

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

GIOVANA LEME BARDI

Imagens do avesso: uma leitura de três contos de Lygia Fagundes Telles

Versão corrigida

São Paulo

2019

GIOVANA LEME BARDI

Imagens do avesso: uma leitura de três contos de Lygia Fagundes Telles

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B246i Bardi, Giovana Leme
Imagens do avesso: uma leitura de três contos de
Lygia Fagundes Telles / Giovana Leme Bardi ;
orientador Jaime Ginzburg. - São Paulo, 2019.
105 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. Literatura. 2. Conto - Brasil. 3. Telles,
Lygia Fagundes, 1923 - .. I. Ginzburg, Jaime,
orient. II. Título.



fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Giovana Leme Bardi

Data da defesa: 26 / 9 / 2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Jaime Ginzburg

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 6 / 12 / 2019

Jaime Ginzburg

(Assinatura do (a) orientador (a))

BARDI, Giovana Leme. **Imagens do avesso**: uma leitura de três contos de Lygia Fagundes Telles. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Àquelas e àqueles cuja dedicação à pesquisa
traduziu-se em aulas e em textos sem os quais este
trabalho não existiria

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão de bolsa ao projeto 133639/2017-7, que resultou nesta dissertação. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão do CNPq.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jaime Ginzburg, por me mostrar a importância da seriedade acadêmica e pelas observações instigantes.

À Prof^a. Dr^a. Luana Barossi, à prof^a. Dr^a. Yudith Rosenbaum e ao prof. Dr. Ariovaldo José Vidal, pelas contribuições feitas no momento da defesa.

À Nicole Guim de Oliveira, por permitir pacientemente que Maria Emília, Ana Luísa, sua avó, Gina e sua mãe vivessem conosco durante alguns meses; pelos diálogos que iluminam momentos difíceis; pela segurança, companhia e apoio que tornam tudo possível.

À Vivian de Ulhôa Cintra Bernardo, pela parceria inabalável, por ser modelo de dedicação e competência; por estar comigo do início ao fim desta etapa e, assim, fazer com que ela fosse mais leve.

Ao Bruno dos Santos Silva, por todos os momentos em que discutimos nossos trabalhos; pelas pausas compartilhadas tão necessárias, que facilitaram a conclusão desta pesquisa.

Aos meus colegas do Grupo de Estudos de Literatura e Cinema no Brasil Contemporâneo, especialmente Ariadne T. P. Arruda, Beatriz A. Giorgi, Larissa S. R. Higa e Vinícius C. Bisterço, pelo convívio gentil e pelo diálogo intelectualmente estimulante.

À Juliana de Oliveira Santos, além de tudo, pelo acolhimento, pela escuta e pela partilha que marcaram nossa convivência durante todas as etapas do mestrado.

Ao Murilo Leme Bardi, por dividir comigo seus conhecimentos acerca de fotografia, essenciais para parte da análise que aqui se apresenta; por constantemente me colocar em movimento.

À Mariangela Leme Bardi e ao Sérgio Henrique Bardi, por sempre me estimularem a ler e a estudar e por garantirem a mim as condições afetivas e materiais para que eu assim fizesse; pela compreensão e paciência especiais ao longo deste percurso.

Ao Eduardo Hirata, por permitir que esta dissertação se concretizasse; pelos incômodos essenciais.

“ah, a mentira das superfícies arrumadas escondendo lá no fundo a desordem, o avesso dessa ordem.”

Lygia Fagundes Telles (1995)

RESUMO

BARDI, Giovana Leme. **Imagens do avesso**: uma leitura de três contos de Lygia Fagundes Telles. 2019. 105 f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta dissertação tem o objetivo de analisar três contos da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles — “Senhor Diretor” (1974), “O espartilho” ([1991] 2010) e “Uma branca sombra pálida” (1995) —, a fim de delimitar a importância de escolhas formais, tais como foco narrativo e vocabulário, as quais são impactadas por escolhas temáticas. Verificamos no *corpus* que as protagonistas aderem a discursos social e moralmente conservadores ainda que estes não lhes favoreçam, uma vez que são mulheres em uma sociedade patriarcal. No estudo que desenvolvemos, identificou-se o sofrimento do corpo das personagens em decorrência das limitações impostas por valores patriarcais introjetados por elas. Ademais, há a ausência de figuras masculinas relevantes e os enredos se desenvolvem com ênfase nas figuras femininas da professora, da avó e da mãe, respectivamente. A fim de compreender como isso se dá, além de análises formais dos textos literários, são utilizadas ideias presentes, principalmente, em Simone de Beauvoir ([1949] 2009), Marilena Chauí (1984), Heleieth I. B. Saffioti (1976), para estabelecer relações entre gênero, poder social e repressão, e Michel Foucault (1984), para pensar a importância da disciplina e das *práticas de si*. Concluímos desta investigação que as imagens construídas nos contos não são sintéticas, mas deixam entrever tensões que expõem os problemas resultantes da moralização conservadora nos corpos e nos comportamentos das personagens femininas.

Palavras-chave: Conto brasileiro. Lygia Fagundes Telles. Narrador conservador. Corpo.

ABSTRACT

BARDI, Giovana Leme. **Images from inside out:** a reading of three tales of Lygia Fagundes Telles. 2019. 105 f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The impetus for this dissertation is to analyze three tales written by the Brazilian writer Lygia Fagundes Telles — “Dear Editor” (1974), “The corset” ([1991] 2010) and “A white pale shadow” (1995) —, aiming to delimit the importance of formal choices, such as point of view and vocabulary, which are affected by theme choices. We verified in the corpus that the protagonists embrace socially and morally conservative discourses even though these discourses don’t favor them, since they are women living in a patriarchal society. In the study we developed, we identified the suffering of the character’s bodies due to imposed limitations by patriarchal values internalized by them. Furthermore, there is an absence of relevant male figures, and the plots are developed with emphasis in the female figures of the teacher, the grandmother and the mother, respectively. In order to understand how these elements are created, in addition to the formal analyses of these literary forms, we worked, mainly, with ideas from Simone de Beauvoir ([1949] 2009), Marilena Chauí (1984), Heleieth I. B. Saffioti (1976), to establish relations between gender, social power and repression, and Michel Foucault (1984), to reflect upon the importance of discipline and the technologies of the self. We concluded in this research that the images constructed in the tales are not synthetic, but they let glimpse the tensions that expose the problems resulted of a conservative moralization applied to the bodies and the behaviors of the female characters.

Keywords: Brazilian tale. Lygia Fagundes Telles. Conservative narrator. Body.

INTRODUÇÃO	12
1. ELEMENTOS FORMAIS	18
1.1 Secura e umidade, em “Senhor Diretor”	18
1.2 Memórias em disputa, em “O espartilho”	33
1.3 Jogos florais e discursos de controle, em “Uma branca sombra pálida”	42
2. O CORPO	57
2.1 “Virgem. Virgem verdadeira.”	61
2.2 “Metade do sangue de Margarida era negro, mas a metade do meu.”	66
2.3 “Já não era mais a pequena Gina, agora era <i>o corpo</i> ”	74
3. APROXIMAÇÕES	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
BIBLIOGRAFIA	101

INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem como *corpus* três contos de Lygia Fagundes Telles. São eles “Senhor Diretor” (1977), “O espartilho” ([1991] 2010) e “Uma branca sombra pálida” (1995). Serão analisados elementos formais dos contos selecionados em relação às discussões acerca dos contextos histórico e social deles. Considera-se, para isso, a perspectiva de Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2000, p. 6), para quem “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento, que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (grifos no original). A construção das narradoras e das personagens, as escolhas vocabulares e a ordenação temporal dos episódios narrados são importantes para interpretar as narrativas, pois dão forma a seus conflitos internos e externos.

Lygia Fagundes Telles é uma autora brasileira cuja obra em prosa contempla contos e romances e destaca-se por sua qualidade literária e por seu refino linguístico. A autora “não nos proporciona a recompensa de uma resignação confortável ou de conciliação enlevante com a realidade”, mas “obriga-nos ao constante confronto com a comoção e mostra-nos os desvios da razão, facilitando nosso mergulho no desconcertante mistério da vida”, para Sônia Régis, autora do texto “A densidade do aparente”, publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira* sobre Lygia Fagundes Telles, do Instituto Moreira Salles (1998, p. 84). Nesse sentido, a alcunha criada por Hélio Pólvora de “grande dama da literatura brasileira” não contempla a multiplicidade de temas e a complexidade das personagens presentes na obra de Lygia Fagundes Telles, dado que sua produção é ampla e diversa, o que tornaria redutor qualquer tipo de síntese ou generalização.

A esse respeito, Walnice Nogueira Galvão, em seu texto “O olhar de uma mulher”, posfácio da obra *Os Contos* (2018), afirma que “Romancista e contista, Lygia Fagundes Telles é um fenômeno raro: não há muitas pessoas que possam se vangloriar de oitenta anos de produção literária contínua” (p. 741). De fato, autora de quatro romances, *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no Aquário* (1964), *As Meninas* (1973) e *As Horas Nuas* (1989), a escritora paulista apresenta uma vasta produção de contos, publicados, de 1938 a 2012, em vinte obras. Sua carreira se inicia com a publicação de *Porão e Sobrado* (1938), aos quinze anos de idade, mas consolida-se no sistema literário com o romance

Ciranda de Pedra (1954). Em relação à produção de contos, Lygia Fagundes Telles estabelece-se como contista com a publicação de *Antes do baile verde* (1970). Não por acaso, *Os Contos* (2018), obra que foi editada como sendo a reunião completa de todos os seus contos, inicia-se com *Antes do baile verde* (1970) e encerra-se com *Um coração ardente* (2012).

Nesses “oitenta anos de produção literária contínua” (GALVÃO, 2018, p. 741), publicou textos com temáticas variadas, transitando entre cenas fantásticas e diálogos interiores. Entretanto, dentro dessa variedade, é possível notar a recorrência de figuras específicas, como a imagem de anões, de borboletas e de rosas, por exemplo. As personagens, em determinados momentos, confundem-se com a voz narrativa — como é o caso do conto “Senhor diretor” (1977) —, estratégia por meio da qual é possível perceber a construção de caracteres “de composição psicológica muito complexa, sensíveis e de inteligência contundente” (REGIS, 1998, p. 88). Algumas dessas figuras complexas, nos contos da autora, apresentam-se como personagens femininas imbuídas de discursos conservadores ou moralistas. É sobre a presença dessas personagens nos contos “Senhor diretor”, publicado pela primeira vez na obra *Seminário dos Ratos* (1977), “O espartilho”, presente na obra *A estrutura da bolha de sabão* ([1991] 2010) e “Uma branca sombra pálida”, lançado em *A noite escura e mais eu* (1995), que este trabalho se debruça.

Sobre a obra *Seminário dos Ratos* (1977), a autora, em entrevista, afirma: “Foi duro trabalho de pesquisa, até encontrar a forma mais adequada para dizer as coisas. Para cada conto, consegui um jeito diferente. Um guarda-roupa de vários feitios.”¹ Nesse sentido, dentro da multiplicidade de elementos formais encontrados no livro, percebe-se tanto a presença de narrativas fantásticas como a de histórias verossímeis.

No conto homônimo ao livro, por exemplo, há uma narrativa em terceira pessoa que apresenta a história de um grupo de ratos, “numa treva dura de músculos, guinchos e centenas de olhos luzindo negríssimos”, que destrói uma casa localizada às margens da cidade, onde aconteceria o VII Seminário dos Roedores. O evento reuniria ratos que ocupavam importantes cargos públicos, de modo que o narrador do conto coloca o leitor diante de uma sociedade de roedores pautada na burocratização e na hierarquização. O

¹ LEITE, Paulo Moreira (1977). Lygia: sou uma testemunha das coisas ruins do meu tempo.

apelo ao elemento fantástico, nesse caso, funciona como estratégia para a construção de uma alegoria na qual a sociedade brasileira estaria identificada na figura dos roedores.

No entanto, a crítica social, neste livro, não aparece apenas por meio de construções alegóricas. Em “Senhor diretor”, conto que compõe o *corpus* deste trabalho, um narrador em terceira pessoa apresenta a história de Maria Emília, professora aposentada que decide escrever ao diretor do Jornal da Tarde para pedir a manutenção de uma ordem social ditada pelo controle dos corpos e pelo discurso conservador. Para propor uma interpretação do conto, esta dissertação se baseia na análise da variação de foco narrativo e de escolha lexical, uma vez que, em determinadas partes do texto, a voz narrativa mistura-se à voz de Maria Emília, ou seja, não há, nesses casos, marcas formais responsáveis pela distinção entre as vozes. Essa estratégia discursiva, associada às descrições dos cenários por onde a protagonista passa e ao contexto em que a personagem está inserida, resulta em uma narrativa que reproduz diferentes discursos conservadores.

A obra *A estrutura da bolha de sabão* (2010), na qual o conto “O espartilho” foi publicado, reúne contos cujos temas centrais são conflitos protagonizados por personagens femininas. O título inicial da obra, publicada em 1978, era *Filhos pródigos* e, em 1991, a reedição foi intitulada com o nome do último conto do livro. É importante ressaltar a edição que foi usada neste trabalho — a produzida em 2010 pela Companhia das Letras —, uma vez que há diferenças significativas entre a primeira versão dos contos e as reedições posteriores, todas revisadas pela autora.

O segundo título, agora definitivo, ilustra a temática dos contos de forma precisa. Em “O espartilho”, conto analisado mais detidamente nesta dissertação, a imagem de perfeição da bolha de sabão e a fragilidade que lhe é inerente aparece por meio da figura da família: Ana Luísa, cuja voz narrativa conduz a leitura do conto, passa por um processo contínuo de transformação a partir do momento em que sua origem lhe é revelada: sua mãe, Sarah, era judia; sua tia Ofélia era tida como louca e sua tia Consuelo tornou-se freira por falta de opção. Criada pela avó nazista e conservadora, toda a base sobre a qual Ana Luísa havia construído a imagem da família — “terra *firmíssima*” — era falsa e desmorona no primeiro acesso de raiva de Margarida, agregada que revela à protagonista a verdadeira história das personagens do álbum de retratos. A “terra *firmíssima*”, então, mostra-se areia, terreno sobre o qual a falsa solidez das relações familiares se desfaz,

como se desfaz a frágil estrutura da bolha de sabão quando tateia a materialidade do mundo.

Em *A noite escura e mais eu* (1995), a temática da fragilidade das relações familiares se mantém. O conto “Uma branca sombra pálida”, que também compõe o *corpus* dessa dissertação, é uma narrativa de uma mãe cuja filha, Gina, suicidou-se no domingo de Páscoa. Diante do túmulo de Gina, a narradora, em luto, rememora a própria vida e sua relação com a filha, de modo que, por meio de um discurso conservador e marcado pela preocupação com a imagem, declara sua não aceitação à possibilidade de Gina ter mantido um relacionamento com Oriana. Incerta da homossexualidade da filha, a narradora relata ter, algumas vezes, pressionado Gina a falar sobre o suposto relacionamento, tendo como resposta o silêncio. Mesmo estando a filha morta, no momento da narrativa, a mãe declara que sua rivalidade com Oriana continua existindo por meio dos “jogos florais”, nos quais, enquanto a narradora leva flores brancas ao túmulo da filha, a namorada leva flores “vermelhonas” e “obscenas de tão abertas” (p. 163).

A escolha desse corpus foi feita a partir de um recorte inicial: os três contos apresentam personagens femininas conservadoras, reprodutoras de discursos que carregam como traço comum a preocupação excessiva com a imagem de si mesmas e/ou da família. Em “Senhor Diretor”, Maria Emília preocupa-se em definir sua identidade — professora, aposentada e virgem — enquanto mulher que anseia pela ordem social e, para isso, escreve a um diretor de jornal; já em “O espartilho”, a avó de Ana Luísa empenha-se em reproduzir narrativas dentro das quais as personagens do álbum de retratos seriam perfeitas, orgulhando-se da própria constituição familiar; por fim, em “Uma branca sombra pálida”, a narradora, em luto, pensa sobre os possíveis motivos que levaram a filha ao suicídio, marcando o cumprimento de rituais como a manutenção de uma imagem exterior, responsável por encobrir o caos interior.

Sobre as personagens de Lygia Fagundes Telles, Walnice Nogueira Galvão ressalta que a autora “esmera-se em retratos detestáveis, em microcosmos cujas personagens são mínimas — se não duas no máximo três —, mas que ainda assim corporificam as piores virtualidades das relações humanas” (p. 735, 2018). Nesse sentido, os contos selecionados como *corpus* deste trabalho de fato apresentam poucas

personagens, cujos conflitos culminam, paradoxalmente, na reiteração de um discurso dominante que as oprime e, ainda assim, do qual elas se colocam como porta-voz. Como exemplificação desses “retratos detestáveis”, Walnice Nogueira Galvão ressalta que

Podem ser matronas reacionárias, verdadeiras megeras, como em “Senhor Diretor” (em terceira pessoa, mas sem distanciamento: uma solteirona beata que se compraz em denunciar em cartas (...) tudo o que considera pouca-vergonha. Ou então a mãe que leva rosas ao túmulo da filha e que aos poucos vai revelando como a perseguidora até acuá-la no suicídio (“Uma Branca Sombria Pálida”); este é em primeira pessoa: quem narra é a mãe horrível. Ainda há a avó que atormenta a neta até chantagear seu namorado para que desapareça (como vimos em “O Espartilho”); a neta e vítima é a narradora em primeira pessoa. (p. 735, 2018).

Ou seja, as aproximações entre os contos se justificam pelas afinidades formais e temáticas, sendo a construção de personagens apenas uma dessas afinidades. Outro ponto de aproximação importante entre os contos é a relação que as personagens estabelecem com o próprio corpo e com o corpo alheio. Em “Senhor Diretor”, Maria Emília elabora um discurso de repressão à própria sexualidade e à sexualidade alheia, caracterizando seu exercício como imoralidade. A protagonista reforça, então, sua virgindade como um traço identitário relevante: “Virgem. Virgem verdadeira” (p. 19). No conto “O Espartilho”, o corpo feminino aparece como objeto que deve estar à disposição do desejo masculino, perspectiva reforçada pelo discurso da avó quando fala sobre o exercício da sexualidade: “‘Se houver prazer, melhor ainda’, disse minha avó. ‘Mas esse prazer é raro’.” (p. 57). Já em “Uma Branca Sombria Pálida”, as referências ao corpo não são feitas pela narradora a respeito da própria sexualidade, mas sobre a sexualidade de Gina, já morta no momento em que se passa a narrativa. A mãe diz ter tentado controlar e reprimir a sexualidade da menina, e qualifica, ironicamente, os encontros de Gina e Oriana como “altos estudos”, “feitos ali no chão em meio de almofadas com pilhas de cadernos, livros” (p. 170). Ou seja, ainda que a narradora tentasse controlar a filha, não conseguia impedir o exercício de sua homossexualidade.

Tendo em vista as aproximações estabelecidas entre os três contos que compõem o *corpus*, este trabalho se divide em três capítulos:

No primeiro capítulo, foi feita a análise formal de cada um dos contos separadamente. Isso porque se buscou construir interpretações a partir do modo como

Lygia Fagundes Telles, por meio de diferentes vozes narrativas, trabalha a construção de seus narradores. Além disso, destaca-se a importância das escolhas vocabulares feitas, das figuras de linguagem e em que medida a abordagem temática de tais enredos enforma os elementos formais.

No segundo capítulo, abordou-se a temática do corpo feminino em cada um dos contos, também separadamente, tendo em vista que essa é uma das possíveis aproximações temáticas que são encontradas entre os textos que compõem o *corpus*. Para isso, há, no início do capítulo, uma breve contextualização bibliográfica a respeito dessa temática, considerando as reflexões de, principalmente, Avtar Brah (2006) e Michel Foucault (2010). Em seguida, em cada subtópico, analisou-se as diferentes perspectivas presentes em cada um dos contos sobre o corpo e o exercício da sexualidade.

No terceiro capítulo, são feitas aproximações entre os contos que abarcam os tópicos trabalhados nos dois capítulos anteriores. Ou seja, são trabalhadas as convergências quanto à forma, como no emprego da figura de linguagem hipérbole, e quanto ao tema, no que diz respeito ao papel familiar que as mulheres assumem nas narrativas e a relação disso com o fato de serem mulheres. Assim, sendo as afinidades formais relacionadas à construção dos narradores, das personagens e às escolhas lexicais, e sendo uma das afinidades temáticas a relação que as personagens constroem com o os próprios corpos e com os corpos alheios, fez-se, no terceiro capítulo, uma comparação entre os contos a partir de tais questões.

1. ELEMENTOS FORMAIS

Neste capítulo, são analisados elementos formais dos contos selecionados, tais como a construção das narradoras e das personagens, as escolhas vocabulares e a ordenação dos episódios narrados no tempo a fim de elaborar hipóteses de interpretação a respeito da importância dessas escolhas na percepção das narrativas e de seus conflitos. Assim, discussões acerca dos contextos histórico e social dos contos amalgamam-se às análises formais, dada a impossibilidade de considerar tais instâncias de modo independente.

1.1 Secura e umidade, em “Senhor Diretor”

“Senhor Diretor”, publicado no livro *Seminário dos ratos*, de 1977, é uma narrativa que se passa no dia de aniversário de Maria Emília, a protagonista. Ao longo do conto, o leitor acompanha o passeio feito pela personagem pelas ruas da cidade, os julgamentos que ela faz sobre o espaço urbano e sobre as pessoas com as quais cruza. Entremeadas a esses julgamentos estão reminiscências acerca de sua juventude, de suas amigas, de suas alunas e de sua família. Maria Emília, provocada por elementos externos — que são objeto de análise mais adiante nesta seção —, reflete sobre sua própria existência e busca construir uma identidade para si. Essa tentativa de definição de identidade se dá a partir do desejo da protagonista de escrever uma carta para o “Senhor Diretor” do “Jornal da Tarde”, figura escolhida como autoridade a quem caberia denunciar o que ela classifica como “imoralidades”. É, portanto, a vontade de escrever para o jornal que motiva a personagem e que serve como motor inicial para a trama.

Ao ensaiar o início da “carta vazada em termos educados” (p. 10), Maria Emília se vê em um impasse: como caracterizar-se frente a seu interlocutor? As tentativas se concretizam de variadas maneiras, por meio de sua profissão, de sua origem, de seu estado civil, de sua vida sexual: professora, paulista, solteira, virgem. No entanto, nenhuma resposta parece ser suficiente, dado que, a cada nova resposta, surgem novas lembranças e isso impede o desenvolvimento de um raciocínio unívoco e lógico, que seria passível de conclusão.

Tem-se, assim, um conto não linear, em que há uma alternância constante entre percepções do presente e recordações, que não chegam a formar uma versão única nem dos acontecimentos nem da própria protagonista. A fragmentação se relaciona ao conteúdo pelo qual está formada a narrativa: memórias da personagem que a acometem de maneira involuntária. Acredita-se que a forma como a narração está construída impossibilite uma leitura realista do conto que apresenta as memórias da protagonista surgidas a partir do movimento de elaboração da carta. Para Julio Cortázar ([1963] 2004), é próprio do gênero conto “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” (p. 151). Dessa maneira, a imaginação sobre a escrita da carta atua como um recorte significativo da vida da protagonista que não é narrada longamente, mas tem iluminados seus momentos significativos por seus pensamentos e pelas ações do dia do passeio.

