



Universidade de Brasília
Programa de Pós-graduação em Literatura

MULHERES DE LYGIA FAGUNDES TELLES: RELATOS FICCIONAIS DA ILUSÃO

Thaís Costa Nascimento

Brasília
Julho/2019

Thaís Costa Nascimento

MULHERES DE LYGIA: RELATOS FICCIONAIS DA ILUSÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT) da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura na Linha de Pesquisa em Literatura e Outras Artes. Sob orientação do Professor Dr. André Luis Gomes.

Brasília/DF

2019

THAÍS COSTA NASCIMENTO

MULHERES DE LYGIA: RELATOS FICCIONAIS DA ILUSÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literatura. Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes

Defendida e aprovada em 31 de julho de 2019

Banca examinadora formada pelos professores:

Prof. Dr. André Luis Gomes
UNB/POSLIT

Profa. Dra Adriana de Fátima Barbosa
UnB/POSLIT

Profa. Dra. Glória Magalhães
UnB/POSLIT

Profa. Dra. Luciana Hartmann
UnB/PPGCEN

AGRADECIMENTOS

Diante da finalização desta importante etapa, não posso deixar de agradecer a todas as pessoas importantes em minha vida e principalmente neste processo. Apesar desses dois anos e meio terem passado em um piscar de olhos, muitos caminhos foram percorridos, muitos obstáculos vencidos, desde os tropeços do dia a dia até grandes desafios.

Meus primeiros agradecimentos se destinam aos meus pais, à toda atenção que dedicaram a mim. Vocês estiveram ao meu lado a cada passo, vibraram a cada conquista, muito obrigada por todo apoio e por terem me criado com uma base excelente, tudo que sou hoje e tudo que conquistei certamente foi pelo privilégio de ter o apoio de vocês. Pai, muito obrigada por ser essa figura forte que sempre me proporcionou segurança, que acreditou em mim e seguiu investindo durante todos esses anos. Lembro que quando criança podia enxergar o mundo de cima dos seus ombros, ver aquela pipa voando ao longe como se fosse cada sonho que hoje eu tento alcançar, com essa lembrança quero saiba que se hoje eu consigo vislumbrar a imensidão do mundo e todas as possibilidades, foi porque pude me apoiar nos ombros de um gigante de coração de ouro. Mãe, obrigada por todos os colos, todas as frases de apoio, cada “você consegue, você é capaz” me deu força pra continuar, mesmo quando a depressão e a ansiedade quiseram me devorar e sussurrar no meu ouvido que eu não era boa o suficiente. Tive muito medo, cheguei perto de desistir, mas foi o amor e a fé de vocês que me deu coragem para seguir. Amor eterno, gratidão.

Agradeço à minha família, minha avó Julia por toda a preocupação, minha avó Eulousia pelo carinho. Em memória do meu avô Gerino, meu anjinho da guarda. Com saudade pela nossa recente despedida, agradeço meu avô Antônio e minha tia Nivalda. Aos meus tios, tias e primas e primos meu agradecimento por todo entusiasmo transmitido.

Em seguida, agradeço ao meu amigo e orientador, André Luis Gomes. Sou imensamente grata por ter me ajudado a desfrutar do prazer de unir minhas duas grandes paixões: a literatura e o teatro. Ao seu lado pude ter a experiência indescritível de dar aula de teatro e sentir que de fato podemos revolucionar o mundo com arte. Muito obrigada por

ser esse profissional maravilhoso, por toda a paciência, compreensão e dedicação durante nossa parceria no mestrado, na sala de aula e certamente daqui pra frente na vida.

Agradeço também às parcerias construídas durante esses dois anos e meio, obrigada Bárbara Figueira por todos os conselhos, Raíssa Gregori por compartilharmos discussões e participações em eventos que foram de suma importância para minha formação. Além de amigas, foram grandes parceiras de pesquisa.

Não menos importante sinto-me na obrigação de agradecer a cada uma das minhas amigas, que não só me acompanharam em cada passo desse processo, mas que no momento em que tudo parecia conspirar para dar errado, todos os imprevistos possíveis aconteceram, os prazos apertaram, mas sem hesitar estavam todas lá para botar a mão na massa e me ajudar na correria da entrega da dissertação. Em especial, agradeço Bárbara Gontijo pela revisão deste trabalho final, Amarilis Anchieta pela revisão e tradução do resumo, além de agradecer pelos excelentes gatilhos para escrita gerados com discussões que também eram compartilhadas com Juliana Tavares e Regina Lemos. A Julia Borges e a Joana Piantino agradeço pela não menos importante dedicação na hora de cozinhar para todas nós nas noites viradas no intuito de cumprir prazos. Agradeço também à indispensável companhia de estudo de Paula Granato e Mariana Araújo. Muito obrigada pelo cuidado e pela companhia nos momentos de descontração e também nas dificuldades. E claro agradeço também minha filha canina, Antônia, por cada lambida e cada risada que me proporcionou mesmo em momentos de tensão.

Devo neste momento direcionar meus agradecimentos à Deus, à todas as entidades, a todos os orixás, a todos os meus guias que estão sempre me acompanhando, sem essa base, sem essas energias certamente eu cederia, mas graças à força positiva emanada fui capaz de concluir esta etapa.

Por fim, agradeço à Universidade de Brasília pelo acolhimento, graças a esta instituição e a todos com quem convivi, alunos e professores, desde a época de graduação, hoje, sou uma mulher consciente politicamente e disposta a lutar pela diversidade e pelo direito de estudo e de fala de todas as formas de representatividade. Serei eternamente grata a cada professor que proporcionou uma mudança em minha vida. Assim, sustentada

pela força da resistência nesses tempos retrógrados em que vivemos, digo sem dúvida que é com conhecimento e empatia que lutaremos juntos e desconstruiremos mitos.

“A difícil Revolução da Mulher sem agressividade, ela que foi tão agredida. Uma revolução sem imitar a linha machista na ansiosa vontade de afirmação e de poder, mas uma luta com maior generosidade, digamos.”

(Lygia Fagundes Telles)

RESUMO

A presente dissertação visa explorar os aspectos feministas e, conseqüentemente, políticos nas narrativas das personagens mulheres dos contos de Lygia Fagundes Telles. Foram selecionados quatro contos de diferentes coletâneas lançadas desde 1970 a 2012, são esses: “A Confissão de Leontina”, “O Segredo”, “Tigrela” e “Você Não Acha que esfriou”. Durante o desenvolvimento da análise da personagem principal de cada conto, fez-se necessária a análise do enredo de cada texto, logo o estudo foi pautado no conceito de Rosset sobre o Duplo sob a perspectiva da ilusão. Além disso, o conto “Tigrela” foi analisado de acordo com a teoria do Conto fantástico. O objetivo do trabalho é analisar as mulheres ficcionais de Lygia sob um ponto de vista feminista e também captar as características literárias que contenham uma potência cênica.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Fagundes Telles, contos, personagem feminina, política.

ABSTRACT

The present dissertation aims to explore the feminist and political aspects found in female characters of Lygia Fagundes Telles' short stories. Four short stories from different collections launched dated from 1970 to 2012 have been chosen: Leontina's Confession, The Secret, Tigrela and Don't you think it has cooled down? As the analysis of the main character of each tale was being carried out, it became necessary to analyze the plot of the texts. The study was based on Rosset's concept of the Double based on the perspective of the illusion. In addition, the short story Tigrela was analyzed according to the theory of the Fantastic Tale. This work aims at analyzing the fictional women created by Lygia under a feminist point of view and also to capture the literary characteristics that contain a scenic power.

KEY-WORDS: Lygia Fagundes Telles, short-stories, female characters, politics.

Sumário

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>10</u>
<u>CAPÍTULO 1 – LYGIA EM FOCO.....</u>	<u>13</u>
<u>CAPÍTULO 2 – ARCABOUÇO TEÓRICO DE ANÁLISE LITERÁRIA.....</u>	<u>26</u>
2.1 A ESTRUTURA DO CONTO	26
2.2 RESQUÍCIOS FANTÁSTICOS	30
2.3 O DUPLO SOB A PERSPECTIVA DA ILUSÃO	32
<u>CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DOS CONTOS E DAS PERSONAGENS.....</u>	<u>36</u>
3.1 UMA VIDA DE ILUSÃO	36
3.2 RELATO DE UM SEGREDO SEM RESPOSTA	47
3.3 UMA MULHER, UMA TIGRESA, UMA BELEZA.....	56
3.4 NÃO ERA AMOR, ERA CILADA	64
<u>CAPÍTULO 4 - A ILUSÃO É REAL: DO CONTO À CENA.....</u>	<u>72</u>
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>80</u>
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	<u>84</u>

INTRODUÇÃO

A introdução a seguir visa não só esclarecer o conteúdo que será exposto nesta dissertação, mas também, bem como um conto ou uma cena, desejou-se narrar a ordem de escrita pautada no processo de pesquisa. Dessa forma, a leitora/ o leitor pode entender a origem das curiosidades e sentir os o desafio de responder às questões essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa. Lygia Fagundes Telles foi capaz de nos incluir em suas narrativas, nos fez sentir como se fôssemos suas personagens, logo, neste momento introdutório, como admiradora das técnicas literários de Lygia, tento envolver a leitora/ o leitor na minha escrita mesmo que utilizando a escrita acadêmica, assumindo que há aqui além de uma pesquisadora, uma mulher que vive nessa sociedade marcada pelo machismo retratado nas entrelinhas da produção de Lygia que será apresentada nos capítulos a seguir.

Pois bem, seria impossível me empenhar em pesquisar sobre os contos e fazer análises sem antes entender quem foi e quem é Lygia Fagundes Telles. Assim, livros de autoficção e de cartas de Lygia ajudaram significativamente atrelados a inúmeros vídeos de entrevistas com Lygia e documentos sobre a autora. Desse modo, foi erguido o primeiro capítulo.

Durante a pesquisa de mestrado foram discutidas questões acerca da possibilidade de adaptação dos contos de Lygia Fagundes Telles para a cena. Mas perguntas surgiram ao longo da pesquisa, como o que seria relevante a ponto de ser transportado para o teatro, qual seria exatamente o conteúdo que seria transposto em destaque, logo, sem muitas delongas, surgiu o interesse pela força das personagens mulheres de Lygia. A partir disso, começou o processo de seleção dos contos a serem estudados e foi decidido que seriam as analisados os contos “A Confissão de Leontina”, “O Segredo”, “Tigrela” e “Você Não Acha que esfriou” e suas respectivas personagens.

A escolha dos contos foi baseada na construção de cada personagem e o ponto de encontro entre elas: a força da representatividade feminina, em diferentes contextos e condições sociais e de classe, e também a força política que essas personagens carregam.

Dessa forma, a seleção dos contos presou pela aproximação das características das personagens e das histórias vividas por elas. Há pontos em comum no contexto social e no empoderamento feminino carregado por Kori, o conto “Você Não Acha que Esfriou, que a une a Romana, do conto “ Tigrela”, da mesma forma a classificação de prostituta aproxima Leontina, do conto “ A Confissão de Leontina”, das mulheres da rua viúva, do conto “O Segredo”. Logo, destaca-se também que a distância que há entre as taxadas como prostitutas e as mulheres com uma condição de vida estável, no entanto isso não se torna um problema, mas uma abertura para discussões envolvendo o feminismo em diferentes classes e condições sociais.

Ao avaliar os contos escolhidos, as primeiras metodologias de análise surgiram. Era, portanto, inevitável usar a teoria do conto para analisar, passando por autores como Cortázar (2006) e Piglia (2004), mas além do óbvio observei que os contos tinham pontos em comum quando se tratava da representatividade feminina, inclui-se então, também, a perspectiva feminista, de suma importância para entender os movimentos tanto da escritora como das personagens. Além disso, a teoria feminista funcionaria como contra ponto para uma característica que permeava de certa forma todos os contos: a ilusão, personagens que eram conduzidas a acreditar em verdades distorcidas pela condição social. Sendo assim, contando com a influência de análises psicológicas das personagens, destacou-se a importância do estudo do Duplo. Ao aprofundar no assunto o estudo foi se afinando até alcançar o conceito de Duplo sob a perspectiva da ilusão de Rosset (2008)

Sendo assim, o conceito de ilusão foi aplicado nas análises de modo a ser fundamentada e embasada nessa vertente da teoria do Duplo. No conto “Tigrela” aplicou-se também a teoria do conto fantástico que não se tornou a análise principal, mas a assimilação do conto com a teoria era muito clara e, novamente, para sair do lugar comum das análises, a ilusão baseada nas duplicidades foi aplicada.

As teorias utilizadas nas análises foram agrupadas no Capítulo 2, exceto a teoria feminista baseada nas falas de Zanello (2018), psicóloga e pesquisadora de teoria feminista, e a aproximação com as teorias do Lehmann (2017), crítico teatral e teórico das artes cênicas, que serão melhor explicadas a cada trecho analisado no capítulo 3.

Logo, ao analisar os contos e as personagens no capítulo 3, foi feito simultaneamente o estudo acerca da força cênica contida nessas personagens em destaque e assim a justificativa para um possível transporte dessas personagens do conto para cena foi pautada na representatividade feminina e de classe, isto é, a força política que a obra de Lygia carrega, o que inclui inevitavelmente a teoria feminista, além também da aproximação da ilusão teatral trabalhada por Lehmann (2017) com a ilusão variada do conceito de Duplo de Rosset (2008).

No capítulo 4 e na Conclusão, após analisar os contos, fez-se necessários destacar a importância política dos contos de Lygia e como essa relevância tem força para reverberar positivamente na transposição de cada personagem para a cena. Ao retomar os relatos de Lygia, a biografia, as análises literária, cênicas e feministas se entrelaçam e concretizam a eficácia de um possível transporte das personagens dos contos para um roteiro teatral como ato político e ato de resistência em relação ao empoderamento feminino.

CAPÍTULO 1 – LYGIA EM FOCO.

Nascida em 19 de abril de 1923 em São Paulo, Lygia Fagundes Telles faz história na Literatura Brasileira. Filha de pai advogado e delegado e mãe pianista, Lygia teve uma infância com muitas mudanças de cidade pelo interior do estado de São Paulo, por conta do trabalho do pai, e teve oportunidade de estudos de qualidade quando voltou para a capital com a família por volta de 1950. Já na escola recebeu influência para se dedicar à área da literatura. Posteriormente, ingressou na Universidade de São Paulo. Seguiu a mesma carreira de seu pai, graduando-se em Direito, e, logo em seguida, na mesma época em que voltou para a cidade onde nasceu, também se formou na faculdade de Educação Física – os dois cursos na época eram considerados como exclusivamente para homens.

A escritora relembra bem essa questão dos meios em que vivia e relata a preocupação de sua mãe com seus estudos, afinal mulher que estudava demais não era boa para casar. A esse padrão Lygia reagiu com opiniões firmes sobre seguir seus interesses nos estudos, no livro **Durante Aquele Estranho Chá** (edição de 2002) dizia que sempre foi rodeada por escritores e começou a escrever cedo por ser aflita. Nessa coleção de cartas, a autora relata alguns encontros que teve com outros escritores e também relembra os tempos de faculdade. Em uma dessas memórias, Lygia fala sobre a frente feminina que ela ajudou a fundar quando estudava Direito na USP:

A época. É bom insistir, Segunda Guerra Mundial, meus colegas expedicionários lutavam na Itália e nós, as meninas da Faculdade de Direito e da Faculdade de Filosofia, sob a responsabilidade de 2ª Região Militar, fundamos a Legião Universitária Feminina da Defesa Passiva Antiaérea.

A coisa então é mesmo séria, observou minha mãe quando me viu chegar vestindo a severa farda cinza-chumbo (no estilo militar) para fazer a ronda em noite de *black-out*. (TELLES, 2002, p. 27)

Desde cedo, Lygia não só demonstrou ter uma veia política forte, como também mostrava ter aptidão para liderar movimentos revolucionários. Tais comportamentos também deixavam claro que ela não é e nunca foi uma mulher que aceita as limitações da sociedade machista em que está inserida. Na vida de Lygia, ser mulher é ter força para engatilhar discussões e questionar padrões. É, portanto, clara a tendência feminista desde

jovem na vida da escrita, então, se torna natural perceber em suas obras o teor crítico e político.

A orientação dos professores foi fundamental para Lygia ingressar na literatura ainda muito cedo, com apenas 15 anos. Apesar de, em 1938, ter lançado o seu primeiro livro, ela diz não considerar essas primeiras escritas como início de uma produção por falta de maturidade. Disse também que recolheu todos os exemplares e os guarda em casa, pois nenhum deles representa a essência de Lygia Fagundes Telles – segundo ela, eram “Juvenilidades”. Logo, o marco oficial foi em 1944, quando inicia-se sua carreira de escritora, inspirada em nomes como Cecília Meirelles, Monteiro Lobato e Machado de Assis.

A escritora, que ficou conhecida como a menina da boina, conquistou espaço na Academia Paulista de Letras em 1982, onde hoje afirma que é o lugar onde estão seus amigos e ressalta a importância das amizades. Em seguida, no ano de 1987, foi eleita para a Academia Brasileira de Letras, assumiu a cadeira de número 16, que tinha como patrono Gregório de Matos, e sucedeu a Pedro Calmon. Lygia tratou as nomeações de forma irreverente e fala de forma descontraída de seus antecessores. Após as nomeações, a escrita de Lygia se tornou mais intimista. A escritora já foi muito premiada – recebeu três prêmios Jabuti, um prêmio Camões e foi escolhida com unanimidade em 2016, pela União Brasileira dos Escritores, para representar o Brasil no Prêmio Nobel de Literatura.

Mesmo no âmbito familiar, Lygia se aproxima das artes, ela tem um filho cineasta do primeiro casamento com o jurista Goffredo da Silva Telles Júnior. Anos depois, se casou com o professor Paulo Emílio Salles Gomes, fundador da Cinemateca Brasileira. Portanto, ainda que a atenção da escritora fosse dedicada à literatura, havia uma relação com o cinema que teve uma raiz familiar. Foi assim que ela ocupou a presidência da Cinemateca por mais de três anos. Muitas obras de Lygia foram adaptadas para o cinema e para o teatro, as quais serão citadas a seguir ao discorrer sobre as obras. Em entrevista, declara que a literatura e o cinema são complementares, encontros perfeitos da palavra com a imagem e revela que, aprendendo com a paixão do marido Paulo Emílio, percebeu que o que une as duas artes certamente é a paixão e o cuidado com o que se trata nas obras.

O roteiro *Capitu*, escrito junto com o marido Paulo Emílio Salles Gomes, e o documentário chamado *Narrarte*, feito junto com o filho Goffredo Telles Neto, foram momentos de intersecção da escritora com outras artes. Tais momentos e tantas outras adaptações para o teatro, tv e cinema são a prova de que as artes, uma hora ou outra, acabam se entrelaçando e formando novas possibilidades. Lygia assume em entrevista para o Espaço Memória, programa da TV Cultura, que é impossível exigir fidelidade de uma obra adaptada – “você entrega e eles fazem”, como ela disse –, assim como consta nas teorias de Linda Hutcheon¹ e Gerard Genette² em relação às adaptações, a partir do momento em que o texto muda de meio artístico, torna-se uma peça de teatro ou um filme, por exemplo, nasce uma nova obra.

Lygia, em entrevistas, é uma pessoa cômica, revelando um certo ar de irreverência até para falar com informalidade sobre a cadeira na Academia Brasileira de Letras, na escrita, é uma autora refinada que possui um humor ácido e perspicaz.

É por esses e outros motivos que é importante, antes de falar de qualquer conto ou das personagens femininas, falar sobre autoria, sobre a pessoa que está por traz das palavras. Lygia é mais que uma escritora reconhecida e que possui obras consideradas canônicas, todo o trajeto percorrido até o reconhecimento é deveras importante para entender a função social e acadêmica dessa escritora diante do espaço de representatividade que ocupa.

Voltando aos relatos organizados no livro **Durante aquele estranho chá**, Lygia Fagundes Telles revela que, em alguns desses encontros com profissionais da literatura, o machismo que envolvia a carreira da escritora esteve muito presente, o que fica muito claro em comentários naturalizados e estigmatizados, mais ainda quando pensamos que Lygia estudou direito e educação física, cursos predominantemente frequentados por homens e depois seguiu uma carreira tida como estritamente masculina na época. Como relata em uma das cartas que contam no livro mencionado, em um encontro com Mário de Andrade, de acordo com as memórias de Lygia, percebe-se que várias falas do escritor em relação à autora são de cunho sexista, feitos como forma de descontração. No entanto,

¹ Refiro-me a obra Teoria da Adaptação, constante nas referências bibliográficas.

