua dificuldade de visão que a associa ao anjo cego. Embora esteja presente durante todos os eventos da história, a Madrinha aparenta estar completamente alheia ao que acontece à sua volta, não percebendo, ou até mesmo fingindo não perceber, a diferença de maturidade e interesses entre Marcelo e a protagonista ao incentivá-los a brincar juntos, a tensão sexual entre Marcelo e Tia Olívia e nem mesmo a paixão da narradora por Marcelo, visto que acredita que seu choro incessante era devido ao sarampo e não por ter seu coração partido — “Foi um sarampo tão forte — disse Madrinha ao entrar certa manhã no quarto. — Como você chorava, dava pena ver como você chorava! Nunca vi um sarampo doer tanto assim” (Telles, 2012, p. 88).

Por fim, vale destacar a presença do escorpião. Podendo ser visto como um símbolo da morte, ressurreição e transformação, o escorpião representa o processo de transição da protagonista de seu estado de ingenuidade para o seu despertar sexual, a morte de sua inocência. A primeira aparição do animal acontece ainda próximo ao início do conto em um momento em que a protagonista põe fogo em um escorpião que mantivera preso em uma pequena caixa como uma forma de diversão:

> Abri a caixa de sabonete escondida sob o tufo de samambaia. O escorpião foi saindo penosamente de dentro. Deixei-o caminhar um bom pedaço e só quando ele atingiu o centro da varanda é que me decidi a despejar a gasolina. Acendi o fósforo. As chamas azuis subiram num círculo fechado. O escorpião rodou sobre si mesmo, erguendo-se nas patas traseiras, procurando a saída. A cauda contraiu-se desesperadamente. Escondeu-se. Investiu e recuou em meio das chamas que se apertavam mais (Telles, 2012, p. 84).

Assim como o escorpião, ao final do conto, a personagem queima em uma febre agonizante com o impacto da descoberta do erótico; o calor dissipado pela concretização do desejo entre Tia Olívia e Marcelo agora atingem a protagonista em um círculo de fogo sem saída. O desespero do animal ao estar diante de sua morte sem possibilidade de fuga é compartilhado pela narradora, uma vez que não é mais possível a retomada de sua inocência, de seu desconhecimento do erótico.

O desejo feminino é retratado no conto, portanto, através da figura de duas personagens distintas, Tia Olívia e a protagonista, expondo um contraste entre a sensualidade e o desejo já pulsantes da mais velha e o primeiro contato de uma jovem menina com o erotismo. Por meio de um evento impactante, a personagem que protagoniza o enredo é

introduzida ao universo erótico que, marcando-a até os dias de sua vida adulta, caracteriza-se, dessa forma, como um rito de passagem necessário para o seu amadurecimento.

4.2 O desejo reprimido em “Senhor Diretor”

Escrito através de um discurso indireto livre, o conto acompanha as divagações de Maria Emília, uma idosa “[...] professora aposentada [...], paulista, solteira” (Telles, 2018, p. 170), como ela mesma descreve, que ao observar a imagem de um casal seminu na capa de uma revista, decide escrever uma carta ao diretor de um jornal denunciando as vulgaridades que, segundo ela, assolam a sociedade. A carta, contudo, não é realmente escrita, apenas idealizada por meio de um fluxo de consciência enquanto a protagonista relembra eventos de sua vida e demonstra sua indignação a respeito das obscenidades que cercam seu cotidiano. A narrativa conta com um narrador em terceira pessoa que entra em cena em alguns momentos para descrever algumas pequenas ações da personagem — dado que o conto se ambienta em apenas dois cenários: a banca de jornal e o cinema —, mas devido à estrutura desordenada do conto — se assemelhando assim verdadeiramente à forma com que os pensamentos se organizam na mente — sua voz é constantemente mesclada à de Maria Emília, exigindo que o leitor faça a distinção entre ambas no momento da leitura.

Visto que foi originalmente publicado em 1977 em meio ao período em que deu-se início às discussões acerca da libertação sexual no mundo, o conto apresenta elementos em seu enredo que o inserem nesse cenário, discutindo, dessa forma, questões voltadas aos conflitos entre a sexualidade livre e o conservadorismo da sociedade patriarcal destacadas por Coelho (1991). Esse diálogo se funda através da figura da protagonista extremamente tradicionalista que manifesta seu horror ao se ver cercada pela difusão de ideologias que pregam a liberdade sexual.