Essa fragmentação e inconstância não aparecem apenas na relação da protagonista com suas próprias percepções de tempo, mas é perceptível uma irregularidade também em relação ao foco narrativo, que se alterna entre primeira e terceira pessoa, sem marcações muito claras — o que configura o procedimento de variação da distância estética (ADORNO, 2012, p. 61) —, como pode ser observado no trecho a seguir:

[...] Avançou o olhar por cima dos carros até o imenso cartaz de cinema no outro lado da rua. Fita nacional? Nacional, claro, se tem cama, mulher com cara de gozo e homem em trajes menores, só pode ser cinema brasileiro, uma verdadeira afronta, incrível como a censura permite? Não, a carta não seria sobre o lixo, nada de misturar os assuntos, a sujeira interna, Senhor Diretor, essa é pior do que o lixo atômico porque não se lava com uma simples escova. Acelerou a marcha, devia ter outro cinema adiante, esperaria pela noite num cinema, agradeço muito, meus queridos, vão me oferecer um chá, vocês não se importam se marcamos um outro dia? (p. 17)

No início do trecho, a voz do narrador em terceira pessoa anuncia a ação de Maria Emília. Separado apenas por um ponto final, há o julgamento da personagem acerca do filme em exibição. A afirmação de que só poderia ser uma produção nacional, dados os “trajes menores” dos atores, revela um preconceito dela em relação ao cinema brasileiro dos anos 1970, período em que se passa a narrativa. O pensamento sobre o audiovisual não avança e a ele se segue à ideia da carta que não versaria sobre a sujeira — nem a

“interna”, associada àquilo que ela vê como uma “afronta”, nem ao “lixo”, possivelmente interpretado de maneira literal —, mas não se completa. Não se chega a saber, no trecho, qual seria o assunto prioritário da carta.

A hierarquização das “sujeiras” feita pela personagem aponta para seu apego às normas sociais de convivência. Ela se nega a assistir à fita nacional que percebe como de baixa qualidade, mas, na sequência da narração, entra em outro cinema, no mesmo quarteirão, onde é exibido um filme também com conotação sexual e pessoas “em trajas menores”. Volta, então, o narrador em terceira pessoa para anunciar que Maria Emília se colocou em movimento em busca de um novo cinema. Durante o deslocamento, a memória do convite dos sobrinhos irrompe sem que forme parte de uma nova frase, mas apenas separada por uma vírgula. O diálogo que a personagem teria tido com seus parentes é apresentado em discurso indireto livre, sem estar acompanhado das tradicionais marcas gráficas do diálogo. A memória surge em meio à observação do ambiente e à elaboração imaginária da carta ao diretor do jornal sem marcas que indiquem claramente a mudança na condução da narrativa, além da conjugação verbal, dado que as marcas de pontuação não são as convencionalmente empregadas.

O mesmo recurso de evocação das memórias a partir da observação do ambiente acontece quando lembra do relato da mãe sobre sua vida sexual por ocasião da reunião de feministas encontrada no caminho, — “que difícil, meus Céus, dizer exatamente o que se deseja dizer, tanta coisa vem pelo medo” (p. 15). O medo atua como deflagrador também em outro momento, nas lembranças acerca da vida como professora de meninas — “a verdade é que eu tinha medo delas como elas tinham medo de mim mas seu medo era curto. O meu foi tão longo, Senhor Diretor. Tão longo.” (p. 16).

Na primeira cena, quando do encontro com as feministas, não há uma motivação aparente para o surgimento da imagem do medo. Ainda que a fala da protagonista venha em meio a uma cena que tratava de assuntos delicados, como o estupro, o aborto e a mutilação genital feminina, Maria Emília não está implicada nesses acontecimentos e observa aquelas que os relatam com distanciamento e uma postura cínica. Afirma ter se esforçado para compreender, para ser solidária à angústia daquelas mulheres, mas admite ter sido tomada pela raiva contra aquelas que davam seus testemunhos enquanto vítimas de violências de cunho machista. “Descobri que estava era com raiva dela, ora, que

despautério! Será que não podia escolher uma outra atividade?” (p. 15), afirma sobre a prostituta.

Sua solidariedade, mesmo no nível do discurso, mostra-se limitada. Há, para a protagonista, uma hierarquização entre as diferentes mulheres ali presentes, como se nota ao colocar em comparação a prostituta e a advogada, como se a última fosse superior à primeira. Quando a bacharela toma a palavra, tem-se que “agora o nível das discussões vai subir” (p. 15), demonstrando o apego da personagem a marcadores tradicionais de *status* social, como o diploma do Ensino Superior.

A fala da advogada é inicialmente vista com aprovação uma vez que estava mais próxima de um conhecimento percebido como mais erudito — a discussão acerca da “condição da mulher” (p. 15), por exemplo — enquanto a prostituta tem seu relato desqualificado com o uso do diminutivo, “tinha um jeitinho de secretária”, um “perfil mimoso” (p. 15). Se a prostituta parece saída de uma “firma americana” e tem traços infantis, a advogada usa óculos e expõe as raízes históricas da questão. A narradora estabelece, assim, por meio das escolhas vocabulares para caracterizar cada uma das personagens, uma qualificação mais positiva da advogada do que da prostituta, já que o trabalho da primeira envolve a ordenação da linguagem e a manipulação do discurso, enquanto a segunda tem como instrumento de trabalho o próprio corpo, por meio do qual sacia desejos sexuais alheios — corpo e desejos que, para a protagonista, deveriam ser reprimidos.

Nota-se, então, um julgamento que parece se dar pela ordem moral. A advogada só tem seu discurso questionado ao falar reiteradas vezes sobre clitóris, ou seja, ao usar a linguagem para materializar a corpo feminino em palavras. Falar sobre o corpo causa em Mimi uma desordem interior. Para ela, não basta, portanto, reprimir seu próprio corpo, é preciso também omitir referências corporais dentro do discurso, para que, assim, ele seja adequado, ou seja, instrumento reprodutor da ordem social.

Não por acaso, as afirmações seguintes a essa cena de rememoração remetem ao poeta Olavo Bilac e a seus versos, cuja temática voltava-se para outros objetos artísticos e curvava-se à organização formal dos textos. O poeta favorito de Maria Emília preocupava-se com a forma, com a métrica e era um “amante da tradição pela tradição considerada em si mesma como beleza” (BOSI, 1975, p. 256). Mimi, autocaracterizada

como mulher que seguia as imposições sociais à risca, elege como escritor preferido um poeta que, assim como ela, escolhe estar ao lado de uma tradição conservadora, mesmo tendo acesso a pensamentos que poderiam criticar esse legado. Como assinala Alfredo Bosi (1976, p. 256), as escolhas artísticas de Bilac “deram-lhe leitores fiéis que representavam o gosto das gerações resistentes ao impacto modernista”.

Adiante, no trecho “Sentiu-se desalinhada, descomposta mas deixa eu ficar um pouco assim” (p. 19), percebe-se a variação do foco narrativo que ora está em terceira pessoa, como uma instância que observa Maria Emília e tem acesso a seus pensamentos, ora está em primeira pessoa como narrador-protagonista. Há a passagem direta da terceira pessoa do singular — “sentiu-se” — para a primeira pessoa do singular — “deixa eu”. Com a ausência de marcas formais que convencionalmente anunciam a mudança de pessoa no discurso, tais como dois pontos, travessão ou mesmo as vírgulas, a variação acentua a sensação de fragmentação do trecho. Nele, não apenas há vários assuntos sendo tratados de maneira justaposta, mas há marcas formais que apontam para essa fragmentação do discurso.

Além disso, a ideia de que não prestam atenção nela — “nem no claro prestam” — e que, portanto, seria plausível estar pouco arrumada ou menos arrumada do que de costume também reforça a percepção de que é a partir do olhar do outro que a personagem se constrói. No entanto, aponta para um conflito: se realmente não prestam atenção nela, por que o interesse tão determinado de atender a expectativas que vêm de fora? A que estaria relacionada essa invisibilidade da personagem? Mulher em uma sociedade machista, mulher velha em uma sociedade que valoriza a juventude feminina, a protagonista é tratada com indiferença. Ela não age de modo a se valer dessa discrição para benefício próprio. Não há um movimento de libertação, mas de afirmação dessas regras sociais que também a excluem e que limitam suas atividades.

Pode ser feita uma aproximação da narrativa com o poema “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade, conforme o trecho:

Tempo de sentimento. De poesia. Agora o tempo ficou só de detergentes para as pias, desodorantes para as partes, a quantidade de anúncios de desodorantes. Como se o simples sabão não resolvesse mais. (p. 12)

No poema de Drummond, tem-se: “Não, o tempo não chegou de completa justiça. / O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera. / O tempo pobre, o poeta pobre / fundem-se no mesmo impasse.”. Se, no poema, o tempo é de “fezes, maus poemas, alucinações e espera”, no conto, o tempo é de “detergentes para as pias, desodorantes para as partes”. Parece que ambos os textos apontam para a mesma situação vista a partir de posicionamentos distintos. Enquanto o sujeito poético anuncia a sujeira e a decrepitude, a narradora aponta para a necessidade de contornar isso por meio da limpeza, dos detergentes e dos desodorantes, em uma postura normatizadora.

Além disso, nota-se, tanto no poema quanto no conto, o uso do mesmo recurso da justaposição de termos parecidos foneticamente, mas elementos de campos semânticos bastante diferentes. No poema, há “melancolias, mercadorias”. No conto, “Eletrodomésticos. Eletrochoque.”, a aproximação das palavras faz com que o leitor seja levado a aproximar também seus sentidos. Sobre esse mecanismo, João Alexandre Barbosa (1988, p. 29) afirma que, no verso drummondiano, “a *persona* lírica é espreitada por elementos de subjetividade (“melancolias”) e de objetividade (“mercadorias”)”. O mesmo movimento de proximidade e distanciamento está presente no par de palavras justapostas no conto. Na narrativa, por aproximação, há a sugestão de que algo de destruidor estaria em equipamentos vistos como neutros ou até como positivos por supostamente facilitarem o trabalho doméstico. Associa-se aos eletrodomésticos o “eletrochoque”, que não carrega traços positivos, mas de aniquilação e controle do corpo alheio. É, então, por conta do contraste entre seus significados que a união desses elementos produz um choque, uma ruptura no leitor que não estaria habituado a pensar elementos de seu cotidiano como destruidores.

Esse raciocínio pode ser expandido para aquilo que Maria Emília rememora logo na sequência: sua viagem para Brasília e os constantes anúncios de Coca-Cola. Na ocasião, a constância dos anúncios teria feito com que a protagonista, apesar da “ojeriza” (p. 12) que sentiria pelo refrigerante, o escolhesse em detrimento de uma tônica ou de um guaraná. Espantada com o próprio comportamento, decide que é necessário insistir no “perigo dessa propaganda que bem dirigida pode até torcer um destino como aquele mágico torcia talheres” (p. 12). A necessidade de intervenção se expressa tendo como interlocutor o responsável pelo jornal: “Senhor Diretor, é preciso alertar a população, alertar as autoridades, temos que neutralizar essa influência perversa” (p. 12). Cabe

destacar que a necessidade de que “autoridades” façam algo a respeito é um movimento de valorização de uma hierarquização social, já que não são os próprios indivíduos que devem se organizar em relação aos anúncios, mas o Senhor Diretor que deveria intervir na situação em defesa daqueles sob influência das propagandas. Isso porque, se os eletrodomésticos representam um virtual risco dada a associação com “eletrochoque”, a propaganda, que poderia ser vista de maneira inocente, deve ser vista com desconfiança, dado que exerce uma “influência perversa”. O perigo é reforçado pela ideia de que, se até a protagonista, membro autodeclarado da “elite”, teria reagido à publicidade “como uma criança débil”, o que seria do restante da população? A atitude condescendente vem, assim, disfarçada de preocupação com o outro.

Na mesma cena, o imperativo do consumo é associado ao imperativo do exercício da sexualidade. A narradora relata ter tido uma “miragem” (p. 13) com a propaganda da bebida em que a garrafa fora substituída por um “fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumando no céu de fogo — horror, horror, nunca vi nenhum fálus mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo?” (p. 13). A imagem é entendida pela própria personagem como um delírio, ou seja, não há confusão com a realidade, mas ainda assim “a miragem” é relatada como elemento importante para reforçar seu argumento sobre os perigos da publicidade. Pode-se pensar que o alto grau de repressão sexual ao qual a personagem está submetida faz com que o delírio aconteça. A cena pode, então, ser entendida como uma hipérbole dessa repressão. O desejo sexual estaria presente na personagem, mas a negação dele faz com que a imagem de uma garrafa de refrigerante seja associada a um pênis ereto, em uma não concretização do desejo. Isso ajudaria a reforçar o argumento de Maria Emília quanto aos perigos da publicidade. Se até ela, membro autodeclarado da “elite” e já tão vigilante quanto aos códigos de comportamento socialmente adequados, tivera essa visão, isso poderia indicar que outras pessoas, menos alertas, estariam expostas ao perigo excessivo representado pelas propagandas da bebida.

Ainda que Maria Emília se aproprie, em seu discurso, da associação das imagens, como entre eletrodomésticos e eletrochoque, um recurso empregado por Carlos Drummond de Andrade, a protagonista anuncia que seu poeta favorito era Olavo Bilac. Isso chama a atenção à medida que reforça o apego que a personagem demonstra em relação à ordem e à disciplina. Bilac, conhecido por sua produção parnasiana, foi uma figura de influência e popularidade incomuns na sociedade paulistana nas primeiras

décadas do século XX (HANSEN, 2015). Autor de poemas de métrica controlada e defensor do alistamento militar obrigatório, Bilac advogava em defesa da “ordem, da disciplina, da coesão” que seriam “o laboratório da dignidade e do patriotismo” (CAMARGO, 2006, p. 23). Tais valores são expressados e defendidos por Maria Emília ao longo do conto, mas, ainda que a personagem faça isso no plano do conteúdo de suas falas, as formas como elas são apresentadas não são coesas como talvez se esperasse de uma apreciadora de Olavo Bilac, poeta afeito a convenções e sentidos não tensionados, dada sua filiação ao parnasianismo. O descompasso entre aquilo que se diz e a forma como se diz, permeada por lapsos e imagens involuntárias, reforça a incoerência da narradora, que apesar disso se julga sempre coerente.

Esse apreço à disciplina e ao controle pode ser percebido no excerto a seguir:

Senhor Diretor: antes e acima de tudo quero me apresentar, professora que sou. Paulista. Aposentada. Paulista aposentada, olha aí a tolice. Professora que sou, aposentada. Com duas rugas fundas entre as sobrancelhas de tanto olhar brava para as meninas, não vou escrever esse pedaço mas me lembro bem do começo dessas rugas, querendo com elas segurar aquela meninada que vinha espumante como um rio, cobrindo tudo, tamanha força, uma classe depois da outra, uma depois da outra — por que me fazem pensar num rio sem princípio nem fim? Eu ficava sem voz de tanto pedir silêncio, a garganta escalavrada. Então olhava com essa cara e elas iam sossegando, durante alguns minutos ficavam com medo. Para recomeçar em seguida na maior algazarra, os peitinhos empurrando o avental, excitadas, úmidas, explodiam principalmente no verão. Eu evitada roçar nelas quando voltavam do recreio, mais forte o cheiro ácido de suor e poeira, mastigando ainda a banana, o pão com manteiga. Os gritos, os risos, a raiva — tudo uma coisa só. No fim do ano, se despediam chorando, me davam flores. Me esqueceram todas. A marca ficou só em mim, nesse meu jeito de olhar as pessoas, vigilantes, desconfiada. A verdade é que eu tinha medo delas como elas tinham medo de mim mas seu medo era curto. O meu foi tão longo, Senhor Diretor. Tão longo. (p. 16)

No trecho, o medo surge ao relatar sua vida como professora primária. Depois de constatar que as rugas que leva entre as sobrancelhas são fruto da constante tentativa de intimidar as garotas a quem ensinava, Maria Emília admite que temia as meninas da mesma maneira como elas tinham medo da professora. No entanto, o medo delas era curto, “me esqueceram todas” (p. 16), enquanto o medo da narradora foi “tão longo” (p. 16). O movimento poderia ser oposto ao que a protagonista descreve. Enquanto a professora é apenas uma em cada sala de aula, as alunas são muitas. Dessa forma, não seria surpreendente se a regente esquecesse das alunas, dado seu grande número,

enquanto as meninas guardassem memória da professora, mas não é o que a protagonista descreve. A lembrança das alunas quando isso não seria algo esperado sugere que há algo nelas que incomoda especialmente a protagonista a ponto de, inclusive, modificar sua expressão facial de maneira definitiva — “duas rugas fundas entre as sobrancelhas de tanto olhar brava para as meninas” (p. 16).

Há nas crianças uma energia que a professora não consegue dominar; elas são imagens do excesso que a protagonista não consegue absorver. As garotas são “os gritos, os risos, a raiva”, o “cheiro ácido de suor e poeira, mastigando ainda a banana, o pão com manteiga”. São muitas informações para os sentidos: elas fazem barulho, se movimentam com intensidade, cheiram a suor e a comida. Além disso, não param de chegar e, em conjunto, tomam força, como um “rio sem princípio nem fim” (p. 16). Tamanha vitalidade provoca em Maria Emília a reação de tentar impor a elas a ordem, o cumprimento das regras. Daí vêm as rugas fundas. A professora tenta ordenar as meninas por meio de uma repreensão. O olhar severo daquela que detém o poder dentro da sala de aula deveria ser suficiente para moldar e conter a energia das meninas, segundo a perspectiva de Mimi. Essa visão da personagem está em consonância com discursos acerca do magistério nas primeiras décadas do século XX. Como indica Guacira Lopes Louro, em “A mulher na sala de aula” (2001, p. 467), havia representações da mulher como “um ser frágil e propenso aos sentimentos” e, por isso, se via como necessário munir a mulher professora com recursos que lhe permitissem “controlar seus sentimentos e exercer a autoridade em sua sala de aula”:

Ela deveria ser disciplinadora de seus alunos e alunas e, para tanto, precisava ter disciplinado a si mesma. Seus gestos deveriam ser contidos, seu olhar precisaria impor autoridade. Ela precisaria ter controle de classe, considerado um indicador de eficiência ou de sucesso na função docente até nossos dias (p. 467)

O controle que Maria Emília tenta impor às garotas encontra, portanto, respaldo em discursos correntes sobre o que seria uma professora competente e adequada. Louro (2001, p. 467) afirma ainda que os regimentos escolares e os livros de pedagogia recomendavam às professoras a severidade e a discrição que seriam manifestadas não só mediante suas ações, como o olhar impositivo, mas por meio de seus corpos com “roupas escuras, abotoadas e de mangas compridas, rosto fechado, cabelo em coque” (p. 466).

Não surpreende que a protagonista, construída como alguém afeita anormas e recomendações oficiais, busque atender a esse padrão.

É notável a preocupação da personagem em relação a sua resposta aos corpos das alunas, com seus “peitinhos empurrando o avental” e portadoras de uma excitação úmida. A “*performance* de autoridade” pressupõe uma distância (LOURO, p. 468, grifo no original) e, por isso, Maria Emília afirma que “evitava roçar nelas quando voltavam do recreio” (p. 16). Pode-se pensar, então, que a demarcação da impossibilidade de tocar as alunas indica tanto uma observação às regras de comportamento típicas para professoras do começo do século XX, quanto pode-se considerar que as imagens flagrantes do despertar da sexualidade das garotas incomodavam a personagem e, por conta disso, ela preferia distância dos corpos das alunas.

Ver “explodir” nas meninas o que nela tanto se reprime faz com que a protagonista se afaste como que em um movimento de preservação. Ter contato com a sexualidade pungente das alunas poderia despertar em Maria Emília o incontrolável ali representado pelo desejo sexual, assim é mais seguro manter a distância e, por consequência, o poder de mando. Não havia na sala de aula outra instância representante da autoridade que não ela mesma. Assim, caso ela perdesse o controle, não haveria instância externa a quem recorrer, como faz em outros momentos do conto ao se deparar com situações nas quais a ordem não é cumprida — evoca a polícia (p. 17), o juizado de menores (p. 17), a censura (p. 17), a prefeitura (p. 17), e, com maior frequência, o “Senhor Diretor”, do *Jornal da Tarde*; melhor, então, para a protagonista, não arriscar e manter a distância em prol da preservação da ordem.

A associação hiperbólica das garotas à água — “um rio sem princípio nem fim” (p. 16) — e o imperativo de controle frente a isso que só alcança o sucesso por meio do medo são significativos e podem iluminar o tratamento que Maria Emília dá a sua própria sexualidade e àquela nascente nas alunas. A água, elemento não raro relacionado à sexualidade, sobretudo à feminina, abunda no trecho².

² É possível encontrar diversas manifestações culturais brasileiras que constroem essa relação, não apenas esse texto de Lygia Fagundes Telles. Letras de canções também fazem essa aproximação, como a música de Wally Salomão e Adriana Calcanhotto, “Teu nome mais secreto” (2008), que associa a sexualidade feminina a imagens de água, como pode ser percebido nos versos: “Só meu sangue sabe tua seiva e senha / E irriga as margens cegas / de tuas elétricas ribeiras / sendas de tuas grutas ignotas”. Na estrofe que

Não apenas o grupo das alunas se assemelha a um rio, como há nelas suor, lágrimas e uma excitação úmida — sem forma, mas pungente, “principalmente no verão” (p. 16). A palavra “excitação” comporta uma polissemia que enriquece a leitura do trecho, já que tanto há a possibilidade de que a narradora esteja se referindo a uma agitação no comportamento das garotas quanto à presença do desejo sexual. A segunda hipótese se beneficia das outras imagens evocadas no trecho, como o enfoque nos “peitinhos empurrando o avental” e a recusa consciente da professora a tocar nas garotas. A atenção dada ao corpo das garotas e a necessidade de se impor uma cautela consciente em relação a isso podem demonstrar um interesse sexual não verbalizado — e nem sequer formulado — por parte da protagonista em relação àquelas garotas. Isso ajudaria a entender parte dos motivos responsáveis pela dificuldade em esquecer e pelo medo descrito em relação à cena.