² Refiro-me a obra Palimpsesto que consta nas referências bibliográficas.

analisando de perto, essas falas representam exatamente o preconceito sofrido pelas mulheres na academia. Como, por exemplo, quando ele compara beleza e inteligência e questiona Lygia sobre qual seria mais importante:

(Mario de Andrade)³ levantou a mão e me atalhou, suplicante: Ouça, o que é mais importante para você, ser considerada mais bonita ou mais inteligente? Respondi sem pestanejar: Mais inteligente! Então ele riu o riso mais comprido daquela tarde, ah! como eu era bobinha! Livresca e bobinha. A beleza é tão importante, menina. Sei o que estou dizendo, eu que estou um canhão. (TELLES, 2002, p. 30)

Lygia, à época era já uma mulher empoderada, no entanto, ainda podia escorregar nas armadilhas de um contexto predominantemente machista que pregava que uma mulher na verdade deveria cumprir os padrões estabelecidos pela sociedade, como namorar, casar, ser bonita. Digo que caía em artimanha da consição social de mulher, não necessariamente em um sentido pejorativo, mas querendo explicitar que não se deixava abalar pelos comentários preconceituados em relação a sua postura enquanto escritora, nunca deixou de idolatrar esses homens, respeitava as críticas, questionava e problematizava, mas tudo no sigilo de sua intimidade e de relatos divulgados muitos anos após esses encontros descritos.

O padrão imposto pela sociedade claramente rondava a jovem Lygia que se mantinha imponente em relação aos seus sonhos e desejos, mas acabava minimamente irritada em relação à visão externa sobre seu trabalho e sua vida. Este trecho traça bem o conflitos ao ouvir comentários que a distanciavam do foco que era sua carreira de escritora quando ainda era uma estudante de direito:

Encarou-me meio rindo (refere-se a Mário de Andrade), e se eu estivesse com tanta política e tanta leitura?! Ainda não falava em amor. E o namorado, menina?!

Desviei para o bule de chá o olhar confundido, esse assunto não, não hoje! Disfarçadamente limpei os farelos na toalha de linho e desatei a falar sobre os russos.(TELLES, 2002, p. 30)

³ Mário foi um dos mediadores (entre Lygia e a Academia Brasileira de Letras) de Lygia, mas se comportava tal qual outros homens machistas que questionavam os estudos empenhados da escritora e subjugavam sua capacidade, categorizando-a com boba ou livresca

As obras de Lygia quebram os paradigmas da escrita privada de que trata Nara Araújo (2017), pesquisadora na área de escritas femininas e feministas, no artigo “Repensando, a partir do feminismo, os estudos literários latino-americanos”. Foram contos, romances e crônicas sobre assuntos diversificados, a maioria com uma crítica feminista evidente. A escrita de Lygia fala de amor, fala de conflitos familiares, trabalha com memórias, suspenses e mistérios. Quando se trata de amor, o esperado é que o texto corresponda a uma escrita privada de cartas e diários, consideradas como “gênero menores”, como cita Araújo (2017), mas Lygia vai além, com um estilo dinâmico, irônico e detalhista – uso aqui esses adjetivos com o intuito declarado de não usar sinônimos delicados que normalmente são atrelados às criações feminina e às mulheres.

Em receio de ter colado a si o estigma do sentimentalismo subjetivista, que os mais desavisados ainda teimam em associar à produção de autoria feminina, Telles enfrenta a complexidade do tema amoroso e nos mostra, pela via exemplar do discurso literário, que ainda temos muito a nos humanizar a partir dele. (SILVA, 2003)

Desconstrução de padrões poderia ser facilmente um lema de vida de Lygia, tanto em suas relações pessoais, como profissional. O que me marca na obra da escritora é a capacidade de falar de assuntos banais, como o amor, mas de forma tão peculiar e surpreendentemente inovadora. Fato esse que pode explicitar sua capacidade técnica, reflexiva e reconhecida pela academia, o que certamente contribui para a “desestabilização dos discursos hegemônicos e monológicos” (ARAÚJO, 2017, p. 631) exercidos há séculos.

A definição abstrata de contos pode se dar pela aproximação com a arte em geral, pois “A arte é uma atividade impossível do ponto de vista social, porque seu tempo é outro, sempre se demora muito (ou muito pouco) para ‘fazer’ uma obra.” (PIGLIA, 2004, p. 98). A arte capta o mundo com novos olhos, às vezes descrevendo um personagem ou descrevendo um ambiente, às vezes reduzindo as descrições aos detalhes, e outras vezes escondendo justamente os detalhes. Assim se faz a escrita de Lygia, de acordo com Araújo (2017) – não se trata de apenas de se distanciar da escrita privada, mas de usar ferramentas de escrita criadas por uma literatura que antecede a crítica literária feminista, a fim de aproveitar e compensar o tempo de atraso em relação às outras literaturas para criar uma escrita crítica e técnica capaz de conquistar o *status* de cânone e desconstruir a

hegemonia masculina. Foi com toda essa bagagem teórica que Lygia se tornou um marco para o gênero conto, suas escritas culminaram no apogeu do gênero.

Lembrando que Nara Araújo (2007) define o masculino como hegemônico e canônico por si só, o desafio, então, é não só desconstruir, mas também desestabilizar os discursos hegemônicos. Além disso, a desconstrução não se aplica somente à literatura e, conseqüentemente, aos gêneros textuais, ele faz referência também ao gênero sexual. É notável que a problemática na literatura é um espelhamento da sociedade constituída sob as perspectiva masculinas. (ARAÚJO, 2007) O fato de ser uma mulher que ocupa uma cadeira na Academia Brasileira de Letras acrescenta e muito na sua forma de ser uma mulher empoderada e escritora engajada.

Logo, é necessário pensar como se deu o reconhecimento de Lygia. A autora, nos relatos sobre encontros com outros escritores, acaba por demonstrar que teve como mediação os grandes escritores de sua época, sem que esse fator tirasse seu mérito de ocupar este importante lugar na história da literatura brasileira. Sendo mulher, mesmo branca e de condições sociais razoáveis – nem rica nem extremamente pobre –, Lygia poderia ser tratada como marginal, uma *outsider*, no entanto foi a primeira a criar uma frente de mulheres em sua faculdade dominada por homens e seguir o caminho de aproximação da escrita padronizada que agrada uma elite, fala de amor, mas fala com ironia, fala de mulheres na política. E com esse perfil, Lygia relatou que sua escrita foi categorizada como de boa qualidade por ser parecida com uma escrita “masculina”.

Em muitas entrevistas para o Espaço Memória, programa da TV Cultura, a escritora falou sobre a importância de valorizar as produções brasileiras e de fato Lygia foi um marco nesse movimento de levar a nossa literatura para o exterior. De certa forma, ela relata a influência que Paulo Emílio teve com relação a esse orgulho do cinema e da literatura brasileira e lembra dele dizendo que preferia um filme medíocre brasileiro do que um filme espetacular estrangeiro. É assim que Lygia demonstra muito orgulho da escrita brasileira e de seus escritores, como Machado de Assis, por quem se diz apaixonada e por isso também teve a inspiração de escrever o roteiro “Capitu” junto com Paulo Emílio.

Sendo considerada um escritora de esquerda, no sentido de ouvir as necessidades e se colocar politicamente a favor do povo, o que nitidamente ficou marcado em suas

personagens que carregam um peso representativo importantíssimo para a sociedade – mas especificamente de acordo com a análise desta dissertação – e para a luta feminista, de fato essas mulheres de Lygia marcaram a literatura e ajudam o movimento feminista a desafiar a sociedade patriarcal dominante. Assim, Lygia hoje colhe os frutos de viver a vocação e “o resto é silêncio” da mesma forma que ocorre em seus contos, como disse na entrevista com Manuel da Costa Pinto para a Revista Vitrine.

Lygia se diz apaixonada pelas palavras, pelas artes brasileiras, valoriza o cinema pela imagem, e poderíamos assumir que o encantamento se estende ao teatro e à televisão. Ela se considera uma escritora de terceiro mundo, o que torna perceptível a importância das obras que alcançaram públicos estrangeiros e renova a paixão pela arte de terceiro mundo, arte que muitas vezes é marginalizada. Logo, além de conquistar espaço na elite intelectual brasileira, também houve o seu triunfo fora do Brasil. Foi com muita irreverência que Lygia chegou à Academia – em entrevista para a TV Estadão, ela lembra do conselho de Clarice Lispector: Clarice disse para ela não rir tanto porque os homens não levam a sério mulheres que riem, e Lygia responde que continua rindo, né... fazer o quê? e assim, sorridente, Lygia se tornou a primeira dama da Literatura Brasileira.

Falando um pouco sobre as obras de Lygia, cada um dos livros de contos lançados pela autora será comentado em ordem cronológica. Sendo assim, foi considerado um dos livros mais importantes de Lygia Fagundes Telles foi a coletânea **Antes do Baile Verde**, a mais extensa, com 18 contos. Seu lançamento, em 1970, como parte da terceira fase do movimento modernista, aconteceu na época em que o Brasil vivia um período sofrido sob a sombra de uma ditadura militar. Sendo Lygia uma escritora consciente e engajada, não seria possível produzir arte em um período como esse sem inserir nela uma pitada de crítica, de forma sutil, como era típico de Lygia. O livro é constituído por contos como “Venha Ver o Pôr do Sol” e “Eu Era Mudo e Só”, estruturados e ambientados em contextos completamente diferentes, mas carregando em comum temas como a morte e o silêncio. O “Moço do Saxofone” é outro conto da coletânea, que ganhou outro público e outro formato artístico quando foi adaptado para a televisão. O roteiro foi usado em um episódio da série “Retrato de Mulher”, produzida pela Rede Globo em 1993.

Alguns contos dessa coletânea ganharam outras formas nas artes, com adaptações cinematográficas e teatrais. Já em 1976, a ligação das obras de Lygia com as outras artes se estabelece por meio da adaptação para o cinema “As três mortes de solano”, uma releitura do conto “A Caçada”, com Direção de Roberto Santos. A prova de que os contos de Lygia são relevantes de maneira atemporal é que em 2011 novamente o conto “A caçada”, do livro **Antes do Baile verde**, foi adaptado para o cinema em formato de curta por uma turma de primeiro semestre da faculdade de cinema da FAAP. Além de se ligar com as outras artes, a obra de Lygia é usada amplamente para fins didáticos. No teatro, o conto “Natal na Barca” foi adaptado em 2013 para a peça “Alma Morna” sob a direção de João Lima.

Em 1977, é lançado mais um livro de contos de Lygia Fagundes Telles. **Seminário de Ratos**, que segue a linha engajada do livro anterior, **Antes Do Baile Verde**. Características intrínsecas à escrita de Lygia, como a sensibilidade das palavras redigidas, estão claramente presentes nesse livro, no entanto o silêncio que outrora pairava sobre a obra citada anteriormente sai um pouco de cena em **Seminário dos Ratos** e toma voz, por exemplo, no conto “Tigreela”. Não é uma voz qualquer, mas a voz de uma mulher fora dos padrões exigidos por uma classe social privilegiada situada em uma sociedade predominantemente patriarcal. Além disso, “Tigreela” pode ser considerado um primeiro tímido passo em direção ao realismo fantástico que será utilizado posteriormente em outros contos, de outras coletâneas, por Lygia. A crítica de Lygia nesse livro, devido ao contexto histórico de repressão em que o Brasil se situava, é ácida e perspicaz. É importante lembrar que quatro anos antes era lançado o romance premiado de Lygia, **As Meninas**, que tinha como cenário a ditadura militar e já revelava a veia delatora de injustiças de Lygia. Mais recentemente, em 2017, foi feita uma adaptação do conto “Seminário dos Ratos” para o teatro sob a direção de Heloisa Maria.

Depois de uma longa pausa na publicação de contos, surge a obra **A Estrutura da Bolha de Sabão**, publicada pela primeira vez em 1991. Já foi dito que Lygia era uma grande apreciadora de Machado de Assis, e esse livro exala a influência dos contos de Machado de Assis na escrita de Lygia, contendo inclusive uma releitura do conto “Missa do Galo” do renomado autor, denominada “Missa do Galo (variações sobre um mesmo

tema)”. O conto “A Confissão de Leontina”, um dos contos analisados nesta pesquisa, está presente nesse livro e representa a escrita afiada de Lygia, já que coloca o leitor em um lugar de indignação diante de tanta ingenuidade presente em uma das personagens injustiçadas. Além disso, uma característica importante da escrita de Lygia, que foi consolidada no romance **As Meninas**, ganha destaque também nessa coletânea: os contos foram escritos de modo a construir uma crítica feminista e discutir o empoderamento feminino, uma escrita sobre mulheres contendo variadas representatividades femininas. Diferente dos livros anteriores que têm um tom pesado, condizente com o período político vivido, o livro **Estrutura da Bolha de Sabão** documenta um momento de denúncia social de Lygia. As críticas são mais sensíveis no sentido de que é capaz de transportar os leitores para a realidade ficcional narrada e de fazê-los sentir o que os personagens sentem e vivem.

Seguindo a linha cronológica, a publicação do livro **A Noite Escura e Mais Eu** ocorreu em 1995. Com título inspirado em um conto de Cecília Meireles, a peculiaridade desse livro é que todos os contos são narrados em 1ª pessoa, e um desses contos foi selecionado pra ser analisado nesta pesquisa – o conto “O Segredo”, que narra a história de um desafio entre dois irmãos envolvendo duas mulheres marginalizadas pelos moradores do bairro onde moram. O conto, apesar do tema supostamente infanto-juvenil, abarca questões de aceitação feminina e preconceitos contra mulheres de forma exímia.

Amor e solidão são temas recorrentes nos contos do livro **A Noite Escura e Mais Eu** e estão representados em abundância no 5º conto dessa coletânea. Último conto trabalhado nesta pesquisa – o conto foi analisado e a personagem principal, Kori, foi experimentada em cena no espetáculo “Espiral de Ilusão”, dirigido pela pesquisadora no evento Quartas Dramáticas, realizado na Universidade de Brasília –, “Você Não Acha que Esfriou” é narrado por uma mulher casada que relata o encontro com um amante e, ao longo desse encontro, revela suas questões em relação à atração de seu amante por seu marido. O tema da homossexualidade é usado como pano de fundo da narrativa de forma natural, sem que a crítica se estenda diretamente a esse ponto. Novamente, como na maioria dos contos, há a forte presença de mulheres e a narradora nos mostra com uma

escrita intimista suas questões diante de relações sociais, diante da sociedade e, conseqüentemente, diante de julgamentos morais.

Cinco anos depois, Lygia publica o livro **Invenção e Memória**. O título do livro, que pela primeira vez não é também o título de nenhum dos 15 contos da coletânea, como ocorreu com os títulos dos últimos quatro livros de contos, explicita um aspecto muito presente nas obras de Lygia: a memória. O tom de crítica dessa obra assume um ar esperançoso, em que Lygia revela um pouco mais de sua escrita bem-humorada e por vezes até irônica, mas ainda assim de forma leve.

Reunindo contos antigos, Lygia lança o livro **Um Coração Ardente** em 2012. O tema amor volta a ser um grande destaque nessa obra. Lygia imprime uma ligação entre esses contos que perpassa pela memória, pelo imaginário e pelo duvidoso fantasmagórico, causando estranheza desde um personagem que perdeu uma memória importante até outro que cria uma realidade imaginária.

A produção de Lygia certamente não se limita a essas coletâneas da Companhia das Letras, que inclusive reuniu mais treze contos de Lygia e agrupou em uma coletânea chamada **Contos Esparsos**. Essas obras, muitas ganhadoras de diversos prêmios literários, resumem bem a trajetória de Lygia. Há também algumas obras autobiográficas e auto-ficcionais nos livros **Durante Aquele Estanho Chá** (publicado em 2002), em que são expostas cartas sobre seus encontros com grandes escritores, e no livro **A Disciplina do Amor** (publicado em 1980), com textos curtos, Lygia comenta sobre viagens, memórias, notícias lidas e histórias de domínio público. Mesmo que o foco nessa biografia seja a Lygia contista, é de suma importância destacar o sucesso da dama da literatura como romancista, afinal ela publicou livros vencedores de prêmios como o já citado **As Meninas**, lançado de 1978, **Ciranda de Pedra**, em 1954, **Verão no Aquário**, em 1963 e, por fim, **As Horas Nuas**, em 1989.

Lembrando que em 1967/68 Lygia e Paulo Emílio Salles Gomes escreveram o roteiro “Capitu”, uma releitura da obra **Dom Casmurro** de Machado de Assis. O roteiro foi filmado por Paulo César Saraceni em 1968. Logo, essa foi a interação mais direta de Lygia com outra arte, mas relações indiretas se estabelecem até hoje em várias adaptações para TV, teatro, cinema e outras artes. Os romances de Lygia foram grandes alvos dessas

adaptações, como vemos a seguir em uma breve lista de filmes e peças baseadas nas obras de Lygia:

1981 – Romance *Ciranda de Pedra* adaptado para a TV Globo como telenovela. Roteiro escrito por Texeira Filho.

1995 - Romance *As Meninas* adaptado para o cinema. Dirigido por Emilio Ribeiro. O trio de atrizes recebeu prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Cartagena.

2008 – Romance *Ciranda de Pedra* adaptado para a TV Globo como telenovela. Roteiro escrito por Alcides Nogueira.

2009 - Adaptação do conto *Venha Ver o Pôr do Sol* para um curta. Roteiro e direção de June Meirelles.

2013 - Adaptação do conto *Natal na Barca* para a peça *Alma Morna*. Direção de João Lima.

2015 – Romance *As Meninas* adaptado e dirigido por Yara de Novaes.

Para fins didáticos, apresenta-se uma lista publicada pela Academia Brasileira de Letras elencando cada obra de Lygia, em ordem cronológica de lançamento:

Seleção Academia Brasileira de Letras

Janeiro

Histórias do desencontro (contos) – Prêmio Instituto Nacional do Livro

Verão no aquário (romance)

Histórias escolhidas (contos)

Gaby (novela) em Os sete pecados capitais (obra coletiva)

O jardim selvagem (contos)

Trilogia da Confissão em Os 18 melhores contos do Brasil

Antes do baile verde (contos) – Prêmio Guimarães Rosa da FUNDEPAR

As meninas (romance)

Filhos pródigos (contos)

A disciplina do amor (romance)
Mistérios (contos)
Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles.
Venha ver o pôr-do-sol (contos)
As horas nuas (romance)
A estrutura da bolha de sabão (contos)
Capitu – adaptação livre para um roteiro baseado no romance Dom Casmurro (em parceria com Paulo Emílio Salles Gomes)
A noite escura e mais eu (contos)
Pomba enamorada e outros contos escolhidos (Seleção de Léa Masina – L&PM POCKET)
Invenção e memória (contos)
Durante aquele estranho chá

Principais livros

A disciplina do amor (1ª publicação em 1980)
A estrutura de bolha de sabão (1ª publicação em 1991)
A noite escura e mais eu (1ª publicação em 1995)
Antes do Baile Verde (1ª publicação em 1970)
As horas nuas (1ª publicação em 1989)
As meninas (1ª publicação em 1973)
Capitu (1ª publicação em 1993)
Ciranda de Pedra (1ª publicação em 1954)
Invenção e memória (1ª publicação em 2000)
Mistérios (1ª publicação em 1998)
Oito contos de amor (1ª publicação em 1996)

Pomba enamorada (1ª publicação em 1999)

Seminário de ratos (1ª publicação em 1998)

Venha ver o pôr do sol (1ª publicação em 1988)

Verão no Aquário (1ª publicação em 1964)

A produção de Lygia é extensa e perpassa inúmeras questões sociais, políticas e intimistas, todos os temas de romances e contos são inegavelmente fontes de gatilhos para discussões importantes sobre como tornar a nossa sociedade mais igualitária, justa, sem preconceitos, respeitando as diferenças, sabendo que todos temos defeitos e qualidades, mas ainda assim todos somos capazes de amar seja lá quem for ou o que for. Logo, assumo que Lygia tenta ativar em seus leitores a mais pura humanidade.

CAPÍTULO 2 – ARCABOUÇO TEÓRICO DE ANÁLISE LITERÁRIA

Neste capítulo serão explicadas as teorias que servirão de base para a análise das personagens dos contos: “A confissão de Leontina”, “Tigrela”, “O segredo”, e “Você não acha que esfriou”, de Lygia Fagundes Telles.