Em consequência de sua perspectiva conservadora, Maria Emília percebe e descreve tudo o que observa em um tom excessivamente erótico, podendo, por vezes, identificar uma voluptuosidade maior em determinadas situações do que elas realmente apresentam. É possível identificar um exemplo disso a partir da maneira com que ela descreve a imagem disposta na capa da revista responsável por dar início ao conto, que, embora bastante sensual, é retratada com uma intensidade sexual maior do que de fato exibe através das palavras da protagonista:

> Desviou o olhar severo para a capa da revista com a jovem de biquíni amarelo na frente, ele atrás, enlaçando-a na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos. Estavam molhados como se tivessem saído juntos de uma ducha. Sérios. Por que todas essas fotos obscenas tinham esse ar agressivo? Emendados feito animais. E brilhosos, escorrendo uma água oleosa, desde Sodoma e Gomorra os óleos e unguentos perfumados fazendo parte das orgias (Telles, 2018, p. 169).

Essa comparação entre a posição e a maneira de se portar dos modelos da revista com animais parece resgatar o que é pontuado por Bataille (1987) ao discutir o erotismo enquanto transgressão. Embora não seja exatamente um retorno à animalidade, para Bataille (1987), as formas de transgressão seriam, em certa medida, uma maneira de "voltar à natureza", visto que são atitudes que se aproximam dos comportamentos naturais dos seres humanos antes do estabelecimento das religiões e interdições nas sociedades. Uma vez que é cristã — o que pode ser assumido a partir das menções a Deus, santos e ao se desculpar em determinado momento por um pensamento herege —, Maria Emília reproduz inconscientemente esse discurso disseminado pelo cristianismo, relacionando o erótico à animalidade e, portanto, acreditando que deve ser censurado.

Apesar de rejeitar qualquer tipo de expressão de erotismo, a protagonista o observa em absolutamente tudo ao seu redor — "Meus Céus, meus Céus, os frágeis jovens sem estrutura, sem defesa, vendo esses filmes. Essas publicações. Televisão é outro foco de imoralidade. Anúncios mais sujos, uma afronta" (Telles, 2018, p. 169). Seu pensamento volta-se constantemente para situações de cunho sexual, como a retomada frequente da "cena da manteiga" do filme *Último Tango em Paris* (1972) relatada por sua amiga Mariana, evidenciando assim sua obsessão com o erótico. Esses "anúncios sujos" que "afrontam" a sociedade mencionados pela personagem podem ser entendidos ainda como as propagandas em prol da liberdade sexual e os debates acerca do incentivo à educação sexual e à prevenção: "[...] essa mania de iniciar as crianças em assuntos de sexo, esses livros, esses programas infantis, Senhor Diretor, e esses programas que conspurcam nossas inocentes crianças, e o filme que fizeram com a manteiga!" (Telles, 2018, p. 170). Portanto, além de se escandalizar com as discussões sobre o sexo ou as demonstrações de liberdade erótica, Maria Emília repudia qualquer tipo de pensamento que vá de encontro às ideias conservadoras e pareça ameaçar a manutenção do tradicionalismo. Para ela, a mídia seria uma das principais responsáveis pelo "desvirtuamento" dos indivíduos, visto que, assim como os influencia ao consumo, seria ainda capaz de incentivá-los à libertinagem e, em razão disso, revela ter resistido durante muito tempo a adquirir uma televisão em sua residência. Dessa forma, é possível perceber que o conservadorismo da personagem se volta não só para os

comportamentos humanos em relação ao sexo, mas também mostra-se resistente à modernidade no geral.

Essa crença do poder da mídia enquanto instrumento capaz de corromper e provocar comportamentos devassos, e até mesmo criminosos, se repete em outros momentos do conto. Outro exemplo disso ocorre quando Maria Emília relembra uma conversa com uma de suas amigas a respeito de um caso de estupro noticiado no jornal:

> Não foi no jornal que a Mariana leu (o fascínio que tem por jornais populares) o caso daquele moço? Monstruosidade, o moço que pegou uma garrafinha de Coca-Cola e enfiou quase inteira lá dentro da menina, horrível, quando chegaram ao hospital ela já estava agonizando, Mas por que fez isso, monstro?! o delegado perguntou e ele respondeu chorando aos gritos que também não sabia, não sabia, só se lembrava que uma vez leu numa revista que em Hollywood, numa festa que durou três dias, um artista enfiou uma garrafa de champanhe na namorada quando também não conseguiu fazer naturalmente. Mas me lembrei disso por lembrar, ideias extravagantes (Telles, 2018, p. 172-173).