Mais adiante, há, no conto, outra imagem de um rio, dessa vez associada ao vigor de suas antigas alunas. Ela cresce na enumeração: primeiro toma as camas, depois as casas e logo as ruas em um raio de ação que se amplia, ou em margens que não são suficientemente fortes para conter o fluxo das águas. Conforme lê-se em *Literatura, violência e melancolia* (2013, p. 30), de Jaime Ginzburg, o uso de hipérboles seria um recurso comum na construção de narrativas com personagens violentos. A dificuldade de colocar em palavras os acontecimentos forjaria a necessidade do emprego de figuras de linguagem como essa. Ainda que no texto, Ginzburg delimite a violência enquanto ataque à integridade física e, no conto, não se trate de uma violência que tem como objeto o outro, mas a si mesmo, considera-se que o alto grau de repressão que a protagonista se impõe marca uma relação de negação do próprio corpo e de sua sexualidade que, extremada, torna-se violenta. Se há uma relação entre o uso da hipérbole e a violência física, como aponta Ginzburg (2013), elaboramos a hipótese que o mesmo aconteça em

antecede esses versos, o eu-lírico afirma ser o único a penetrar “em tua noite escura” para depois afirmar que apenas ele “irriga as margens cegas” de “tuas grutas ignotas”, de modo semelhante ao verso da canção “Bárbara” (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra, que também se refere ao sexo feminino como “um poço escuro de nós duas”, no qual seria possível “mergulhar”. A relação com a água está presente também em outra canção, “Eu que não sei quase nada do mar” (2008), de Ana Carolina e Jorge Vercillo: “Me agarrei em seus cabelos, sua boca quente pra não me afogar / Tua língua correnteza lambe minhas pernas como faz o mar / E vem me bebendo toda me deixando tonta de tanto prazer / Navegando nos meus seios, mar partido ao meio / Não vou esquecer”. Na canção, não apenas o corpo do eu-lírico feminino é associado à água, “mar partido ao meio”, como a amante também, “tua língua correnteza”. Essas ocorrências, então, reforçam a importância da imagem da água como analogia à sexualidade feminina.

relação a outras formas de violência e, assim, parece adequado que essa figura de linguagem surja associada a imagens da água, que retomam a sexualidade não realizada da protagonista. A repressão atua de tal forma em Maria Emília que, ao se deparar com uma situação na qual esse controle está suspenso, como quando o escuro do cinema atua como uma espécie de proteção, a personagem se sente desconfortável, “desalinhada e descomposta” (p. 19).

As imagens da água e de sua ausência constroem também, ao longo do conto, uma oposição entre a juventude das ex-alunas e a velhice da protagonista. Com frequência a juventude é associada a umidade e abundância de água, enquanto a velhice é encarada como seca. Essa aproximação está em consonância com argumentos propostos por Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (2001), acerca das águas. Para o autor, elas

simbolizam a soma universal das virtualidades: *sons fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação (p. 110, grifo no original).

A proposição de Eliade (2001) pode ser entendida, no âmbito do conto, como pertinente para a leitura das imagens da juventude. Se há uma associação recorrente nas culturas entre as águas e a ideia de potencialidade, faz sentido que as águas surjam no texto literário como índice dessa mesma virtualidade. A narradora, então, vê nas alunas uma dupla potencialidade: aquela indicada pela juventude e aquela metaforizada na umidade que associa a elas.

Além disso, é construída uma oposição entre *secura* e umidade, presente na imagem que abre o conto “Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia” (p. 10). A imagem das regiões brasileiras volta outras vezes, quando a estiagem nordestina é contrastada ao “flagelo das cheias”: “Desespero na escassez. Desespero no excesso” (p. 13). Ao entrar no cinema e se deparar com casais fazendo sexo nas poltronas, a imagem do Nordeste volta, a região “passa por uma forte estiagem, por uma forte estiagem” (p. 19), diz a voz narrativa em uma tentativa de desviar sua atenção das atividades sexuais que a rodeavam. Há, desse modo, não apenas uma associação entre umidade e *secura* a juventude e velhice, respectivamente, mas também uma aproximação entre os estágios da vida e as regiões brasileiras. A umidade e a potência da juventude são tão grandes quanto a imponentia e a diversidade produzidas pela abundância de água na Amazônia. De maneira análoga, a

velhice seria estéril e limitada como o Nordeste quando enfrenta a falta de chuvas. Essa ideia é reforçada no seguinte trecho:

Flores brancas. Secaram, Senhor Diretor, também elas foram secando. Seca tudo, a velhice é seca. Toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia, no nordeste, volta a chuva. (pp. 19 e 20)

A concentração de indicações a respeito da falta de umidade salta aos olhos: sete referências apenas nesse fragmento. O sexo sem secreções, os cabelos, as unhas e a pele ressecadas formam um breve retrato da velhice para Maria Emília. Apesar disso, a aproximação mostra seus limites: a seca no Nordeste é uma condição recorrente, mas temporária e potencialmente reversível, já que a chuva é uma possibilidade. A secura da velhice, por outro lado, seria irremediável na visão da personagem. Se a ponderação a respeito do Nordeste produz uma diferenciação entre a imagem da região e a da velhice, não há a relativização a respeito da umidade das garotas e da Amazônia, como se a juventude fosse uma força absoluta e produtiva — marcada por potencialidades —, enquanto a velhice, também absoluta, carregaria apenas limitações.

As imagens da água, dessa forma, se mostram importantes, por serem qualitativamente marcadas ao longo da narrativa. Quando fala sobre Mariana, Maria Emília também aproxima a juventude da amiga a um rio, tal qual o rio formado por suas alunas. Assim, as águas e a sua potência criadora seriam ao mesmo tempo objeto de crítica, passíveis de um controle ou de uma repreensão por parte da protagonista, quanto seriam algo invejado, dada a melancolia com que é afirmada a irreversibilidade da condição de secura e de esterilidade da personagem.

O movimento de diferenciação em relação a outros atores na trama também se dá na cena que antecede sua entrada no cinema, enquanto ainda observa a banca de jornal e tenta decidir qual será seu passeio de aniversário. Durante a contemplação das capas expostas, a protagonista produz uma diferenciação entre si e os homens que também estavam ali. O cliente é caracterizado como alguém de cabelos excessivamente gordurosos por conta da brilhantina. Maria Emília conclui que ele estaria observando o pôster cuja capa mostra uma mulher seminua. A protagonista assume — “mesmo sem ver-lhe a cara” (p. 14) — que o homem tem “olhinhos ramelosos” que encaram a imagem

da ruiva com desejo. O dono da banca de jornal tampouco recebe uma caracterização positiva e, sobre ele, afirma que “palitava os dentes”, enquanto a protagonista diz ser “uma altiva dama bem distante de toda essa frivolidade” (p. 16).

Percebe-se, então, a diferença que a personagem feminina tenta construir em relação a esses personagens masculinos: eles têm características físicas e de comportamento que são repreensíveis na visão da protagonista, ao mesmo tempo em que ela está “emocionada com a própria distinção” (p. 16) que se dá no necessário contraste com a falta de modos dos homens. Cabe considerar que a declaração de que não vê os olhos do homem que está na banca fragiliza seu argumento de que ele estaria olhando “o biquíni vermelho da ruiva montada de frente numa cadeira, empinando os bicos dos seios duros” (p. 14). Se os olhos dele não são visíveis, existe a possibilidade de que quem observa com atenção a imagem da mulher impressa na revista seja a protagonista. Afinal, a descrição se faz em detalhes e escolhe destacar os elementos sensuais da imagem, uma vez que não apenas retrata o traje da jovem, mas “o montículo de pelos aplacados sob o cetim, mais expostos do que se estivessem sem nada em cima” (p. 14). A narradora, ao escolher apontar no outro aquilo que ela mesma pode estar fazendo, constrói uma espécie de *álibi*, já que, se reparou no corpo e nos pelos da mulher que estampa a revista, isso não teria se dado por interesse dela mesma, mas em repreensão ao cliente, esse sim superficial, em sua visão, por deixar-se captar pela imagem da capa.

Há, no parágrafo seguinte, uma cena com uma série de declarações de Maria Emília acerca de si. Sobre elas, cabe observar o seguinte trecho:

Meu costume é sóbrio, meu penteado é sóbrio. Uma sóbria senhora que se permitiu usar uma flor, posso? Deixou que os lábios se distendessem um remoto sorriso assim mesmo, reticente, maduro de sabedoria (apertou os olhos) e inabordável. Devia ser também uma mulher só. Adentrando na velhice (pisou com mais firmeza) e intacta. (p. 16)

Vale analisar o vocabulário empregado pela personagem para referir-se a si mesma: uma “sóbria senhora” que leva um penteado e um costume igualmente sóbrios e cujo sorriso seria, gradativamente, reticente, maduro e inabordável, em um crescendo de rigidez. Segundo ela, a consequência de que tenha essas características é que seja solitária, o que associa à velhice. A personagem atribui a si mesma características que vão se tornando cada vez mais fechadas e culminam na ideia de que ela é alguém “intacta”. No

contexto do conto, o fato de não ter sido tocada pode justamente apontar para sua virgindade. Os adjetivos traçariam um percurso segundo o qual a sobriedade, atributo que inicialmente é visto como positivo, leva à característica virgem, que assume função ora positiva, ora negativa na narrativa.

É importante observar a variação no foco narrativo no trecho. No início, há a primeira pessoa indicada pelo emprego do pronome “meu” e pelo verbo conjugado na primeira pessoa do singular “posso”. Na frase seguinte, o verbo está conjugado na terceira pessoa do singular “deixou”, e o pronome indica que quem fala não é a personagem — “a deixou”. Na sequência, são descritas outras ações ainda em terceira pessoa, “apertou a bolsa [...] (relaxou os dedos) pendendo — mas o que significa isso? Fechou o sorriso. Essa mulher aí de minissaia [...] Não tem mais polícia nessa terra?” (p. 16 e 17). No entanto, essa sequência de ações está entremeadada por pensamentos que podem ser atribuídos a Maria Emília: o questionamento acerca do sentido da cena que a personagem vê e a procura pela polícia. A variação reforça a fragmentação que se encontra na narrativa. Mesmo a terceira pessoa, instância que vê a protagonista, é composta por mais de uma instância, uma dentro e outra fora dos parênteses.

Preocupada com a ordem, Maria Emília demonstra interesse em controlar a organização e a limpeza também de espaços públicos. Acredita que a sujeira dos jardins e das praças seria um bom assunto para a carta que escreve ao Senhor Diretor (p. 13), mas admite que o tópico tomaria muito espaço e, por conta disso, deveria ficar para uma próxima carta. Quando se depara com um homem chupando uma tangerina e jogando suas cascas e sementes pela rua, o imperativo da limpeza retorna, “compete à prefeitura, Senhor Diretor, estudar urgentemente um projeto de educação desse povo que tem a idade mental daquelas meninas que eu ia fiscalizar quando saíam do reservado” (p. 17). Vê-se, novamente, a repressão frente a um comportamento que desvie da norma socialmente imposta — nesse caso, cuspir caroços pela rua quando a lixeira aponta “São Paulo É Uma Cidade Limpa” (p. 17) — e a busca de uma autoridade que possa impor disciplina nessa situação. Michel Foucault (2010), sobre a disciplinarização dos corpos, afirma que:

A disciplina é uma técnica de poder que implica uma vigilância perpétua e constante dos indivíduos. Não basta olhá-los às vezes ou ver se o que fizeram é conforme a regra. É preciso vigiá-los durante todo o tempo da atividade de submetê-los a uma perpétua pirâmide de olhares. É assim que no exército

aparecem sistemas de graus que vão, sem interrupção, do general chefe até o ínfimo soldado, como também os sistemas de inspeção, revistas, paradas, desfiles, etc., que permitem que cada indivíduo seja observado permanentemente (p. 106)

Maria Emília, então, exerce seu olhar disciplinarizador no plano do discurso, mas reconhece que seu poder de atuação é pequeno, uma vez que sente a necessidade de escrever pedindo pela suposta autoridade exercida pelo Senhor Diretor. Dada a caracterização que Maria Emília faz de si mesma — professora, paulista, solteira, virgem —, a protagonista percebe que, embora conservador, seu discurso não possui a autoridade suficiente para atuar. Não por acaso, a personagem escolhe escrever para um homem que ocupa o cargo de diretor, alguém que é socialmente privilegiado e que poderia, de fato, pela visão da personagem, exercer um poder de disciplina sobre corpos. Maria Emília não mais ocupa essa posição oficialmente, uma vez que está aposentada de seu cargo como docente.

Quando era professora primária, parte de seu dever enquanto educadora era disciplinar os corpos das alunas, para que elas aprendessem a se portar no ambiente escolar. A fiscalização se dava, inclusive, em ambientes que deveriam ser mais privados, como no banheiro, quando ela entrava nas cabines para conferir se as garotas haviam puxado a descarga. A protagonista, que já ocupara essa posição de controle socialmente reconhecida, está aposentada no momento da narração e não pode mais controlar a sujeira e os corpos daqueles com quem cruza pelo caminho. Resta-lhe, pois, recorrer a uma instância que percebe como munida da capacidade de repreender costumes que percebe como desviantes, o diretor do jornal.

1.2 Memórias em disputa, em “O espartilho”

O conto “O espartilho” ([1991] 2010) acompanha a vida de Ana Luísa, órfã que vive com a avó paterna, desde sua pré-adolescência até o início de sua juventude. É por meio da perspectiva da garota que as outras personagens, bem como os acontecimentos do enredo são conhecidos, uma vez que a narração acontece em primeira pessoa. O leitor acompanha Ana Luísa em chás da tarde de caridade promovidos pela avó, suas conversas e jogos com Margarida, empregada na casa da família, sua entrada na universidade, seu envolvimento e posterior rompimento com Rodrigo, ao mesmo tempo que tem acesso aos

pensamentos da garota sobre sua história familiar e, de modo especial, sua relação com sua avó. Ao longo dos episódios, então, são especialmente importantes as imagens da avó e de Margarida, porque tensionam as imagens que Ana Luísa faz de si mesma e de sua família.

O conto se apresenta como um relato do passado da narradora que avança em direção ao presente da narrativa, mas não de maneira linear. O conhecimento sobre o fato de sua mãe ser judia desestabiliza a narradora-protagonista e faz com que aconteçam *flashbacks*, movimentos dos pensamentos da menina para tentar atribuir significado à revelação a respeito de sua mãe e, por consequência, de si mesma.

A imagem do álbum de fotografias da família surge em diversos momentos ao longo da narração e é com ela que o conto se abre:

Tudo era harmonioso, sólido, verdadeiro. No princípio. As mulheres, principalmente as mortas do álbum, eram maravilhosas. Os homens, mais maravilhosos ainda, ah, difícil encontrar família mais perfeita. *A nossa família*, dizia a bela voz de contralto da minha avó. *Na nossa família*, frisava, lançando em redor olhares complacentes, lamentando os que não faziam parte do nosso clã. Uma orfãzinha como eu seria a últimas das órfãs se todas as noites não agradecesse a Deus por ter nascido no seio de uma família assim. (p. 31)

No excerto, ocorre um efeito hiperbólico causado pela repetição de algumas palavras. Nas quatro primeiras linhas do original, são encontrados cinco adjetivos positivos — “harmonioso”, “sólido”, “verdadeiro”, “maravilhosas”, que aparece duas vezes, e “perfeita”. Além disso, ao longo do parágrafo, há seis ocorrências de palavras do campo semântico da família, que é repetida cinco vezes, acompanhada de “clã”. O efeito que essa reiteração produz é de excesso: o grupo familiar ganha destaque na trama desde seu início bem como se destaca a necessidade, por parte da narradora Ana Luísa, de marcar suas boas qualidades.

As falas da avó que são reproduzidas pela neta estão incompletas. Não se sabe o que a matriarca frisava ao dizer “na nossa família” ou a que se referia ao indicar que “a nossa família”, já que faltam os verbos para que as construções sintáticas formem frases de gramática e sentido completos. Por conta disso, cabe ao leitor preencher as lacunas deixadas e, dado o contexto criado pela narradora por meio da adjetivação, pode-se inferir que a avó estaria tecendo elogios à própria rede de relações. O emprego do verbo “lamentar” para referir-se àqueles que não fazem parte daquele grupo também enfatiza a

ideia de que, para a avó, nada seria pior do que não pertencer apenas a uma família, mas sobretudo à sua família. As escolhas vocabulares constroem, então, uma espécie de solenidade em relação à família protagonista, cuja imagem de harmonia é reforçada.

A existência de um álbum fotográfico da família também enfatiza a importância dada ao grupo. Para Gleice Mattos Luz (2013, p. 65), a organização das fotografias que fixam momentos de alegria e harmonia reitera “valores sociais que dão sentido ao grupo e garantem às gerações seguintes o conhecimento de sua ascendência, reforçando a identidade e o sentimento de pertencimento familiar.”. Por perpetuarem cenas e personagens sobre as quais se deseja guardar uma memória enaltecida, os álbuns funcionam como instrumentos de exaltação do grupo familiar e as fotografias ali selecionadas “reforçam a ideia de que a família é o lugar onde os indivíduos se abrigam das contingências desfavoráveis da existência e se auxiliam mutuamente” (LUZ, pp. 66—67). Ana Luísa diz que “muitos retratos já não tinham mais nenhum mistério” (p. 32), indicando que o contar e o recontar das histórias das personagens ali presentes formava um hábito entre sua avó e ela. É por meio da descrição desses retratos que são conhecidos tio Maximiliano, tia Consuelo e tia Ofélia, já mortos há muito tempo, mas cujas histórias perpassam a experiência de Ana Luísa a ponto de a garota sonhar com eles e se incomodar quando Margarida edita suas histórias oficiais, construídas pela avó, “naquela noite negra da rebelião” (p. 33).

É a partir de narrativas do passado, fixadas no “pesado álbum vermelho de cantoneiras de prata” (p. 32), que se abre espaço para uma reflexão sobre o presente e sobre as relações familiares. Isso se dá à medida que, “ao examinar uma fotografia, cada observador acaba sempre relacionando-se consigo mesmo, procurando discernir em si mesmo, o que talvez não percebesse sem a visão daquela imagem” (Moreira Leite, 2005, p. 39). É ao conhecer a história alternativa àquela que se constrói como a verdadeira história dos mortos no álbum e saber sobre aqueles que ali não figuram que Ana Luísa começa a traçar um caminho de independência em relação à avó. Isso acontece porque

Como registros de integração do grupo, os retratos deixam de trazer as ovelhas negras, os filhos pródigos que ainda não voltaram ou as vítimas do peso dessa mesma integração. Os retratos representam exclusivamente o processo integrador do grupo familiar, deixando de revelar o processo conflituoso que intercala ou cerceia essa integração. É também uma forma de culto dos antepassados mortos (Moreira Leite, 2000, p. 105)

Assim, não surpreende que características tidas como negativas pela avó sejam apagadas da interpretação dos retratos e que os parentes cujas histórias não contribuem para a grandeza da família sejam igualmente desconsiderados. Se a história sobre seus tios e suas tias era editada, mas suas imagens não eram escondidas, o mesmo não pode ser dito a respeito da mãe de Ana Luísa, Sarah, cuja fotografia não aparece no álbum — “Sarah detestava retratos” (p. 41). A não inclusão da imagem da nora por parte da sogra, inicialmente justificada com a timidez de Sarah, ganha novo significado quando Ana Luísa toma conhecimento, por meio da narrativa de Margarida, de sua mãe ser judia.

Ao saber que Sarah fazia parte do grupo detestado pela avó, pode-se entender esse silêncio não mais como apenas uma demonstração de respeito à vontade da mãe, mas como uma tentativa de apagamento de sua existência. É como se, ao não figurar no álbum, ou seja, ao não fazer parte da narrativa que a matriarca tem orgulho de contar, a agregada pudesse ser esquecida. A edição que se faz em relação a Sarah é, portanto, seu apagamento. A avó não fala sobre ela nem para enfocar outros aspectos de sua identidade, além do fato de ser judia, como faz em relação às outras personagens. A mãe de Ana Luísa era violinista, mas essa característica, que poderia ser encarada como uma qualidade ou ao menos um traço distintivo, não é mencionada pela avó, ao passo que a competência de Maximiliano para os negócios ou a vocação religiosa de Consuelo recebem destaque.

Há uma história oficial da família Rodrigues que se conta a partir dos relatos da avó sobre os mortos que aparecem no álbum e nela não estão incluídas as figuras da loucura de Ofélia, do relacionamento proibido entre Bárbara e um padre ou o golpe dado por Maximiliano em uma inglesa “loirinha feiosa”, porém “riquíssima” (p. 33). Ainda que a narradora afirme que a avó nunca chegou a lhe contar nada a respeito daqueles sobre os quais “respingava suas reticências” (p. 32), sabe-se, por meio do relato da garota, que há partes da história que são fornecidas pela avó. O que Ana Luísa chama de “nada” talvez faça referência a elementos que conferem debilidades e complexidade a essas personagens. Consuelo, por exemplo, na narrativa da avó, era “muito sensível”, “uma santinha”. Ela teria visto um anjo sentado aos pés de sua cama e isso lhe teria despertado a vocação para a vida religiosa. Para a avó, a trajetória de Consuelo lembrava a de Santa Terezinha o que sugere que Consuelo, como a mulher santificada, fosse frágil ou doente, chamada para a vida religiosa a partir de um contato direto com o sagrado.

No entanto, quando Margarida conta a história dessa parente para Ana Luísa, afirma que “tia Consuelo chorava porque sentia falta de homem, ela queria homem e não Deus, ou o convento ou o sanatório” (pp. 33–34). A tia não seria, portanto, uma pessoa cujo objetivo era seguir a vida vocacionada e que o fez por opção, mas uma mulher que expressava seus desejos sexuais e, por esse motivo, era vista como alguém que deveria ser afastada do convívio social. Há ainda uma insinuação de um interesse econômico por parte do convento ao recebê-la — “O dote era tão bom que o convento abriu-lhe as portas com loucura e tudo” (p. 34) — afirmação que critica não apenas a família, mas também a Igreja, instituição que, naquele episódio, pouco teria se importado com a vontade de Consuelo, mas com os ganhos materiais que sua vida reclusa traria à própria instituição. Os relatos da tia como alguém retirada do convívio familiar de maneira forçada, que estaria “uivando de desejo na dura cama de um convento” bem como a de “tio Maximiliano fazendo dinheiro à custa da mal-amada inglesa, tia Ofélia se matando um mês depois do casamento”, e Sarah “com seu nome judeu e seu violino” (p. 34), desestabilizam as categorizações de “Bem” e “Mal” que a própria Ana Luísa afirma que organizavam sua experiência até ali.

É importante, então, considerar a especificidade do registro fotográfico. Ainda que, como aponta Arlindo Machado (2015), as fotografias possam ser vistas por alguns como “simulacros ou espelhos do mundo”, dotadas, portanto, de um “poder revelador” em si mesmas (p. 13), cabe lembrar que a fotografia enquanto sistema simbólico constrói representações da realidade e essas, por sua vez, necessitam de interpretação. Nesse sentido,

uma vez que a imagem processada tecnicamente se impõe como entidade “objetiva” e “transparente”, ela parece dispensar o receptor do esforço da decodificação e da decifração, fazendo passar por “natural” e “universal”, o que não passa de uma construção particular e convencional. (p. 14)

Desse modo, não é possível afirmar o valor dos parentes a partir e por causa das fotografias, dado que elas são artefatos técnicos, planejados e limitados e, desse modo, fazem com que seja necessário considerar o que elas apreendem e o que elas excluem. Isso porque apresentam necessariamente um enquadramento que recorta uma realidade em função de um ponto de vista delimitado. A partir disso, elabora-se a hipótese de que a existência de um álbum de fotografias vistas como retratos diretos da realidade — e não

recortes da experiência feitos a partir de um ponto de vista específico e também significados a partir de um posicionamento particular determinado pelo enquadramento — colabora com a dificuldade que a narradora relata ao ter contato com as especificidades dos retratados. Ao desconsiderar a subjetividade do registro fotográfico e encará-lo como realidade, Ana Luísa ignora a necessidade de interpretação dessas fotografias, o que faz com que o álbum seja um instrumento válido para a perpetuação de um discurso totalizante acerca da existência familiar: os Rodrigues seriam maravilhosos, assim como eram maravilhosas as pessoas que figuram no álbum da família cujos registros ali fixados são absolutos e, portanto, não passíveis de relativização.