As teorias vão desde a estrutura do conto até a sua classificação ou fluidez. Passa pela classificação do gênero fantástico e vai até a aplicação de conceitos da psicologia sob a perspectiva da crítica literária.

O arcabouço está restrito à análise literária, pois posteriormente dentro das análises haverá ressalvas sobre o caráter feminista e carga cênica das protagonistas de cada conto.

2.1 A ESTRUTURA DO CONTO

Curto, intenso e contendo temáticas abrangentes. Teorizar o conto não se trata de algo novo ou atual, no entanto as novas estruturas ou a maior liberdade de escrita tem sido tratada com mais frequência. Explicar a estrutura do conto pode ter um aspecto apreciativo e investigativo, assumindo as diversas facetas já descobertas. Assim ludicamente, diz Cortázar (2006, p. 149) que:

Chega o dia em que podemos fazer um balanço, tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.

O interesse em pesquisar os contos de Lygia surgiu também pelo falar achar interesse a forma como conto é visto, meio termo, um meio do caminho, entre romances e outros gêneros. No entanto, trata-se de um gênero muito bem estruturado e pode ser definido além da comparação com o romance.

Cortázar (2006) também faz afirmações comparando o conto e o romance. Ele diz que a diferença é que o romance conquista o leitor aos poucos, e o conto é quase que um amor à primeira vista, rápido e instantâneo, não existe muito tempo nem espaço para desenvolver um vínculo com o leitor. Lygia Fagundes Telles de fato consegue prender o leitor desde a primeira frase – arriscaria-se dizer que desde o título do conto, pois ali a tensão e o mistério já havia sido estabelecido. No conto “O Segredo”, por exemplo – ressaltando aqui também a importância da informação contida no título –, o mistério está estabelecido desde o primeiro parágrafo. Não há elementos que não tenham uma função específica, mesmo que sutil: tudo o que foi escrito será significativo. O conto pode tratar de questões políticas de forma mascaradas, ao contar a história de uma mulher, por exemplo, às vezes o enredo pode parecer restrito ao relato micro daquela personagem, mas certamente há uma discussão em escala macro engatilhada por aquela narrativa, há um apelo quanto à função social da literatura. Essa característica está contida nos contos de LFT, nos quais a leveza do texto não se perde mesmo tratando de temas importantes e políticos.

Piglia afirma: “epifanias, visões. Na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida.” (PIGLIA, 2004, p. 113). O conto pode ser um relato breve sobre uma situação cotidiana. Mesmo que aparentemente medíocre, ele ainda assim fará parte de algo maior, de um tema mais discutido e abrangente e, de toda maneira, terá o intuito de ser memorável.

Segundo Cortázar (2006, p.155), os contos memoráveis

são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós como uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto.

E dessa mesma forma, Piglia (2004) assume que os contos contam um segredo, cada segredo é referente à uma trama. À medida que um é revelado, outra trama se inicia e assim podemos dizer que o conto é a sobreposição de segredos que, por vezes, podem parecer de pouca importância devido à sua brevidade, mas é sua natureza instigante que mantém a atenção do leitor.

Nem sempre os segredos são revelados. O conto é um texto curto, e autoras como Lygia Fagundes Telles tendem a deixar a essência do segredo guardada, mas são as pontas soltas que fazem com que o conto possa ter seu tema abrangido, como se fosse apenas o recorte de uma realidade. Cortázar faz a comparação com outras artes, como fotografia e o cinema

Cartier Bresson e Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. (CORTÁZAR, 2006, p. 151)

A comparação com o campo de captação da câmera, é uma forma de pensar na ampliação das discussões políticas engatilhadas pela literatural. A criação de uma personagem pode ser o ponto de representatividade para uma leitora, o conflito de um conto em escala micro, pode gerar reflexões em escala macro, do conflito íntimo da personagem para a estrutura da sociedade. Nesse caso, aproveito a comparação para fazer um adendo sobre a adaptação que pode ser inserida como um meio para disseminar conscientização política, o conto na literatura tem uma função política e social, bem como outras formas de representações artísticas. Vejo o ato de unir e entrelaçar as artes como uma forma de expandir o pensamento crítico, alcançando novos públicos

Seguindo na busca de definições, Moisés (1990), sob uma perspectiva estruturalista, classifica pragmaticamente os moldes de contos. O autor divide em: conto de ação, conto de personagem, conto de cenário e atmosfera e conto de ideia.

- O conto de ação basicamente apresenta uma narrativa de ação que é estruturada linearmente e tem função de entretenimento. Ele é baseado em romances policiais, mas se desprende da ideia de apresentar detalhes desde que não há espaço para isso (MOISÉS, 1990).
- O conto de personagem é sucintamente explicado com a descrição do retrato de um personagem ou do seu dia (MOISÉS, 1990).
- O conto de cenário e atmosfera, como o próprio nome explica, é a descrição de um ambiente e de fatos que ali aconteceram (MOISÉS, 1990).

- O conto de ideia busca uma reflexão filosófica sobre o mundo, vai além das descrições físicas (MOISÉS, 1990).

Mesmo com tantas definições e uma receita pronta para a escrita, é conflituoso aceitar o enquadramento do conto como uma única fórmula de escrita desde que quebreemos o paradigma da estrutura tradicional. Diria que é simples e objetivo assumir que o conto pode ser apenas um relato curto. Mas acrescento que desde que se torne memorável e gere reflexão, o conto cumpre com sua função social. Uma definição um tanto quanto abstrata e, portanto, difícil de ser delimitada. Mas tirar o peso da classificação definitivamente não reduz a importância do gênero.

Essa definição abstrata pode se dar pela aproximação com a arte em geral, pois “A arte é uma atividade impossível do ponto de vista social, porque seu tempo é outro, sempre se demora muito (ou muito pouco) para “fazer” uma obra” (PIGLIA, 2004, p. 98). A arte capta o mundo com novos olhos, às vezes descrevendo um personagem ou descrevendo um ambiente, às vezes reduzindo as descrições aos detalhes, e outras vezes escondendo justamente os detalhes. Sob essa perspectiva, de fato podemos usar as classificações já existentes, mas apenas como referência e não como delimitação.

Quando admitimos que a arte é um novo olhar sobre o mundo, também admitimos que vários pontos de vistas são possíveis. Assim, podemos discutir as peculiaridades dos contistas, uma mesma história pode ser contada a partir de diversas perspectivas. LFT tem suas preferências de pontos de vista – relatos de pessoas são muitos comuns, e também os monólogos que, por exemplo, no conto “A Confissão de Leontina”, são apoiados nas memórias para descrever a personagem narradora, assim como a personagem Romana, do conto “Tigrela”.

Um comentário intrigante sobre os pontos de vista é que não necessariamente o segredo de que trata Piglia (2004) está contido na narrativa de primeiro plano. No caso do conto “O segredo”, também de LFT, a criança observa a casa onde as mulheres moram com o intuito de descrevê-la para as/os leitoras/leitores. O narrador descreve as mulheres, mas nenhuma informação é dada sobre as características físicas da menina que supostamente está em primeiro plano, e, dessa forma, percebe-se que a narrativa

relevante é referente às histórias das mulheres da casa. No trecho abaixo um exemplo da descrição detalhada das mulheres:

A mulher loura vestia um quimono de cetim preto com bordados e o cinto na cintura estava tão frouxo que deixava aparecer pela abertura mais da metade dos seios. (TELLES, 2018, p. 420)

Quando trata-se das características da menina, a narrativa passa para 1ª pessoa, deixando evidente apenas as percepções sobre si própria e nenhuma descrição detalhada sobre os aspectos físicos são informados.

Essa dupla narrativa é comentada por Piglia (2004), que assume que “a arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia.” (PIGLIA, 2004, p. 113). É como se a moral dentro do conto estivesse escondida em uma narrativa secundária, definição esta que pode se encaixar perfeitamente nas estruturas dos contos de LFT. Então, entra em questão aqui também uma aproximação do duplo de Rosset (2008), que será melhor explicado no tópico “O Duplo sob a perspectiva da ilusão”.

2.2 RESQUÍCIOS FANTÁSTICOS

A fuga da realidade e do real, a quebra de paradigmas e a entrada liberada para o mundo da imaginação: assim funciona, em parte, o gênero fantástico. O tema é estudado por muitos teóricos. Aqui utilizarei uma pequena parte deles. Aplicarei a visão de Tzvetan Todorov (2010) e a extensa pesquisa de Selma Calasans (1988).

Basicamente, Todorov (2010) assume que o fantástico é dividido em dois movimentos, que são o centro do conceito:

Chegamos assim ao coração do fantástico. [...] o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos (TODOROV, 2010, p. 15).

O fantástico, mesmo com essas duas classificações, se mantém pelo mistério estabelecido, inclusive nos questionamentos que surgem sobre fazer parte de uma

realidade paralela ou sobre ser de fato uma ilusão. E assim o gênero fantástico pode tangenciar outros gêneros, como o maravilhoso, o estranho, a poesia e a alegoria.

Todorov (2010) comenta a constante flutuação do gênero e se baseia em Louis Vax: “a arte fantástica ideal sabe manter-se na indecisão” (TODOROV, 2010, p. 98). Sendo assim, o autor afirma que o gênero fantástico pode ser constituído de momentos de vacilação entre a realidade e o sobrenatural – no sentido restrito de lidar com leis desconhecidas – e, desde que o gênero flutue entre o estranho e o maravilhoso e possua uma estrutura moldável, cogita-se a combinação com o gênero conto, que também é maleável, apesar de possuir uma estrutura determinada.

Digamos que contar a verdade pela verdade é apenas um relato, uma notícia. Assim são as peculiaridades de cada gênero que transforma a verdade e a forma de transmissão. Nesse sentido, o fantástico não só transforma a verdade, mas também transmuta a realidade. Pensando na estrutura do gênero fantástico com o do conto – que em geral assume que existe um segredo a ser revelado em cada narrativa –, o fantástico viria para intensificar o mistério com elementos que destoam ou distorcem a realidade.

É necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados (TODOROV, 2010, p. 19).

Além de ter o intuito de mostrar um segredo que nem sempre é revelado – assim como o fantástico nem sempre se revela e mantém o leitor indeciso –, a narrativa também, ainda segundo a estrutura do conto, é viável com a construção de duas linhas de pensamento simultâneas. Aplicando essa estrutura ao conto fantástico, Selma Calasans (1988) cita Borges, que trata essa dupla narratividade como a possibilidade de dar voz a um personagem que tem uma determinada linha narrativa realista, enquanto a segunda voz pertence ao contexto fantástico:

Borges se baseia no antropólogo Frazer para determinar o que seja magia e as leis que a regem, como ‘a simpatia que postula um vínculo inevitável entre coisas distantes, ora porque sua figura é igual – magia imitativa, homeopática – ora pelo fato de uma proximidade anterior – magia contagiosa’. Isso transposto para a literatura equivale a enfocar o mecanismo que une episódios dos textos fantásticos, a saber: a existência do duplo, ou seja em um relato dois personagens são o mesmo; ou um se desdobra em dois, ao olhar-se no espelho [...] (RODRIGUEZ, 1988, p.16)

A visão de Selma Calasans (1988) propõe uma divisão entre dois tipos de fantástico: o fantástico tradicional e o fantástico atual, sendo que no primeiro existiria uma possível explicação para os fenômenos narrados. A segunda classificação se aproximaria da literatura contemporânea, na qual o fenômeno é narrado sem a preocupação de ser justificado, reforçando a dúvida do leitor sobre ser um sonho, uma realidade distorcida ou um ato de assumir o sobrenatural como realidade.

Agora, pensando do ponto de vista crítico, Todorov (2010) ao mesmo tempo defende que o fantástico se mantém pela indecisão do leitor e também recusa os autores que assumem que necessariamente o sobrenatural no fantástico deve gerar medo. Logo, retornamos para o dilema da fluidez do texto literário. É difícil criar um molde para todos os contos e todos os textos fantásticos, lembrando que a teoria do conto afirma a fluidez do gênero, o trânsito entre o poema e romance, afinal cada um carrega suas peculiaridades que temos que inferir dessa categoria do gênero conto: é a possibilidade de narração de situação além da realidade, e essa peculiaridade pode ser tão abrangente quanto a criatividade de um escritor.

2.3 O DUPLO SOB A PERSPECTIVA DA ILUSÃO

A origem etimológica da palavra “ilusão” vem do latim *illusio*, que tangência o significado de ironia. A palavra é formada pelo prefixo *in*, que dá a ideia de pessoalidade, e por *luderes*, que deriva de *ludos* e significa brincadeira. Logo, ilusão seria uma espécie de “eu brincante”. A definição de “ilusão” no dicionário Aulete (2018), que atualmente perdeu o significado técnico de sua origem, é precisamente uma “impressão ou sensação que não corresponde à realidade, por engano da mente, dos sentidos, ou causada por elementos externos: ideia ou opinião errada, devaneio, sonho, engano, logro, burla” e também há a definição em relação à interpretação psicológica: “percepção deformada de um objeto”.

A partir dessa última definição, podemos começar a análise da ilusão em relação à definição de Duplo. Nesse caso, não vamos nos atentar à definição de Duplo como referente à transtornos psicológicos que lidam com mais de uma personalidade. Também

não falaremos do Duplo mais voltado para a interpretação literária com a duplicação do personagem, da correspondência oposta ou espelhada de uma personagem.

Nesta dissertação, o Duplo será diretamente ligado à ilusão, sob a perspectiva de Clemente Rosset (1976) no livro *O Real E O Seu Duplo*. Desta forma se dá a definição de Duplo sob a perspectiva da ilusão:

Esta é, na verdade, a estrutura fundamental da ilusão: uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência. Assim, o iludido transforma o acontecimento único que percebe com dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que percebe é posta em outro lugar, *incapaz de se confundir consigo mesma* (Rosset, 1976, p. 17).

De acordo com os estudos de Rosset (1976), a ilusão gera uma deformação da realidade: uma pessoa pode enxergar a realidade de uma forma completamente distorcida, porém com a convicção de que está diante da verdade absoluta em relação à situação. Logo, duas perspectivas são geradas: a verdade e a ilusão.

Rosset (1976) faz alusão a um duplo oracular. Oracular no sentido da premonição, da verdade contada por um oráculo antes que ela aconteça. Nesse caso, o duplo não é apenas um desdobramento de personalidade, que Otto Rank trataria como a morte de uma personalidade, ou a construção de um outro eu que deixa de viver a vida presente para temer a morte, a paranoia.

Berenice Sica Lama faz referência à opinião de Luís Costa Lima (1982) ao alegar que a definição de duplo aliada à ilusão é perigosa, pois se nos atentamos apenas à ilusão e nos distanciamos do real, o enredo perde força e, no caso de uma literatura fantástica, por exemplo, não retomar ao real significa desperdiçar uma ficção. No entanto, como no caso de “A Confissão de Leontina”, a aplicação do conceito de duplo é oracular – a ilusão está na visão ingênua da personagem, trazendo a correspondência do conceito para a narrativa de uma vida, assim como no real temos múltiplas perspectivas sobre um só tema e como pessoas podem se enganar e vislumbrar uma realidade não verdadeira.

Seguindo o raciocínio, o conto de Lygia não chega a ser uma narrativa à la Clarice Lispector, que Bosi chega a definir de certa forma como literatura fantástica, mas é classificada como “romance de tensão transfigurada”, na qual o herói tende a sofrer uma

“transmutação mítica ou metafísica da realidade” (BOSI, 2006, p. 419). Enquanto isso, Bosi (2006, p. 419) classifica a literatura de Lygia como um “romance de tensão interiorizada”, em que o protagonista “não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” e assume a escrita de Lygia – em geral os romances, mas podemos estender aos contos – como romances psicológicos em modalidades de memorialismo, autoanálise e intimismo. Acredito que a curiosidade da definição de Bosi (2006) está em localizar os contos da escritora em meio às críticas sutis, nas entrelinhas das relações dos personagens há conflitos que geram a tensão pela qual se caracteriza o conto.

A relação entre a verdade, a cegueira, a ilusão e o duplo são de fato um ciclo ininterrupto e multidirecional, como desenhado no gráfico a seguir. Sempre haverá ilusão desde que haja alguém cego diante da verdade, portanto o duplo terá presença marcada em muitos aspectos da literatura. A cegueira paradoxal gera dois pontos de vista, isto é, causa engano, que por sua vez alimenta a ilusão, e, assim, está determinado o duplo, que se divide entre ilusão e verdade. Ao entender a consequência da ilusão – a existência do duplo –, ocorre a decepção que imediatamente revela a verdade exata, excluindo a ilusão. A decepção e o conhecimento da verdade podem gerar a negação, que faz com que a relação, representada na figura a seguir, sofra uma constante manutenção.

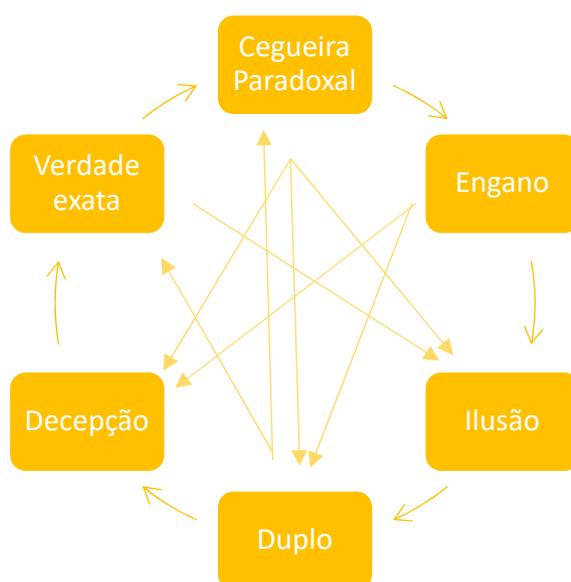


Gráfico 1: Relações de construção do Duplo Ilusório.

Há várias possibilidades nas relações entre os elementos do conceito de Duplo Ilusório. Além do ciclo que começa com a cegueira paradoxal e passa pelo engano e pela ilusão até voltar para o início construído, existem as outras ligações não necessariamente em uma sequência única. As relações estabelecidas são multifuncionais e, com toda essa versatilidade, acabam sofrendo manutenção constante, logo a ilusão nunca se desfaz permanentemente.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DOS CONTOS E DAS PERSONAGENS

Neste capítulo serão realizadas as análises literárias dos contos selecionados: “A Confissão de Leontina”, “O Segredo”, “Tigrela” e “Você Não Acha Que Esfriou”. Além de buscar identificação dos contos com as teorias literárias abordadas no capítulo anterior, também há o intuito de incluir comentários do ponto de vista feminista e sobre a potência cênica das personagens em determinados trechos e falas. Por fim, a combinação das teorias literárias, das abordagens feministas e das tendências cênicas darão uma visão mais próxima da política, desde que há crítica social em todos contos selecionados, o que costuma ser um ponto marcante sobre a escrita de Lygia Fagundes Telles.

3.1 UMA VIDA DE ILUSÃO

Leontina, mulher jovem, por volta dos vinte e poucos anos, pobre, é condenada por assassinato e é dentro de um cárcere que Leontina começa a narração, em primeira pessoa, da trajetória de sua vida. Diz que vai contar a história para a moça que, diferente dos outros, não a chateia.

O conto foi publicado pela primeira vez em 1949, no livro **Cacto Vermelho**, premiado pela Academia Brasileira de Letras. Depois foi publicado novamente no livro **Filhos Pródigos**, em 1978, que foi reeditado e lançado com o nome **A Estrutura da Bolha de Sabão**, em 1991.

A história de Leontina é completamente marcada por ilusões. Nesta pesquisa, a análise da personagem será pautada no conceito de Duplo, que neste caso está diretamente ligado à ilusão, sob a perspectiva de Clemente Rosset (1976) no livro **O Real E O Seu Duplo**. De acordo com os estudos de Rosset (1976), a ilusão gera uma deformação da realidade. Uma pessoa pode enxergar a realidade de uma forma completamente destorcida, porém com a convicção de que está diante da verdade absoluta em relação à situação. Logo, duas perspectivas são geradas: a da verdade e da ilusão. Desta forma se dá a definição de Duplo sob a perspectiva da ilusão:

Esta é, na verdade, a estrutura fundamental da ilusão: uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência. Assim, o iludido transforma o acontecimento único que percebe com dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que percebe é posta em outro lugar, *incapaz de se confundir consigo mesma* (Rosset, 1976, p. 17).