É interessante perceber como, nesse instante, Emília parece atribuir a atitude do homem da notícia a uma influência da própria mídia, visto que o homem diz ter cometido tal violência ao tomar conhecimento de que um caso parecido já havia acontecido anteriormente. Não percebe, dessa forma, o papel das ideologias misóginas — como a atribuição de uma maior corporalidade nos sujeitos femininos, discutida por Grosz (2000) — que a sociedade patriarcal carrega ao disseminar a crença no domínio masculino sobre o corpo feminino, não compreendendo, portanto, a real raiz do problema.

Dado que é possivelmente ambientado na década de 1970 — em vista das pistas fornecidas pelo enredo[3] —, é interessante destacar ainda como o movimento feminista que se formava no Brasil durante essa época é apresentado no conto. Em meio às suas divagações a respeito da grande falta de pudor da sociedade contemporânea, Maria Emília menciona um termo que diz ter ouvido durante um debate que assistiu sobre os crimes contra a mulher e, a partir disso, inicia um relato opinando acerca do que foi discutido durante esse evento. Por ser uma mulher idosa e tradicional, a protagonista se mostra incomodada e expressa sua discordância em relação a determinados tópicos levantados na discussão, em especial, questões relacionadas à liberdade sexual feminina ao reprovar a fala de uma prostituta que reclama por seus direitos profissionais e de segurança ao executar sua profissão, e até mesmo constrange-se ao ouvir a menção de partes íntimas do corpo feminino:

---

[3] O período em que a narrativa é ambientada pode ser assumido a partir das menções às propagandas relacionadas à conscientização sobre a prevenção para a prática sexual segura: "[...] essa mania de iniciar as crianças em assuntos de sexo, esses livros, esses programas infantis [...] (Telles, 2018, p. 170), indicando assim o momento inicial da revolução sexual; além da referência ao filme *Último Tango em Paris* que teve sua estreia no ano de 1972.

> Quando se levantou a advogada de óculos, respirei: agora o nível das discussões vai subir, pensei, e até que no começo ela foi bastante feliz quando fez uma exposição das raízes históricas da condição da mulher, acho tão nobre essa expressão, condição da mulher. E de repente desatou a falar em clitóris, porque o clitóris, o clitóris… E com homens por ali, eu já não sabia onde enfiar a cabeça quando ela contou que não sei mais em que país eles faziam uma incisão no clitóris da mulher para que ela não sentisse nenhum prazer, o sexo transformado em agulheiro — simples instrumento de penetração. E deu outros exemplos igualmente horríveis. Concordo, uma crueldade essas práticas todas. Mas trazer isso para um debate? (Telles, 2018, p. 175).

É possível perceber, nesse momento, uma herança de um pensamento patriarcal já enraizado em sua mente, uma vez que desaprova e sente-se incomodada com a demonstração da liberdade de expressão feminina para falar sobre seu próprio corpo, seu próprio prazer e sua sexualidade, questionando, inclusive, a necessidade de pôr tais assuntos em pauta. O seu constrangimento diante da situação expõe traços da educação patriarcal que recebeu ao longo de sua vida — e que será discutida mais adiante — ao acreditar que questões relacionadas ao corpo feminino, especialmente se debatidas por mulheres, devem ser silenciadas. Assim como afirma hooks:

> [...] mulheres eram tão socializadas para acreditar em pensamentos e valores sexistas quanto os homens. A diferença está apenas no fato de que os homens se beneficiaram mais do sexismo do que as mulheres e, como consequência, era menos provável que eles quisessem abrir mão dos privilégios do patriarcado (hooks, 2018, p. 23).

Nesse sentido, a misoginia internalizada de Maria Emília surge como uma consequência do mundo machista em que esteve inserida durante grande parte de sua vida e, por isso, sente-se tão impactada com as mudanças súbitas na sociedade. Embora rejeite grande parte das transformações ideológicas devido ao seu pensamento antiquado, a protagonista parece levemente aberta a determinadas reflexões, visto que pondera acerca da possibilidade de um aborto — ainda que em um caso específico — ao ouvir uma vítima de estupro reivindicar seu direito de pôr fim na gravidez, mostrando assim uma postura que se inclina vagamente a um posicionamento feminista. A partir desse discurso, Emília começa a pensar sobre sua mãe, afirmando que ela "[...] nunca sentiu o menor prazer [em ser mãe]. E teve oito filhos. Oito. Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado" (Telles, 2018, p. 175). Novamente o silenciamento feminino é posto em pauta no enredo, mas aqui, o pensamento da protagonista torna-se diferente, como se tivesse sido levada a refletir sobre o papel social da mulher dentro do casamento, sua função enquanto mãe e esposa, dever esse imposto pelo patriarcado.