A partir do momento em que a garota descobre “o medo alheio” (p. 34), é deflagrado um processo de autoconhecimento, de questionamento e de tentativa de afastamento dessas imagens congeladas de perfeição e felicidade “que os bichos estão comendo” (p. 33). É ao descobrir o medo, até então invisível, que acompanhava seus parentes que a narradora percebe um ponto de vista produtor de um enquadramento tal qual o narrador produz o relato. A visão que acredita na fotografia enquanto entidade absoluta seria equivalente àquela que acredita que os fatos apresentados pelo narrador têm valor de verdade, ou seja, fazem referência direta a uma realidade única, passível de sintetização. Ao não mais enxergar essa totalidade nos retratos do álbum, Ana Luísa questiona a narração criada por aquela que se constrói como dona da verdade familiar, sua avó. Buscar os avessos das fotografias é, então, uma maneira de ir contra ao conservadorismo que se sustenta em uma narrativa unívoca e na existência de imagens convencionais vistas como totais. Dar ouvidos aos desvios narrados por Margarida é abrir-se à diversidade, questionar as convenções. O processo de questionamento a respeito dos registros e dos registrados acompanha o movimento de relativização do discurso da avó, antes compreendido como uma narrativa fiel aos acontecimentos da família.

Como reforço da ideia de solenidade, as escolhas vocabulares do parágrafo inicial se aproximam da linguagem empregada em alguns trechos da Bíblia, o livro sagrado para religiões cristãs. A ideia de que, “no princípio”, havia harmonia e completude aparece de

maneira explícita tanto no livro do Gênesis³ quanto no Evangelho de João⁴, que o retoma. A narrativa bíblica surge também na interface com a família quando Ana Luísa compara a constituição de sua família à casa construída sobre a pedra, parábola presente no Evangelho de Mateus⁵ — “a casa do vizinho podia ter sido edificada sobre a areia mas a nossa estava em terra *firmíssima*” (p. 31, grifo no original). Afirmar que a família segue os princípios bíblicos e se comporta tal qual “o homem sensato” da narrativa religiosa, condiz com o movimento inicial de Ana Luísa de adesão à história familiar e de confiança na perfeição e harmonia dela. Ainda que a narradora afirme que a avó gostava de citações bíblicas, a avó “pregava a necessidade de praticar todos os sagrados mandamentos mas não seguia nenhum” (p. 56). Pode-se pensar, a partir disso, que o conservadorismo que a matriarca demonstra não necessariamente advém do discurso religioso, mas de uma posição de certo privilégio social. Trata-se de uma mulher rica e branca em uma sociedade racista e marcada por grandes desigualdades econômicas.

“Não havia medo. No princípio” (p. 31). É apenas no início da narrativa, quando Ana Luísa é ainda uma menina, que a existência do temor é negada, uma vez que sua menção é recorrente ao longo do conto. O medo surge pela primeira vez quando a protagonista conhece a versão não oficial de seus parentes do álbum — “tive medo ao descobrir o medo alheio” (p. 34) — e isso desequilibra sua visão de mundo que era, até então, dicotômica. A garota acreditava que as experiências pessoais poderiam ser divididas entre puramente boas e puramente más e que essas “não se misturavam jamais”, “tudo disciplinado como o material de um laboratório de química” (p. 34). Por conta disso, então, a primeira reação da garota ao conhecimento que desafia suas caracterizações é a confusão. Essa, provocada por um não reconhecimento de seus valores na realidade que se constrói, a assusta.

³ “No princípio, Deus criou o céu e a terra. [...] Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas”. (Gênesis 1: 1 – 3).

⁴ “No princípio era o Verbo e o verbo estava com Deus e o Verbo era Deus” (João: 1:1).

⁵ “Assim, todo aquele que ouve essas minhas palavras e as põe em prática será comprado ao homem sensato que construiu sua casa sobre a rocha. Caiu a chuva, vieram as enxurradas, sopraram os ventos e deram contra aquela casa, mas ela não caiu, porque estava alicerçada na rocha. Por outro lado, todo aquele que ouve essas minhas palavras, mas não as pratica, será comparado ao homem insensato que construiu a sua casa sobre a areia. Caiu a chuva, vieram as enxurradas, sopraram os ventos e deram contra aquela casa, e ela desmoronou. E foi grande sua ruína!” (Mateus 7: 24 – 27).

Em alguns momentos, Ana Luísa afirma que o medo seria herança materna. Quando se esforça para reconstituir na memória a lembrança dos pais, diz: “[A mãe] devia ter medo, isso sim. Mais forte do que tudo eu sentia nela o medo e foi com a tinta amarelo-negra desse medo que fui esboçando seu perfil” (p. 40). Durante o folhear de uma revista, é acometida pela imagem da mãe e reafirma a relação: “Pensei em minha mãe com seu violino inútil. Com sua morte inútil. Dela, ficou o nome que eu renegava. O medo.” (p. 55). Se se considera que o medo é reação à aquisição de conhecimentos — sobre si e sobre sua família — que a protagonista não possuía e que tais conhecimentos fogem à categorização segundo a qual organizava a vida, é plausível que ela associe a figura de sua mãe ao medo.

Isso porque a imagem da mãe enquanto judia poderia fazer com que a narradora, criada em uma casa nazista, pudesse considerar que, tanto sua genitora quanto ela, apresentavam uma característica que era vista até então como um defeito incontornável. No entanto, isso não acontece. Ana Luísa não ressignifica a imagem da mãe para que esta seja completamente negativa. Embora demonstre incômodo em relação a ela, parece que isso acontece mais porque ela está ausente, dado que morreu, do que por conta do traço judaico — “Se ao menos a minha mãe tivesse vivido para me cobrir de beijos e me dizer que eu devia levantar a cabeça e rir dos tolos, dos enfatuados com seus preconceitos, com as suas mesquinhas” (p. 55). O pensamento de que a mãe a protegeria, inclusive dos preconceituosos, surge sem que haja relativizações a respeito da origem de Sarah.

Ao não perceber na mãe nada que a tornasse “má”, segundo o esquema de valores que aprendera com a avó, a protagonista complexifica sua maneira de ver o mundo. Se a primeira, figura que lhe desperta ternura, apresentava traços que são vistos, principalmente pela avó, como totalmente negativos, talvez essas categorizações não fossem tão operacionais. Ana Luísa não demonstra, na narrativa, sentimentos negativos em relação ao judaísmo; pelo contrário, vê na característica um valor: “Eu teria que sair imediatamente da sala mostrando a todos que assumira o Ferensen da minha mãe, sairia pisando duro e batendo a porta atrás de mim, me orgulho de ser judia!” (p. 48). O pensamento hipotético sobre como a garota se comportaria frente a comentários racistas que poderiam ter sido feitos durante um dos chás promovidos pela avó não se converte em fala, mas é suficiente para pontuar sua visão positiva da característica.

Além de à mãe, a narradora também relaciona o sentimento do medo aos parentes presentes no álbum após conhecer uma nova parte de suas histórias, a partir das revelações feitas por Margarida:

Gente insegura. Sofrida. Que eu teria amado muito mais do que as belas imagens descritas pela minha avó. Mas tive medo ao descobrir o medo alheio. Não podia aceitar o medo dessa gente e que parecia ainda maior do que o meu. (p. 34).

Ao mesmo tempo que parece haver certa ternura ao descobrir que os retratados não eram apenas aquilo que narrava a avó — “teria amado muito mais” —, Ana Luísa demonstra novamente incertezas sobre o modo adequado para lidar com a situação. A insegurança alheia lhe é estranha, ainda que lhe desperte a sensação de que poderia ser catalizadora de afeto. Frente a essa ambiguidade a personagem recorre, então, à ideia de “higiene mental” (p. 35), conceito que explica como o ato de pensar em borboletas ao comer bois e em bois ao espetar borboletas para um trabalho escolar: “Fazer a higiene mental era não fazer nada por aqueles que despencavam no abismo. Se despencou, paciência, a gente olha com o rabo do olho e segue em frente”. Há uma associação, causada pela sequência em que as ideias são apresentadas, entre a descoberta do medo alheio e um imperativo de ser indiferente a ele, a ideia de que é preciso seguir em frente ao ver alguém cair no abismo, relembra a voz da avó.

No entanto, a lembrança da repreensão não é suficiente para que o processo de identificação entre a garota e os retratados seja interrompido:

[...] abri o álbum com uma emoção diferente. O avesso dos retratos, esse estava agora comigo. Descobria que as mulheres do álbum estavam tão apavoradas quanto eu. A respiração curta. A expressão desconfiada, na expectativa — do quê? Enxuguei as mãos úmidas no vestido. O suor brotava amarelo-esverdeado debaixo do meu braço, nos vãos dos meus dedos. A cor do medo. Do mesmo tom sépia dos retratos que se colavam uns nos outros, obstinados. Cúmplices. (p. 42)

Ana Luísa se identifica com as retratadas a partir do momento que conhece suas debilidades, se apodera do “avesso dos retratos”, daquilo que não se quer mostrar em um primeiro momento, mas que não pode ser desconsiderado, já que forma parte da imagem. Não apenas as mulheres das fotografias estavam tão “apavoradas” quanto ela, mas sua

coloração as conectava. A garota e os retratos tinham “o mesmo tom sépia”, a cor do suor, a cor do medo. Se no início Ana Luísa se incomoda com as narrativas oficiais que são construídas pela avó sobre as parentes, ao notar o medo como índice comum entre elas, o alívio por não estar sozinha não chega a compor uma salvação. A respiração curta, advinda do estresse ou do espantilho, ou de ambos, ultrapassa gerações. A pressão sofrida pela menina também teria estado presente nas vidas de suas tias:

Eu precisava ser encantadora. Já era o medo mas esse medo me estimulava a amar o próximo, ou melhor, a fazer com que o próximo acreditasse nesse amor. Recebia em troca um juízo favorável e era nesse juízo que me sustentava. Estava aí a resposta à pergunta de Margarida, o que eu ganhava com isso? Essa unanimidade de opiniões e que beirava a admiração. Agora me via esvaziada, rodando pela casa como se procurasse por mim mesma, por aquela outra – mas o que estava acontecendo comigo? Por que perdi de repente a graça da representação? (p. 45)

A necessidade de obter um “juízo favorável” determina ações da pequena Ana Luísa que se vê impelida a ser constantemente “encantadora”. Há o imperativo de dizer “uma palavra amável”, de elogiar detalhes das vestimentas das amigas da avó e saber recitar poesias parnasianas, afastadas da realidade social e preocupadas principalmente com a forma poética, para ser aceita. É como se as inquietações de Ana Luísa nada importassem, importava apenas sua imagem externa, aquela que pode ser fixada em um retrato dentro do tradicional álbum da família.

O medo de não atender a essas expectativas sociais toma a forma de medo da avó, que alega não entender o que o motivaria (p. 47). Ana Luísa se sente ameaçada pela avó, como se sua integridade estivesse ameaçada a partir do momento em que não atinge o nível de perfeição exigido dentro da família.

1.3 Jogos florais e discursos de controle, em “Uma branca sombra pálida”

“Uma branca sombra pálida”, conto de Lygia Fagundes Telles publicado em 1995 no volume *A noite escura e mais eu*, é um monólogo introspectivo de uma personagem feminina que, diante do túmulo de sua filha, Gina, tenta elaborar tanto o suicídio da jovem quanto a relação que acredita que Gina tivera, em vida, com a personagem Oriana. Enquanto a mãe procura reconstruir narrativas referentes a uma situação de perda, coloca-

se em oposição à Oriana, em uma espécie de competição em que apenas um dos lados se reconhece em disputa: a mãe.

Nesta seção, serão abordados alguns aspectos centrais: o conflito entre mãe e filha; a análise da protagonista; o conflito representado pelos jogos florais; e a cena do funeral de Gina. Considera-se a hipótese de que o discurso elaborado pela narradora-personagem apresenta marcas linguísticas que expressam instabilidades.

No conto, a narração se dá em primeira pessoa do singular e é conduzida por uma personagem, sem nome específico, apenas identificada como mãe de Gina. A narradora está diante do túmulo da filha falecida e, a partir da observação da lápide e das flores que a ornamentam, é acometida por uma série de pensamentos que se alternam entre a reflexão acerca do presente e a rememoração de episódios do passado.

Tal oscilação acontece sem que haja marcas formais para indicar que a temporalidade se alterou, já que os *flashbacks* estão intercalados ao fluxo de consciência da voz narrativa. Sabe-se, por meio desses retrocessos no tempo, que a filha se suicidou em um domingo de Páscoa, após uma agressão verbal por parte da mãe e uma ausência de Oriana que foi percebida como prolongada por Gina.

Oriana é vista pela narradora como namorada de sua filha e é quem leva as rosas vermelhas para enfeitar o túmulo da garota, enquanto a mãe é a responsável por deixá-lhe rosas brancas. A dúvida a respeito da relação entre as garotas permeia o conto do início ao fim, uma vez que a narração se dá em primeira pessoa e, dessa forma, não permite o acesso a pensamentos de outras personagens que não aquela que conduz a narrativa.

Dado que se trata de um conto em primeira pessoa do singular e só se tem acesso aos discursos que são fornecidos por essa voz narrativa, é importante analisar a narradora apresentada, isso porque não se encara a voz narrativa como detentora de uma verdade total, mas como uma instância que deve ter seus discursos escrutinados. A mãe, responsável por conduzir todo o texto, coloca-se como uma espécie de voz da ordem, responsável por manter as aparências e assegurar que as regras sociais sejam cumpridas.

Percebe-se a importância da aparência da ordem para a narradora quando ela afirma:

Passei três meses tentando provar — a quem? — o quanto estava sofrendo e assim entrei numa voragem de pequenas obrigações, missas, roupas pretas, o capricho na escolha deste túmulo aparentemente modesto, mas da melhor qualidade (p. 169).

O trecho mostra o quanto a protagonista valoriza as aparências em função da manutenção de uma suposta normalidade. É socialmente esperado que a mãe sofra e demonstre isso de determinadas maneiras que a própria narradora indica: principalmente, por meio de roupas pretas e de rituais. Ela qualifica essas obrigações como “pequenas”, mas elas não constituem meros detalhes e sim situações que exigem empenho, já que a limitação da cor das roupas é uma escolha a ser feita diariamente e ela diz ter se mantido de luto fechado por três meses.

Ainda que a mãe afirme não acreditar em Deus (p. 177), segue os rituais sociais para uma boa morte católica. Dentro da doutrina da Igreja⁶, poderia causar estranhamento a não celebração de uma missa pela falecida, uma vez que o ritual é visto como uma demonstração de afeto e cuidado para com os mortos. No trecho, parece que o ímpeto de evitar esse estranhamento é aquilo que conduz a atitude da mãe, não a crença nele. De maneira análoga, na infância de Gina, a mãe também havia cedido ao desejo por parte do marido de que a menina fizesse a primeira comunhão. Naquele momento, a preocupação se deu não em função da vida espiritual da filha, mas de “sua grinalda de rosinhas” (p. 172), do missal que deveria levar em suas mãos e que acaba por esquecer dentro do carro. Ou seja, a atenção da narradora se volta para objetos externos, que podem ser percebidos e avaliados pela sociedade; os atos importam, na medida em que constroem uma imagem que ela percebe como positiva da família e de si mesma.

No campo dos ritos sagrados, sobre o velório do marido, a narradora afirma se tratar de um “ritual das belas frases, das belas imagens sem beleza” (p. 166). Na sequência, exclama: “ah, a mentira das superfícies arrumadas escondendo lá no fundo a desordem, o avesso dessa ordem” (p. 166). A frase é importante para compreender o modo como a narradora encara as situações: rituais esvaziados, realizados em função da imagem que podem produzir. Se há uma convenção social a respeito do luto ou da iniciação

⁶ “Desde os primeiros tempos, a Igreja honrou a memória dos defuntos, oferecendo sufrágios em seu favor, particularmente o Sacrifício eucarístico para que, purificados, possam chegar à visão beatífica de Deus.” (Catecismo da Igreja Católica, excerto 1032).

religiosa das crianças, parece que é, para a narradora, importante agir de acordo com ela. Nesse caso, ao seguir as normas sociais de um velório católico, a mãe asseguraria sua posição daquela que domina as *práticas de si*⁷, uma vez que atua em conformidade com o que dela seria esperado. De acordo com Michel Foucault, as *práticas de si* são parte de um indivíduo que não se deixa reduzir pelas interdições impostas pelos códigos morais. De acordo com o autor, o sujeito

estabelece para si um certo modo de ser que valerá como realização moral dele mesmo; e, para tal, age sobre si mesmo, procura conhecer-se, controla-se, põe-se à prova, aperfeiçoa-se, transforma-se. Não existe ação moral particular que não se refira à unidade de uma conduta moral; nem conduta moral que não implique a constituição de si mesmo enquanto sujeito; nem tampouco constituição do sujeito moral sem ‘modos de subjetivação’, sem uma ‘ascética’ ou sem ‘práticas de si’ que as apoiem (p. 29).

Chama a atenção que o mesmo tipo de vocabulário que remete a ideias de obrigação é encontrado na descrição da cena do velório de Gina. Na cena, há uma caracterização do espaço como “cenário” que seria “armado”, indicando a artificialidade que envolveria toda a situação. As escolhas vocabulares sugerem que a mãe age como uma espécie de atriz que cumpre o papel que lhe foi designado pela sociedade e não alguém que satisfaz seus desejos. Em seguida, ao afirmar ser atea, diz: “fiz questão de cumprir todo o ritual da morte cristã, como o pai ela gostava desse teatro da inocência” (p. 177). Novamente, tem-se uma referência ao teatro, reforçando a ideia de que não há espontaneidade, mas ações condicionadas em função da proposição de uma aparência, no caso, a aparência de normalidade. No entanto, em oposição a essa aparência de perfeição, há a morte, perante a qual não há estabilidade. O suicídio de Gina coloca a mãe frente a frente com o incontrolável.

Para João José Reis (1999), a morte sempre “representa ruptura com o cotidiano”⁸. Para o autor, ela configuraria um evento essencialmente vinculado ao conceito de *desordem*. Tendo isso em vista, considera-se que parte do incômodo da mãe diante da morte vem dessa desestabilização, da falta de ordem que acompanha a morte e que está atrelada à obrigação a seguir rituais para lidar com a situação. No mesmo sentido, Philip

⁷ Conceito sistematizado por Foucault em sua obra *História da Sexualidade II – O Uso dos Prazeres* (1984).

⁸ REIS, João José. *A morte é uma festa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.138.

Stein e Rebecca Stein⁹ (2011, p. 82) propõem que a morte representaria um momento de crise para o grupo social no qual ocorre. Dentro da família, parece que as duas mortes e os dois velórios se mostraram como episódios de crise que desestabilizaram a vida da narradora. É a partir desses momentos de não estabilidade e de falta de controle sobre os eventos que a narração acontece.

Cabe ponderar a respeito da imagem do cadáver diante da mãe. Isso, no conto, provoca uma reação forte por parte da personagem e, assim, a leva a produzir conhecimentos sobre si. A mãe de Gina, ainda que se esforce e tente manter as aparências, tem pensamentos pouco organizados e que deixam entrever, ao longo do texto, alguma consciência a respeito de sua falta de espontaneidade.

Para compreender tal aspecto, é importante considerar o pensamento desenvolvido por Julia Kristeva (1988), acerca do abjeto. Para a autora, em seu texto *Sobre la abyección*, “el cadáver — visto sin Dios y fuera de la ciencia — es el colmo de la abyección” (p. 11). O conto não apresenta uma visão mística ou científica do cadáver de Gina: “já não era mais a pequena Gina, agora era *o corpo* com aquele algodão atochado no nariz” (p. 161, grifo no original). Assim, tem-se que ele, “o corpo”, constitui uma imagem abjeta e, enquanto ápice do abjeto, “así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (p. 10, grifo no original). Ou seja, o corpo sem vida de Gina, mais do que apenas destacar seu suicídio, expressa para a mãe, de modo radical, tudo aquilo que foge de seu controle, e de que ela procura se desvencilhar para seguir sua vida.

A morte da filha e o fato de estar perante seu túmulo, contemplando o espaço que contém seu cadáver, atuam, então, como mecanismos deflagradores de um fluxo de consciência. A associação de episódios decorre do encontro com o abjeto que, ali presente, a faz refletir sobre sua condição de sujeito vivente.

A partir dessa falta de estabilidade diante do abjeto, cabe observar o seguinte trecho:

⁹ STEIN, Philip L; STEIN, Rebecca L. *The anthropology of religion, magic and witchcraft*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2011. p. 82.

Apanhei no chão o papel cinza-prateado da floricultura, logo aqui adiante há um cesto metálico e no cesto está escrito *Lixo*, este é um cemitério ordeiro. A desordeira é Oriana, com seus dedinhos curtos, parece que estou vendo os dedinhos de unhas roídas amarfanhando raivosamente o papel que virou esta bola dura, não se conforma com a morte. Ah, que coincidência, porque também eu não me conformo, a diferença apenas é que você gosta de fazer sujeira, Você é suja! Um casal que vinha pela alameda ouviu e parou assustado. Jogo longe o cigarro, faço cara compungida e finjo que rezo enquanto me inclino diante da jarra das rosas vermelhas. (p. 162, grifo no original)

Nessa passagem, tem-se a fragmentação como elemento importante na narrativa. Ela se dá por meio da pontuação, que é diferente da normatizada, nos movimentos de mudança do foco narrativo e no emprego polissêmico do vocabulário.

Há momentos em que não há marcas convencionais de pontuação: há a passagem de um monólogo interior para um discurso direto sem que haja travessão, sinal gráfico que, usualmente, indica o início do discurso direto, como em “também eu não me conformo, a diferença apenas é que você é suja, Você é suja!” (p. 162). Vê-se que há discurso direto nessa passagem, pois, na sequência, a narradora diz: “um casal que vinha pela alameda ouviu e parou assustado” (p. 162), o que indica que parte foi proferida em voz alta. No entanto, os dois discursos estão apenas separados por vírgula, subvertendo a marcação convencional que demandaria o uso do travessão para indicar o discurso direto. Assim, cabe ao leitor identificar as vozes que falam e atribuir sentido aos diferentes discursos que compõem a cena.