Leontina conta sua história de vida e todos os momentos que a trouxeram até a situação atual: desde a sua infância – com sua mãe, sua irmã (Luzia), seu primo (Pedro) e sua cachorra (Tita) –, até a chegada na cidade grande, onde conheceu os homens com quem se relacionou, e fez amizade com Rubi. A forma como Leontina narra sua história, em primeira pessoa, contando para alguém que está na sua frente, pode ser um ponto de potência cênica, sendo transportado para a cena como um monólogo. Tais situações seriam apenas alguns infortúnios, um fadado destino, decisões erradas que foram tomadas consecutivamente ou ela simplesmente foi levada até ali por ilusões criadas pelo seu contexto social e também pela sua visão ingênua?

A narrativa de Leontina começa na infância, período importante para entender como cresceu e chegou até o ponto de ser presa alegando inocência. Ela cresceu em uma casa simples no interior, com sua irmã mais nova, seu primo mais velho – Pedro – e sua mãe. Nunca conheceu o pai, mas ainda assim pensava sempre nele. Às vezes até sentia falta do que nunca teve: aqui se mostra o primeiro sinal de dependência de uma figura masculina de proteção. Mesmo sem ter conhecido o pai, Leo o imagina com um herói cuja veracidade é questionável porque a mãe não quer sequer tocar no assunto.

Não conheci meu pai. Morreu antes de você nascer respondia minha mãe sempre que perguntava. Mas como ela não queria falar nisso fiquei até hoje sem saber como ele era. Então imaginava que era lindo e bom e podia escolher a cara que devia ter quando me deitava na beira da lagoa e de tardinha ficava olhando o sol no meio das nuvens. Me representava então ver meu pai feito um deus desaparecendo detrás da montanha com sua capa de nuvem num carro de ouro (TELLES, 2018, p. 317).

Esse trecho traz a reflexão sobre os motivos da mãe não querer mencionar o pai, quem foi esse foi homem? E por qual motivo ele não merecia nem ser lembrado? Diante da perspectiva patriarcal as suposições não são favoráveis, imagina-se que esse homem cometeu algum tipo de violência ou abuso em relação à mãe de Leontina e mesmo que

tais atos não tenham acontecimento ele ainda é um pai ausente. No entanto, essas reflexões pessoais, que também podem acometer outros leitores, nem passa pela interpretação de Leontina, ela imediatamente cai no padrão de colocar os homens em pedestais, bem como é feita na sociedade, a ele é atribuído o *status* de Deus e se um dia aparecer será tratado como um herói e não será combrado de suas responsabilidades paternas.

Da mesma forma que Leontina defendeu a figura masculina de seu pai, o discurso que protegia o primo começou com a mãe, que dizia: “Pedro precisa de estudar pra ser médico e cuidar então da gente. Já que o dinheiro não dava pra todos que ao menos um tinha que subir pra dar a mão pros outros” (TELLES, 2018, p. 315). Ela tinha feito uma promessa pra mãe de Pedro de que cuidaria dele melhor do que cuidava das filhas, outro sinal de que os homens da vida de Leontina seriam a prioridade sempre, mesmo que isso custasse caro para a sua vida. Não só prioridade, mas Pedro assumiu o papel masculino relacionada à intelectualidade, se preparando para ser futuramente o provedor da família, enquanto Leontina ficava restrita às atividades domésticas que foram determinadas pela sociedade machista como tipicamente femininas.

Para Leontina, ajudar a cuidar da casa se tornou uma obrigação, e promover o bem-estar de Pedro era o mesmo que apostar em um futuro digno para ela, sua mãe e sua irmã. Pedro, sempre que era exigido para alguma coisa, retomava a forma arrogante e, assim, Leontina reforçava a visão errônea que tinha da realidade. Como nos trechos:

Pedro era meu primo. Era mais velho do que eu mas nunca se aproveitou disso para judiar de mim. Nunca. Até que não era mau mas a verdade é que a gente não podia contar com ele pra nada. [...]

Perguntei um dia em que ele tanto pensava e ele respondeu que quando crescesse não ia continuar assim um esfarrapado. Que ia ser médico e importante que nem o Doutor Pinho. Caí na risada ah ah ah. Ele me bateu mas me bateu mesmo e me obrigou a repetir tudo o que ele disse que ia ser. Não dê mais risadas de mim ficou repetindo não sei quantas vezes e com uma cara tão furiosa que fui me esconder no mato com medo de apanhar mais (TELLES, 2018, p. 314).

É dessa visão errônea que podemos extrair a ilusão vivida por Leontina: o discurso da mãe e as atitudes agressivas de Pedro construíam uma ilusão de que Pedro merecia

os estudos e jamais esqueceria de ajudar a família, por mais que suas atitudes fossem paradoxais. Foi dessa ilusão que Leontina não conseguiu se desapegar nem mesmo depois de viver os piores momentos de sua vida ou de ouvir a verdade, por vezes desanuviada, da boca de sua amiga Rubi.

Melhor explicando, podemos dizer que a mãe e Pedro duplicam o olhar de Leontina, conduzindo à ilusão e gerando a Cegueira Paradoxal de que trata Rosset (1979), pois Leontina consegue enxergar a situação, no entanto a vê sob uma ótica ilusória e exclui a verdade exata. O próprio discurso de Leo se torna paradoxal.

Na adolescência, Leontina perdeu sua mãe da mesma forma que perdeu sua cadela, Titi. Ambas caminharam para a morte. Saíram andando pela estrada para se distanciar de casa e morrer. A redução ao animalesco é explícita ao comparar as duas mortes, e digamos que seja um presságio do modo como Leo será tratada quando começar a trabalhar na casa que Pedro arrumou para ela antes de partir. Sobre a morte da cachorra Tita:

[...] Vi a Tita se levantar do caixotinho dela e fica parada farejando o ar olhando lá longe com um jeito diferente que até estranhei. Ela apertava os olhinhos e franzia o focinho olhando a estrada. Depois voltava e olhava pros cachorrinhos dentro do caixote. Olhou de novo pra estrada. [...]No dia seguinte foi encontrada morta naquelas bandas pra onde estava olhando.

Sobre a morte da mãe de Leontina:

[...] com minha mãe foi igual. Antes de sair ficou sem saber se ia ou não. Olhou pra mim. Olhou pra Luzia. Olhei comprido pro Pedro. Depois olhou de novo a estrada frazindo a testa que nem a Tita. Parecida mesmo com a Tita medindo o caminho que ia fazer (TELLES, 2018, p. 318).

Leontina sentiu a morte de sua mãe se aproximando, tentou comunicar Pedro e, dentro do padrão de comportamento dele, a reação veio com o rebaixamento de Leontina e com uma solução baseada em comportamentos machistas e patriarcais:

Corri pro Pedro com um pressentimento. Ele estava lendo um livro. Deixa de ser burra que não vai acontecer nada de ruim, ele disse sem parar de ler. Vou ser médico pra cuidar dela. Nunca mais vai sentir nenhuma dor, ele prometeu. E a Luzia vai deixar de mexer com minhoca e você vai casar e vai ser feliz, ele disse e me mandou coar o café (TELLES, 2018, p. 319).

Imediatamente após o pronunciamento de Leontina, Pedro ordena que ela volte a fazer uma atividade culturalmente feminina, coar o café, e para que aquilo a faça parar de pensar e expor sua opinião. Além disso, a solução de Pedro para Leontina é pautada em ideias patriarcais, em que o casamento seria o ápice da felicidade e o ideal de toda e qualquer mulher, como afirma Zanello (2017):

O primeiro ponto que se destaca nesse desenho é algo bem recorrente em quase todos os produtos culturais direcionados às mulheres: a ideia de que a coisa mais importante que lhes pode acontecer na vida é encontrar um homem e que ele é/deve ser o centro motivador organizador de sua vida. Ou seja, naturaliza-se a ideia de que o sonho de toda mulher é casar (ZANELLO, 2017, p. 47).

E, de fato, a trajetória de Leontina foi marcada pela dependência afetiva de vários homens – a palavra final em cada decisão não era dela, mas sim de um homem, seja ele Pedro, o marido da Patroa, os homens com quem se relacionou ou a palavra do pianista do estabelecimento onde dançava.

Pedro anunciou que o diretor de sua escola havia conseguido um emprego para ele na cidade e que ele conciliaria o emprego com os estudos. A conquista de Pedro fez surgir em Leontina a esperança de tempos melhores, no entanto o momento durou até que Pedro esclarecesse que ela não iria com ele, mas que o padre ia ajudar conseguindo para ela um emprego em uma casa. Com o anúncio da partida de Pedro, lá se foi mais uma ilusão que passou pelo ciclo do duplo, revelou a verdade e causou decepção: a de que eles estariam sempre juntos e lutando por uma vida melhor. Em seguida, a decepção fez nascer outro engano – a volta prometida de Pedro para buscá-la assim que ele ficasse estável na cidade grande.

A estadia de Leontina na casa foi curta. Lá foi tratada como bicho pela cruel patroa e pelo filho do casal, que reproduzia os comportamentos maldosos da mãe. O trecho mostra o primeiro encontro com a futura patroa:

Mandou eu abrir a boca e mostrar o dentes. Perguntou mais de uma vez quantos anos eu tinha e se sabia ler. Respondi que andava pelos catorze e que conhecia uma letra ou outra mas fazia melhor as contas. Ela então apertou meu braço. Deve andar com uma fome antiga disse pro padre. Mas

uma assim de perna fina é que sabe trabalhar. Remexeu meu cabelo. Vou cortar sua juba pra não dar piolho ela foi dizendo. (TELLES, 2018, p. 322)

Diante dos maltratos da patroa e do filho, João Carlos, o marido da patroa, era o único da casa que tratava Leontina feito gente e por fim foi a peça-chave para ela decidir seu próximo passo. A ideia de mudar seu destino foi do patrão que, em seu discurso, tentava desconstruir a cegueira paradoxal de Leontina e revelar a verdade exata sobre Pedro, enquanto também revelava suas frustrações sobre o casamento. Leo, então, fugiu da casa em que trabalhava para a cidade grande, afinal era muito maltratada e tratada como um cachorro de rua, assim como sua mãe foi durante toda a vida. Nessa altura, Leo estava prestes a trocar uma ilusão por outra novamente, lembrando que a relação de Leo e Pedro sempre foi apoiada em construções ilusórias. A esperança de que Pedro voltaria se esvai e surge a ilusão de encontrá-lo na cidade grande e, assim, a expectativa de uma vida melhor. Aqui começa a saga da vida adulta de Leontina.

Levando em conta que durante toda a vida Leontina trabalhou seu lado altruísta enquanto Pedro durante toda a vida tomou atitudes egoístas, percebemos que a construção dos personagens é baseada em estereótipos caracterizados por sentimentos extremos. A bondade de Leo se torna ingenuidade e o egoísmo de Pedro se torna crueldade diante da figura passiva e totalmente entregue à visão machista que Leontina representa.

Me lembro que uma vez Pedro inventou uma festa no teatrinho. Quando acabou corri pra dizer que ele tinha representado melhor do que todos os colegas mas Pedro me evitou. Eu estava mesmo com o vestido rasgado e isso eu reconheço porque minha mãe piorou da dor e tive que passar a manhã inteira fazendo o serviço dela e o meu[...]E me cheguei pra perto dele. Ele então fez aquela cara e foi me dando as costas. Essa daí não é tua irmã? Um menino perguntou. Mas Pedro fez que não e foi saindo (TELLES, 2018, p. 318).

Aproveitando o tema sobre o teatro do primo para destacar a narrativa imagética construída pela narradora, a cena é descrita de forma detalhada, explicitando expressões, movimentos e incluindo falas de outros personagens. A forma que é dada o texto se aproxima naturalmente na construção de um roteiro teatral, logo não só a narrativa em 1ª

pessoas de Leontina tem força cênica, mas também os cenários construídos explicar suas memórias.

Seguindo com a análise, mesmo diante de todo o desprezo de Pedro, Leo ainda tenta encontrar um motivo e justifica de modo a se menosprezar. Parte dessa ilusão se transforma em culpa, mesmo que as atitudes de Pedro sejam claramente de repúdio. Por várias vezes, Leo priorizou as pessoas ao seu redor – no momento da infância, seu primo; na adolescência, sua patroa e o filho da patroa; e, na vida adulta, todos os homens a quem era submissa.

Em relação a seu primo, por mais que a resposta sempre fosse obviamente abusiva – é sempre bom lembrar que é óbvia para o leitor e para a Rubi, nunca para Leontina –, Leo distorcia o discurso, porque assumia que tudo que vinha de Pedro deveria ser bom (TELLES, 1978). Por exemplo, no dia da formatura de Pedro, o mesmo dia em que a irmã menor morreu justamente porque Pedro não queria levá-la por ter vergonha, Leo, mesmo chateada com a situação, justificou a atitude de Pedro e culpou a doença da irmã.

Inclusive, uma reflexão sobre a morte da irmã mais nova foi feita e pode-se observar que todos os infortúnios da irmãzinha foram causados por Pedro. Primeiro ela caiu na brincadeira com Pedro, que segundo Leo, foi uma atitude apenas desatenta do primo, que deixou sequelas na criança, como diz a protagonista. Mesmo depois de ser culpado, Pedro demonstra ter vergonha da doença que gerou na criança, até que essas atitudes um dia levam indiretamente à morte da irmã. Mesmo após receber a notícia de que Luzia havia se afogado, a atenção de Pedro segue voltada para sua missão de estudar. Naquele momento nada, nem a morte da prima mais nova, poderia atrapalhar ou mudar seu discurso de formatura que começou com a palavra que marcou Leontina: júbilo, ela não sabia o significado dessa palavra que curiosamente significava tudo que ela nunca viveu, a felicidade completa, mas ainda assim a palavra chamou sua atenção. Vemos no trecho a seguir a reação de Pedro em contraponto a ausência de reação ou ao desespero apático de Leontina:

Corri feito louca para avisar Pedro. Ele já ia entrar no palco. Pedro, Pedro, a Luzia se afogou. Só repetia isso sem poder dizer outra coisa a Luzia se afogou. Ele me olhava mais branco do que a camisa. Agarrou meu braço.

Vá na frente que depois eu vou [...]Mas eu nao consegui sair do lugar. Entao ele me sacudiu com forca. Vá indo na frente já disse. Vá indo que depois eu vou mas nao conte pra ninguém escutou agora? Vi ele subir a escadinha que dava pro palco. Vá na frente repetiu bem baixinho mas tao furioso que pensei que fosse voltar pra me bater (TELLES, 2018, p. 320).

Considero a evolução de discurso de Leo uma análise importante que a ser feita. Nele mantém-se a ingenuidade e a pureza, mas ele é marcado pelo sofrimento de uma adolescência perdida com o trabalho para uma patroa carrasca. O discurso ainda mostra que as ilusões existem. Agora retomamos outra característica marcante do conceito de duplo de Rosset (1979), o duplo oracular. Dois avisos ficam claros na narrativa, um vem de Rubi sobre como será a vida de Leontina, Rubi se usa como exemplo para explicar o caminho que sua amiga irá trilhar até o momento do assassinato. O segundo aviso vem com a morte da cachorra Tita, ao descrever a mãe antes da morte ela detalha semelhanças entre as decisões tomadas pelas duas.

Chegando na cidade grande, ainda perdida na estação de trem, Leontina conheceu Rogério, um marinheiro que estava a trabalho e que a acolheu, escutou suas histórias sobre a esperança de encontrar o primo e ter uma vida melhor. Com ele acabou vivendo por algum tempo em um quarto de uma pensão. Os relatos representam um tempo em que Leontina pôde definir sua felicidade e desfrutar de uma certa alegria, mesmo que aquilo fosse apenas a sua própria representação de felicidade, desde que não teve muitas vivências alegres durante sua trajetória. Afinal, seus padrões de felicidade formavam uma linha tênue com a dignidade e Rogério sempre anunciou que não passava muito tempo em lugar algum, era apenas uma fase efêmera.

Não me envergonho de dizer que aprendi a tomar banho com Rogério. Você tem que tomar banho todo dia e lavar bem as partes ele ensinou quando expliquei que em casa a gente só tomava banho de bacia em dia de festa porque nas outras vezes só lavava o pé. E na casa da minha patroa ela não gostava que eu me lavasse pra não gastar água quente (TELLES, 2018, p. 325).

Leo dizia que gostava dele, que ele era um bom homem, mas sempre alegava nunca ter aprendido a gostar do sexo – era a parte menos importante e agradável da relação dos dois:

Também fazia amor tudo direitinho pra deixar ele contente mas sempre com uma tristeza que não sei até hoje explicar. Essa hora do amor foi sempre a mais sem graça de todas [...] Quando não tinha mais remédio então eu suspirava e ia com cara de boi indo pro matadouro (TELLES, 2018, p. 326).

Zanello (2018) citando Del Priore (2009), alega que a construção de obrigação do ato sexual se dá desde o período colonial, a mulher tinha o dever sexual e para acessar o disposto amoroso era inevitável ter que ser uma mulher que provocasse desejo e não se negasse a cumprir com suas supostas obrigações. Afinal era considerado intrínseco ao homem o desejo sexual e à mulher era destinada à submissão e a suas vontades viris. Ao aceitar o sexo, mesmo sem nenhuma satisfação, Leontina mantém tal estrutura machista em troca de afeto, ela chega a relatar que Rogério foi um ótimo companheiro, justamente porque cuidava dela, mas ainda assim impunha sua virilidade sobre essa mulher.

Depois que Rogerio partiu, Leo ficou sem chão e até pensou em se matar, mas, no caminho para comprar soda, a fome foi maior. Quando passou no bar que estava no caminho, ela acabou conhecendo Arnaldo, um ator pornô que dizia ser artista de cinema – com ele ficou até o dinheiro acabar e ter que procurar Milani, amigo que Rogério havia indicado. Milani arrumou um emprego de garçoneiro para ela e os dois foram morar em uma pensão onde artistas moravam. Entretanto, a vida de Leo era complicada ao lado desse homem que bebia e se tornava agressivo. Ele quebrou as últimas lembranças de Rogério, os presentes que Leo tinha ganhado dele, e vendeu a pulseira que Rogério havia dado a Leo como prova de afeição.

Nessa pensão, Leo conheceu sua melhor amiga, Rubi, que nessa época trabalhava durante o dia como taxista e de noite se dizia dançarina acompanhante. Quando largou Milani, Leo e Rubi se aproximaram e acabaram saindo da pensão para morar em um quarto próximo ao salão onde Rubi trabalhava. Não demorou e Leo pediu para Rubi conseguir um emprego para ela no salão, porque o salário que recebia como garçoneiro já não era suficiente para pagar as contas. Rubi a alertou sobre o futuro que a aguardava, mas Leo insistiu e disse que nunca seria corrompida pelo meio.

Durante a vida adulta na cidade, Leo encontrou seu primo, que realmente havia se tornado médico. No entanto, assim como na infância e na adolescência, ela continuou a

ser maltratada por ele e foi até ignorada. Como sempre, percebia as maldades, mas seguia defendendo as atitudes do primo e se culpando.

Continuando a tratar dos avisos prévios da narrativa, há marcas na escrita do conto *A Confissão de Leontina* que explicitam um possível duplo oracular, como por exemplo a frase “ela era gual quando tinha vinte anos” que está no trecho a seguir:

[...] ela disse que sentia muita pena de mim porque ela era igual quando tinha vinte anos. Que nem adiantava me aconselhar porque meio miolo era mesmo mole e que quando eu fosse um caco é que ia me lembrar de dar valor ao dinheiro [...] (TELLES, 2018, p.330).

Rubi funciona como o oráculo de Leo tanto por representar o que Leo pode se tornar, quanto por avisar e alertar sobre o caminho que Leo está trilhando. Sendo assim, questionamos: o destino, os acontecimentos da vida de Leo, seriam apenas infortúnios? Ou foram traçados pelas ilusões que regiam as atitudes de Leo? De acordo com Rosset (1979), não devemos acreditar em meras coincidências quando existe algo ou alguém que anuncia o futuro, porém, ainda assim, para a personagem vítima da cegueira paradoxal, isto é, a iludida, “Diz-se que fomos apenas um brinquete nas mãos do destino; passada a ilusão do destino, permanece a sensação de ter sido um brinquete, quer dizer, de ter sido enganado” (ROSSET, 1979, p. 40). Ao ler os relatos de Leontina, fica explícita a sensação de traição pelo destino e pelo abandono do primo que Leo sente na cadeia.