Segundo hooks (2018), como consequência de uma sociedade regida pelas doutrinas cristãs — no caso das sociedades ocidentais —, essa crença de que a mulher deve ser subordinada ao homem no ambiente doméstico — e isso inclui gerar e cuidar dos filhos — continua a ser difundida. Assim como pontua Perrot (2003), a mulher não passava de um mero instrumento para a reprodução, tendo seu prazer negligenciado, sua voz silenciada e seu desejo negado, visto que, como exposto, mesmo sem nunca ter tido a vontade de ser mãe, a progenitora de Maria Emília exerceu esse papel, ainda que infeliz, pois era o esperado de sua parte; foi "um agulheiro calado", apenas uma ferramenta para o prazer masculino. E é justamente por essa sua vivência e por ter recebido esses exemplos de como uma mulher deve se comportar que Maria Emília sente-se presa, não é capaz de expressar completamente seus desejos, seus pensamentos, suas vontades — "Mas já estou enveredando por outros caminhos, que difícil, meus Céus, dizer exatamente o que se deseja dizer, tanta coisa vem pelo meio" (Telles, 2018, p. 175). Isso se reafirma mais à frente, ao afirmar que, assim como sua mãe, ela também teme o sexo:

> Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo — não foi dela que herdei? Aquelas moças lá do movimento feminista, tão desreprimidas, tão soltas, será que são assim mesmo ou representam? Nenhum pudor, falam de tudo. Fazem tudo. Meu constrangimento quando me queixei para mamãe e o constrangimento dela quando me levou à médica, só uma mulher podia examinar minhas partes, baixava a voz quando dizia *partes*. Minha filha está com um pouco de corrimento, disse e fez aquela cara infeliz. Enrijeci as pernas quando o dedo enluvado me tocou e me lembrei dela dizendo à minha avó que cumpria seus deveres de esposa sem nenhum prazer até o amargo fim. Até o amargo fim, mamãe? (Telles, 2018, p. 180).

A própria personagem parece reconhecer que a origem do seu pudor em relação ao erotismo surge das experiências de seu passado e do que lhe foi ensinado durante sua infância. Essa "herança" do medo do sexo não é biológica, mas vem de uma tradição ideológica que prega a atividade sexual e o desejo erótico como não permitidos à mulher, fato esse que se comprova ao citar um diálogo entre sua mãe e sua avó em que é destacado a ausência do prazer de sua mãe durante o sexo, uma vez que o fazia apenas para cumprir seus "deveres de esposa", ou seja, satisfazer o apetite sexual de seu marido. A religiosidade, o cristianismo em particular, entra como um dos principais fundadores dessa concepção, visto que a própria personagem afirma ter sido orientada por sua mãe que a castidade, especialmente antes do casamento, seria "a vontade de Deus":

> Sim, o meu amor por Deus. Mas tanta disciplina, tanta exatidão pode se chamar de amor? Se ao menos tivesse entrado para um convento, me abrasado nas vigílias, nos jejuns, dilacerando pés e mãos na piedade — que provas dei da minha devoção? É a vontade de Deus, mamãe costumava dizer e eu fiquei repetindo, É a vontade de Deus, mas seria mesmo? Que sei eu dessa Vontade? (Telles, 2018, p. 181).

No entanto, a partir dessa lembrança, Maria Emília passa a questionar as normas impostas pela Igreja e, sobretudo, o propósito de sua subordinação a elas. Ao falar sobre "Vontade", em maiuscula, parece sugerir não só a "vontade de Deus", mas também a sua própria vontade, referindo-se tanto à sua ânsia pelo erotismo como aos seus desejos de um modo geral. Por ter sido demasiadamente restringida, não tem conhecimento sobre seus desejos, sobre o que é almejar algo.