Observa-se no trecho uma necessidade, por parte da voz narrativa, de manter a limpeza. Ao descrever o necrotério, diz que “tudo na sala era neutro, mas limpo” (p. 161); sobre o cemitério, afirma ser “um cemitério ordeiro” (p. 161); quando retira a embalagem que envolvia suas flores, guarda o papel no bolso, não o joga no chão (p. 165). Isso constrói uma contraposição entre a narradora e Oriana, como percebe-se em “A desordeira é Oriana” (p. 162). Enunciada dessa maneira, a frase assume um tom de acusação que, assim, exclui aquele que fala da crítica feita. Se a “desordeira” é Oriana, pode-se entender que a narradora não faz parte do grupo de pessoas desordeiras e que, portanto, a mãe de Gina encontra-se em uma situação oposta à da jovem: se Oriana descumpra as regras de cemitério e joga o papel no chão e não no lixo, a mãe é aquela que identifica a transgressão no comportamento da suposta namorada da filha. Desse modo, constrói-se um conflito entre as duas personagens e não uma afinidade entre elas.

Ainda no mesmo parágrafo, a mãe, ao comentar a tristeza de Oriana com a morte de Gina, diz: “Ah, que coincidência, porque também eu não me conformo” (p. 162). O movimento, até então caracterizado como de afastamento entre as duas vozes, torna-se um movimento de adesão. A palavra “coincidência” semanticamente sugere a expressão de uma afinidade, concretizada pelo acaso. Enquanto na frase imediatamente anterior, analisada no parágrafo acima, a narradora marca a posição de Oriana como diferente da sua, nesta aparece a sugestão de um posicionamento semelhante entre elas, cuja motivação é involuntária para ambas, já que se trata de uma “coincidência”. No entanto, tal conformidade não se sustenta até o final do período. Vê-se, na mesma frase, “a diferença é que você gosta de fazer sujeira, Você é suja!” (p. 162). Com isso, há um segundo movimento de afastamento da protagonista em relação a Oriana, a terceira mudança de perspectiva em sete linhas do mesmo parágrafo, indicando, em aspectos formais, uma instabilidade bastante acentuada da personagem.

Percebe-se que, apesar do esforço da mãe para se construir como ordeira — ou seja, como um sujeito pautado pela retidão e observação das regras sociais —, seu discurso é marcado por deslocamentos do foco narrativo e, portanto, permeado por instabilidades. Em um mesmo parágrafo, há um discurso introspectivo, da genitora consigo mesma, e um discurso direto, ainda que imaginário, dela com Oriana, que interrompe o fluxo de pensamentos que até então vinha se estabelecendo. Esses movimentos mostram a ausência de um raciocínio unitário, coeso. Assim, a voz narrativa não segue os padrões realistas de narração, tradicionalmente pautados na unidade, mas faz uso da variação da distância estética (ADORNO, 2012, p. 61): “quando [...] o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece”.

A atenção da mãe vai do papel encontrado no chão para uma imaginada repreensão a Oriana que se concretiza em seu discurso imediatamente antes da aproximação do “casal que vinha pela alameda” (p. 162). Ao perceber a companhia, ela se desfaz do cigarro e se empenha em construir uma imagem de si socialmente irrepreensível: faz “cara de compungida” e finge que reza, comportamentos que percebe como aceitos em um cemitério. O movimento feito pela narração ao descrever as ações da mãe ao longo do trecho é impossível de ser reproduzido pelo olho humano de maneira natural e, de certa forma, aproxima-se do procedimento de montagem cinematográfica, em que cenas são justapostas sem necessariamente um sentido único. São muitas ações

descritas em poucas linhas, de maneira que “a associação de ideia do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança de imagem” (BENJAMIN, 1985, p. 192). Assim, há um efeito de choque para o leitor que é exposto a uma sequência de imagens pautada por cortes rápidos e fracionados.

Neste parágrafo, o emprego de “sujeira” reforça o uso anterior do adjetivo “desordeira”, intensificando a caracterização negativa da jovem Oriana. Considerando que a palavra “sujeira” é polissêmica e que, portanto, pode assumir o sentido não só daquilo que não está limpo, mas também fazer referência a algo que foi executado fora de um combinado prévio, como uma traição, é possível assentir que as duas interpretações do substantivo são pertinentes dentro da trama. Tanto é possível estar diante de uma afirmação literal de que Oriana não seguia regras estabelecidas simples, como jogar o papel no lixo, quanto de que, de alguma forma, seu comportamento era uma traição à perspectiva da mãe.

Isso pode ser considerado se for levado em conta que, para a narradora, Gina e Oriana eram namoradas e essa relação não era bem vista pela genitora. Nesse sentido, Oriana poderia ser encarada como aquela que é suja também por seu comportamento afetivo-sexual. Assim, o trecho reforçaria a hipótese de que o relato do suicídio da filha e seu suposto relacionamento com outra mulher são temáticas conflitivas em nossa sociedade, dado que são possíveis apenas a partir de uma narração fragmentada.

Ainda na cena em questão, nota-se a vontade da narradora de se enquadrar em expectativas alheias: a personagem, que antes falava sozinha em frente ao túmulo, agora finge que reza “porque o casal de velhos ainda continua por perto” (p. 163), enquanto remói os pensamentos que tem a respeito de Oriana. A garota é aquela que desorganiza, aquela que, diferentemente da mãe, joga o papel da embalagem no chão; Oriana perturba a organização e a limpeza do mundo que a narradora tenta construir. Mais do que isso, Oriana “gosta de fazer sujeira” (p. 162), ou seja, obtém prazer a partir daquilo que incomoda e desorienta a protagonista.

Percebe-se, então, que a personagem da mãe tenta se construir como “ordeira”, mas seu discurso é instável, marcado pela fragmentação apontada anteriormente, pela variação da distância estética e pela impossibilidade de estabelecimento de uma síntese harmoniosa para a sequência descrita. É criada uma tensão entre fragmento e unidade:

ainda que o discurso da narradora possa ser visto como um todo unitário, ele é formado por fragmentos que se tensionam entre si. No trecho, a variação da distância estética, o uso não ortodoxo da pontuação e a oscilação no tratamento de Oriana compõem os momentos relevantes para a análise, uma vez que considera-se que a personagem tenta construir uma imagem de si como organizada e coesa e esses índices formais fazem com que seja possível questionar essa imagem.

Ainda nesse sentido, cabe analisar um trecho do conto em que a mãe se lembra do suicídio da filha:

Deitou-se com sua camisolinha e amanheceu aquela imagem que eu enfeitava tentando botar ordem na desordem da morte, a morte é só desordem, sei como Gina deve estar. E sei também como elas se amavam, andei lendo sobre esse tipo de amor (p. 179).

Aqui, de modo explícito, Gina aparece como objeto de organização da mãe, “aquela imagem que eu enfeitava”, e a morte aparece como o evento que rompe com a ordem que se tenta estabelecer, “tentando botar ordem na desordem da morte”. A narradora afirma saber o que acontecia, saber sobre elas e o estado atual da filha, retomando o lugar de detentora do saber que tenta ocupar ao longo da narrativa.

Ocorrem incertezas na cena de diálogo entre mãe e filha a respeito da música *A whiter shade of pale*, trilha sonora dos encontros das garotas. Cabe observar um trecho dessa cena: “Então eu quis dizer que achava um verdadeiro lixo essa música de drogados, mas consegui me conter. Ainda assim devo ter feito alguma ironia porque ela fechou a cara e a porta” (p. 171). A mãe afirma ter contido a crítica e, na sequência, diz que talvez tenha enunciado uma ironia, pois Gina se irrita. Se ela conseguiu se conter, qual o motivo da irritação da jovem? A narradora expressa o desejo de insultar os encontros por meio do insulto da música, assim como, linhas adiante, diz que “queria gritar”, mas “pegava o tricô” e “calmamente” (p. 170) pedia que a empregada servisse um lanche às garotas. Nessa passagem, outra vez evidencia-se que a narração é inconstante, não oferece uma versão coerente dos acontecimentos descritos e, por conta disso, a confiabilidade da narradora é abalada. Desse modo, reforça-se a imagem da narradora conflituosa em si

mesma, uma vez que ora se mostra como aquela que tudo sabe, ora deixa entrever certa desorganização.

Percebe-se que esses desencontros, essas tensões entre caracterizações distintas se dão também em relação a Gina. “Até o fim Gina ficou com suas narinas livres para voltar a respirar se quisesse. Não quis. Está certo, foi feita sua vontade, ela era voluntariosa, quando resolvia uma coisa, hein?” (p. 162). Não há indícios no conto de que “voluntariosa” fosse um adjetivo adequado para caracterizar a filha de modo taxativo. Ao contrário, muitas vezes a garota é qualificada de maneira oposta pela narradora como “delicada”, “uma criança”, “tão sensível”, “um bicho-de-concha se morasse no mar”, modos condescendentes de mostrar que, na opinião de sua mãe, a menina não tinha consciência madura sobre o que fazia.

Ao gozar da suposta “liberdade” concedida pela figura materna, a voz narrativa afirma: “viu no que deu” (p. 173), insinuando uma relação entre a possibilidade de Gina cumprir seus desejos e seu suicídio como, se de alguma maneira, fosse a liberdade a responsável pela morte da garota. Isso porque, no discurso construído pela genitora, Gina tinha um “coração delicado, e os delicados não têm resistência” (p. 173). Alguém voluntarioso, obstinado, precisa ter como característica também a resistência para alcançar seus objetivos, no entanto, Gina é “delicada” e “sensível”. Assim, a caracterização da jovem tampouco é coerente, como se a mãe a visse de diferentes modos em diferentes situações. Isso mostra que, ainda que haja acesso apenas à voz da progenitora ao longo do texto, é possível observar que a genitora não é coerente como se propõe, mas deixa, em sua própria fala, perceber discontinuidades. Nesse sentido, o conto não constrói um discurso empático à mãe.

Nem mesmo em relação ao suicídio a voz narrativa chega a uma conclusão, uma vez que o acontecido permanece um desafio para a compreensão da narradora. Não há definições a respeito das motivações do suicídio, que ao longo do conto constituem um enigma. Em uma interlocução imaginada com Gina, a mãe questiona: “era *isso* que você queria? Era *isso*?” (p. 168, grifo nosso); mais tarde, no velório, ao falar com Efigênia, a empregada da casa, instiga: “carregou Gina no colo, mas chega, não foi *isso* que ela quis? Não foi? Então deve estar satisfeita, sua vontade foi cumprida” (p. 169, grifo nosso); ainda no velório, ao observar a filha no caixão, “me viera de repente o estranho sentimento

de que Gina parecia meio assustada, como se não tivesse tomado consciência *daquilo tudo*” (p. 181, grifo nosso). A mãe, ao buscar algum tipo de confirmação do cumprimento do desejo de Gina, parece estar tentando elaborar, além da morte da garota, o relacionamento desta com Oriana. No entanto, essa confirmação é impossível, uma vez que a garota está irremediavelmente morta, “sem ressurreição” (p. 169). A filha nada diz durante o conto sobre a relação com Oriana e, com sua morte, nega completamente o acesso da mãe ao conhecimento sobre isso.

A falta de conclusão a respeito das motivações do suicídio parece ser produtiva e ética por parte da escritora, que explora a forma do conto: não há um reducionismo moralizante que aponte um fator como determinante. O suicídio, nesse texto literário, permanece como desafio, assim como o é nas relações extraliterárias. Evitar uma simplificação apaziguadora em função da proposição de questões se mostra uma abordagem politicamente responsável; não um defeito de forma, mas uma qualidade específica, ainda que não exclusiva, do conto analisado.

A indefinição aparece, inclusive, a respeito do modo escolhido por Gina para tirar sua vida. Se, em um primeiro momento, a narradora diz que “ela escolheu cortar com aquela tesourinha, tique! o fio da vida” (p. 176), mais adiante, afirma que a filha esvaziara um tubo (p. 179), e isso significa que a morte teria acontecido por uma ingestão excessiva de pílulas. Cortar o fio da vida pode ser uma metáfora para a morte, já que há uma descrição longa da cena de Gina aparando os caules das flores, que enfatiza a imagem da “tesourinha”. Diante disso, o texto constrói uma aproximação significativa entre Gina e as flores, entre os caules cortados e os possíveis pulsos cortados. Como em outro momento há a afirmação da mãe a respeito das pílulas, o leitor permanece sem saber os meios utilizados pela garota para o suicídio. Aliás, não se chega a saber se não foram utilizados os dois meios, já que o uso de pílulas não necessariamente exclui as feridas nos pulsos e vice-versa.

As imagens de flores permeiam o conto e, em alguns momentos, ocorre uma associação direta entre a imagem da filha morta e a da rosa. Ao desembulhar os botões que leva ao túmulo, a mãe diz: “os caules duros, as corolas arrogantes de tão firmes — não é mesmo curioso? Gina tinha essa mesma postura ativa de bailarina” (p. 163) e, ao fazer referência ao suicídio, diz que o fio da vida fora cortado “no mesmo estilo oblíquo

com que [Gina] cortara os caules” (p. 176). Assim, Gina e as flores teriam o mesmo porte ativo ao mesmo tempo que a garota teria rompido o fio de sua vida à maneira como aparava os excessos das rosas. A caracterização, então, reforça a ambiguidade: altivez e obliquidade são características opostas. No entanto, Gina é, na fala da mãe, ativa e oblíqua, da mesma maneira que o são as flores.

As rosas abrem e encerram a narrativa, “os jogos florais” (p. 169) da narradora com Oriana fazem acompanhar o fluxo de consciência deflagrado perante o túmulo. As flores brancas pertencem à mãe e “duram menos”, as vermelhas, de Oriana, são “obscenas”, “sujas”. Oriana, “com a arrogância das suas rosas vermelhas”, “provoca” (p. 169) a narradora ao deixá-las de enfeite na lápide de Gina. Na cena do velório, suas rosas “obscenas” só são autorizadas “da cintura para baixo”, dividindo o corpo de Gina entre a metade superior, enfeitada — e controlada — pela mãe com as rosas brancas e a metade inferior, para as vermelhas. Às flores dadas por Oriana cabe apenas o espaço do baixo corporal, como indício de sua impureza, seu menor valor em contraposição às rosas brancas da mãe, tidas como puras por ela, e associadas ao alto corporal.

Cabe notar que, para a narradora, o ato de Oriana presentear Gina com rosas em vida e depois da morte é encarado como uma agressão à mãe, como se a colega — ou namorada — da filha desempenhasse tais atos em sua função. Não surge no texto a possibilidade de que o gesto se desse em função do carinho entre as meninas e que continuar enfeitando a lápide com as mesmas flores que costumavam servir de presente enquanto Gina vivia fosse uma demonstração de amor. No final do conto, o texto diz o seguinte:

Ainda uma vez olho as duas jarras com as rosas, Até quando?! Até quando Oriana vai se empenhar comigo nessa polêmica? É uma exibicionista, deve sentir prazer nas competições. Mas logo vai conhecer outra, é evidente. Ao lado das suas rosas ressequidas ficarão apenas as minhas rosas brancas. Difícil explicar, mas quando isso acontecer, está será para mim a sua maior traição (p. 182).

Novamente, o uso do pronome demonstrativo “isso” abre a possibilidade de duas interpretações: pode se referir tanto ao fato de que Oriana encontrar outra namorada configuraria uma traição, o que indicaria, de certo modo, um reconhecimento do relacionamento entre as duas moças, quanto pode ser que a mãe encare o abandono da

competição travada entre as duas como traição. Tais possibilidades indicariam caminhos diferentes de compreensão da personagem: aquela que, depois de muitos conflitos, admite a sexualidade da filha ou aquela que segue extremamente autocentrada, tendo em si e na satisfação de seus desejos a medida para avaliar a experiência. Ambas as leituras são possíveis e a ausência de sintetização do final enriquece as possibilidades de interpretação do conto.

A oposição construída ao longo do texto, por parte da mãe, com relação a Oriana, expressa-se, na opinião da narradora, pelas rosas que ambas levam ao túmulo de Gina. A avaliação das flores explicita um conflito; para a mãe, é como se ocorresse um embate entre as rosas vermelhas de Oriana, que ocupam a jarra do lado esquerdo da lápide, e as rosas brancas da mãe, postas sempre à direita do túmulo. A protagonista entende que “as brancas duram menos” (p. 161), mas não atribui a elas traços de obscenidade. Já as “vermelhonas”, “encharcadas”, são “obscenas de tão abertas” (p. 163). Se, no conto, há a possibilidade de que as flores de Oriana possam parecer vistosas à noite, amanhã “já estarão escuras” (p. 163), desprenderão um perfume tal qual o dos mortos quando se passa algum tempo após o óbito. Em contraposição, as flores brancas, trazidas pela mãe, têm “os caules duros, as corolas arrogantes de tão firmes” (p. 163). Assim, a mãe percebe que suas flores têm a desvantagem de durar menos, mas se refugia na ideia de que as rosas brancas se apresentam como mais dignas, não só por não serem “obscenas”, mas também em relação a seu perfume, pois o mau cheiro só é frisado pela narradora em relação às rosas vermelhas, como se as brancas não cheirassem mal ao apodrecer.

A narradora, então, classifica os “jogos florais” estabelecidos entre si e Oriana como uma “espécie de polêmica” que, “estranhamente”, a “excitam” (p. 169). Alega também que tal dinâmica já acontecia antes, quando Oriana vinha com a “arrogância das suas rosas vermelhas” e provocava a mãe, que respondia com “o branco dos meus botões” (p. 170). A arrogância que a personagem diz estar em suas flores brancas é, para ela, apenas uma resposta à arrogância anterior representada pelas rosas vermelhas da garota, como se suas atitudes se justificassem pelo fato de que são apenas respostas às atitudes de Oriana e não expressões de espontaneidade. Assim, a protagonista busca se desresponsabilizar ao atribuir a Oriana características que ela vê como negativas e que, dentro dessa lógica, seriam justificativas para suas ações.

A caracterização das rosas vermelhas trocadas entre as namoradas como “obscenas” (p. 163), já que excessivamente abertas e “encharcadas” (p. 162), remete a imagens associadas à sexualidade feminina. Se são as amantes que trocam rosas vermelhas, então a mãe dá à filha as rosas brancas, em uma espécie de oposição entre volúpia e pureza (CHEVALIER, 1989).

As flores aparecem no conto associadas também à morte já que acompanham a filha em seu último momento, são os adornos em seu caixão. Além disso, para a narradora, Oriana e as flores estão associadas ao suicídio. Isso porque é a presença das flores vermelhas acompanhada da ausência de Oriana que, na visão dela, faz com que Gina corte “o fio da vida” (p. 176) com uma tesoura, a mesma com a qual cortava os caules das flores que lhe foram presenteadas.

Há uma caracterização positiva, por parte da narradora, de sua relação com a filha em detrimento da relação entre Gina e Oriana, que é reforçada como baixa. Se Oriana toca o corpo morto de Gina com sua “mãozinha respeitosa” (p. 181), para a mãe, o faz de modo “guloso”, ou seja, ao mesmo tempo que pratica uma ação inocente, afetuosa, a narradora vê os atos da garota por meio de uma ótica de constante reprovação.

Ao final da cena do velório, a mãe de Gina afirma que o caixão acabou por parecer-se com um pequeno jardim “feito uma bandeira metade branca, metade vermelha” (p. 181), e atribui a ele beleza. Se os “jogos florais”, a “polêmica” (p. 182), que apenas existem em seu discurso, a incomodam na medida em que a provocam e desestabilizam, a perspectiva de que um dia venham a não mais existir também produz incômodo na narradora. No final do conto, a mãe imagina um futuro no qual as flores de Oriana estariam ressequidas — não mais “encharcadas” —, e nessa possibilidade projeta a “maior traição” (p. 182) que Oriana lhe poderia infringir. Existe uma ambiguidade nessa posição da mãe, que se incomoda com a situação, mas ao mesmo tempo, não deseja rompê-la. Segundo Silviano Santiago (1998), na lógica discursiva elaborada pela mãe, única a qual temos acesso, o que acontece nessa narração seria a construção “dum clima de competição em que personagens adultos e de idades distintas [que se] digladiam pelo desejo de se afirmarem ou de se autodestruírem definitivamente” (p. 103).

Percebe-se, então, que, na narrativa, um dos progenitores se coloca no lugar daquele que assegura o cumprimento das normas estabelecidas socialmente. A mãe, que

não é nomeada em nenhum momento, produz uma narrativa em nome dessa ordem. Enquanto representante de um sistema que lhe excede, pode permanecer anônima, ao passo que aqueles que, nessa perspectiva, transgridem as regras, são individualizados — não se trata de “filha” e “namorada”, mas de Gina e Oriana. Assim, a mãe configura-se como metonímia da ordem social vigente e, enquanto tal, não carece de diferenciação dentro da narrativa por ela construída.

A análise e a interpretação do conto foram feitas de maneira que os detalhes, os fragmentos, aparentemente pouco relevantes, fossem significativos na construção de um modo de lidar com o material literário. Nesse sentido, a leitura proposta se aproximou de Theodor Adorno (2007), para quem “é possível que, em certas circunstâncias, ocupar-se exatamente com fenômenos supostamente secundários e opacos pode conduzir a conhecimentos sociais extraordinariamente relevantes.” (p. 74). Para o autor, a literatura, que está em uma posição de desprestígio social, pode ser vista como um conjunto de imagens dialéticas, nas quais se cruzam presente e passado, que, portanto, ajudam a entender presente e passado de modo polissêmico. Ao dar atenção à polissemia do pronome demonstrativo “isso”, ao identificar tensões e descontinuidades no discurso da mãe, demonstra-se que aquilo que é pouco perceptível também é significativo, uma vez que tal tratamento formal está relacionado ao modo como as temáticas da homossexualidade feminina e do suicídio são vistas socialmente.

2. O CORPO

O corpo é um tópico recorrente ao longo dos contos. Seja referido por meio do controle da sexualidade — alheia ou própria — seja por meio da busca de uma adequação ao espaço social, as referências a eles são abundantes das três narrativas selecionadas. Assim, é relevante destacar esses elementos das narrativas com o intuito de elaborar hipóteses sobre a relação entre as escolhas formais e o tratamento dado ao tema. Nesse capítulo, são analisados os momentos de atenção especial ao corpo e essas imagens são colocadas em relação, sempre que o texto literário permitir. Para isso, faz-se uso da interlocução com conhecimentos produzidos por outras áreas das ciências humanas.

A partir da disciplinarização do sujeito, a relação das personagens e das narradoras dos contos com seus corpos é moldada pelas projeções morais que a sociedade brasileira faz sobre a materialidade desses corpos. Isto é, dentro de um contexto de valorização de sujeitos que sejam homens, brancos e heterossexuais, os corpos que fogem desse parâmetro de normalidade são categorizados a partir desse suposto desvio. Ao homem branco e heterossexual, são permitidas apropriações de discursos de poder que lhe autorizam a ser livre em relação à própria sexualidade e atuação social. As mesmas apropriações desses discursos não são permitidas às mulheres brancas e heterossexuais, por exemplo, ainda que sejam privilegiadas em relação a outras mulheres no que diz respeito a raça e orientação sexual. Isso porque, dentro de uma sociedade patriarcal, a mulher que assume e vivencia sua sexualidade de forma livre, sem associá-la à instituição matrimonial ou familiar, é categorizada como uma figura que não é digna de respeito.