Nesse trabalho que Rubi ajudou Leo a conseguir, Leo conheceu muitos homens e nunca teve nenhuma relação por interesse. Rubi sempre a criticava por sua ingenuidade e falta de ambição. Até que um dia Leo passou por uma vitrine e se apaixonou por um vestido. Desde que saiu de casa, o vestido mais arrumado que tinha era um de sua mãe, que só não foi enterrada com ele porque era bom demais para ficar embaixo da terra. Um homem velho a abordou e perguntou se ela desejava aquele vestido. Ela imediatamente lembrou de Rubi dizendo que se deve aproveitar as oportunidades, então aceitou o vestido. Saiu da loja com o vestido novo e esqueceu o antigo lá. O velho a obrigou a acompanhá-lo até o carro. Durante o passeio, Leo avaliou o homem. Quando o carro parou em uma estrada afastada, o velho começou a apalpá-la e despertou um nojo em Leo que ele logo notou. O velho passou a xingá-la e dizer que era melhor ela ir embora e voltar a pé.

Ingenuamente, Leo acreditou nas palavras do homem e até disse que lhe agradava a ideia de caminhar por aquele campo aberto. Ao tentar sair do carro, o velho se enfureceu e começou o embate entre os dois, como demonstrado no trecho abaixo:

Me deixa ir embora pelo amor de Deus me deixa ir embora pedi me abaixando pra pegar minha bolsa. Foi então que num relâmpago o punho do velho desceu fechado na minha cara. Foi como uma bomba. Meu miolo estalou de dor e não vi mais nada. De repente me deu um estremecimento porque uma coisa me disse que o velho ia acabar me matando (TELLES, 2018, p. 338)

Leontina apanhou até perceber que, se não reagisse, iria morrer. Então ela alcançou um pedaço de ferro e bateu na cabeça do velho a fim de se defender. Ele caiu morto na buzina e Leo voltou para casa para pedir ajuda de Rubi, que também se desesperou.

Após toda a confusão, em um ato impensado, Leo voltou à loja para buscar o vestido da mãe que havia esquecido lá. Uma das vendedoras a reconheceu e Leo foi presa. Foi por conta da morte do velho que Leontina foi parar atrás das grades, de onde lembra todos os dias de episódios de sua infância e adolescência e também de onde relata sua confissão e ainda sonha com um futuro livre e melhor.

Leontina foi mais uma mulher vítima da sociedade patriarcal, mais uma mulher injustiçada que sofreu nas mãos de vários homens e, ainda assim, manteve a pureza e a esperança – ela sequer conseguia se eximir da culpa para se defender.

Tendo em vista essa análise, refletimos sobre os paradoxos de Leontina: culpa e defesa, escolhas ou fatalidades. Ao mesmo tempo que Leo se culpa pelo assassinato, ela também se culpa por tudo que os homens a fizeram acreditar que tinha feito errado. Ela relata que se defendeu do velho para não morrer – Leontina não tem conhecimento de termos como legítima defesa, mas sabe que foi daí que partiu sua atitude –, porém não reserva nenhum momento para de fato se defender. Em relação às fatalidades da vida de Leontina, podemos dizer que foram escolhas conduzidas pela ilusão produzida por sua condição social. De forma semelhante à personagem clariciana Macabea, Leontina não reage ao infortúnios. Fica claro que toda a vida de Leo foi conduzida por outras pessoas, ela não foi a protagonista de sua própria vida e ser corrompida pelo seu meio social,

escolhas erradas que, distorcidas por sua cegueira paradoxal, pareciam certas não analisadas por Leontina, afinal a verdade baseada em uma sociedade machista e misógina estava posta para ele. E é fato que todos os momentos de cegueira paradoxal de Leo estavam relacionados aos homens que passaram por sua vida. A ilusão fez com que Leo moldasse seus movimentos pela condução de visões machistas e abusivas dos homens de sua vida e até de sua mãe, que também foi vítima da cegueira paradoxal em relação a Pedro. O que nos leva a concluir que Leontina é uma personagem silenciada pelas vozes masculinas, com aspectos de opressão, e se tornou alguém desprovida de reação diante das injustiças da vida.

3.2 RELATO DE UM SEGREDO SEM RESPOSTA

Uma menina de dez anos é desafiada pelo irmão de doze anos, ambos filhos do delegado. O desafio era dividido em duas etapas: a primeira era jogar e buscar uma bola no quintal da casa de duas mulheres que moravam na rua da Viúva; a segunda era ir até o cemitério, no túmulo do coronel, gritar – “coronel, tá dormindo” e sair sem correr.

A começar pelo título “Segredo”, já é anunciado o mistério: a atenção do leitor se desenvolve na expectativa de uma revelação. No início do conto, somos levados a acreditar que existe um segredo a ser revelado. Como no trecho em que a menina fala que chegou no quintal da frente da casa das mulheres da Rua da Viúva: “Agarrei-me ao peitoril da janela e espiei” (TELLES, 2012 p. 30). Ele carrega a ideia de algo proibido, de que algo dentro da casa está fora dos limites legais. O que há lá dentro é definitivamente um mistério, no entanto surge o questionamento se é ali naquela casa que há um segredo, além da curiosidade acerca da casa e da vida dessas mulheres.

Segundo Piglia (2004), o conto normalmente deve conter um segredo que pode ser revelado ou não ao longo da narrativa. Esse segredo pode ser sobreposto a outro, como se o conto fosse a narrativa misteriosa que envolve duas histórias, uma contada em primeiro plano e a outra em segundo. Piglia (2004) desenvolve duas teses, e o argumento mais coerente com a construção do conto *O Segredo* é exposto no trecho a seguir:

Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias.

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (PIGLIA, 2004, p. 89)

Neste capítulo, as análises estão tendo como foco a personagem, no entanto, neste conto, é necessário fazer uma análise do enredo, no intuito de desvendar o mistério que envolve as personagens que moram na Rua da Viúva. A descrição do ambiente é quase limitada à casa das viúvas.

O conto constrói, em primeiro plano, a narrativa da menina que está em busca de cumprir os desafios propostos pelo irmão mais velho. A menina começa espiando pela fresta da janela das moças da Rua da Viúva e observa as tapeçarias pregadas nas paredes. A primeira coisa que chama a atenção é a foto de uma rainha sentada em seu trono. Vemos então que a primeira impressão é a imagem de uma mulher poderosa: “consegui ver apenas uma parte da sala onde estava pregada com tachas uma estampa colorida de uma rainha sentada no trono” (TELLES, 2018, p. 420). Nesse trecho destaca-se também a riqueza de detalhes nos primeiros momentos narrativos do conto que auxiliam na instalação de uma força cênica no conto.

A segunda imagem construída não se atém ao olhar da menina que descreve uma moça loira e uma morena, ambas com roupas que deixam aparecer os seios – uma com um roupão sensual, outra com uma roupa levemente transparente –, que usavam maquiagens que poderiam ser facilmente do dia anterior, mas usavam também acessórios com muita classe. Aliada à visão da menina, há outra impressão que é descrita por ela como a ideia de que as pessoas da cidade onde é ambientado o conto enxergam essas mulheres de forma julgadora. E a mudança brusca de uma descrição de exuberância é contestada quando se compara as mulheres a leprosos.

Estava na janela das mulheres da Rua da Viúva, aquelas donas que a gente via de longe com a mesma curiosidade assustada com que víamos os leprosos em pequenos bandos, montados nos seus cavalos: os homens do cavaleiro. A diferença é que os leprosos mendigavam sacudindo as moedas que faziam blim-blim! nas canecas de folha, de longe já se ouvia o barulhinho. E as mulheres da Rua da Viúva passavam quietas e não olhavam nem para os lados (TELLES, 2018, p. 420).

Outro detalhe que se destaca nessa passagem é o silêncio presente na vida dessas mulheres, aliado à forma escondida como vivem, os segredos e os mistérios que as rodeiam. Como em um palco, em que os personagens são observados, julgados e interpretados, essas mulheres são assistidas por todas as pessoas do local onde moram sem que sejam validadas como de fato mulheres reais, pois distoam dos padrões patriarcais pré-estabelecidos e não são compreendidas. Assim é estabelecido o distanciamento, bem como pode ocorrer um distanciamento cênico se traspostadas para a cena, narrativa possibilita uma transposição de modo a colocar o público no lugar dos olhares julgadores, vejo como um ponto interessante para explicitar o caráter crítico da obra de Lygia.

Tendo em vista as afirmações anteriores, o fato de não saírem de casa, então, poderia ser analisado como o medo do julgamento, não saem justamente porque, assim como são julgadas por ter um caráter duvidoso mesmo estando dentro de casa, na rua o julgamento seria maior, pois são vistas com asco.

Seguem as descrições da casa e esse silêncio fica marcado não como uma opção, mas como uma defesa, uma reação aos olhares julgadores, às marcas de discriminação deixadas na porta da casa delas. Uma porta marcada, uma casa marcada, duas vidas marcadas pelo ódio dos observadores. Então, a menina diz:

[...] fiquei diante da porta carcumida, pintada com tantas camadas de tinta que as cores acabaram se misturando e escorreram em grossas estrias com alguns claros abertos pela água da chuva. (TELLES, 2018, p. 422)

Por que a porta foi pintada tantas vezes? Seria alvo de vandalismo? Em seguida o trecho revela outros detalhes da porta que certamente não eram decoração desejada:

Junto da maçaneta preta estava desenhada a carvão uma mulher pelada com os dentes de fora e os peitos apontando cada qual para um lado, feito olhos estrábicos. Entre os pés de pato do desenho estava escrita a palavra *puta* (TELLES, 2018, p. 422).

O nome da rua onde moram, nesse caso, se torna simbólico – “Rua da Viúva”. Sendo assim, seriam apenas viúvas? E viúvas de quem? Desse aspecto pode-se analisar o julgamento dessas mulheres que vivem por conta própria, não há um homem provedor naquela casa, não há um homem que as podem dentro de um contexto dominação machista, de certa forma, exigida pela a sociedade que diz prezar pela decência e pelos bons costumes. E se houve algum marido, o que aconteceu com esse homem? Mais um mistério que envolve as moças. Em um dos artigos sobre análises de contos de Lygia, a pesquisadora Gabriela Betella usa o termo “prostitutas” para se referir às mulheres. “Inesperado para o leitor é o segredo que lhe é comunicado tacitamente, do mesmo modo como a revelação cai na consciência da prostituta”, trecho obtido no artigo **Os Contos Quase silenciosos de Lygia Fagundes Telles**.

É fato que o artigo mencionado não analisa a questão feminina e feminista do conto. O foco está no silêncio nos contos de Lygia. No entanto é questionável que o título de prostituta seja empregado não como descrição, mas como justificativa para os julgamentos dos comportamentos e das apresentações das moças. Há, de fato, um espectro grande entre a possível classificação como viúvas e a desclassificação como prostitutas. É possível questionar se a descrição do conto conduz o leitor a classificá-las como prostitutas, colocando-o sob a perspectiva dos personagens do conto, ou se a classificação se estabelece como um fato. Mesmo se assumirmos que não deve ser uma classificação depreciativa, mas uma mera composição de características que não devem ser visualizadas com comparações deploráveis, é questionável se o julgamento dos observadores da cidade que as tratam como objetos de curiosidade asquerosa se dá pelo fato de saberem que as mulheres são de fatos prostitutas ou cria-se no imaginário dos observadores a blasfêmia de que são prostitutas por serem mulheres livres, sem maridos, sem filhos.

Voltando à sequência narrativa, as mulheres jogavam um jogo de dados e conversavam sobre alguma confusão anterior à narrativa do conto. A loira relatava ter tentado fugir de uma briga que havia acontecido na casa delas. Logo, percebe-se o recolhimento e o silenciamento, mas, ao mesmo tempo, a casa é descrita como um lugar

misterioso e o contato com essas mulheres é repudiado. Então, quem estaria dentro da casa e ainda causando algum tipo de confusão?

– Tenho ódio de briga – disse a loira pegando a ventarola de baixo da garrafa.

Reconheci essa ventarola, tive uma igual com a mesma estampa de uma Colombina com um Pierrô esguichando lança-perfume rodometálico.

– Você viu, me tranquei no quarto quando começou o mexerico, não viu? – perguntou e levantou a cabeça. Ficou me olhando e se abanando devagar.
– Tem aí uma espiã vendo a gente.

– Era só o que me faltava – disse a morena que olhou na mesma direção.
(Telles, 2018, 420)

A reação da morena ao ser informada de que alguém as vigiava pende para a interpretação de que além da briga que já havia acontecido ela não queria se desgastar com mais um incomodo em sua casa. Assim se inicia a narrativa do segundo plano de que trata Piglia (2004), caminham juntas a narrativa da perspectiva da menina e a narrativa oculta nos diálogos das moças tanto entre si, como com a menina. A partir desse ponto é possível inferir características específicas de cada mulher e vislumbrar sobre os eventos anteriores a essa narrativa, antes da intromissão da menina e para além da visão da menina e dos olhares julgadores.

Outro ponto no trecho acima que se repetirá ao longo da narrativa é a identificação da menina com decorações da casa, como por exemplo a ventarola usada pela mulher loira, a menina afirma ter tido uma ventarola igual a que estava sendo usada, o objeto tem um desenho peculiar característico da década de 20. Daqui é possível identificar e se aproximar do momento datado em que se passa o conto. Questiona-se a origem dessa ventarola, de quem a menina ganhou, o que aconteceu com esse presente e onde a loira conseguiu uma ventarola idêntica. Antecipa-se, então uma possível relação entre a família da menina e a moça loira, que será trata após todas as citações sobre identificação da menina e do ambiente da casa da Rua da Viúva.

Ao perceber que foi notada, a menina fica paralisada por um tempo enquanto a morena, que tem seu nome revelado, Diva, grita perguntando o que ela quer. Em contraponto a loira pede calma para Diva, alegando que a menina estava assustada. A

menina é questionada mais uma vez até que consegue dizer que quer pegar sua bola que caiu no quintal, que na verdade, secretamente, foi jogada lá em decorrência do desafio de buscá-la. Diva logo fala para a loira que esse tipo de coisa não é coincidência, mas que acontece de propósito. A partir deste momento a narrativa começa a destacar a diferença de personalidade e de reação das mulheres no momento do ocorrido.

A mulheres pedem que a menina saia da janela e vá até a porta, nesse momento a menina relata estar se sentindo vigiada da mesma forma como estava vigiando as mulheres, seria então mais uma forma de aproximação com essas mulheres, a menina teve a empatia, mesmo que inconscientemente, de sentir a sensação que havia causado naquelas moças.

olhei a pilha que fiz com os tijolos e pensado bem quieta que alguém deveria estar escondido atrás de mim e me espiando assim como eu espiara as duas mulheres. O sentimento de que estava sendo vigiada foi tão forte que peguei depressa os tijolos e levei tudo de volta ali junto da cerca. Limpei as mãos no avental e olhei para trás (TELLES, 2018, p. 421).

Ao entrar na casa, ela observa um quadro de uma menina de laço na cabeça e a escultura de um menino de boné, com a cabeça curvada e a boca aberta, prestes a engolir o galho de cereja que segura com a mão para cima. A primeira reação a essa descrição é que tal ponto pode por em xeque a possibilidade de que a casa seja um prostíbulo. As decorações não estão de acordo com a descrição padrão de um estabelecimento onde ocorre prostituição; as injúrias se atêm ao lado externo da casa como forma de vandalismo, como foi visto anteriormente no trecho em que a menina descreve a porta da casa. Há, inclusive, a descrição de um quadro de um santo “Bem lá no alto, via agora a estampa de um São Jorge montado num cavalo branco e enfiando a ponta da lança no pescoço de um dragão que esborrifava sangue” (TELLES, 2018, p. 423). Certamente, não é coincidência o fato de ser São Jorge, um santo católico que possui correspondência na umbanda e no candomblé – Ogum, o orixá da guerra. Na história de São Jorge, há resistência diante de opressores, ele não cedeu suas crenças até ser decapitado. A força desse santo está claramente ligada à força dessas mulheres que são oprimidas nesse contexto ficcional.

A segunda especulação é sobre a posição da foto da menina com o laço: comportada, arrumada e contida, enquanto a figura do menino não é estática, é sapeca e

descontraída. Durante todo o conto há a contraposição do feminino e do masculino. Por exemplo, o irmão é quem propõe o desafio, mas quem deve executá-lo como prova de coragem é a menina. Há também a comparação dos leprosos que despertam nojo, mas ainda assim não se calam, como as mulheres da Rua da Viúva. Outro exemplo são os nomes e os cargos dos personagens: os homens tem títulos, como o delegado e o coronel, e as mulheres são tratadas pelas características físicas – e se é que cabe título, são tachadas de prostitutas.

Além dessas observações, há uma curiosidade na afirmação da menina sobre a estatueta: “Lembrei que vi essa mesma estatueta na barraca da minha mãe na última quermesse” (TELLES, 2018, p. 422). Logo, podemos supor algumas possibilidades: primeiro, é possível inferir que as mulheres tenham feito compras na quermesse, porém, em um segundo ponto, é possível que essa estatueta seja quase como uma anunciação, um símbolo explicitado da ligação entre a família da menina e as mulheres da Rua da Viúva.

Em seguida, o foco da menina se volta para os chinelos de seda vermelhos de Diva, que surpreendentemente estavam rasgados. Aquela mulher que usa um roupão transparente, tem brincos enormes de veludo que lembram morcegos pendurados, usa uma forte maquiagem e que leva o nome de Diva, como leitora, a impressão que a narrativa passa é que a personagem deixa toda a sua classe ao usar sapatos furados, o que mostra também a ausência de julgamento dentro de casa.

No pouco tempo que ficou dentro da casa e teve contato com as duas moças, a menina percebeu que a loira era mais simpática e atenciosa, enquanto a morena, Diva, mostrava-se claramente incomodada com sua presença dentro da casa. Diva pode ser um espelho da personalidade afável da moça loira. A ironia e a acidez presentes no seu discurso destoam com a simpatia da moça loira. Fica implícito que ambas tiveram experiências semelhantes de vida, no entanto tiveram reações opostas. A loira tentava puxar papo, se referindo as colegas da menina:

- [...]E suas coleguinhas? Não vieram com você? [...]
- Onde elas estão?
- Perto do rio.

- Perto do rio – a loira repetiu. Foi sacudindo devagar o copo com os dados e esfregou no chão de tábuas lavadas as solas dos pés descalços. Vinha do assoalho um cheiro forte de creolina. – Você sabe nadar no rio?
- Não, mas meu irmão sab.
- E quantos anos tem seu irmão?
- Doze.
- E você?
- Vou fazer 10 [...] (TELLES, 2018, p.422).

A informação da idade da menina causa uma reviravolta na narrativa de segundo plano: a mulher loira revela ter uma filha falecida. Aquela menina desperta na mulher loira uma memória que não é revelada por completa ao leitor, mas que leva à análise da construção da personagem ficcional, mas baseada em construções sociais, em relação à maternidade. Então, a postura atenciosa da mulher loira diante da menina passa a poder ser explicada pelo comportamento engendrado e pela carga emocional que a maternidade amplifica em uma pessoa do gênero feminino. É possível que a doçura da moça loira esteja relacionada à maternidade. De acordo com a psicóloga Valeska Zanello:

A partir do século XVIII, a maternidade foi associada, na cultura ocidental, às mulheres. O amor materno, supostamente “espontâneo”, “diferente de todos os outros”, “maior de todos”, foi inflacionado, produzido, e trouxe, como contrapartida, de um lado, o sofrimento de mulheres cuja relação com a maternidade não se traduzia nesses termos (ou culpa, naqueles que sentiam não atingir esse ideal); e de outro, o *looping effect* dos “traumatizados” por não terem tido como cuidadora principal a mãe biológica, ou por ela não ser uma mãe “propaganda Dorian” (ZANELLO, 2017 p. 143 e 144).

Sendo assim, destacam-se trechos do conto em que a moça loira demonstra cuidado maternal com a menina, enquanto Diva é desprovida dessa atenção, levando em consideração que possa ser uma característica por não ter passado pelo processo de se enquadrar no estereótipo maternal consolidado desde o século XVIII. Diva também não é afetada pela culpa de perder uma cria e ir além da culpa carregada por não ter sido capaz

de cuidar e preservar a vida do ser “diferente de todos os outros”, como explica Zanello (2017).

Seguindo a análise, a memória da filha faz surgir questionamentos, como, por exemplo, quem era o pai da criança e até quais circunstâncias levaram a uma morte tão prematura. Não há nenhuma revelação sobre o passado da criança, apenas a interpretação nas entrelinhas sobre quem poderia estar envolvido com o nascimento e a morte da criança. Essa informação é em seguida conectada à última reviravolta do conto, que, também, finalmente menciona o segredo anunciado no título.

A loura sacudiu o copo e lançou os dados.

– Está vendo? Quando fico sozinha ganho sempre, não é gozado? Conhece esse jogo?