Em virtude dos fatores apresentados, a protagonista nutre um desejo erótico fortemente reprimido e, justamente por ser tão contido, torna-se intenso. Ao longo de todo o conto, Maria Emília constantemente reitera o fato de ser uma mulher solteira e, devido a isso, virgem — visto que segue fielmente as normas patriarcais da sociedade cristã em que está inserida. Por nunca ter se permitido vivenciar nenhuma experiência erótica, a personagem parece reter certa ânsia e curiosidade pelo universo erótico, frequentemente percebendo erotismo até mesmo em situações e objetos não-sexuais, ainda que se mostre escandalizada por qualquer tipo de demonstração ou insinuação sexual:

> A ordem de beber Coca-Cola não corresponde de um certo modo a essa ordem de fazer amor, Faça amor, faça amor! Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumejando no céu de fogo — horror, horror, nunca vi nenhum fálus, mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo? E os santos, meus Céus, como é que estão se defendendo os que têm vocação para a santidade? É preciso ter couro de jacaré para aguentar tamanho impacto (Telles, 2018, p. 172).

A protagonista parece, novamente, responsabilizar as propagandas contínuas a respeito de questões atreladas ao sexo e à sexualidade por suas percepções distorcidas e profundamente eróticas dos cenários ao seu redor, não reconhecendo, ou melhor, negando seu desejo. Ao falar sobre os santos e sujeitos que dedicam suas vidas à Igreja, afirma ser "preciso ter couro de jacaré para aguentar tamanho impacto" do bombardeio de imagens e discursos eróticos, tornando possível assumir assim que a própria admita sua atração por tais "perdições". Uma vez que, apesar de seu grande impulso para o erótico, Emília sente a necessidade constante de conter seus anseios, ela passa a abominar qualquer tipo de expressão da liberdade sexual que ela não possui, como se projetasse sua frustração em consequência de seus desejos reprimidos nos sujeitos ao seu redor. Isso se comprova ao perceber como a protagonista frequentemente destaca o fato de ser solteira, sozinha e, por vezes, admite até mesmo sentir-se solitária e por nutrir esse sentimento de solidão, ela desaprova os comportamentos de quem vive um estilo de vida que ela não se permite alcançar:

> [...] digo que resisti em comprar uma televisão, Senhor Diretor. Mas sou sozinha e, às vezes, a solidão. A perigosa solidão. Mas fico vigilante (aprumou-se, levantou a cabeça) para não acontecer comigo o que aconteceu com a Mariana, tão fina, tão prendada. Família tradicional, de um dos melhores troncos paulistas, olha aí a Mariana. Viagem joia. Fiz compras lindas mas está na hora de voltar porque minha calça já perdeu o vinco, escreveu no cartão que me mandou de Manaus. A calça perdeu o vinco e ela, a vergonha. Sessenta e quatro anos e meio. Quem visse podia pensar, É uma jovem que foi fazer contrabando. Espera, jovem não, que jovem não se importa com vinco de calça, postal de uma velha mesmo e com medo de parecer desatualizada (Telles, 2018, p. 170).

Esse tom de inveja, sobre a figura de Mariana em particular, se repete mais uma vez ao comentar a respeito dos relacionamentos desta: “Desespero no excesso. Não tive ninguém, mas Mariana exorbitou: três maridos sem falar nos amantes. Rim quente. Se ela pudesse fazer uma plástica ainda ia continuar [...]” (Telles, 2018, p. 173). Devido à sua insatisfação por não ser possível concretizar seus desejos, Maria Emília condena as atitudes de sua amiga ao longo de todo o conto, uma vez que esta é capaz de executar tudo aquilo que a protagonista aspira, mas é incapaz de realizar. A própria protagonista admite o sentimento invejoso que tem a respeito da liberdade erótica de Mariana ao mencionar uma situação em que a amiga revela ter traído o marido com um amigo próximo — “Não me condene, pediu tanto. Condenei-a, sim, e com que rigor. Não seria pura inveja? Esse meu sentimento de superioridade. Desprezo. Inveja, meus Céus? Eu tinha inveja da sua vida inquieta, imprevista, rica de acontecimentos, rica de paixão — era então inveja?” (Telles, 2018, p. 181).