Nesse sentido, uma mesma ação, quando realizada por uma figura masculina ou por uma figura feminina, terá recepções diferentes por parte da nossa sociedade. Essa diferença na aceitação de determinadas ações — principalmente às que se referem ao âmbito da sexualidade — está fundamentada na socialização de corpos que carregam consigo diferentes aspectos biológicos. Inseridas nessa socialização imposta pelo sistema patriarcal, às mulheres não é permitido conhecer o próprio corpo, nem sentir prazer por meio dele.

Além disso, é preciso considerar que as situações de privilégio social são sempre relativas, os marcadores sociais da diferença atuam de modo que não é possível afirmar

que, por exemplo, todas as mulheres estão expostas ao mesmo nível de repressão. Avtar Brah (2006), em seu texto *Diferença, diversidade, diferenciação*, aponta que:

nosso gênero é constituído e representado de maneira diferente segundo nossa localização dentro e relações globais de poder. Nossa inserção nessas relações globais de poder se realiza através de uma miríade de processos econômicos, políticos e ideológicos. Dentro dessas estruturas de relações sociais não existimos simplesmente como mulheres, mas como categorias diferenciadas, tais como “mulheres da classe trabalhadora”, “mulheres camponesas” ou “mulheres imigrantes”. Cada descrição está referida a uma condição social específica. Vidas reais são forjadas a partir de articulações complexas dessas dimensões. É agora axiomático na teoria e prática feministas que “mulher” não é uma categoria unitária. Mas isso não significa que a própria categoria careça de sentido. O signo “mulher” tem sua própria especificidade constituída dentro e através de configurações historicamente específicas de relações de gênero. (p. 364)

Assim, conforme a socióloga indiana, pensar a situação das mulheres exige considerar que, ainda que as mulheres estejam expostas a regulamentações e controles por parte da sociedade patriarcal, as experiências sociais são múltiplas e variadas, diferentes à medida em que se deslocam dentro das estruturas de poder. Então, interessa entender como essa multiplicidade é construída nos textos literários que compõem o *corpus*. Ainda que a literatura não seja espelho da realidade, ela pode absorver características da sociedade tanto no plano dos conteúdos tratados quanto na forma como esses são apresentados.

Se a avó de “O espartilho” for considerada como exemplo, pode-se perceber que ela goza de uma posição de certo privilégio. Ainda que essa posição não seja absoluta, molda seus discursos que são frequentemente racistas e classistas. Ou seja, ela tem um privilégio por ser branca e rica, mas continua inserida em uma sociedade pensada para privilegiar o masculino. Como aponta Rita Terezinha Schmidt, em “Mulher e literatura” (2017, p. 53), “Numa sociedade de discriminação, seja sexual, racial ou de classes, a cultura é forçosamente discriminatória. Ela tem sexo, cor, classe, enfim, ela existe como uma cultura oficial, institucionalizada e pertencente à classe dominante”. Mulher em uma sociedade patriarcal e machista, a avó reproduz também essa lógica em relação a si mesma e, especialmente, em relação às outras mulheres da narrativa. Diante disso pode ser observado que esses discursos normativos podem ser internalizados e reproduzidos também por aquelas que seriam suas vítimas, as mulheres.

No *corpus* selecionado, existem três situações em que isso acontece: em “O espartilho”, tanto a avó quanto Ana Luísa julgam comportamentos sociais — de si e de outras — a partir de um posicionamento segundo o qual caberia às mulheres o comedimento e o decoro; em “Senhor Diretor”, Maria Emília reprime sua própria sexualidade, enquanto julga seu exercício naqueles que encontra durante um passeio; e, em “Uma branca sombra pálida”, a mãe de Gina se ressentiu pelo relacionamento homossexual de sua filha, uma vez que acredita que ele seja inapropriado.

A partir disso, é necessário compreender como funcionam tais discursos e de quais maneiras eles se articulam dentro das narrativas selecionadas. Os mecanismos de controle social e de manutenção do *status quo* passam pela disciplinarização das particularidades do indivíduo. Dessa maneira, os discursos de poder, que objetivam preservar as hierarquias e as desigualdades sociais pelas quais são beneficiados, mantêm o controle social a partir da instância privada mais íntima: o corpo. Para Michel Foucault, em *A microfísica do poder* (2010),

a disciplina é uma técnica de poder que implica uma vigilância perpetua e constante dos indivíduos. Não basta olhá-los às vezes ou ver se o que fizeram é conforme a regra. É preciso vigiá-los durante todo o tempo da atividade e submetê-los a uma perpétua pirâmide de olhares. É assim que no exército aparecem sistemas de graus que vão, sem interrupção, do general chefe até o ínfimo soldado, como também os sistemas de inspeção, revistas, paradas, desfiles etc, que permitem que cada indivíduo seja observado permanentemente. (p. 106)

A observação ininterrupta dos sujeitos, ou seja, o olhar disciplinarizador, não constrói uma ação particular, essa observação não implica nas projeções de um único observador que projeta seus valores a um indivíduo específico. Trata-se, sim, de uma perpetuação de discursos e comportamentos coletivos por meio da qual se faz um julgamento moral sobre o sujeito que é submetido à observação. Nesse sentido, pode-se pensar que a construção das subjetividades acontece também a partir do reconhecimento de corpos disciplinarizados, seguida pela identificação ou pela repulsa a esses corpos. Essas subjetividades, portanto, se inter-relacionam com a sociedade em que elas se constroem, podendo ser mais facilmente aceitas quando condizem com as qualidades mais privilegiadas dentro de determinado círculo social.

Diante disso, os corpos passariam a se reconstruir a partir das subjetividades de cada indivíduo, ou seja, aqueles que se encontram dentro dos padrões de normalidade impostos pela sociedade contemporânea — como a heterossexualidade, por exemplo — se sentiriam no direito de impor esses padrões de comportamento aos demais. Dessa forma, agiriam como mecanismos de controle sobre os corpos alheios.

Como são fenômenos que dizem respeito a esferas distintas da experiência, disciplina e regulamentação não se excluem mutuamente e podem se sobrepor, como exemplifica a situação da sexualidade. Essa sobreposição faz-se notar de maneira especial quando é analisada a experiência das mulheres em relação à sexualidade. Para Antonio Candido, em “The brazilian family” (1951), na “família conjugal moderna” predomina o homem, o chefe da casa, mas as mulheres, ou mais especificamente, as mães, teriam funções específicas que “difícilmente permitiriam a indolência e passividade a elas atribuídas” (p. 296). Dado que caberia às genitoras cuidar das roupas, da comida, da organização e das comemorações da família, haveria um tipo específico de participação feminina na sociedade, diferente daquela que caberia ao pai, ao marido, responsável pelo sustento material e liderança dentro do grupo. Ainda que o autor destaque um predomínio da participação social masculina, afirma que isso não impede a participação feminina. Para ele, o regime patriarcal brasileiro teria criado condições para que as mulheres exercitassem “alguns aspectos viris” (p. 297) de suas personalidades, o que poderia ter favorecido o desenvolvimento de notáveis características de comando e iniciativa nas mulheres brasileiras. Exemplos disso seriam encontrados nas viúvas que, na ausência de seus maridos, teriam demonstrado autêntica capacidade de liderar seus grupos familiares com energia e sucesso (p. 296).

Nesse sentido, sendo parte de uma sociedade machista que impõe uma série de normas de comportamento, à mulher cabe zelar por um controle de seu próprio corpo, sempre limpo, delicado e comedido, enquanto cuida de exercer sua sexualidade apenas em instâncias socialmente aceitas e permitidas, geralmente, dentro do casamento heterossexual. Para Candido (1951), o destaque social é dado à figura masculina e as mulheres, quando aparecem, são mães e estão subordinadas a esta figura. Mesmo quando na ausência do homem, como no caso das viúvas, o valor feminino se dá por meio de uma caracterização masculinizante. Ao afirmar que as mulheres viúvas desempenham funções viris, está presente a ideia de que a “liderança”, a “energia” e o “sucesso” (p. 296) seriam

características atribuídas ao masculino que, em situações específicas, são apropriadas pelas mulheres. Assim, os valores sociais dominantes no Brasil não admitem que haveria a potencialidade de liderança e realização nas mulheres, mas que esta só se poderia realizar, nesse contexto, quando na ausência de um homem. Há um reforço social da imagem da mulher como aquela desprovida de capacidade de gerir, já que, quando o faz, é por assumir uma característica masculina. Isso é enfatizado por Heleieth Saffioti, em *A mulher na sociedade de classes* (1976, p. 306), que afirma que as estruturas sociais excluem as mulheres de posições de decisão e de comando, privilegiando as imagens femininas de cuidado.

Os contos selecionados apresentam personagens femininas que tensionam esses discursos conservadores sobre o corpo e o exercício da sexualidade. A mãe de Gina, de “Uma branca sombra pálida”, inconformada com o relacionamento homossexual da filha, não produz um discurso coerente como se poderia esperar de uma voz conservadora que não admite contradições. Maria Emília, de “Senhor Diretor”, reprime sua sexualidade em prol de uma suposta ordem, mas deixa entrever sofrimentos e angústias enquanto tenta sustentar o discurso repressor. Ana Luísa, de “O Espartilho”, neta de uma avó autoritária, ao mesmo tempo que tenta se enquadrar nos padrões impostos pela avó, percebe uma hipocrisia presente neles e procura construir uma nova maneira de estar no mundo. No entanto, essa nova atitude não se mostra completamente livre dos julgamentos e pressões inculcados nela por sua avó. Interessa, então, compreender como se dá as tensões entre personagens femininas e discursos conservadores que elas enunciam.

2.1 “Virgem. Virgem verdadeira.”

Uma professora aposentada, paulista e virgem é a protagonista de “Senhor Diretor”. A falta de vontade de passar o dia de seu aniversário com os sobrinhos faz com que Maria Emília saia de casa sem companhia e vagueie pelas ruas sem rumo certo. É ao longo dessa caminhada que observa a cidade e as pessoas ao seu redor, julga os comportamentos alheios e é acometida por uma série de memórias da própria vida. É nesse contexto que o leitor tem acesso à repressão sexual que pautou suas experiências até ali e que projeta como ideal também para aqueles que não conhece.

Em alguns dos momentos em que é acometida pelas lembranças, Maria Emília comenta sobre sua amiga Mariana. A amiga adota um estilo de vida e uma postura bastante diferentes daqueles adotados pela protagonista. Quando relembra a viagem que Mariana fizera sozinha, a narradora afirma que a amiga se comportava como se fosse jovem, deixando-se levar “como uma folha na correnteza” (p. 10). Mariana contou a Maria Emília sobre suas viagens e experiências, mas a essa se mostrou bastante resistente a entender ou mesmo aceitar o comportamento de Mariana. Infere-se, pela narrativa, que a amiga foi assistir a *Último tango em Paris* (Dir: Bernardo Bertolucci, 1972) e compartilhou a experiência com Maria Emília:

Audácia da Mariana em contar o episódio da manteiga, aquela indecência que viu em Paris. E se sacudindo de rir, foi tão engraçado, Mimi [...] Três anos e meio mais velha do que eu, sessenta e quatro e meio. E se deliciando com a cena de um anormal pedindo manteiga. Como é que as autoridades permitem tamanho deboche? Falta de respeito. De pudor. (p. 10)

Percebe-se no excerto o julgamento da protagonista por meio das escolhas vocabulares. A cena do filme é classificada como “indecência”, como algo “anormal”. Ao longo do conto, as referências ao corpo como algo negativo são recorrentes. Ao analisar as capas de revista na cena inicial, Maria Emília classifica a foto de um casal em roupas de banho como “obscena”, uma vez que ali os jovens se mostrariam “feito animais” (p. 10). A escolha da palavra obsceno não é gratuita: Mimi se incomoda de tal modo com a exibição daquilo que, para ela, deveria acontecer apenas no espaço privado, que a caracteriza com um adjetivo cuja etimologia remete à ocultação de uma imagem ou algo que deveria estar, literalmente, fora de cena — *abscenus*.

Além disso, algumas referências ao corpo são acompanhadas de juízos acerca da velhice e da juventude. Para pensar tais relações, a referência de Maria Emília deixa de ser a amiga Mariana e se volta para a lembrança de Elza, que inventara de “puxar a cara” (p. 14) e, por não resistir à anestesia, morrera na mesa de cirurgia. “O consolo é que morreu bastante remoçada”, comenta ironicamente Mariana. Na cena, a cirurgia é vista como uma imagem de poder, instrumento por meio do qual o corpo se transforma em um modo de autoafirmação. Elza, “uma velha”, que tinha “seguramente seis anos mais” (p.14) do que a protagonista, resolveu fazer o procedimento eletivo e é vista por Maria Emília como esclerosada, como alguém que se nega a envelhecer. “Mas é proibido

envelhecer?” (p. 14). A recusa do corpo colocada na cena pela situação limite da morte antecipada da amiga faz a protagonista refletir, quase que em um breve lapso sobre o lugar da velhice. Seria mesmo imperativo esconder as marcas do tempo no rosto?

Maria Emília tinha “duas rugas profundas entre as sobrancelhas” (p. 16) que atribui ao fato de encarar com expressão séria as meninas a quem ensinava. Ela se vê como “uma sóbria senhora” (p. 16) e, de acordo com essa autoimagem, seria difícil aceitar a cirurgia da amiga que apenas colocava atenção naquilo que Maria Emília nega: seu corpo. Novamente, ao se deparar com uma situação conflituosa, a personagem recorre à autoridade do Senhor Diretor: “deveria haver um dispositivo regulando isso, essa velharada se operando por aí” (p. 14). Não há uma reflexão sobre o ocorrido, mas uma busca por uma resposta pronta e de censura — vinda de uma instância vista como superior.

Bem como a busca pela censura, o pensamento conservador da protagonista aparece em mais momentos do conto. Ao encontrar com uma reunião de feministas que discutiam a “imagem da mulher-objeto” (p. 14) e os “crimes contra a mulher” (p. 15), Maria Emília reage de maneira dúbia, já que, em parte concorda com algumas das pautas, principalmente ao lembrar de sua mãe, e em parte se questiona a respeito da validade ou necessidade daquelas reivindicações — “tanta mudança de repente não pode ser prejudicial?” (p. 14). Ao ver uma advogada discutir crimes sexuais, se espanta com o uso repetido da palavra “clitóris” — “e com homens por ali, eu já não sabia onde enfiar a cabeça” (p. 15). Sua tentativa de tratar a situação com naturalidade se mostra falha, uma vez que assume ter acabado aplaudindo mais que todas as presentes por não saber como reagir. O excesso da palavra “clitóris”, que aparece quatro vezes em quatro linhas, provoca na narradora a rememoração de sua mãe: “agulheiro — simples instrumento de penetração”, “quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado” (p. 15). Para a mãe, que não sofrera a clitorictomia como as mulheres sobre as quais a advogada falava, a experiência sexual tampouco fora prazerosa, mas antes marcada pela violência de gerar e parir oito filhos sem nunca encontrar prazer na atividade sexual. Neste cenário, pode-se pensar a condição da protagonista e de sua mãe a partir das reflexões feitas por Heleieth Saffiotti (1976):

A socialização da mulher se orienta por valores que a definem como mantenedora da ordem social estabelecida, como defensora da organização

familiar e na ordem moral nas quais a criança deve aprender a ser um adulto semelhante ao pai quando menino, semelhante à mãe quando menina, como aquela, enfim, cuja existência deve ser inteiramente, ou quase, dedicada à vida familiar e, às vezes, a atividades que visam ao estreitamento dos laços comunitários (p. 306).

As expressões empregadas para caracterizar a mãe expressam um sofrimento corporal continuado, de longa duração, que é experimentado pela filha de um outro modo, mas que, de maneira análoga, se faz presente e perdura por muitos anos. Observa-se, nesse sentido, o espelhamento das relações parentais, sugerido por Saffiotti, a partir do qual a protagonista, assim como a mãe, encara as demandas sexuais do corpo como obrigações a serem cumpridas, e não como desejo a ser respeitado. A mãe teria ensinado à filha que o exercício da sexualidade implica dor. “Aguilheiro calado” (p. 15), a figura materna não teria experimentado o prazer sexual ao longo de toda sua vida, motivo que Maria Emília vê como origem daquilo que identifica como medo de sua própria sexualidade. A única experiência relacionada ao corpo de Maria Emília à qual temos acesso é da visita da jovem narradora a uma médica para tratar de um corrimento. A doença identificada, “flores brancas” (p. 19), seria, segundo informa a própria personagem, uma condição típica de jovens virgens. Naquela situação, mãe e filha compartilhavam a fonte de suas aflições: é do mesmo lugar de onde sai o fluxo incômodo da narradora que vêm os sofrimentos de sua mãe. Para sua mãe e sua avó, o sexo não o cumprimento de seus “deveres de esposa” (p. 19) e, sendo Maria Emília solteira, não haveria, segundo sua perspectiva, justificativa para que se expusesse a tais sofrimentos.

O cumprimento das regras associado a uma noção de normalidade sexual também aparece ao longo da narrativa. A sexualidade reprimida que é tratada com certa naturalidade pela protagonista ao longo da narrativa é questionada por ela mesma quando entra no cinema e se depara com estímulos dessa ordem: há sexo projetado na tela, há casais ao seu redor, um deles “se atracava resfolegante” (p. 18), outro beijava-se “com fúria” (p. 18), ambos “feito bichos” (p. 18). É ao Maria Emília deparar-se com o exercício livre da sexualidade e desatento a convenções sociais que o conto apresenta o seguinte trecho:

Senhor Diretor: antes e acima de tudo, quero me apresentar, professora aposentada que sou. Paulista. Virgem. Fechou os olhos, virgem, virgem verdadeira, não é para escrever mas não seria um dado importante? Sentiu-se desalinhada, descomposta mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro,

ninguém está prestando atenção em mim, nem no claro prestam, quem é que está se importando, quem? E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. Esse arfar espumante como o rio das meninas lá atrás, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e ele transbordou inundando tudo, camas, casas, ruas... E se o normal for o sexo contente da moça suspirando ali adiante — pois não seria para isso mesmo que foi feito? Virgem, Senhor Diretor. (p. 19)

Chama a atenção que a personagem recorra a um dado tão íntimo como a ausência de relações sexuais em sua vida para se apresentar a um estranho que, ao longo do conto, ocupa o lugar de autoridade a quem é preciso fazer denúncias. Até o momento, a personagem buscava se apresentar a partir de dados de sua vida pública: sua profissão, sua origem geográfica ou mesmo seu estado civil. Ao anunciar-se como virgem, há uma mistura entre algo de interesse meramente privado com algo que pode vir a ser de total domínio público, uma carta endereçada ao diretor de um jornal diário. A intersecção entre os domínios de público e privado causa estranhamento.

A filósofa Marilena Chauí, na obra “Repressão Sexual: essa nossa (des) conhecida” (1984), considera a repressão sexual como “um conjunto de interdições, permissões, normas, valores, regras estabelecidas histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade” (CHAUÍ, 1984, p. 9). De acordo com Chauí, “essas regras, normas, leis e valores são definidos explicitamente pela religião, pela moral, pelo direito, e, no caso de nossa sociedade, pela ciência também” (p. 76). Nesse sentido, Mimi não reproduz unicamente um pensamento da própria mãe sobre a sexualidade, mas também denuncia o moralismo sobre o qual se baseia nossa sociedade patriarcal: o sujeito que pode exercer a própria sexualidade é sempre masculino, enquanto à mulher cabe a repressão de seus desejos.

A protagonista reafirma: “Virgem verdadeira”. A voz narrativa, imediatamente depois de anunciar-se desse modo, afirma que esse não é um dado “para escrever”, mas reitera sua importância. Fica em suspenso a ideia de que ela não detinha nenhum saber sobre si mesma. Sobre esse aspecto, Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, sugere que:

[...] a virgindade só tem essa atração erótica quando ligada à mocidade, sem que o seu mistério torna-se inquietante. Atualmente muitos homens sentem repulsa sexual diante de virgens algo a amadurecidas e não é somente por motivos psicológicos que as solteironas são comparadas às matronas azedas e maldosas. A maldição está em sua própria carne, nessa carne que não é objeto

para nenhum sujeito, que nenhum desejo tornou desejável, que desabrochou e murchou sem encontrar um lugar no mundo dos homens; afastada de seu destino, ela torna-se um objeto barroco e que inquieta como inquieta o pensamento incomunicável de um louco [...] As virgens que o homem não dominou, as mulheres velhas que escaparam a seu poder são mais facilmente do que as outras encaradas como feiticeiras; porque, sendo a sorte da mulher destinar-se a um outro, não sofrendo o jugo do homem está preparada para aceitar o do diabo. (p. 226-227)

Para Mimi, pensar o dado da virgindade demonstra algum conhecimento sobre a importância disso em suas decisões e escolhas, ainda que ele não venha acompanhado de uma reflexão sobre si. Ao contrário, o que acontece é uma reflexão acerca do que poderia ser considerado “certo” ou “normal”. Há, desse modo, uma valorização do olhar social e de suas regras: se o “certo” for o que essas pessoas fazem no cinema, Maria Emília teria vivido uma vida “errada”.

A voz narrativa admite que haveria algo de inelutável no desejo “que ferve desde a Bíblia” (p. 19), mas que é esse mesmo desejo que haveria aprendido a temer — com sua mãe, talvez. O constrangimento seria mais inescapável para ela do que o desejo, uma vez que se pergunta se as outras pessoas, aquelas que vivem sem um grau tão alto de repressão, “são assim mesmo ou representam?” (p. 19). A incompreensão a respeito de uma existência não pautada por uma repressão sexual intensa demonstra como a adesão ao discurso que a limita foi feita de maneira ampla: Maria Emília internalizou de tal maneira a negação de seus desejos sexuais que tem dificuldade para lidar com a não repressão demonstrada por outras pessoas.

2.2 “Metade do sangue de Margarida era negro, mas a metade do meu.”

Em “O Espartilho”, Ana Luísa narra suas memórias a partir do momento em que descobre sua ascendência judaica, tendo sido criada por sua avó nazista. O conto não segue a ordem cronológica dos fatos, trata de um processo de reelaboração das lembranças da narradora e da consequente ressignificação de suas memórias quando entra em contato com um aspecto identitário até então desconhecido, alterando sua forma de se relacionar com seu próprio corpo e com sua própria sexualidade.

No conto, há imagens de controle em relação ao sexo:

era muito raro os dois [cônjuges] combinarem *em tudo*, advertira minha avó. Nesse em tudo estava o sexo. “Raríssimas mulheres sentem prazer, filha. O homem, sim. Então a mulher precisa fingir um pouco, o que não tem essa importância que parece. Temos que cumprir nossas tarefas, o resto é supérfluo. Se houver prazer, melhor, mas e se não houver? Ora, ninguém vai morrer por isso” (p. 54, grifo no original)

A associação do prazer feminino a algo muito raro, marcado pelo superlativo, contrasta-se com a aparente naturalidade do prazer masculino. Se a mulher precisa fingir, a afirmação a respeito do gozo masculino é categórica. Ao afirmar que faz parte das obrigações femininas proporcionar prazer ao marido e desprezar a negação desse prazer às esposas, a avó reproduz a lógica patriarcal de valorização do masculino enquanto lugar desse prazer. Além disso, conforme aponta Elódia Xavier (2006), “o casamento era um contrato socioeconômico que não pressupunha afinidades afetivas e nem sexuais”, o que reforça a pouca importância dos sentimentos em prol da efetivação do pacto. A mesma personagem que diz querer deixar a neta “em segurança” antes de morrer: “e segurança era ter um marido” (p. 55). A associação do casamento com a aquisição de proteção e estabilidade, como se o matrimônio fosse um valor em si, reforça outra ideia corrente na sociedade patriarcal, a de que há um valor moral positivo no ato de casar-se. Mulheres, quando solteiras, podem ser vistas como sujeitos constantemente disponíveis sexualmente ou como indivíduos frustrados, dado que o objetivo máximo de suas existências não teria sido alcançado. A associação entre a prática sexual e a moral e entre a prática sexual e o cumprimento de uma função social são encontrados em “O espartilho” e “Senhor Diretor”, respectivamente.