– Não. Mas meu pai conhece.

– Ah, o seu pai. É o diretor da escola?

– Não, é o delegado.

Ela continuou olhando firme para os dados mas o queixo com a covinha começou a tremer. Respirou de boca aberta até que, de repente, fez uma careta como se estivesse sentindo dor.

– O Doutor Samuel.

– É. (TELLES, 2018, p. 423)

Aqui ocorre o momento-chave do conto: a relação misteriosa da mulher loira com o delegado da cidade. A mulher loira reage a essa informação com uma mudança nítida de comportamento. Aquela informação traz lembranças dolorosas para a mulher loira – novamente o passado das mulheres, memórias e lembranças, interferem na relação presente com a menina. A mulher solicita que a menina saia logo da casa, mas com a promessa de que a passagem por lá deverá ser um segredo. Assim, questiona-se: quais seriam as consequências da revelação desse segredo? Agrupando as informações contidas no texto, pode-se refletir sobre a possibilidade da filha falecida ser também filha do delegado ou de alguma forma ter relação com a família da menina.

O julgamento imposto a essas mulheres está pautado na figura feminina transgressora em que elas são encaixadas, logo a revelação sobre a maternidade

interrompida da moça loira encaminha a análise para um desfecho do ponto de vista feminista: “Na cultura ocidental, branca, de classe média, faz-se mister apontar o acúmulo de funções que o ideal de ‘maternidade’ (visto como procriação e maternagem unidas, de forma ‘natural’) foi tendo” (ZANELLO, 2017). Zanello, citando Geneviève Fraisse (1979), diz que:

isso ocorreu porque para se criar e educar uma criança, eram necessárias a constituição de um “lar” e a administração de todas as atividades relacionadas a sua manutenção e bom funcionamento – desde limpeza e cozinha, arrumar etc. Ou seja, o papel da “dona de casa” surgiu como desdobramento naturalizado da maternidade, como tarefa “essencialmente” feminina. (ZANELLO, 2017, p. 145)

Isto é, a moça loira era desprovida de todo esse pacote culturalmente construído que acompanha a maternidade, logo a perda da filha vem como uma consequência da falta de base, como uma culpa da sociedade colocada em suas costas. Afinal, aos olhos dos observadores no conto, uma mulher tachada de prostituta não poderia de forma alguma ser uma boa pessoa, quanto mais ter capacidade de cuidar e criar uma criança.

Por fim, após a exigência de manter segredo, a menina concorda com o pedido, mesmo sem entender o motivo, e, então, depois de pegar a bola, sai da casa em silêncio. A construção das personagens e da narrativa nos leva entender as justificativas tanto para os comportamentos das mulheres da casa da viúva quanto para os preconceitos que as cercam, todas as atitudes são consequências de contexto misóginos e machistas ou são explicadas por esses contextos. É nesse ponto que a crítica de Lygia está embutida, a narrativa não ficcionaliza uma idealização da realidade, mas expõe os conflitos tanto das pessoas que estão de fora julgando quanto das personagens que estão sendo julgada e mostra os pontos problemáticos que envolvem a questão do convívio social e da criação dessas personalidades neste ambiente de opressão sobre as mulheres.

3.3 UMA MULHER, UMA TIGRESA, UMA BELEZA

O terceiro conto do livro **Seminário Dos Ratos**, “Tigrela”, começa com o reencontro por acaso de duas antigas amigas de escola. Uma amiga encontra Romana

bebendo uísque em um café e percebe seu nítido descontrole – ora estabelece uma postura de classe, ora se mostra triste e atordoada. A narrativa se torna um relato da vida de Romana, apesar de haver uma segunda pessoa no diálogo que é requisitada por segundos, sempre que Romana segura a mão da amiga e diz “Eu preciso de você” (TELLES, 2018, p.164). O foco, no entanto, é centralizado nas falas, devaneios e memórias de Romana, e a necessidade da presença da amiga se esvai rapidamente: “Mas logo em seguida já não precisava mais e esse medo virava indiferença, quase desprezo, com um certo traço torpe engrossando os lábios” (TELLES, 2018, p. 164).

O relato de Romana é sobre conflitos com seu animal de estimação, uma tigresa chamada Tigrela, que foi trazido por um ex-marido ainda quando filhote e cresceu em seu apartamento. Muito mais que um tigre, o animal é, como afirma Romana “Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora [...]” (TELLES, 2018, p. 164). Nesse ponto, começa a se estabelecer a linha de análise do conto. Esse animal, que recebe ao longo do conto conotações cada vez mais humanas, intriga a interlocutora, a amiga, e coloca a leitora diante de um conto fantástico, afinal podemos considerar como um processo de antropomorfia quando animais ganham atributos humanos no conto, uma das características de contos fantásticos. Todorov (2010, p.19) diria que:

Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico.

O assunto das duas personagens se inicia com o primeiro comentário de Romana sobre como relacionamentos amorosos são complicados. Ela conta como foi o término com seu marido e como a casa agora está vazia e grande, mas o que a salva é a presença de seu animal de estimação, Tigrela. Romana diz morar em uma cobertura, em um prédio com apenas um apartamento por andar, logo Tigrela tem seu próprio jardim no terraço e nenhum vizinho tem contato com ela, apenas sua secretária, Aninha.

A relação entre Romana e Tigrela é narrada com muita intimidade por Romana, que relata não saber o que aprendeu com Tigrela e o que ela aprendeu com Romana, os gostos das duas se fundem durante o conto.

No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda. Ou se foi comigo que aprendeu a se esticar no chão e deitar a cabeça no braço para ouvir música, é tão harmoniosa (TELLES, 2018, p.164).

A primeira pergunta que a leitora pode se fazer é: o que é Tigrela? De fato, um tigre, uma jovem mulher com características felinas ou até mesmo uma projeção de Romana? Durante a pesquisa consultou-se o artigo *O Duplo em "Tigrela"*, De Lygia Fagundes Telles, escrito por Rebeca Demicheli Sampaio em 2015, em que a análise do conto é baseada na transmutação de Romana em Tigrela e vice-versa, tendo em vista o conceito de Duplo de Otto Rank (2013), assumindo que Tigrela seria uma projeção da personalidade de Romana. A análise e a sua construção são válidas, no entanto, abre-se uma brecha para considerar Tigrela não só como uma projeção, mas como componente de uma possível relação homossexual, e assim esta análise, aqui, pode se aprofundar na representação da mulher fora dos padrões inserida em uma sociedade patriarcal e conservadora. Portanto, são inegáveis as semelhanças entre Romana e Tigrela, porém assume-se aqui a existência de Tigrela como um ser individual.

Levando em consideração a teoria da literatura fantástica, a classificação do conto consiste nessa indecisão para definir do que se trata, realismo ou realidade distorcida, e questionar o que de fato seria Tigrela para Romana. Além disso, o artigo *De Interditos e Camuflagens: Uma Leitura De Tigrela*, escrito por Tatiana Alves Soares Caldas, explicita a importância do local do encontro e das circunstâncias que envolvem grande ingestão de álcool por parte de Romana: "Na imbricada teia de plurissignificações a partir das quais "Tigrela" se articula, vários são os elementos que configuram o fantástico, sendo o primeiro deles a recorrente referência à bebida" (Caldas, 2016, p. 324). Alguns trechos mencionados pela autora do artigo são:

Encontrei Romana por acaso, num café. Estava meio bêbada, mas lá no fundo da sua transparente bebedeira senti um depósito espesso subindo rápido quando ficava séria (TELLES, 2018, p. 164).

Mergulhou o dedo indicador no copo, fazendo girar o gelo do uísque. [...] Interrompeu para acender a cigarrilha, a chama vacilante na mão trêmula (TELLES, 2018, p. 165).

Nesse contexto, a bebida alcoólica intensifica a característica do conto fantástico que transita entre o real e o irreal dentro da narrativa: a embriaguez põe em xeque a veracidade do relato de Romana.

Romana, uma mulher recentemente solteira, divorciada do quinto marido e moradora de uma cobertura em um belo prédio cheio de tapetes e objetos da Pérsia. Portanto, uma mulher rica, independente de homem, divorciada cinco vezes que foge dos padrões pré-estabelecidos para mulheres da alta sociedade – a expectativa de ter um marido, e apenas um, para a vida toda, uma família, filhos. De acordo com esse modelo pré-moldado, a mulher não só deveria ter um casamento, mas também deveria obrigatoriamente se enquadrar ao papel de mãe e lidar com todas as consequências desse engendramento. Além de todo as características familiares exigidas a mulher deveria manter as beleza e nesse ponto Romana se encaixava nos padrões, como Zanello (2017) menciona Wolf (1992):

a nossa identidade deve ter como base a nossa 'beleza' de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nosso amor próprio, esse órgão sesível exposto a todos (p. 17) Além disso, há que se destacar que o corpo ideal, idolatrado, é um corpo de classe (média e rica). O *sex appeal* também é bastante importante. Se a mulher quiser ser digna de amor, terá que ser digna de desejo sexual. (ZANELLO, 2017, p. 88).

Toda a descrição acima se assemelha a colocação de Romana enquanto mulher, as descrições são sempre de exuberância, mesmo que por vezes a bebida a faça perder a compostura. Romana é de fato essa mulher de classe média alta que se relaciona de forma sensual inclusive com seu animal de estimação.

Ao invés do padrão, Romana, em seu relato, trata de Tigrela muitas vezes de forma sexualizada.

Uma noite, enquanto eu me vestia para o jantar, veio me ver, detesta que eu saia, mas nessa noite estava contente, aprovou meu vestido, prefere vestidos mais clássicos e esse era longo de seda cor de palha, as mangas compridas, a cintura baixa. Gosta, Tigrela? perguntei, e ela veio pousou as patas no meu colo, lambeu de leve meu queixo para não estragar a maquilagem e começou a puxar com os dentes meu colar de âmbar (TELLES, 2018, p. 166).

A relação entre Romana e Tigrela foi construída de forma íntima, as duas se parecerem, dividem gostos e hábitos, até essa proximidade começa a implantar o ciúme. Sendo assim, questiona-se a natureza dessa relação. Há de fato um tratamento sexual entre as duas, assim como de cobranças amorosas. Dessa forma, abre-se espaço para refletir sobre a transmutação de Tigrela em mulher – até que ponto esse relacionamento é entre uma mulher e uma tigresa ou entre duas mulheres?

No entanto, a mágica do conto do fantástico está nessa ambiguidade exposta nas relações. Primeiro, destaca-se a personagem narradora e ouvinte de Romana como mais uma espectadora, pois, durante toda a narrativa, a mulher questiona alguns pontos da história de Romana, como no trecho em que acha estranhamente engraçado Romana afirmar ter ganho um tigre: “Com um tigre, Romana? Ela riu” (TELLES, 2018, p.164). Mas os questionamentos seguem sem que se perca o interesse ou se deixe de dar credibilidade à história. Essa personagem seria o ponto fixo de realidade contido no conto, de certa forma um espelho para o leitor criar uma afinidade por sentir a mesma confusão sobre a realidade contada por Romana. Essa característica, para Todorov (2010), pode ser uma grande aliada para manter o conto no gênero fantástico, já que “Quando o leitor sai do mundo dos personagens e volta para sua própria prática (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Este perigo se situa no nível da *interpretação* do texto” (TODOROV, 2010, p. 19).

Ao final do conto, a interlocutora pergunta: “É verdade, Romana? Tudo isso! Não respondeu, somava de novo suas lembranças e entre todas, aquela que lhe tirava o ar[...]” (TELLES, 2018, p. 167) e novamente a pergunta não tem resposta, cabe aos leitores aceitarem a narrativa concordando ou questionando, mas ainda assim dedicando atenção às linhas escritas por Lygia Fagundes Telles.

Voltando para o relato de Romana, as questões dessa mulher, que já tomou pelo menos três doses de uísque e se encontra em estado de bipolaridade emocional, tendendo para uma certa melancolia, estão voltadas para as complicações das relações amorosas. Entretanto, o último marido só é mencionado nas últimas páginas do conto e, ainda assim, não é a intenção falar dele, mas equiparar a relação dos dois com a relação atual que tem com Tigrela.

Você acredita que ela conhece minha vida mais do que Yasbeck (TELLES, 2018, p. 168).

E Yasbeck foi quem mais teve ciúme de mim, até detetive punha me vigiando. Finge que não liga mas pupila se dilata e transborda como tinta preta derramando no olho inteiro, eu já falei nesse olho? É nele que vejo a emoção. O ciúme. Fica intratável [...] posso morrer de chamar que não vem, o focinho molhado de orvalho ou de lágrimas (TELLES, 2018, p. 168).

A descrição de Tigrela é intercalada entre momentos de charme e carinho entre ela e Romana e momentos de ciúme, territorialismo e atitudes agressivas. Então, a partir dessas associações e com um deslize de Romana ao afrouxar o laço que usa no pescoço, revela-se um lado abusivo da relação de Romana e Tigrela. O fim dessa relação começa a ser anunciado de forma trágica. No trecho a seguir, Romana fala como Tigrela pode ser impulsiva, porém seu relato revela um sentimento de cegueira diante da realidade ficcional da narrativa.

É verdade, Romana? Tudo isso! Não respondeu, somava de novo suas lembranças e entre todas, aquela que lhe tirava o ar: respirou com esforço, afrouxou o laço da echarpe. A nódoa roxa apareceu em seu pescoço. Desviei o olhar para a parede. Através do espelho vi quando refez o nó e cheirou o uísque. Tigrela sabia quando o uísque era falsificado, Até hoje não distingo, mas uma noite ela deu uma patada na garrafa que voou longe. Por que fez isso, Tigrela? Não me respondeu (TELLES, 2018, p. 167 e 168).

Os fatos estão expostos, no entanto, Romana se ilude avaliando a reação de Tigrela como um ato protetor ao afirmar que, após o episódio, observou a embalagem da bebida e lembrou que era justamente o uísque que havia lhe dado uma dor de cabeça muito forte há alguns dias.

Fui ver os cacos então reconheci, era a mesma marca que me deu uma alucinante ressaca. Você acredita que ela conhece minha vida mais do que Yasbeck? E yasbeck foi quem mais teve ciúme de mim, até detetive punha me vigiando (TELLES, 2018, p. 168).

Dessa forma, é possível aplicar, mesmo que superficialmente, a teoria do duplo de Rosset (2008) que envolve os conceitos de cegueira paradoxal e duplo ilusório. Tais conceitos atrelados às características do conto fantástico ganham outra dimensão literária, afinal tratar de ilusão dentro de um conto fantástico pode soar como pleonasma, desde que a ideia do conto é trazer o leitor para uma realidade paradoxal, em que é possível humanizar animais, como Tigrela, e incluí-los em uma relação amorosa com uma mulher. Portanto, a camada que se abre nessa realidade paradoxal é a realidade ficcional – que não deixa de ser paradoxal –, vivida por Romana e questionada duas vezes pela amiga que escuta os relatos. Logo, Romana se engana com as atitudes de Tigrela, tendendo para o lado da parceria e da proteção, enquanto há uma realidade ficcional que transmite para o leitor traços de uma relação abusiva comparada à realidade do mundo não ficcional. Nesse ponto, o fantástico já foi aceito pelo leitor, afinal um dos membros da relação é um tigre. Mas é criado um ponto de apoio na vida real, assumindo que os leitores podem se identificar com as características dessa relação amorosa e, inclusive, acessar o campo do fantástico sem mais questionamentos e mais facilidade.

Um conto sobre a relação com uma tigresa de características humanas e femininas, uma abordagem fantástica, contendo problematizações contemporâneas e presentes no cotidiano de uma sociedade: esse é o paradoxo estabelecido por Lygia. Seguindo esse raciocínio, Romana relata mais assédios tanto de Romana em relação à Tigrela, quanto de Tigrela em relação à Romana. Essas atitudes são questionadas ao final do conto pela amiga, interlocutora. “Liberdade é conforto, minha querida, Tigrela também sabe disso. Teve todo o conforto, como Yasbeck fez comigo até me descartar. E agora você quer se descartar dela, eu disse” (TELLES, 2018, p. 168). A partir do discurso de Romana, a amiga assume que ela deseja o fim daquele relacionamento, mas ainda não sabe até onde seria capaz chegar no sentido da negação, afinal Romana deixa escapar que até a morte ou o suicídio lhe parece mais plausível do que mais um simples fim de relacionamento.

Nossa briga mais violenta foi por causa dele, Yasbeck, você entende, aquela confusão de amor antigo que de repente reaparece, às vezes ele me telefona e então dormimos juntos, ela sabe perfeitamente o que está acontecendo. Ouviu a conversa. Quando voltei estava acordada, me esperando feito uma estátua diante da porta, está claro que disfarcei como pude, mas é esperta, farejou até sentir cheiro de homem em mim (TELLES, 2018, p. 168).

Assim, Romana começa a humanizar o ciúme de Tigrela, que vai além do desejo de uma roupa igual, sendo transportado para o lado doentio e agressivo. Durante a conversa com a amiga, Romana revela que Tigrela tende a ficar depressiva quando bebe demais, mas alega ela sabe se controlar. Mantendo essa referência em mente, pouco antes de se despedir da amiga, Romana diz:

Ao invés de leite, enchi sua tigela de uísque e apaguei as luzes, no desespero enxerga melhor no escuro e hoje estava desesperada porque ouviu minha conversa, pensa que estou com ele agora. A porta do terraço está aberta, essa porta também ficou aberta outras noites e não aconteceu, mas nunca se sabe, é tão imprevisível, acrescentou com voz sumida (TELLES, 2018, p. 169).

Dessarte, o ato de Romana não foi inconsequente, de fato seu discurso, como identifica a amiga, indica que ela pretende se livrar de mais um relacionamento em sua vida, seja por seu próprio espaço ou para reatar com o romance antigo, Yasbeck. A relação de Romana e Tigrela se torna mais claramente conflituosa no sentido emocional e amoroso. Realmente há fortes indícios de um relacionamento homoafetivo:

Estranhei, Yasbeck tinha ficado de telefonar e não telefonou[...] Fui ver e então encontrei o fio completamente moído, as marcas dos dentes em toda a extensão do plástico. Não disse nada mas senti que ela me observava por aquelas duas fendas que atravessavam vidro, paredes. Acho que naquele dia mesmo descobriu o que eu estava pensando, ficamos desconfiadas mas ainda assim, está me entendendo? Tinha tanto fervor...

Tinha? Perguntei. Ela abriu as mãos na mesa e me enfrentou: Por que está me olhando assim? O que mais eu poderia fazer? (TELLES, 2018, p. 169)

De acordo com Todorov (2010) uma das faces do conto fantástico assume que “o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta

realidade está regida por leis que desconhecemos” (TODOROV, 2010, p. 15). Logo, o conto pode flutuar entre o possível e o impossível, mas esses conceitos em uma mesma esfera. Na ficção de Lygia, Romana pode oscilar entre criar um tigre e ter uma relação com uma mulher felina, as duas possibilidades coabitam o mesmo contexto.

Ao final do conto, Romana volta para casa e suas últimas palavras demonstram um medo da tragédia iminente, assim como a busca de alívio ao reconquistar seu espaço sozinha no seu apartamento.

Já vou indo. Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma **jovem nua**, com um colar de âmbar enrolado no pescoço (TELLES, 2018, p. 169, grifo nosso).

Ao fazer tal declaração, Romana assume com mais veemência a possibilidade de Tigrela ser uma mulher e se mostra consciente de suas atitudes e como elas podem reverberar positiva ou negativamente em outra figura feminina.

3.4 NÃO ERA AMOR, ERA CILADA

O segundo conto da coletânea **A Noite Escura e Mais Eu**, “Você Não Acha Que Esfriou”, trata dos conflitos amorosos e sociais de Kori, uma mulher de 45 anos, mãe de um menino, casada com Otávio. Neste conto, ela está narrando seu ato de infidelidade ao se encontrar com o amante Armando, que por sua vez é apaixonado pelo marido de Kori.

O encontro de Kori e Armando começa com dúvidas da parte de Kori, que pensa em desistir, mas não cede. Os dois se mostram um pouco desajeitados e o encontro tem um fim fracassado quando Armando não consegue concluir a relação sexual. A partir desse infortúnio começam os devaneios de Kori que, em parte, tentam buscar uma justificativa para o acontecido, revivendo memórias desde antes de seu casamento.