Apesar de suas queixas acerca da solidão, é possível notar que o isolamento da protagonista é resultado de uma escolha da própria. Um exemplo disso se mostra no momento em que, se dirigindo em direção ao cinema, sozinha, Maria Emília relembra uma conversa que tivera anteriormente com seus sobrinhos, recusando a companhia durante o dia de seu aniversário, alegando que já fizera planos com outras pessoas, planos esses que mais à frente revela não existirem. Assim como impede a consumação do seu próprio desejo, a personagem também é a responsável por seu isolamento nas suas relações e, consequentemente, por sua solidão:

> Agradeço muito, meus queridos, mas hoje já tenho um compromisso com um grupo de amigas, vão me oferecer um chá, vocês não se importam se marcarmos um outro dia? [...] Agora ali estava, cercada de gente por todos os lados. E ainda mais solitária do que fechada no quarto, onde seus objetos lhe asseguravam a memória já na faixa da insegurança, badulaques. [...] Não posso estar com vocês porque me comprometi com minhas amigas. As amigas. Eleonora, de bacia quebrada, a coitadinha. Mariana, se embaralhando em alguma mesa, a cabeça já não dava nem para um sete e meio e inventou de aprender bridge, não estava na moda? Beatriz, pajeando o bando de netos enquanto a nora adernava no oitavo mês. E Elza estava morta (Telles, 2018, p. 178).

Ao chegar ao cinema, sozinha, Maria Emília passa por mais uma experiência de desconforto, tanto por causa da cena de nudez disposta na tela, como ao perceber a movimentação sugestiva de diversos casais dentro da sala de cinema. Mais uma vez sua mente fortemente influenciada pelo erotismo leva as situações para um rumo muito mais erótico do que a realidade, visto que, ao sentir uma viscosidade em sua poltrona, seu primeiro palpite é que o assento estivesse sujo de sêmen. Apesar de seu constrangimento inicial, o cenário em seu entorno parece despertar um fervor erótico na protagonista, uma vez que suas ações revelam certa inquietação de sua parte:

> Calçou as luvas e juntou as pernas. Senhor Diretor: antes e acima de tudo, quero me apresentar, professora aposentada que sou. Paulista. Virgem. Fechou os olhos, virgem, virgem verdadeira, não é para escrever mas não seria um dado importante? Desabotoou o segundo botão, a blusa encolheu na lavagem ou seu pescoço estava mais grosso? Sentiu-se desalinhada, descomposta, mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro, ninguém está prestando atenção em mim, nem no claro prestam, quem é que está se importando, quem? E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. Esse arfar espumejante como o rio daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e o rio transbordou inundando tudo, camas, casas, ruas… E se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí nessa poltrona — pois não seria para isso mesmo que foi feito? Virgem, Senhor Diretor. Que sei eu desse desejo que ferve desde a Bíblia, todos conhecendo e gerando e conhecendo e gerando, homens, plantas, bichos (Telles, 2018, p. 180-181).

A situação incita uma reflexão por parte da protagonista a respeito do sexo. É a partir desse momento que a personagem passa a se questionar acerca de sua postura conservadora em torno do erotismo, começa a percebê-lo menos como uma atividade impura, um traço de "sujeira interna" (Telles, 2018, p. 177) ou até mesmo "poluição da alma" (Telles, 2018, p. 171) — revelando, neste trecho, um traço do pensamento dicotômico do sujeito e a crença da superioridade da alma em relação ao corpo — e mais como algo natural do ser humano. Parece até mesmo lamentar sua falta de experiências eróticas bem como sua incapacidade de expressar seus desejos livremente. O entrelaçamento dos trechos narrativos em que a voz do narrador interrompe o fluxo de consciência da personagem para descrever seus movimentos, ao mesmo tempo em que também exibe, através de um discurso indireto, alguns dos pensamentos de Maria Emília constrói uma atmosfera um tanto claustrofóbica refletindo a tensão do conflito interno que atormenta a personagem neste instante. Essa "bagunça" na narrativa reproduz a confusão mental de Maria Emília ao questionar o propósito e a veracidade das normas que foram seguidas tão devotamente por ela durante toda sua vida.

Assim como em "As Cerejas", o conto apresenta imagens que se repetem como elementos para a construção de sentido da narrativa. As menções constantes à água, ao rio e,

sobretudo, a repetição da manchete de jornal que anuncia a seca que assola o Nordeste e os episódios de enchentes na Amazônia funcionam como um caminho para uma reflexão comparativa entre o vigor da juventude e a velhice. Ao relembrar os anos em que exerceu a função de professora, Maria Emília descreve suas alunas comparando-as a figura de um rio:

> [...] me lembro bem do começo dessas rugas, querendo com elas segurar aquela meninada que vinha espumejante como um rio, cobrindo tudo, tamanha força, uma classe depois da outra, uma depois da outra — por que me fazem pensar num rio sem princípio nem fim? Eu ficava sem voz de tanto pedir silêncio, a garganta escalavrada. Então olhava com essa cara e elas iam sossegando, durante alguns minutos ficavam com medo. Para recomeçar em seguida na maior algazarra, os peitinhos empurrando o avental, excitadas, úmidas, explodiam principalmente no verão (Telles, 2018, p. 176).