No primeiro, a avó repreende Margarida por se envolver com um rapaz: “Quer namorar o filho de um juiz, que loucura. ‘Uma desfrutável’, rematou ela. Desfrutável.” (p. 46). A repreensão se dá porque a jovem, empregada da casa, negra e pobre, se envolve o filho de um juiz. O trecho demonstra que não apenas o exercício da sexualidade fora da instituição do casamento incomoda a avó, como incomoda o contraste entre as classes sociais e entre cor da pele das personagens. A patroa, declaradamente nazista — “‘É o homem do século!’, dizia minha avó. Falava de Hitler.” (p. 44) — se incomoda com o relacionamento entre pessoas brancas e pessoas negras, em uma postura racista. Esse pensamento ecoa em Ana Luísa, principalmente quando ela era mais jovem, como pode ser percebido em “Minha avó tem razão, agora você vai arrumar um outro namorado que

seja assim da sua cor, presta atenção, da sua cor” (p. 38). Além da enunciação da cor como um dado relevante para a escolha de um namorado, a característica é enfatizada ao ser repetida depois do imperativo “presta atenção”. A fala acontece na sequência da delação de Ana Luísa: Margarida estava se encontrando com o jovem filho do juiz, mas a narradora relata o envolvimento a avó que impede a subordinada de sair e, portanto, de dar continuidade ao relacionamento.

A comparação entre Ana Luísa e Margarida é recorrente ao longo da narrativa. Margarida teria sido retirada do orfanato aos dez anos para ser pajem da protagonista, além de lavar e cozinhar para a família. No contexto da casa, com muitos empregados e pessoas mais velhas, uma se torna companhia para a outra e, embora haja uma relação de hierarquia entre elas, brincam juntas no quintal e conversam sobre o cotidiano.

No início do conto, Margarida apresenta à narradora outra parte da história da família protagonista, com detalhes e informações jamais revelados pela avó. A empregada, além de dizer que a mãe de Ana Luísa era judia, conta que seu tio Maximiliano era um golpista e que tia Consuelo “queria homem, e não Deus” (p. 33). Nessa cena, a narradora é acrítica a respeito das informações que lhe estavam sendo reveladas e não procura repensar a história oficial contada pela avó. Ana Luísa, antes, nega qualquer possibilidade de imperfeição e conflito nas narrativas sobre sua família, de modo que encara as revelações feitas por Margarida como ofensas, respondendo agressivamente a elas:

Reagi com violência: uma agregada, uma cria e ainda por cima, mestiça. Como ousava desmoralizar meus heróis? Não, não podia haver nenhuma sujeira de ambição e sexo nos corações espartilhados dos mortos do álbum. [...] Fiquei em pânico. E que história é essa de dizer que minha mãe era judia? Até isso Margarida veio me trazer, por acaso alguém a poupou? (p. 34)

Quando colocada em confronto com características que, até então, Ana Luísa desqualificava por não questionar os discursos construídos pela avó, a narradora reage de maneira preconceituosa, em uma tentativa de se diferenciar de Margarida, de modo que constrói um discurso em que se considera superior à mulher que lhe revelou tanto o avesso das histórias de seus antepassados como sua ascendência judaica, apagada pela ausência de Sarah nos álbuns. A empregada, então, passa a ser caracterizada com aspectos que, segundo a narradora, são negativos: trata-se de uma “uma agregada, uma cria e ainda por

cima, mestiça” (p. 34). A expressão “ainda por cima” reforça que o aspecto “mestiça” é, no discurso de Ana Luísa, o pior de todos. A caracterização negativa é construída, portanto, a partir de uma gradação, como se, diante das informações que Margarida apresenta à narradora, Ana Luísa devolvesse à empregada sua ausência de privilégios construída por sua condição social e por sua cor.

Em outra passagem do conto, ainda se referindo ao momento em que Margarida lhe revela “o avesso dos retratos” (p. 42), Ana Luísa apresenta mais pensamentos racistas que lhe vêm em reação:

Avancei de punhos fechados. Cala a boca! Chega! E continuei ouvindo a voz despedaçada prosseguir despedaçando todos. Em meio a meu atordoamento, me ocorreu que Margarida ia escurecendo enquanto falava, ela que chegara a ser quase branca quando se preparava para ver o namorado. (p. 36).

Para a narradora, Margarida passa por um processo de embranquecimento quando, como agregada, aproxima-se dos costumes da família e namora um rapaz branco, ou passa por um processo de escurecimento, quando confronta Ana Luísa com “os *podres* que sabia naquela noite negra da rebelião” (p. 33, grifo no original). Dessa maneira, o modo como a narradora vê as características físicas de Margarida varia de acordo com o sentimento que ela tem em relação à empregada, ou seja, a materialidade do corpo de Margarida é relativizada pela subjetividade preconceituosa da narradora, que associa a cor negra da personagem aos sentimentos ruins que ela lhe desperta. Não por acaso, Ana Luísa caracteriza o tempo como “noite negra da rebelião”, escolhendo o adjetivo “negra” para além de seu sentido literal, dado que a palavra “noite” tem como aspecto constitutivo a ausência de luz, mas também com sentido metafórico, uma vez que a narradora pretende atribuir uma característica negativa ao tempo em que Margarida lhe fez as revelações.

Nesse sentido, a negatividade que a narradora atribui ao adjetivo “negra” pode ser entendida também como uma reprodução do discurso conservador de sua avó, que, por exemplo, reforça sua ausência de confiança na agregada por causa de sua cor. Quando Margarida foge de casa com o namorado, a narradora nos coloca diante da reação da matriarca: “Minha avó recebeu a notícia com uma calma que me assustou, era como se já esperasse por isso” (p. 50). A indiferença espanta Ana Luísa, pois, com essa reação, concretiza-se a falta de confiança da avó em relação a Margarida. Sobre o episódio da

fuga, a jovem abre mão da narração e apresenta, em discurso direto, a fala da avó, estratégia discursiva que se apresenta entre aspas:

“Menina pretensiosa. Agora quero uma preta retinta, com a tradição da raça. Princesa Isabel, pois sim! Queria que vivesse ainda para ver em que situação ficamos com os seus sentimentalismos” (p. 50).

A avó atribui a pretensão de Margarida ao fato de a empregada ser mestiça e, com a fuga da moça, quer agora “uma preta retinta, com a tradição da raça”, como se uma “preta retinta” fosse ocupar apenas o lugar que lhe caberia segundo seu esquema de valores racista, a posição de submissão total e anulação da individualidade. Em outra passagem do conto, a avó enuncia que criara a agregada “como filha” (p. 54). Nesse sentido, o fato de Margarida ser “mestiça” faz com que, na visão da matriarca, a moça pertença tanto à realidade da família branca como à subserviência de seus antepassados negros. Como “mestiça”, então, a moça se sente autorizada a namorar um homem branco — relação à qual a avó se opõe — e, posteriormente, fugir com um homem preto, classificado pela avó como “o primeiro vagabundo que encontrou na esquina, um desclassificado. Preto.” (p. 54). A pretensão de Margarida tinha, para a avó, origem em sua ascendência branca, já que aos brancos muito mais era permitido e, por isso, a moça não via problema em se relacionar com um rapaz branco. É, inclusive, por conta dessa proibição que Margarida se rebela contra a família Rodrigues e faz as revelações à narradora.

Para a avó, a moça ser mestiça é uma característica pior do que ser “preta retinta” (p. 50), dado que, após a fuga de Margarida, a avó deseja alguém que tenha “a tradição da raça”. A avó de Ana Luísa, no conto, rejeita qualquer possibilidade de igualdade entre pessoas de cor de pele diferentes. Ao desejar uma “preta retinta”, a matriarca está, na realidade, desejando alguém que seja subserviente e não questione sua exclusão social, ou seja, uma posição de inferioridade. Para Jaime Ginzburg (2012), em seu livro *Literatura, violência e melancolia*, considerar o contexto dentro do qual uma violência acontece é essencial para que essa violência seja compreendida, ou seja,

A violência é entendida como construção material e histórica. Não se trata de uma manifestação. Não se trata de uma manifestação que seja entendida fora das referências no tempo e no espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas noções concretas de existência. (p. 8)

Por isso, o conservadorismo da avó, no conto, deve ser entendido dentro do contexto histórico no qual se passa a narrativa, conforme nota anterior, dado que seu discurso racista legitima as atitudes violentas contra Margarida — quando, por exemplo, a avó impede que a moça namore um rapaz branco.

Enquanto o juízo que a matriarca faz sobre a agregada se constrói majoritariamente sobre uma característica física do corpo de Margarida, a cor de sua pele, o juízo que a narradora faz sobre si mesma quando se descobre judia é fundamentado na comparação que Ana Luísa constrói entre sua autoimagem e a imagem da antiga empregada. Em um primeiro momento, a relação de Ana Luísa com sua origem judaica se mostra conflituosa, pelo fato que a avó é nazista e, como tal, prega o ódio aos judeus de forma explícita, assim como discrimina os negros. Nesse sentido, a narradora faz um movimento de se comparar à agregada, já que ambas possuem características rejeitadas pela avó: “metade do sangue de Margarida era negro, mas a metade do meu.” (p. 41). Nessa passagem, a estrutura sintática da oração é incompleta. Por meio dessa estratégia de interrupção, a narradora não caracteriza um dos elementos a serem comparados: a metade de seu próprio sangue. À narradora, faltam adjetivos para descrever sua ascendência judaica, uma vez que o assunto lhe desperta incômodos. A escolha lexical, ainda que de uso metafórico, aponta também para a materialidade do corpo, já que a Ana Luísa se refere ao sangue, tanto ao seu quanto ao de Margarida.

O pensamento de se comparar com Margarida é essencial para que a narradora reflita sobre sua história e sua identidade. A comparação se complexifica ao longo do conto e passa a percorrer diferentes instâncias da vida da narradora, redefinindo a relação de Ana Luísa com seu corpo e com sua sexualidade. Inicialmente, a narrativa da protagonista sobre a percepção do próprio corpo é mediada pelo julgamento da avó. Em seu processo de ressignificação das memórias, enfatiza os momentos em que a avó insinuava sua falta de beleza:

Então ela veio criticar meu vestido, por que aquele vestido antigo? E o cabelo com a fivelona puxando tudo para a nuca, mas será que eu não via como esse penteado me deixava feia? Respondi-lhe que gostaria muito de ser bonita, ah! quem me dera. Não achou a menor graça na resposta. (p. 53)

Nesse momento, a narrativa apresenta ao discurso da avó de forma indireta. O acesso a esse discurso acontece por meio da voz da narradora, de modo que a diferenciação entre as vozes de neta e avó não se mostra em aspectos formais, como por meio de marcas de pontuação. Ao se apropriar do discurso da avó, Ana Luísa apresenta uma percepção de si mesma mediada pela opinião que a própria avó enunciava sobre a garota. Nesse sentido, segundo a narradora, a avó tinha necessidade de marcar que Ana Luísa não era bonita, já que fazia questão de qualificá-la positivamente apenas com adjetivos que não se referem ao corpo, mas ao comportamento ou intelecto:

“Logo você vai conhecer alguém que a ame de verdade, um moço com estrutura, filha. Não precisa ser rico, é claro, você é rica. Tudo o que eu tenho é seu. Uma menina assim culta, educada...” Quis continuar, assim bonita. Conteve-se, era preciso não exagerar. (p. 64)

A avó qualifica Margarida como “pretensiosa” também por ser mestiça e, em relação à neta, faz uma caracterização positiva a partir dos elementos sobre os quais ela teve controle durante a criação da menina. No entanto, o corpo de Ana Luísa é constituído por “metade do sangue” judeu, elemento que, de acordo com a narradora, impede que a avó veja nela alguma beleza. Na comparação criada por Ana Luísa, o corpo negro de Margarida é responsável pela caracterização que a avó faz da empregada, enquanto a ascendência judaica de Ana Luísa é, para a avó, um impeditivo ao reconhecimento da beleza física da narradora. Em ambos os casos, portanto, o corpo carrega uma significação prévia, tanto para a narradora como para a avó, a partir de preconceitos socialmente construídos e legitimados.

Ainda sobre a comparação que Ana Luísa estabelece com Margarida, quando a narradora assume uma característica identitária que desagrade a família Rodrigues, passa a construir relações de aproximação com a antiga empregada, diferentemente do que fazia antes de saber sua ascendência judaica. Segundo a narradora, a avó categorizava Margarida como uma mulher “desfrutável” (p. 46):

Ela então tomou a iniciativa. Mas essa grande tolice. De Margarida, é claro. Quer namorar o filho do juiz, que loucura. “Uma desfrutável!”, retomou ela. Desfrutável. O que seria *desfrutável*? Não podia mais pedir a Margarida que consultasse o dicionário. (p. 46, grifo no original).

A avó usa a palavra “desfrutável” para definir Margarida em razão de uma situação na qual a moça exerce sua sexualidade fora de uma relação matrimonial. Ana Luísa reproduz essa lógica e se aproxima do discurso da avó, repetindo a palavra quando, mais adiante, refere-se ao seu próprio exercício da sexualidade: “Tinha sido uma desmiolada, uma *desfrutável* pior do que Margarida que não passava de uma agregada — tinha pintado e bordado e continuava assim fagueira, sem remorso?” (p. 64, grifo nosso). A narradora, dessa forma, coloca-se novamente em comparação com Margarida, desta vez, a partir de uma caracterização que as une. Afinal, dentro de uma relação matrimonial, na qual o exercício da sexualidade era permitido, era incomum que ambos, homem e mulher, sentissem prazer. Como mencionado anteriormente, para a avó, o prazer seria característica do homem e a mulher precisaria “fingir um pouco” como parte “de nossas tarefas” (p. 54).

Quando o discurso da narradora ecoa ideias do discurso da avó, acessa-se uma ideologia que, dentro de uma sociedade patriarcal, como a brasileira, é muito difundida. A sexualidade é construída como algo inerente ao papel masculino, e a figura feminina é apenas responsável ou por seu estímulo, ou por seu controle. Ou seja, à mulher restaria o reprimir dos desejos, uma vez que ela seria responsável tanto por despertar como por conter a sexualidade masculina desenfreada. Nessa construção de papéis, a mulher seria responsável por ser a “guardiã das virtudes”, uma vez que não seria portadora de sexualidade. Como sugere Carole S. Vance em seu texto *El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad* (1989),

las mujeres heredan una considerable tarea: el control de su propio deseo sexual y de su expresión pública. El autodomínio y la vigilancia se convierten en virtudes femeninas principales y necesarias. (p. 14)

Dentro dessa lógica, o corpo feminino passa a ser objeto de controle inclusive das próprias mulheres, que reproduzem discursos e práticas que também as oprimem. Como Ana Luísa elabora uma narração inserida na lógica patriarcal de repressão sexual feminina, as palavras da avó — reprodutora dessa lógica — ecoam nas cenas em que a narradora rememora o início de sua vida sexual:

Na semana seguinte já estávamos nus debaixo de sua manta de lã, ouvindo seus discos. “Se houver prazer, melhor ainda”, disse minha avó. “Mas esse prazer é

raro.” Principalmente rápido, descobri e *me abria inteira para fazê-lo feliz porque ele ficava feliz*. Queria vê-lo esgotado, queria que seu corpo harmonioso e rijo desabasse amolecido ao lado do meu tão tenso. Com medo de vê-lo me afastar de repente, desativado. Desinteressado. Quando esse medo foi diminuindo, começou a crescer o prazer. Ele notou a mudança, creio mesmo que esperou por essa mudança, *meu gozo não era mais submissão*. (p. 57, grifos nossos)

Para Ana Luísa, ao iniciar sua vida sexual, isso seria uma resposta ao desejo masculino. Ainda que a narradora se mostre um ser desejante, já que diz querer que o “corpo [do namorado] harmonioso e rijo desabasse amolecido ao lado do meu”, marca, ao final dessa enunciação, o estado de seu próprio corpo, “tão tenso”. O prazer é antecedido por um estado de medo, advindo da possibilidade do abandono. Ana Luísa exerce sua sexualidade de uma forma inconcebível para a avó, uma vez que não se casa com Rodrigo.

Nesse sentido, a narradora mais uma vez se aproxima de Margarida, com quem, agora, divide espaço no “grupo daquelas que não eram mais virgens” (p. 54). Ana Luísa se refere ao exercício da sexualidade como “uma agressão direta contra a família” (p. 54), em um gesto enunciativo que parece se amalgamar ao discurso da avó, internalizado e reproduzido pela narradora. Esse movimento de integração do discurso da avó à narrativa, no início do conto, apresenta-se como uma dificuldade de se desvencilhar dos discursos da personagem nazista. Isso acaba por entranhar-se na garota, que chega a enunciar que “tudo era harmonioso, sólido e verdadeiro. No princípio.” (p. 31). Ana Luísa, ao longo da narrativa, percebe as incoerências da família em um discurso que só apareceria no “avesso dos retratos” (p. 42), trazido à tona por Margarida. A narradora, ao reelaborar suas memórias familiares herdadas pelas narrativas da avó, percebe que não apenas “a casa do vizinho podia ter sido edificada sobre a areia” (p. 31), mas que a sua própria desmoronava sobre a suposta “terra *fírmíssima*” (p. 31, grifo no original) em que fora erguida.

2.3 “Já não era mais a pequena Gina, agora era o corpo”

Em “Uma branca sombra pálida”, as referências ao corpo e à sexualidade são enunciadas pela narradora, mãe de Gina. O olhar dessa mãe observa e tenta moldar percepção sobre a aparência física e as atividades da filha. Uma parte importante da trama

do conto é a rivalidade que a mãe constrói com Oriana. A tensão entre as personagens se dá porque a mãe acredita que ela é a namorada de sua filha. Juntas, as jovens ouviam, no quarto, “um verdadeiro lixo essa música de drogados” (p. 171) cantada por uma “negrada” (p. 170) e discutiam poesia norte-americana, uma vez que Oriana cursava Letras na universidade e, por conta disso, Gina demonstrava interesse pela carreira. A mãe ironicamente qualifica os encontros entre elas como “altos estudos” (p. 170), de cuja natureza suspeitava por se darem sempre no quarto de Gina, de portas fechadas, “feitos ali no chão em meio de almofadas com pilhas de cadernos, livros” (p. 170).

Trancadas no quarto e fora do alcance da visão da narradora, as garotas estavam longe do controle normativo da mãe. Ainda que existam vários indícios de que houvesse um envolvimento homoafetivo entre as garotas, tais como a quantidade de encontros sempre às portas fechadas, a troca de flores e o desespero de Oriana perante a morte de Gina, o conto não permite o acesso aos pensamentos delas e os fragmentos das falas da filha são insuficientes para afirmar com certeza que houvesse um envolvimento afetivo-sexual entre elas.

Assim, para a narradora, Oriana e Gina são percebidas como parceiras e Gina sofre agressões por conta disso. Essa agressão se dá por meio de um discurso da mãe marcado pela “fúria”, no qual as palavras têm “a força de um vômito” (p. 174). Utilizando o conceito elaborado por Luís Roberto Cardoso de Oliveira (2008), Gina é considerada vítima de um “insulto moral”, pois “trata-se de uma agressão objetiva a direitos que não pode ser adequadamente traduzida em evidências materiais” e que “implica uma desvalorização ou negação da identidade do outro” (CARDOSO DE OLIVEIRA: 2008, p. 136). O insulto, segundo o autor, é uma “agressão à dignidade da vítima” (p. 137). A força das palavras da mãe insulta Gina, que se vê atacada por amar outra mulher; isso porque a mãe não respeita o direito de a filha exercer livremente sua sexualidade.

Na cena em que ocorre a agressão, Gina é questionada a respeito “dessa relação nojenta de vocês duas” que é qualificada na sequência como “farsa”. Fingir aqui, para a mãe, é esconder o que ela vê como uma “sujeira”, dado que ela questiona se não seria “mais limpo” e “mais honesto” apenas admitir, uma vez “que não é novidade para mais ninguém” (p. 174). Então, traça-se a hipótese de que não importa tanto o fato de ser “real”

ou “teatro”, mas que a relevância da revelação residiria no quanto os outros sabem a respeito dessa realidade ou dessa encenação.

Ainda durante a cena, há outra tentativa de controlar a situação: a mãe estabelece que cabe à Gina decidir dar continuidade ou não ao envolvimento com Oriana, porque essa seria a sua vontade. Não há um reconhecimento do desejo e da autonomia por parte da filha, que é colocada em uma suposta posição de escolha em função do desejo da mãe de “parar com essa farsa” (p. 174). Com relação a essa imposição de repressão de comportamento feita a Gina por sua mãe, cabe utilizar o conceito de *práticas de si*, elaborado por Michel Foucault (1984). Para o filósofo, a sociedade é regida por códigos morais e a “prática de si” “é a maneira pela qual é necessário ‘conduzir-se’ — isto é, a maneira pela qual se deve constituir a si mesmo como sujeito moral, agindo em referência aos elementos prescritivos que constituem o código” (p. 26). Aqueles que ignoram as “práticas de si”, os jogos de preservação, não têm consciência de que as normas foram pensadas para excluir todos aqueles que não as elaboraram. A ignorância provoca vulnerabilidade, uma vez que o sujeito é obrigado a orientar-se por parâmetros que não elaborou, mas que é impelido a cumprir. No caso do conto, Gina é agredida verbalmente pela mãe porque descumpra normas sociais dominantes e se envolve com uma mulher. Em uma sociedade heteronormativa e patriarcal é de se esperar que, caso uma jovem expresse desejos sexuais, eles tenham como alvo homens. Na narrativa, existe a possibilidade de um envolvimento entre duas moças, rompendo com as normas sociais.

Em *A vontade de saber* (2007), Foucault afirma que “a verdade do sexo” seria uma forma de “poder-saber” (p. 65). Considera-se que a mãe, aquela que detém o poder dentro da narrativa, exige uma confissão por parte da filha, ou seja, demanda de Gina um saber que a própria genitora não possui, reside, no silêncio da jovem frente ao questionamento, a negação total do acesso do poder a esse saber. O suicídio é o silêncio completo que se impõe de modo irremediável.

Ao exigir a “expressão obrigatória e exaustiva de um segredo individual” (p. 69), a mãe estaria buscando forçar uma confissão, expressão em voz alta, com fins curativos e restauradores, daquilo que percebe como um desvio. Apesar desse imperativo que se apresenta, de acordo com a mãe, Gina não cede, “voluntariosa”.