O que você faz logo depois do amor? era a pergunta cretina que outros cretinos responderam num programa da televisão. Acendo um cigarro e fico olhando fico olhando para o teto, disseram em meio de risadinhas. Outros foram mais longe, enfio a cueca e vou até a geladeira buscar uma latinha de cerveja. Ou uma asa de frango. Mais risadas. E o entrevistador não

lembrou de perguntar como eles se comportariam numa situação mais delicada, aquela onde não aconteceu nada. Para onde então a gente deve olhar? (TELLES, 2018, p. 397)

A primeira fala de Kori já aborda questões de gênero. A escolha da palavra “cretinos”, no masculino e no plural, explicita o direcionamento da fala de Kori aos homens e põe em xeque a masculinidade ao questionar o motivo de não perguntarem a reação quando um homem não consegue ter um bom desenvolvimento em um ato sexual. Afinal, é fácil perguntar o que se faz depois do sexo e responder com piada que o que se faz é ampliar a noção de irrelevância daquela relação sexual, mantendo um estereótipo de que homens não são sentimentais nos quesitos sexuais.

Assumindo a fala de Zanello (2017) sobre a masculinidade:

Os homens, por seu turno, também foram compreendidos a partir de certas qualidades agora tomadas como “naturais”. Eles seriam a ação enérgica, a atividade sexual, a coragem, a resistência física e moral, o controle de si (emoções e corpo), cabendo a eles o âmbito público e o trabalho reconhecido e remunerado. Firma-se uma nova configuração das virilidades, cuja historicidade é necessária reconhecer (ZANELLO, 2017, p.177)

Infere-se que os questionamentos de Kori podem começar a surgir a partir de uma comparação com o que deveria ser, o estereótipo, e o que de fato aconteceu no encontro amoroso. Assim, pelo espelho da masculinidade de Armando, Kori começa a revisitar suas questões de feminilidade, ausente de pensamento críticos feministas estruturados, porém contraditoriamente consciente da sua posição de subordinação.

As memórias começam a surgir enquanto Kori assiste Armando tentando justificar a falta de libido, frustrado, sentado na beira da cama. Inevitável refletir sobre as frustrações mútuas dessa cena – ele culpado por não ter conseguido efetivar o ato sexual e ela culpada por se sentir uma mulher feia que não atrai nem o próprio marido, quanto mais um homem que é apaixonado por seu marido.

Armando tenta se explicar:

O que aconteceu, Kori – ele começou. Tomou um gole de uísque e pigarreou – Acho que me emocionei demais, compreende? Me habituei

a um certo tipo de mulher que prefiro pagar, não, não são putas – acrescentou e a palavra *putas* foi quase sussurrada. – Enfim, fiquei emocionado e na emoção, compreende? (TELLES, 2018, p. 398)

Pautado em uma visão machista que enxerga mulheres prostitutas como objeto, Armando assume que a existência de algum sentimento naquele contexto o impediu de concluir o ato. Em contraponto, temos Kori rebatendo as justificativas de Armando de forma indignada e crítica – ela chega até a imaginar-se como homem e como isso mudaria o contexto: “E se eu fosse um homem? Ele ia se apaixonar por mim? Não ia não, em homem eu seria o mesmo desastre e Armando era um esteta” (TELLES, 2018, p. 401) –, porém não para o lado do bom senso, mas de forma depreciativa sobre si, e, ainda assim, no papel esperado de uma mulher de sua classe:

Minha mãe fugia da realidade como o diabo fugia da cruz e inventou que eu era uma moça muito especial. Você se atrapalhou, querido, mulheres especiais só atrapalham. Ou não? Ah, Armando, será que vai me dar explicações? Vamos, meu lindo, esqueça – pediu, franzindo a boca num esgar. E ainda por cima tinha que ser generosa (TELLES, 2018, p. 398).

Os conflitos de Kori foram produzidos muito antes desse encontro, antes mesmo da narrativa do conto. Seria esse então um conto memorável de Lygia, pois os discursos da personagem se entrelaçam e convergem em um ponto final que está no presente. Esse descolamento pelo tempo é um recurso que dá fora cênica ao conto de Lygia, logo os devaneios de Kori foram experimentados na peça “Espiral de Ilusão”, que será melhor apresentada no capítulo seguinte, como uma forma de trabalhar o conceito de memória descrito por Lehmann(2017).

Voltando aos tempos e espaços, o presente abrange muito mais do que o que está em foco, existe um passado por trás que remete a questões amplas da sociedade, como a posição imposta à mulher em uma família tradicional e rica, como a de Kori, e também como essa exigência pode reverberar na vida de uma mulher, alterando a autoestima e o reconhecimento de si. Para Cortázar, os contos memoráveis

são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós como uma força que nos faria

suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto (CORTÁZAR, 2010, p. 155).

Sendo assim, Kori trata questões do passado para tentar entender o presente. Ela relata que as mulheres de sua família não são bonitas. Novamente, aqui encaixamos essa fala no contexto de mulheres brancas, de classe média ou alta, em que do padrão exigido não só espera-se beleza, mas um casamento digno que possa manter a mulher no papel de submissão. Então, Kori afirma:

[...] Cada qual com sua diversão, diria a minha avó inglesa dedilhando a harpa. – Minha avó sabia tocar a harpa. Era tão bonita!

– A sua avó?

– Não, querido, a harpa. Minha avó era feia, todas as mulheres da minha família são feias.

Feias e Ricas. Mas sem perder a ilusão, isso é que não, perder a ilusão, jamais. Até eu esse cocô de mulher, me apaixonar perdidamente por esta beleza de homem e ainda esperando que ele, apaixonado por outro, compreende? (TELLES, 2018. 401)

Nesse trecho, é retratada a existência da ilusão. Mais que isso, é confirmado que a visão de Kori sobre a vida distorcida por ilusões geradas pelo meio que ela habita, a condição social de Kori como mulher afeta sua visão pessoal. Logo, nessa visão distorcida não há um propósito além da conquista de pré-requisitos para se atestar mulher, isto é, nesse aspecto falta empoderamento e sobra submissão, mas em outros momentos, apesar de todos os conflitos pessoais gerados pela visão externa da sociedade, Kori tem lapsos de força feminina e empoderamento diante do amante.

Na narrativa criada por Lygia, os segredos, que fazem parte da estrutura de um conto memorável, são revelados. Então, segundo Piglia (2004):

A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos (PIGLIA, 2004, p. 102).

Um desses segredos é a verdade sobre o casamento de Kori, Otávio. Lembrando a forma como a família de Kori tratava as questões sociais, como ilusão baseada em dinheiro, dessa mesma forma se construiu o casamento de Kori:

Acho que agora podemos falar francamente. Ou não? Você sabe, o nosso casamento foi de pura conveniência, eu me apaixonei perdidamente. Perdidamente. E o amado Otávio queria apenas fazer um bom negócio e fez, você sabe bem, com o tempo as coisas foram encontrando seus lugares, se a querida mãezinha fosse viva ela diria que esse casamento foi muito especial, ele precisava de dinheiro. Eu precisava de amor (TELLES, 2018, p. 403).

Então, de acordo com a aglutinação de lembranças de realidades, mencionada por Cortázar (2010), que convergem no presente, dessa forma, então, questionasse o futuro, o que acontecerá no futuro com essa memória que se faz presente e assim surge o mistério do conto.

Durante o conto, Kori defende seu relacionamento com Otávio alegando que é conveniente para os dois, porque ela desejava ser amada e ele desejava ter dinheiro. Assim seria, então, uma troca justa na perspectiva de Kori – ela revela que vendeu seu amor. Assim como afirmou-se anteriormente que as mulheres de sua família vivem inseridas em um sistema patriarcal que cobre em diversas ilusões sobre aceitar estereótipos determinados por uma sociedade predominantemente machista, elas são induzidas a tentar compensar a falta de aproximação com um padrão de beleza e com outro padrão pré-estabelecido, que é o casamento de sucesso. Zanello (2017) menciona Del Priore (2011) ao atestar que o casamento, nos primórdios, eram arranjos econômicos, por isso precisavam ser estabelecidos dentro da mesma classe social. Em contraponto, o conceito de amor de épocas passadas se opõe ao acordo matrimonial proposto, sendo aqui refletido o tal amor vendido de Kori – idealizado, mas também possível de ser apenas acordado e pautado em interesses econômicos.

Portanto, nesse caso, o casamento não passa de uma fachada que aos poucos vai sendo revelada por Kori. Ao tentar atingir Armando enquanto apaixonado por Otávio, Kori revela mais um segredo em tom maldoso, dividindo com Armando a informação de que Otávio tem uma amante que está grávida. Ao mesmo tempo, de uma forma

conformada, Kori se mostra como uma mulher silenciada dentro de um relacionamento falido:

Grávida. Mas não se preocupe, querido, vamos passar por essa crise sem a menor mudança, fica calmo, vamos continuar igual. Otávio, você sabe, gosta de dinheiro e eu gosto da companhia dele, a gente se entende. Ninguém está enganando ninguém e isso é importante, é um jogo silencioso. Mas limpo (TELLES, 2018, p. 403).

Mesmo se sentindo segura nesse acordo de relacionamento antiquado e ultrapassado, Kori apresenta muitas facetas de uma mulher infeliz consigo mesma, carregando o fardo de estar dentro de um padrão. À primeira vista a infelicidade de Kori em contradição com a imagem que ela tenta passar para a sociedade pode parecer a justificativa para uma vida baseada em ilusões, porém ao assumir e expor as situações de seu casamento para o amante fica mais palpável a consciência de que a situação não é adequada, mas essa revelação não induz Kori a mudar a realidade que vive, mantendo-se inserida e conduzida por padrões patriarcais. Sendo assim, seguindo o molde de relacionamento proposto em meados do século XVIII na Europa, o qual condiz com o casamento descrito por Kori, Zanello (2017, p.64) afirma que “Propagando a mentalidade patriarcal e machista, a igreja defendia uma hierarquia no matrimônio, na configuração dos papéis de homens e mulheres”. Estando de acordo com o protocolo da sociedade patriarcal, Kori retoma seus momentos religiosos, porém de forma irônica e conflituosa.

As longas aulas de catecismo na igreja com vasos de opalina e imagens sofredoras nos altares, padre Severino também sofredor, curvado para o menino de olhos enviesados, você pecou por pensamentos, palavras ou obras? O menino desviava para o chão o olhar estreito e não falava, só olhava. O padre insistindo já meio ofegante, anda, vem comigo conversar na sacristia. Fechava a porta (TELLES, 2018, p. 400).

Ao chegar no apartamento de Armando, Kori compara o movimento de virar o disco de vinil com o movimento do padre de abençoar a hóstia. Logo em seguida, questiona a orientação sexual de Armando. Ao lembrar a infância, reúne os dois assuntos em uma só fala:

[...]Fechei os olhos para ouvir melhor. Então me lembrei de um padre da minha infância, ele tocava esse Mozart no órgão da Igreja. O que o senhor está tocando? Eu perguntei um dia e ele disse, Mozart. E mandou que repetisse até guardar, Mozart, Mozart.

– Ele era bom pra você?

Era melhor para os meninos, ela pensou e colheu na língua a pedra de gelo reduzida a uma lâmina. Trituro-a nos dentes.

– Acho que sim, não sei. Sei que um dia ele desapareceu da cidade, houve alguma coisa lá na igreja e ele desapareceu (TELLES, 2017, p. 400).

A sugestão de um ato homossexual e de pedofilia pode desvelar uma visão preconceituosa de Kori em relação ao sentimento de Armando por Otávio, desde que trata do assunto com desprezo e compara a atos pecaminosos cometidos por membros da igreja, Ao fazer isso, quebra simultaneamente com mais uma crença sobre o casamento de sucesso abençoado pela Igreja católica. A visão de Kori foi imposta logo no começo, mas de forma velada, como no trecho:

O que *vocês* vão fazer hoje? – ele poderia ter perguntado se fosse um homem simples. Se fosse mais simples ainda poderia dizer, Minha querida, me perdoe mas foi um equívoco, não era você que devia estar na cama comigo, erro de pessoa, compreende? Mas Armando estava longe de ser um homem simples: levar para a cama a mulher do amigo já não revelava uma certa complicação? E um amigo pelo qual ele estava apaixonado (TELLES, 2018, p. 398)

Por fim, a visão de Kori sobre si é o desfecho para atestar como viver sob a sombra de uma sociedade patriarcal e machista pode afetar negativamente a vida de uma mulher, a ponto de fazê-la depreciar-se e desprezar-se, como nos trechos a seguir:

O sexo da menina desvalida, os pelos escassos bordejando a fenda entre as pernas finas como fios de macarrão meio entortados, amolecidos na água morna.

[...] Kori esfregou a cara na toalha para enxugar as lágrimas e o ranho, Ah! mamãe, então eu não sei? Otávio não me ama nem pode me amar, ele é tão ambicioso, quer fazer sucesso, quer fazer filhos e olha só para isto, olha! Pediu abrindo as pernas e apontando a pequena fenda descorada. Está vendo? Por aqui não passa nem um ovo quanto mais uma cabeça! (TELLES, 2018, p. 402)

Kori conquistou quase tudo que é exigido de uma mulher em um contexto machista e patriarcal – casou-se e teve um filho, constituiu família e arca com as consequências de ser uma mulher exemplar em primeiro plano. Mas, por trás dos panos, possui um amante, tem ciência dos amantes do marido sem questioná-lo, presando pelo bem da instituição familiar e questionando a moralidade da igreja. Pensando nesse discurso de Kori, em contraponto há uma momento de forte expressão dessa personagem, assim com kori usa uma máscara social de falsa ilusão durante toda sua vida, no trecho a seguir a máscara é instalada e mostrada:

[...] antes de ouvir a resposta atirou o lençol para o lado, fez um desafiante movimento de ombros e levantou-se nua. [...]

Ele ficou parado, olhando a mulher que se descobriu e agora atravessava o quarto com tamanha soberba, uma expressão divertida nos olhos bem abertos, Ah, é? parecia perguntar quando passou junto dele (TELLES, 2018, p. 405).

A atitude de Kori com todo o estereótipo criado por ela mesma desestrutura o homem espectador, da mesma forma como gera a discussão pautada em termos feministas nas leitoras dos contos, colocando a criação de Lygia mais uma vez em um patamar de literatura engajada.

CAPÍTULO 4 - A ILUSÃO É REAL: DO CONTO À CENA

A escrita de Lygia é visceral – as palavras adentram o corpo do leitor e embrulham o estômago carregadas de tanta injustiça, aquecem o peito com tanta força causadas pela luta feminina e fazem as mãos suarem enquanto despertam uma vontade de mudança de cenários machistas e misóginos. Os contos selecionados retratam mulheres que foram submetidas a ambientes hostis e que, consciente ou inconscientemente, são resistência feminista diante dos ditos destinos construídos por uma sociedade patriarcal.

A escrita de Lygia não vem de uma experiência pessoal, mas de experiências coletivas e empáticas. Não são apenas memórias de Lygia, são memórias de um coletivo (mulheres) e são contadas por essas mulheres ficcionalizadas que se dão no âmbito coletivo de forma também ficcionalizada, mas de acordo com contextos sociais da realidade. Ou seja, Lygia não necessariamente viveu no sertão ou teve relações abusivas com homens, mas leu jornais e livros e viveu em uma sociedade patriarcal e machista. Ela tentou fazer a diferença antes mesmo de se tornar a dama da Literatura Brasileira. Nesse ponto, é inegável atribuir à literatura o papel de crítica e denúncia social e também destaca-se a aproximação com a arte cênica, desde que utiliza a memória para construir suas narrativas e atingir o leitor bem como o roteiro funcionaria para atingir o público.

Visando a ideia de coletivo, aproxima-se a escrita embasada em memória coletiva – mais especificamente uma memória coletiva de mulheres – cuja utilização é relevante tanto para textos engajados quanto para atuações críticas, da encenação engajada, justificando a proposta de indetificação da potência cênica dos contos e o transporte das personagens de Lygia para a cena. A ideia apoia-se nas afirmativas de Lehmann: “Não há recordação individual independente da coletiva. O teatro constitui-se como *espaço de memória* e exhibe uma manifesta relação com o tema da historicidade” (2017, p. 287). Bem como “o teatro gira em torno da memória, que por sua vez é indissociável da ideia de qualquer espécie de comprometimento”, o que nos leva para o ideal de não só afetar, de provocar catarse, mas de disseminar ideias e de promover a reflexão em outros contextos semelhantes na sociedade, assumindo também que o teatro não é política, mas pode ter função política.

Ainda sobre memória, há a explicação sobre sua aplicação nas literaturas e no teatro, no entanto, além desse uso, há uma outra face da memória: a construção da estilística narrativa dos contos estudados nesta pesquisa. Todos os contos são em formato de relato, isto é, foi esse o meio que a autora escolheu para contar a história de cada personagem, utilizando a 1ª pessoa ou o discurso direto. Além disso, as personagens retomam lembranças do passado, compartilham impressões afetadas pelo tempo e revivem memórias, com o intuito de explicar ou justificar a situação presente. Logo, esse aspecto torna-se mais um facilitador para a adaptação da linguagem do conto para o roteiro e para a cena.

Dessa forma, as mulheres de Lygia são representações das mulheres brasileiras, essas personagens representam a realidade de milhares de mulheres. Nesse sentido, me remeto ao termo feminismo e considero Lygia Fagundes Telles como uma escritora feminista uma vez que questiona a posição da mulher em relação ao homem de forma crítica e exemplificada pelas personagens estudadas nesta pesquisa, afinal:

Segundo Fraisser (1993), a palavra 'feminismo' foi usada primeiramente para qualificar um rapaz com tuberculose que apresentava signos de feminilidade; posteriormente, foi usada para designar mulheres emancipadas que tinham características viris. Segundo ela, 'feminista' é aquele (a) que não está em seu lugar, no lugar de seu sexo, que está fora de seu sexo. Ou seja, é aquele (a) que problematiza o jogo do masculino e do feminino (ZANELLO, 2018, p. 43).

Tendo em vista tal definição, ressalto que hoje o conceito de feminismo foi ampliado e se mantém no discurso de igualdade de gênero, inclusive problematizando a dicotomia, assim questionando as características viris, exemplificado no trecho, como parte do masculino. Lygia adentra essa discussão ao se incomodar por ter sua escrita taxada como delicada e demais adjetivos femininos, de acordo com a base histórica machista.

As personagens Kori, Leontina, Romana, Diva e a mulher loira carregam uma bagagem crítica, pois a escrita de Lygia não é panfletaria, não expõe os problemas a serem discutidos de forma explícita ou direta, porém, ainda assim, é uma obra conscientizadora e atua de forma sutil, já que atribui a essas personagens características que desencadeiam discussões.

Dessa forma, por meio de assimilação, a aproximação dessas leitoras com cada um desses contos converge em um ponto de reflexão sobre a realidade ficcional dessas mulheres e sobre a aplicação na sociedade em que vivemos. Questiona-se a veracidade desses conflitos – de fato há mulheres que convivem com a mesma realidade de Leontina, de ter tido uma infância pobre e na vida adulta acabar trabalhando como prostituta para pagar as contas ou ainda sustentarem essa vida, mesmo sem saber lidar com os olhares de julgamento que cercam a diva e a mulher loira, por exemplo. Há também a realidade de Kori que é uma mulher traída pelo marido e que vive um casamento baseado em interesse financeiro, cheia de conflitos existenciais, assim como Romana que apesar de tantos namorados e maridos ainda não se entendeu sozinha dentro de um luxuoso apartamento e atribui suas frustrações à presença de uma tigresa/outra mulher com quem divide o apartamento.

Em cada uma dessas personagens, há de fato pelo menos uma questão que é pensada pelas leitoras e que transporta tais questões para suas respectivas realidades. O quanto da essência dessas leitoras pode ser afetada e, a partir de tomadas de consciência, acabar desencadeando uma revolução de proporções maiores, além do âmbito privado para o âmbito público.

Certo dia, fiquei refletindo sobre uma frase que veio em minha mente: “sou atormentada pelos fantasmas do meu passado” e penso isso não por ter feito algo ruim e guardar remorso ou arrependimento por não ter agido de uma certa forma, mas sou atormentada pelo que vi, ouvi e li na sociedade em que vivo, considerando certamente também o atual cenário político em que o Brasil se encontra. E percebi que essas inquietações também foram geradas durante a leitura de contos da Lygia, assim como deve acontecer com outras leitoras da autora que passam a ser atormentadas pelas histórias que leem, pelas fantasias em que são sutilmente convidadas a entrar e quando menos esperam estão envolvidas com a vida de Leontina ou de Kori e até na realidade fantástica de Romana.