Essa visão da intensidade da juventude como o fluxo de um rio pode ser associada ao fervor da puberdade e ao forte impulso para o erotismo que surge e mantém o seu auge durante esse estágio da vida. A umidade do rio e das meninas pode ser atrelada à umidade do gozo e dos fluidos dos corpos, especialmente dos corpos femininos jovens. A afirmação se comprova no momento em que a protagonista relembra sua primeira consulta com uma ginecologista:

> Nada grave, menina, você tem flores-brancas, às vezes as virgens padecem disso. Flores-brancas. Secaram, Senhor Diretor, também elas foram secando. Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia, no Nordeste, volta a chuva (Telles, 2018, p. 180).

Apesar da manutenção de seu desejo pelo erótico — ainda que o negue ao longo de grande parte do conto —, dado que essa ânsia nunca foi findada, as secreções que indicavam a excitação e a jovialidade não existem mais. A personagem lamenta pelo fim de sua juventude, uma vez que, ao contrário das questões climáticas, nunca poderá ser novamente o que já foi, sua umidade não voltará, não é mais capaz de ser jovem e, em consequência disso, parece afligir-se com o fato de que não foi capaz de concretizar seus desejos. Esse paralelo entre a água e a juventude se repete novamente mais à frente ao relembrar um episódio de infidelidade de sua amiga:

> Olha que você pintou e bordou, eu lhe disse outro dia e ela riu e seu olhar ficou úmido como se ainda fosse jovem, juventude é umidade. Os poros fechados retendo a água da carne sumorosa, que fruta lembra, pêssego? Que a gente morde e o sumo escorre cálido, a gente? Que os outros morderam, que sei eu dessa fruta? (Telles, 2018, p. 181).

A partir da escolha de palavras para descrevê-la, a fruta de que se fala pode ser associada ao erotismo. Esse caráter de umidade e até mesmo viscosidade ao esboçar a

imagem de um sumo fervoroso que escorre ao se morder a fruta transmite um alto grau de sensualidade, tornando possível inferir que o pêssego mencionado na verdade se trata do sexo, do desejo, desse erotismo que nunca foi "mordido" pela protagonista, que nunca foi conhecido por ela.

Ao final do conto, Maria Emília é abalada pelos sentimentos causados após seu momento de reflexão acerca de seu passado e deixa-se cair em lágrimas. Ao contrário de suas constatações anteriores a respeito da umidade da juventude, a protagonista agora percebe seu comportamento emocional e seu choro como uma atitude de uma pessoa já idosa: "A lágrima contornou-lhe a boca, limpou a boca, como fui me comover desse jeito? Feito uma velha tonta [...]" (Telles, 2018, p. 182). É interessante perceber o contraste desse momento com o evento comentado anteriormente durante um diálogo com uma de suas amigas afirmando que o olhar marejado da outra deixou-a mais próxima de uma jovialidade. Maria Emília, desse modo, entende-se como uma mulher já muito velha, acreditando, portanto, que não é mais possível para ela realizar as vontades que mantém reprimidas. Por isso ela se frustra, se incomoda com os comportamentos alheios, pois ambiciona a liberdade de suprir seus desejos que percebe nos outros, mas não tem a coragem de fazer o mesmo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora apresentem perspectivas consideravelmente distintas a respeito das relações entre a mulher e o erotismo, é possível perceber um posicionamento progressista acerca da liberdade erótica feminina em ambos os contos postos em análise. Em “As Cerejas”, Lygia Fagundes Telles traz como ponto central do enredo o despertar sexual de uma menina prestes a adentrar na adolescência, retratando não apenas o contato inicial com o desejo através do descobrimento de seu primeiro amor, mas também a descoberta do sexo e da sensualidade atrelada à feminilidade. Ao contrário do exposto em “Senhor Diretor”, a protagonista é apresentada ao erotismo desde muito cedo, ainda que de uma maneira brusca, rompendo com o ciclo natural das fases de seu amadurecimento. Apesar da situação ter sucedido de uma maneira traumática, dado que permanece marcada na memória da personagem até a idade adulta, a expressão do erotismo feminino é transmitida à protagonista de uma forma bastante natural por meio da figura de Tia Olívia, que manifesta sua sensualidade livremente sem receber qualquer tipo de julgamento de outros personagens do enredo — à exceção de Marcelo, o único homem presente na narrativa. Desse modo, além de discutir o amadurecimento sexual da menina, com Tia Olívia LFT constrói uma personagem feminina sexualmente liberta que arde em desejo e busca o sexo como forma de alcançar o próprio prazer, não mais se colocando enquanto instrumento para o gozo masculino ou percebendo seu corpo apenas como uma ferramenta para a procriação.