É pensando por esse lado que se dá a importância da transposição dessas personagens para o roteiro e para a cena, de modo a ampliar a visibilidade dessa representatividade, agora com o intuito de atingir um público ouvinte. Assim, destaca-se

não só a possibilidade de adaptação, mas mais enfaticamente a importância dessas transposições como meio de divulgação de gatilhos para pensamentos críticos e questionadores.

Essa perspectiva surgiu no processo de criação da peça “Espiral de Ilusão”, dirigida pela pesquisadora. A personagem Kori, do conto “Você Não Acha Que Esfriou” foi deslocada para um roteiro teatral assumindo o papel de uma diretora de um grupo de teatro que montava uma peça baseada nos contos do escritor Ronaldo Correia de Brito. Ao montar o espetáculo, Kori passa a refletir e devanear sobre sua vida amorosa enquanto mulher inserida na mesma sociedade machista que seu espetáculo questionava. Logo, percebi que as reflexões de Kori eram de certa forma entregues para a plateia que era convidada a refletir junto com a personagem cênica, dessa forma a discussão sobre empoderamento feminino estava sendo interpretada em cena e exposta para o público que idealmente irá levar esses questionamentos para além do espaço teatral criando uma consciência política e feminista.

É possível colocar em pauta temáticas que necessitam de atenção na sociedade atual, como no caso do contexto de Kori que abre espaço para discutir a felicidade no relacionamento amoroso e como se estabelece a hierarquia patriarcal em uma relação heterossexual e heteronormativa. O silêncio das mulheres que moram na rua da viúva, juntamente com a falta de orgulho de Leontina, trazem à tona discussões sobre como a voz de uma mulher pode ser marginalizada nesta sociedade patriarcal.

Outro ponto está na leitura da trajetória de Romana que apesar de todo o dinheiro permanece infeliz e depositando sua felicidade em um relacionamento amoroso. Descentralizando a figura masculina nesse conto também, surge a possibilidade das leitoras avaliarem um possível relacionamento lésbico, colocando duas pessoas em outro papel marginalizado como além de mulheres, homossexuais, o que inclusive pode ser uma boa comparação com a atração homossexual que existe no conto “Você Não Acha que Esfriou” e como os padrões de comportamento se diferem quando se trata de uma atração apenas entre homens e uma atração apenas entre mulheres.

Enfim, evidencio essas questões para demonstrar como as criações de Lygia são pautadas na realidade e retornam em forma de reflexões após análises, por mais

superficiais que sejam, e possuem o poder de empoderar leitoras no intuito de disseminar pensamentos feministas e possivelmente tentar equilibrar a situação atual na história da sociedade em que ainda predomina uma dominância masculina.

Seguindo nesse ideal, ao experimentar a personagem Kori na peça “Espiral de Ilusão” foram identificados momentos capazes de transmitir a mensagem sobre as reflexões feministas de forma efetiva. Essas cenas foram majoritariamente erguidas baseadas nos devaneios de Kori, pois notamos que eram os lapsos de lucidez da personagem que serviam tanto para a quebra da ilusão na narrativa quanto para esclarecer a verdade exata sobre os contextos patriarcais e machistas para o público. Existia um personagem chamado de Consciência que entrava em cena para auxiliar Kori na interpretação dos fatos e desconstruir a ilusão, paradoxalmente o cenário ao qual esse personagem pertencia era constituído por elementos que remetiam a um campo dos sonhos, da imaginação, fora da realidade dos ensaios do grupo teatral que Kori dirigia. Dessa forma, ao analisar as memórias, os devaneios e as ilusões das personagens dos outros identificamos também uma potência cênica semelhante à de Kori.

Aprofundando no âmbito da cena, a primeira pergunta que surgiu nesta pesquisa foi: o que os contos de Lygia têm em comum que os tornem interessantes para adaptações cênicas? E já existe alguma ligação da escrita de Lygia com o teatro? Há aproximação entre os contos e os roteiros, as personagens literárias e as personagens cênicas?

A primeira pergunta é fácil de responder: Lygia trata de temas de representação, de forma atual e consistente, logo é imprescindível transpor tal representação para o palco e desenvolver essa discussão de forma oral e visual, ressaltando ainda mais as questões que envolvem os temas.

A segunda pergunta está no campo da suposição, não que não seja verdadeira, mas apenas uma confirmação pessoal da autora seria uma afirmativa completamente verídica. Alegria que Lygia está no campo das artes, não importa a especialidade, as diferentes frentes conversam entre si de forma fluida. A escrita flui para o roteiro, a representação cai na cena, na dança, os sentimentos são interpretados no cinema, na televisão, a arte segue sendo arte em qualquer formato. Se romancista, contista, roteirista, cineasta, o que importa é que é sensível às amarras e aos encantos das artes.

É fato que muitas obras de Lygia durante toda a sua carreira já foram adaptadas para o cinema, para o teatro, para televisão e até para espetáculos de dança. Certamente, algumas adaptações receberam destaque na mídia, como as minisséries lançadas pela TV Globo, a peça *As Meninas* que foi amplamente divulgada no lançamento em São Paulo e também o filme premiado *As Meninas*. Mas além dessas adaptações existem milhares de transposições para diversas mídias, sejam elas profissionais, amadoras ou experimentais.

Pois bem, chegando à resposta da segunda pergunta: sim, de fato há uma ligação entre as artes, mas em relação à autora, ela chegou a afirmar que é preciso ter consciência de que é uma nova criação, portanto é preciso doar e abrir mão do desejo de verossimilhança. Tendo em vista esse ideal, é possível interpretar que Lygia ao escrever seus contos e romances está doando para o mundo material para ampliação da arte, e até mesmo do mundo, afinal não se pode esquecer que a dama da literatura foi a primeira escritora brasileira a ter traduções distribuídas fora da América Latina.

Por fim, chegamos à última pergunta: as personagens de Lygia nos contos abordados nesta dissertação são mulheres que estão relatando suas vidas, de forma direta, em discurso em primeira pessoa ou discurso direto livre, no caso de Kori. Isto é, a fala dessas mulheres está pronta para o palco, os discursos estão construídos e suas personalidades também. Normalmente, as personagens literárias são papéis prontos para serem incorporados por atrizes no palco, mas as personagens de Lygia tem ainda mais um ponto chamativo, possuem cargas críticas, políticas, representativas e feministas, todas essas características interpretadas por atrizes podem ampliar a reflexão política e feminista, além de ajudar na construção de um senso crítico. Tudo isso já foi proposto por Lygia nos contos, portanto conquistar mais um meio de comunicação, mais uma arte, a dos palcos, é apenas enfatizar a carga cênica e política contida nos enredos e nas personagens, destacando também a escrita detalhista e sagaz da autora.

As personagens de Lygia contam segredos, fazem relatos e vivem a ilusão produzida por arquétipos de uma cultura machista, no palco ganhariam a força da ilusão mágica do teatro. Retomando os conceitos de cegueira paradoxal e de ilusão – contidas na ideia de Duplo Ilusório –, consolida-se uma forma de aproximação com a arte cênica.

Lembra-se que a encenação é um pacto com a plateia e a cegueira paradoxal é um pacto com os padrões sociais normatizados, nesse caso inspirados na realidade, mas contextualizados na ficção.

De acordo com Lehmann,

Como é possível, contudo, que o teatro renuncie às oportunidades que a criação do ilusório lhe oferece e das quais parece viver, e ainda assim fascinar? Precisamente porque é um lugar-comum o facto de a 'quebra da ilusão' se ter imposto na modernidade, é necessário realçar o pouco que, no essencial, se expressa com essa expressão. Desde sempre que a ilusão foi um subproduto do teatro e da imaginação do espectador, coeficiente da sua atividade conjunta (LEHMANN, 2017, p. 155).

Logo, assumindo a relação entre ilusão e teatro, adiciono mais um conceito essencial para a criação de um teatro engajado: a memória. Como já foi dito as construções de textos políticos, sejam eles feministas ou não, exigem a ampliação da memória para o coletivo com o objetivo de afetar o individual tendo como base a memória de um coletivo enquanto sociedade. Portanto Lehmann (2017), ao citar Proust, constrói o paralelo entre memória, imaginação e realidade, assume-se que o teatro tem a capacidade de gerar uma “memória involuntária” – que surge ao passo que o espectador entra em contato com a representação – que perpassa duas dimensões: o modo como se imagina de forma dispersa da realidade e como se imagina de forma mais realista sem a possibilidade da fantasia. Estabelecida essa relação do espectador com o conteúdo representado em cena, faz-se uma conexão com o leitor:

Podemos dizer, por analogia, que, no momento da recepção, o teatro produz o efeito da memória involuntária proustiana: enquanto o leitor percebe as letras, o espectador do teatro <<divide>> e unifica continuamente a participação *imaginativa* (comparável com a do leitor) com a participação *real e corporal*, com o testemunho sensorial da existência das coisas (LEHMANN, 2017, p. 154 e 155).

A peça “Espiral de Ilusão” foi uma experimentação de transposição de uma personagem do conto de Lygia para a cena e, definitivamente, o resultado foi positivo e confirmou suposições sobre o caráter cênico – que se tornou uma condição que liga todos os contos trabalhados nesta dissertação – contido no conto “Você Não Acha Que Esfriou”.

Bem como foi introduzido por Lehmann (2017) no trecho acima, o leitor lidou com a escrita de Lygia de forma a construir uma consciência política de acordo com cada conto estudado, porém o espectador teria acesso a tais gatilhos de consciência política por outro meio, o da imaginação, da memória, em geral o meio da visão e da audição, percebe-se que a informação é transmitida de modo a atingir a maioria dos sentidos sensoriais, logo a mensagem de Kori foi transmitida tanto no texto quanto na imagem cênica, alterando apenas a forma de transmissão e também o público atingido.

Assim, tendo o exemplo do deslocamento da personagem Kori para a peça, fica comprovado que transportar as personagens de Lygia do conto para o teatro seria intensificar e disseminar o poder catártico presente nas obras da autora, de forma a materializar inquietações em cena e afetar a plateia por meio da memória ilusoriamente criada no palco, mas que, nesse lugar, tem embasamento na realidade e, assim, a peça torna-se produto e, ao mesmo tempo, constituinte de uma crítica social feminista e, logo, política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção desta dissertação foi pautada em um ideal: representação femininas e políticas na literatura de Lygia Fagundes Telles sendo consideradas ainda aproximações dessas representações para a cena teatral, tanto no campo hipotético visando a potência cênica das personagens quanto na experimentação da personagem Kori, na peça “Espiral de Ilusão”. E o que encontrei durante esta pesquisa foi a melhor das semelhanças entre atores e escritores, entre personagens literários e personagens cênicos, todos inspirados e representados por pessoas comuns, fato que destaca a importância da escrita de Lygia bem como sua transposição para outros meios artísticos e políticos. Retomando a responsabilidade de uma escritora, Telles (2002, p. 90 e 91) diz:

Apostar no escritor, esse escritor que pode estar desesperado e ainda assim não vai desesperar o leitor, ao contrário, pode até passar-lhe algum idealismo. Algum sonho. O escritor que pode ser um demente e no entanto, vai afastar o leitor da demência. Ou do vício. O escritor que pode ser um triste mas vai fazer rir o leitor, olha aí o humor. O escritor que sendo um solitário, será a companhia daquele que está na solidão.

Sendo assim, aqui faço um paralelo com a responsabilidade de uma atriz, de uma diretora, de uma roteirista que se empenha em transportar as palavras de Lygia para o palco.

As personagens de Lygia são representações das mulheres comuns, sejam elas: uma mãe, uma amante, uma esposa, uma filha, uma professora, uma prostituta, uma dona de casa, uma diretora de teatro, uma diarista, uma presidenta, elas são muitas, incontáveis funções, incontáveis profissões, incontáveis condições sociais e, no entanto, todas, sem exceção, submetidas a também incontáveis abusos e preconceitos.

Nesta dissertação, as análises de personagens femininas em contos críticos do ponto de vista social contribuíram para destacar os contos de Lygia Fagundes Telles como importante obra de representatividade feminina, tanto pelas personagens quanto por ser uma obra escrita por uma mulher.

O fator representatividade nas obras de Lygia é um dos principais aspectos que justificam a proposta de adaptação das personagens dos contos escolhidos para a cena por terem caráter político em relação ao empoderamento feminino. Nesse caso, ao analisá-los torna-se explícito o caráter político que a escrita de Lygia carrega e que a própria autora define como literatura engajada:

Considero meu trabalho de natureza engajada, ou seja, comprometido com a nossa condição nesse escândalo de desigualdades sociais. Quase peço desculpas ao leitor quando ele me faz perguntas sobre a crítica literária – ah, sempre mistério que não tem mesmo explicação, nem o mistério nem o ser humano. (TELLES, 2002, p. 90).

Lygia nos mostra como é possível falar de temas cotidianos sem deixar de falar de política, afinal o ato de viver desde a sua essência é político, pois estamos inseridos em uma sociedade regida por determinismos políticos. Logo, extrai-se da obra de Lygia que não platonismo na representatividade, nem na literatura a caricatura deve ser totalmente fiel há um lado, como bem e mal, não há dicotomia, mas pluralismo quando o intuito é abrir discussões e gerar gatilhos para que os leitores se tornem engajados bem como a literatura a qual Lygia nos presenteia.

A escrita de Lygia deixou marcada na história a importância de usar a literatura como ferramenta política, o posicionamento feminista dela ia desde suas atitudes ao sempre tentar estabelecer uma relação de igualdade com o gênero masculino, optando por fazer uma faculdade frequentada por uma maioria de homens, começar a escrever e publicar livros, atividade esta que majoritariamente era exercida por homens faziam em sua época. Toda essa história reverberou na escrita de Lygia, que sempre colocava em pauta questões sociais e políticas de modo não panfletário.

Dessa forma, surgem as personagens mulheres de Lygia que com suas histórias construídas ficcionalmente representam as ilusões produzidas pelas condições sociais vividas por essas mulheres leitoras na sociedade predominantemente machista em que ainda vivemos. São contos de décadas passadas, mas que permanecem intactos no sentido temporal.

Leontina, por exemplo é uma caricatura da inocência e da ingenuidade que mesmo que possa parecer muito mais próxima de um contexto ficcional do que real, ainda assim segue sendo uma personagem que promove gatilhos para discussões feministas.

As mulheres de Lygia, Leontina, Kori, Romana, Diva e a mulher loira, são representações de uma realidade que dever ser revirada e refeita. A sociedade em que vivemos ainda prega por valores morais duvidosos e segregacionistas em relação às mulheres e às demais minorias. Os contos de Lygia retratam esse recorte capcioso da sociedade, dominada por elites privilegiadas, Lygia por meio de suas personagens mostra quem são as pessoas que sofrem com os abusos de poder, com as ideologias patriarcais que, inclusive, por vezes, são também mulheres que fazem parte de uma elite, mas ainda assim são afetadas pelos pensamentos machistas, como Romana e Kori.

Ao destacar esses aspectos, a potência cênica das personagens literárias ficou evidente nesses arquétipos engajados que essas personagens representam. É indispensável que as questões trabalhadas por Lygia por meio de suas mulheres sejam amplamente divulgadas em todos os meios artísticos, são pautas que geram gatilhos para discussões essenciais para a evolução da luta feminista da quebra de paradigmas e tabus em relação às mulheres.

E não somente foi feito um estudo sobre a importância das obras para a literatura e para crítica feminista, pois como vem sendo dito durante esta dissertação, o ato de viver torna-se político a partir do momento em que vivemos com base em uma organização política, logo tratar de forma artística de questões de cunho feminista é também discutir posicionamentos políticos. Afinal ser contra os pensamentos feministas, em definição, é estar de acordo com tratamentos preconceituosos, abusos e desigualdades de gênero sem fundamento lógico. Atualmente, o momento político deixa de se dividir em polos de posicionamento político para reescrever o que é considerado como moral ou imoral, vivemos tempos em que direitos humanos são inferiorizados como privilégios, isto é, tempo retrógrados que são visualizados na época em que Lygia escrevia as obras estudadas aqui, o que prova mais uma vez a relevância transportar para a cenas as obras de Lygia para que essas questões sociais e políticas sejam destacadas e discutidas novamente, a importância dos contos se torna atemporal.

Portanto, com esta pesquisa reafirmo o poder revolucionário que habita a literatura e o teatro que são ferramentas indispensáveis para a mudança política brasileira, pois iniciam processos de tomada de consciência e criação de senso crítico, desde que são espaços abertos para discussões e para trocas de ideias, ressalto que são espaços de liberdade de suma importância diante do cenário do atual governo. É por meio da arte que revoluções podem ser construídas, o ambiente artístico é propício para resistir às imposições da sociedade machista e patriarcal em que estamos inseridos e desparar uma revolução. É nesse lugar também que Lygia busca fazer diferente, romper com movimentos autoritários e machistas e, dessa mesma forma, a dama da literatura mantém viva a força da luta feminista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ana Paula de. **Uma branca sombra pálida**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/livros/uma-branca-sombra-palida/>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

ARAÚJO, Nara. Repensando, a partir do feminismo, os estudos literários latino-americanos. In BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima e LIMA, Ana Cecília (orgs.). **Traduções da cultura**. Perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: Mulheres, 2017.

AULETE DIGITAL. **Ilusão**. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/ilus%C3%A3o>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

BETELLA, Gabriela. Os contos quase silenciados de Lygia Fagundes Telles. **Revista Cerrados**. v. 20, n. 31, p. 195-210, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/126839>>. Acesso em: 09 de mai. de 2019

BOSI, Alfredo. **História Concisa Da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

Congresso Internacional de Linguística e Filologia II, 2016, Rio de Janeiro. **De Interditos e Camuflagens: uma leitura de Tigrela**. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xx_cnlf/cnlf/cnlf_08/024.pdf>. Acesso em: 13 de jan. 2019

CANDIDO, Antonio. **Formação Da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 14. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.

COMPANHIA DAS LETRAS. **Lygia Fagundes Telles**. 2009. (5m45s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iZcS6KpsWc8>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GENETTE, Gerard. **Palimpsesto**. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz 2010

ESPAÇO MEMÓRIA. **Lygia Fagundes Telles 1/3**. 2011. (8m41s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jxWeQHMvDI4>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

ESPAÇO MEMÓRIA. **Lygia Fagundes Telles 2/3**. 2011. (8m34s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jxWeQHMvDI4>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

ESPAÇO MEMÓRIA. **Lygia Fagundes Telles 3/3**. 2011. (9m10s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jxWeQHMvDI4>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

ESTADÃO. **Memórias de Lygia Fagundes Telles**. 2013. (5m32s). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=vVTpCDG7LuY>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed: da UFSC, 2011

LAMAS, Berenice Sica **O Duplo Em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em psicologia e literatura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LEHMANN, Hans-Ties. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução: Manuela Gomes e Sara Seruya. Lisboa: Orfeu Negro, 2017

MOISÉS, Mahmoud. **A criação literária**: prosa – I. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **A análise literária**. São Paulo: Editora Cutrix, 1969.

_____. **A criação literária**: prosa II. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

_____. **A criação literária**: prosa. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RODRIGUES, Selma. Performance, Gênero, Linguagem e Alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. Sexualidad, Salud e Sociedad – **Revista Latinoamericana**. ISSN 1984-6487 n.10 - abr. 2012 - p.140-164

_____. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSSET, Clement. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SAMPAIO, Rebecca Demicheli. O duplo em "Tigrela", de Lygia Fagundes Telles. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Caxias do Sul, Crato, v. 4, n. 1, p. 46, 2015. No prelo.

SANTOS, Joísa Maria de Lima. **A representação da mulher em contos de Lygia Fagundes Telles**. 2012. 39. Monografia – Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SILVA, Antônio de Pádua Dias. (Org.). **O conto e o romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas**. João Pessoa: EDUEPB, 2016.

SILVA, Marcos Antonio Martilio da. **O amor desromantizado em Lygia Fagundes Telles**. 2003. Disponível em: < http://www.crmariocovas.sp.gov.br/ntc_l.php?t=013w >. Acesso em: 10 fev. 2019

SPIVAK, Gayatri. Literatura. In BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima e LIMA, Ana Cecília (orgs.). **Traduções da cultura**. Perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: Mulheres, 2017.

TELLES, Lygia Fagundes **Durante aquele estranho chá**: perdidos e achados. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Filhos pródigos**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

_____. **O segredo e outras histórias de descoberta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Os contos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Venha ver o pôr do sol**: e outros contos. 2. ed. São Paulo: Ática, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TV CULTURA DIGITAL. **Manuel da Costa Pinto entrevista Lygia Fagundes Telles | Revista Vitrine**. 2013. (15m04s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vgMn9NjYYT8>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: cultura e processos de subjetivação. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.