Ainda que traga em sua narrativa uma protagonista presa a ideologias extremamente conservadoras, o conto “Senhor Diretor” se utiliza dos discursos tradicionalistas como forma de promover reflexões acerca dos efeitos da misoginia imposta como herança de uma sociedade patriarcal cristã. Através das meditações da própria personagem que conduz a trama do conto, o enredo promove uma série de críticas às convicções que instituem papéis pré-determinados e limitadores aos sujeitos femininos no meio público e doméstico bem como aos princípios conservadores que pregam a castidade e repulsa pelo erótico, princípios esses que são exigidos muito mais de mulheres do que de homens e funcionam como parametro para medir seu valor na sociedade.

Embora siga fielmente as normas patriarcais cristãs que lhe foram ensinadas, o desejo e o impulso para o erótico ainda existem na protagonista de “Senhor Diretor”, e a impossibilidade de concretizá-los é a responsável pela frustração que move sua intolerância em relação à livre expressão da sexualidade, sobretudo se realizada por outras mulheres. Seu

horror ao erótico parte de uma combinação entre os preceitos já estabelecidos em sua mente em consequência dos ensinamentos que lhe foram transmitidos durante sua vida e a insatisfação gerada pela impossibilidade de suprir seus desejos. A repressão do erotismo, nesse caso, surge de algo internalizado na própria personagem que a impede de vivenciá-lo. Assim, além de criticar as imposições repressoras do patriarcado, o conto demonstra como a misoginia não é algo intrínseco do ser humano, os sujeitos são instruídos a tais comportamentos e, portanto, seria possível a desconstrução dessas ideologias, dado que, ao final da narrativa, a personagem mostra uma tendência a pensamentos diferentes dos apresentados no início da trama.

Ambos publicados pela primeira vez — e possivelmente escritos — durante a emergência da revolução sexual, os contos analisados carregam traços da literatura escrita por mulheres dessa época que se debruçaram sobre a discussão da eroticidade feminina e a promoção de uma visão libertadora da expressão do erotismo por mulheres (Coelho, 1991). Transitando entre diferentes fases do sujeito feminino — da infância à velhice —, Lygia Fagundes Telles aborda o erotismo e o desejo femininos revelando uma perspectiva que se aproxima das propostas da luta feminista ao reivindicar uma maior libertade sexual para as mulheres de maneira a recuperarem a posse de seus corpos caminhando em busca de seu próprio prazer.

Além de criticar as ideologias patriarcais, Lygia põe o erótico como elemento tão presente nos sujeitos femininos como nos masculinos, caracterizando o desejo e a procura pelo prazer como algo natural e também pertencente às mulheres. Desse modo, a autora cria uma literatura revolucionária ao utilizar vozes femininas para falarem sobre seus corpos, seus desejos e sua eroticidade, rompendo assim com o recorrente silenciamento feminino que perdurou por séculos, seja por meio de uma censura no que se refere à demonstração do desejo feminino, seja por as mulheres terem sido representadas unicamente através de perspectivas masculinas no passado.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. **Língua e Literatura**, v. 16, n. 19, p. 91-101, 1991.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea:** um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 49, p. 151–172, 2003. Disponível em: https://revistas.usp.br/eav/article/view/9950. Acesso em: 03 jan. 2024.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Posfácio: O olhar de uma mulher. *In:* TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 729-744.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, n. 11, p. 45-86, 2000.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Travessia**, n. 20, p. 60-77, 1990. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317. Acesso em: 25 ago. 2023.

PAZ, Octavio. **A dupla chama:** amor e erotismo. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. *In:* MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate.** São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 13-27.

RESENDE, N. "Anão de jardim": o "conto total" de Lygia Fagundes Telles. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, *[S. l.]*, n. 56, p. 1–14, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018563. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22658. Acesso em: 25 ago. 2023.

TELLES, Lygia Fagundes. As Cerejas. *In:* TELLES, Lygia Fagundes. **Um Coração Ardente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 81-89.

TELLES, Lygia Fagundes. Senhor Diretor. *In:* TELLES, Lygia Fagundes. **Os Contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.