Chama a atenção que após o longo parágrafo que expõe a agressão, esteja escrito: “ou fica com ela ou fica comigo, repeti e fui saindo sem pressa. Bons sonhos, querida, devo ter dito quando já estava na porta e agora não sei se disse isso ou se pensei enquanto segui firme pelo corredor” (p. 175). O emprego do pronome demonstrativo “isso” torna o trecho ambíguo: pode-se pensar tanto que a narradora apenas não deu boa noite para a filha quanto que todo o discurso agressivo não aconteceu. A abertura dessa possibilidade acentua a polissemia na constituição da voz narrativa que, ao longo do conto, vem se esforçando para se mostrar como voz de uma razão, de um conhecimento, de uma ordem. Apesar desse esforço, na rememoração do conflito, as certezas se ausentam. Assim, mesmo a personagem que se constrói como portadora do discurso da verdade, vacila dentro do conto.

Anteriormente, a narradora havia se autocaracterizado como aquela que sempre concordou com tudo, ou seja, como aquela que deu a Gina “toda a liberdade” (p. 173). No entanto, de acordo com ações e pensamentos da mãe, sabe-se que essa liberdade e essa passividade são construções de uma imagem a respeito de si mesma, encenações que não se sustentam nem mesmo ao longo da narrativa contada por ela.

Para a narradora, é mais importante a preservação de uma aparência de ordenação para os outros do que a ordenação em si mesma. Isso pode ser observado em seu discurso: há uma imposição de sua parte para que aquela relação homoafetivas acabe, uma vez que “não é novidade para mais ninguém” (p. 174). Em sua perspectiva, como todos já sabiam, era “mais honesto”, “mais limpo” acabar com a “relação nojenta” e escolher: “ou ela ou eu” (p. 174). O incômodo reside, portanto, na possibilidade de ocorrer um conhecimento público de algo que deveria permanecer privado.

Assim, a relação entre as garotas é vista como suja, como motivo de nojo e vômito. Seguindo Kristeva (1988), “no es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (p. 11). A relação é vista como abjeta, bem como a morte decorrente dessa relação, pois desrespeita as imposições sociais, “las reglas”. O incômodo produzido na genitora, então, está relacionado a esse não respeito de limites que perturba a autoimagem materna.

A mãe se coloca como alinhada a um discurso normativo vigente, como aquela que detém o conhecimento a respeito daquilo que acontece com sua filha, sua narração é permeada por lacunas que não se resolvem: a caracterização de Gina é incoerente, como também é incoerente a autocaracterização materna; não há um conhecimento conclusivo a respeito do meio através do qual ocorreu o suicídio nem sobre suas motivações. Nem ao menos se sabe se a mãe de fato emitiu o discurso agressivo para a jovem, por conta da frase “agora já não sei se disse isso ou se pensei” (p. 175) logo após o discurso, que coloca o acontecido em suspensão. Como o leitor apenas tem acesso à voz da mãe e essa voz diz ignorar o que de fato aconteceu, também o leitor é excluído desse saber.

O conto tem como um de seus temas uma relação que foge do padrão heteronormativo e aborda a violência que pode decorrer da reação da sociedade a tais relações não de modo redutor. Ao optar por caracterizações de personagens que não são unívocas, a narrativa de Lygia Fagundes Telles absorve de maneira ética o conflito presente na sociedade. Não há simplificação da ação autoritária por parte da mãe de Gina, tampouco o suicídio se coloca de modo determinista ou simplificado dentro do conto. Além disso, a mãe, que adere ao discurso normativo, é caracterizada como incoerente e suas falhas são notáveis ao longo da narrativa. Desse modo, o texto aborda de modo respeitoso tais questões.

Ao não encontrar soluções para o tema conflitivo — não há relações de causa e consequência diretas no conto que permitam uma visão sintética a respeito da homofobia no enredo — o texto não impõe uma visão fechada dos fatos, mas estimula o leitor a construir sua própria interpretação. Nesse movimento, é possível estabelecer um diálogo entre o texto de Lygia Fagundes Telles e “O autor como produtor”, de Walter Benjamin (1985, p. 120), para quem “a situação social contemporânea o força [o autor] a decidir a favor de que causa colocará sua atividade”. Diante de conflitos não resolvidos da sociedade brasileira, na qual o espaço para discussão a respeito do desejo homoerótico não é claro, contos que deixam a ambiguidade como possibilidade, e não oferecem respostas fechadas, trabalham contra o conservadorismo, são uma inteligência que, nos termos de Benjamin, trabalha contra o fascismo.

Ao invés de assumir posturas conservadoras ou moralistas, a forma do conto estimula o leitor atento a buscar os significados possíveis de forma autônoma, uma vez

que mostra inconsistências e conflitos em uma protagonista que se pretende bastião da ordem e da moralidade. Por essa razão, a indeterminação pode ser considerada importante na forma. Além disso, a estrutura fragmentária e a não conciliação do enredo do conto aparecem como qualidades.

3. APROXIMAÇÕES

As análises e interpretações feitas a respeito dos contos do *corpus* evidenciam alguns pontos de contato entre eles, ao mesmo tempo em que também deixam perceber suas particularidades. As aproximações feitas a seguir têm como objetivo ressaltar as semelhanças e as diferenças formais entre eles sempre que suas especificidades e interações ajudem a delimitar o valor próprio de cada texto literário. Assim, são comparados de modo prioritário elementos formais, tais como a construção das vozes narrativas e das personagens de cada um dos contos, as escolhas vocabulares feitas e o uso das figuras de linguagem. Além disso, as imagens a respeito dos corpos em cada narrativa também serão aproximadas.

Em “Uma branca sombra pálida” e em “O espartilho”, são as protagonistas as responsáveis pela condução da narração, de modo que são os pontos de vista delas que são privilegiados ao longo dos contos. Apesar disso, esses textos apresentam esquemas de poder inversos: se, no primeiro, é a mãe, guardadora da ordem, que conduz o texto, no segundo, é a neta, aquela que em alguma medida se submete ao poder da avó, que apresenta os episódios e seus pensamentos. A mãe narra de modo exclusivo porque aquela sobre quem fala, Gina, não pode mais falar, está morta. A rememoração da garota não lhe dá possibilidade de opinar sobre os assuntos que sua mãe retoma. Já Ana Luísa dá voz à avó. Em “O espartilho”, a voz narrativa recorre com frequência a falas e julgamentos enunciados pela avó para compor posicionamentos próprios.

Em “O espartilho”, como em “Uma branca sombra pálida”, existe uma mulher mais velha na família, que é apresentada como aquela que zela pela moral e pelos bons costumes de uma jovem. Diferentemente do segundo conto, a jovem é ouvida: em “Uma branca sombra pálida”, não são conhecidos os anseios de Gina e, em “O Espartilho”, Ana Luísa tem voz e o leitor tem acesso a seus pensamentos. A admiração irrestrita que a jovem sustentava pela avó e a confiança na imagem da família que a jovem nutria no início do conto — “tudo era harmonioso, sólido e verdadeiro” (p. 31)¹⁰, anunciadas já na primeira frase da narrativa — serão transformadas em um desejo de diferenciar-se.

¹⁰ Todas as indicações de paginação do conto têm como referência a edição citada.

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

Além disso, sujeira e limpeza aparecem como índices de qualidade ou debilidade moral, assim como foi observado a respeito dos contos anteriormente mencionados: “não podia haver nenhuma sujeira de ambição e sexo nos corações espartilhados dos mortos do álbum” (p. 34). No trecho, de maneira explícita, o sexo é relacionado a algo sujo, que mancharia a história harmônica e perfeita que se contava sobre a família Rodrigues. Cercada por discursos de tias a quem eram atribuídas imagens que se assemelhavam a santas, narrativas conservadoras e moralistas, Ana Luísa traça um caminho próprio.

Já em “Senhor diretor”, o narrador adere à perspectiva de Maria Emília, Mimi, protagonista do conto. Ao longo da narrativa, que se dá em fluxo de consciência, a personagem se expressa, tal como em “Uma branca sombra pálida”, a respeito da sexualidade de outros. A leitura de manchetes de jornal estimula a protagonista a pensar sobre temas cotidianos diversos, tais como a limpeza das ruas e os filmes em cartaz no cinema. Ao elencar os problemas que, em sua perspectiva, acometem a cidade e a vida pública, decide escrever uma carta ao *Jornal da Tarde* a fim de denunciar “imoralidades”. É o movimento dos pensamentos em função da escrita da carta que leva o leitor a conhecer episódios de seu passado e, com eles, os modos como ela vê o mundo.

Maria Emília busca definir uma identidade para si ao longo da narrativa para que possa apresentar-se propriamente ao “senhor diretor” do periódico. Experimenta “professora aposentada”, “paulista” e “solteira” (p. 10), mas questiona a relevância de informar seu estado civil e o de mencionar a aposentadoria. Ao final, diz ser “virgem, virgem verdadeira” (p. 19) e, ainda que perceba que essa não seja uma informação para escrever na carta, especula: “não seria um dado importante?”. Assim, não só o controle e a moralização sobre a sexualidade alheia é importante, mas também o controle sobre a própria sexualidade, já que, ao escrever a carta, Mimi considera que o exercício da

sexualidade é importante para definir quem ela é, bem como, em sua perspectiva, é relevante para definir quem são os outros.

Em relação a isso, as referências à sexualidade e à ausência de seu exercício aparecem no conto por meio do uso de hipérboles, como mencionado anteriormente, quando é feita uma leitura mais detida de “Senhor Diretor”. A figuração da sexualidade feminina a partir da imagem da água resulta, no conto, em uma construção textual dentro da qual a juventude carrega um excesso de vitalidade indicado pelo uso da hipérbole de totalidade — “um rio sem princípio nem fim” —, enquanto a velhice está associada à secura — “seca no nordeste”. Tendo em vista que o uso de hipérboles é desempenha funções importantes nos três contos, analisa-se, neste capítulo, sua presença também em “Uma Branca Sombra Pálida” e “O Espartilho”, traçando paralelos sobre os diferentes efeitos de sentido atingidos pelo uso desta figura de linguagem.

O conto “O espartilho” se inicia com uma hipérbole de totalidade: “Tudo era harmonioso, sólido, verdadeiro” (p. 31). A polissemia do termo “tudo” deixa em aberto seu referente, que aponta para uma generalidade informe. Na sequência, esse movimento amplo especifica-se, o narrador se movimenta em direção das mulheres mortas no álbum da família Rodrigues, “maravilhosas” (p. 31). A descrição familiar também se dá por meio do uso dessa figura de linguagem: “família mais perfeita” (p. 31). O parágrafo se fecha, na sequência, com a declaração da narradora-protagonista: “uma orfãzinha como eu seria a última das órfãs se todas as noites não agradecesse a Deus por ter nascido no seio de uma família assim” (p. 31). A expressão “última das órfãs” e o novo emprego do recurso de totalização, “todas as noites”, enfatizam a importância dada ao pertencimento ao grupo familiar. Esse clã era visto pela avó como assentado em “terra *firmíssima*” (p. 31, grifo no original), característica duplamente reforçada, tanto pelo superlativo como pelo destaque conferido pelo uso de itálico.

Na sequência, Ana Luísa, antes qualificada por si mesma como uma “orfãzinha”, é descrita novamente no diminutivo como uma “menininha de avental azul” (p. 31). A pequenez da imagem da protagonista na infância é contrastada à opulência do espaço que habitava, um “casarão enorme” (p. 31), descrição feita a partir da dupla marca de grandiosidade: há o aumentativo no substantivo e o adjetivo que aponta para um excesso.

A casa é tão grande que obriga a avó a carregar consigo uma sacola com “tudo” (p. 31 e p. 32) dentro a fim de poupá-la de caminhadas no interior do imóvel.

Para Ana Luísa, a avó, incumbida de carregar totalidades, “nunca chegou a me contar nada” (p. 32). Essa declaração da narradora apresenta duas negações totais, hiperbólicas, uma quanto ao tempo, “nunca”, e outra quanto à nulidade do conteúdo das falas da avó, “nada”. No entanto, esse extremo vazio é permeado por uma promessa também hiperbólica por parte da avó, já que a menina “saberia de tudo *direitinho* quando crescesse” (p. 32, grifo no original). O diminutivo, nesse caso, reforça a hipérbole, uma vez que sugere uma ênfase no grau de detalhe no conhecimento que seria fornecido.

A matriarca conta para a neta fragmentos da história familiar, a partir das perguntas elaboradas pela jovem depois da observação dos retratos do “álbum vermelho de cantoneiras de prata” (p. 32). Os relatos se iniciam com Bárbara que, “um pouco nervosa”, teria saído de casa para fazer compras e nunca mais voltado e, em seguida, se movem para Ofélia que, “misteriosa” e confusa, teria trocado o vidro de um remédio para o estômago por um de veneno e acabado por se matar por engano.

Os relatos sobre as tias são breves e negativos; as mulheres, frágeis e desorientadas, merecem poucos detalhes por parte da avó, que prefere falar sobre os homens da família, como seu falecido marido elegante, de “queixo forte” e “mãos sonhadoras”, “um homem justo” (p. 32). Ou ainda a respeito de tio Maximiliano que, mesmo tendo traços assimétricos e carregados em seu rosto, com uma sobrelha “bem mais alta do que a outra” e “lábios de canto pra baixo” (p. 32), é visto pela avó como alguém de semblante harmônico, uma vez que suas características “combinavam” entre si (p. 32). Esse tio, segundo a avó, era “o mais poderoso homem de negócios de sua época” (p. 33) e teria fundado “fazendas, cidades” (p. 33). A descrição hiperbólica feita pela progenitora — “o mais poderoso” — e o excesso de influência necessário para fundar uma cidade inteira causam desconfiança em Ana Luísa: “cidade era uma coisa enorme, complicadíssima. Um só homem poderia construir aquilo tudo?” (p. 33). Uma hipérbole está também na dúvida da protagonista. Para ela, seria demasiadamente complexo fundar uma cidade, dada a diversidade e a multiplicidade dos processos envolvidos para construir “aquilo tudo”. Assim, ouvir que seu parente teria feito isso lhe causa estranheza.

A cena inicial do conto analisada até aqui comporta, portanto, uma série de hipérbolos que atuam com o intuito de reforçar a valorização positiva da família Rodrigues. Essa intensificação das qualidades familiares se dá por meio de uma cadeia hiperbólica que culmina na descrição gloriosa de tio Maximiliano. Até o momento em que a construção de cidades causa estranheza a protagonista aderiu ao discurso da avó, mas o excesso das hipérbolos produz em Ana Luísa um distanciamento em relação a essa narrativa que se constrói como oficial e verdadeira. A desconfiança e o posterior movimento de diferenciação em relação a essa história ganham força a partir das revelações feitas por Margarida.

As outras faces das personagens do álbum, que desconstruem a perfeição oficial, são reveladas pela neta da empregada também por meio do uso de hipérbolos. Sobre a inglesa por quem tio Maximiliano teria se apaixonado durante uma viagem de navio, Ana Luísa passa a saber que ela era “riquíssima” (p. 33). Não se trata de afirmar que a riqueza seja um defeito em si, mas, dentro da narrativa amorosa construída pela avó de Ana Luísa, é um dado omitido, como se fosse pouco importante, enquanto a perspectiva de Margarida sugere que esse traço teria sido determinante para o relacionamento “felicíssimo” (p. 33).

A imagem de tia Bárbara também é atingida pelas revelações. Ela não teria apenas saído de compras e desaparecido, o que sugere uma falta de intencionalidade em seu desvanecimento, mas deliberadamente fugido com seu amante, um jovem padre. Isso choca pela dupla infidelidade, a de Bárbara em relação a seu marido e a do padre em relação ao voto de castidade feito como condição para o exercício do sacerdócio. A tia, antes da revelação, uma “severa dama do retrato”, transforma-se em um “cavalão descabeçado tombando aos pinotes no abismo” (p. 35). O aumentativo de cavalo é empregado em referência à narrativa do folclore brasileiro da mula-sem-cabeça, segundo a qual qualquer mulher que se relacionasse sexualmente com um padre seria convertida em uma mula com chamas saindo do pescoço no lugar da cabeça¹¹. Além de ser vítima, então, da maldição da lenda, a tia estaria no abismo, imagem que sugere um espaço infinito negativamente marcado.

A partir da soma da desconfiança da história construída sobre seu tio Maximiliano e das revelações feitas por Margarida, Ana Luísa passa por um processo de transformação.

¹¹ DA CÂMARA CASCUDO, Luís. *Geografia dos mitos brasileiros*. Livraria J. Olympio Editora, 1976.

Quando relembra sua infância, a narradora retoma sua adesão ao discurso e às práticas da avó. Afirma que “bajulava”, “traía” (p. 41) e se sentia segura “sendo cordial” (p. 44). Isso porque queria ser incluída e “fazer sucesso naquela roda fechada” (p. 44) das amigas da avó que periodicamente as visitam para um chá da tarde. Nesses encontros, a garota “entrelaçava as mãos na altura do estômago, unia os pés e levantava a cabeça, como aprendera com uma tia que tinha um curso de dança e declamação” (p. 44) para apresentar poesias decoradas às convidadas. Além disso, “dizia-lhes uma ou outra palavra amável, de preferência um breve elogio sobre algum detalhe do vestuário” (p. 45). A valorização dos detalhes e a importância das gentilezas eram, para essa personagem, comportamentos aprendidos com a avó, relevantes para a manutenção da autoimagem da protagonista como positiva.

Após o conhecimento sobre sua origem judaica, Ana Luísa começa a negar esses comportamentos. Se antes a declamação era uma performance corriqueira e satisfatória, depois das descobertas, isso passa a ser um incômodo, a lhe causar constrangimento — “que graça podia ter a menina com aquela cara de macaco exilado lembrando que o amor era um vaso de cristal, Ah! se a ponta de um leque bate sem querer nesse vaso” (p. 47). A situação social ganha a qualificação de “o compridíssimo chá” (p. 49) com um superlativo que enfatiza o incômodo proporcionado pela situação. As lembranças que Ana Luísa faz de si indicam uma retração da personagem, que passa a trancar-se no quarto para ler e ouvir seus discos (p. 51) e estar só. O desejo de ficar em silêncio sem ser notada é reforçado pelas escolhas de sua vestimenta — “só queria usar sapatos já gastos, afeitos aos meus pés. E roupas de cores tímidas, que não despertassem a atenção de ninguém” (p. 51) — e pela escolha de seu lazer, que consistia em ler, ouvir músicas, comer chocolates ou ir ao clube, mas “quando ia ao clube era para ficar debaixo de uma árvore. Ou vadiando pelo gramado. Não tinha amigos. Quando me sentia por demais deprimida, entrava numa confeitaria e ficava comendo doces, sem olhar para os lados” (p. 52). Por conta disso, emulando a voz da avó, Ana Luísa afirma que “começara tão bem”, mas tinha se transformado “naquela mosca-morta” (p. 52). De uma menina graciosa para um “macaco exilado” e “uma mosca morta”, a personagem questiona sua autoimagem à medida em que a avó também o faz.

Com o início do envolvimento com Rodrigo, que conhece na saída da missa de Ano Novo, Ana Luísa passa a se relacionar com outra pessoa além daquelas diretamente

associadas à família. É com o namoro que ela começa outro processo de mudança. Até o momento, a personagem descrevia a si mesma como alguém que desconfiava da memória familiar que lhe fora inculcada, mas que, ao mesmo tempo, não sabia ao certo com que identificar-se, não sabia como agir e se recolhia como consequência disso. Ao conhecer Rodrigo e se envolver com ele, passa a delinear novos comportamentos desviantes em relação àqueles que aprendera, dado que, por exemplo, contrariando os dogmas religiosos de castidade, faz sexo com o namorado, ou seja, não permanece virgem até o momento do casamento. Além disso, namora alguém sem apresentar a pessoa formalmente à família, comportamento associado a “essas empregadinhas” (p. 60), segundo a avó. Com esses movimentos contrários à moral aprendida no ambiente familiar, Ana Luísa começa a perder “aquele jeito de quem está debaixo de um monte de pedras” (p. 58). O questionamento e o rompimento com essa moral fazem com que a protagonista procure estabelecer uma nova identidade para si, não mais plasmada na imagem oficial dos Rodrigues.

É resultado dessa transformação da personagem o emprego de dois superlativos para caracterizar a avó. Quando a matriarca conhece Rodrigo, passa a oferecer-lhe jantares — “ficou generosíssima” (p. 60). Os encontros frequentes entre os dois causam incômodo na protagonista e deflagram conflitos entre o casal, como a acusação por parte de Rodrigo de que Ana Luísa seria parecida com a avó, “uma burguesinha empoeirada” (p. 61). É nesse contexto que a avó oferece dinheiro ao rapaz para que compre tintas a fim de pintar um retrato seu. Sabendo dos planos de emigração do namorado da neta, a oferta de dinheiro é vista por Ana Luísa como uma tentativa da avó de comprar o desaparecimento de Rodrigo. “Elegantíssima” (p. 62), a avó não entra em um embate direto com Ana Luísa, mas manipula a situação de modo a obter o resultado que julga mais adequado. Os superlativos, dessa forma, atuam ironicamente para marcar um distanciamento da protagonista em relação a sua avó. Ainda que reforcem as características selecionadas, de generosidade e elegância, apontam, de maneira ambígua, para a negação desses mesmos traços.

A análise formal permite reconhecer que há hipérboles de totalidade e de vazio. Nelas, tanto o extremo positivo está na caracterização da família, quanto o extremo negativo. As valorações são diferentes porque as hipérboles positivas são fruto da visão da avó sobre a família e as negativas, daquilo que Margarida relata. Nota-se, dessa

maneira, que o mesmo procedimento formal é empregado no conto com funções opostas, ora apontando para uma validação da história oficial do grupo, ora executando exatamente a crítica a essa narrativa. Ou seja, as hipérboles constituem um antagonismo formal (ADORNO, 1970). Esse procedimento formal é importante porque a intensidade das hipérboles reforça a intensidade do conflito entre as duas visões, o que, por sua vez, enfatiza a transformação de Ana Luísa. Essa transformação, decorrente do relato de Margarida, altera completamente a percepção do passado familiar e, depois dela, as hipérboles ganham significação nova.

Em “Uma branca sombra pálida”, as hipérboles também estão associadas ao conflito principal da trama. No conto, a mãe de Gina se incomoda com o relacionamento da filha com Oriana, uma vez que desconfia que as garotas não sejam apenas amigas, mas namoradas. Irritada com o relacionamento, a mãe pressiona a filha a assumir aquilo “que todo mundo já sabe” (p. 174). Gina rebate: “Mas o que todo mundo já sabe, mamãe?” (p. 174). A resposta, então, é “falo dessa relação nojenta de vocês duas e que não é novidade para mais ninguém” (p. 174). Na cena, há três totalizações hiperbólicas, “todo mundo”, repetida duas vezes, e “ninguém”. As hipérboles se dão em função daquilo que um outro total e não identificado — “todo mundo” — saberia a respeito da vida íntima da família. A preocupação com o que essa instância externa pensaria sobre sua filha é parte do incômodo sentido pela mãe que se traduz na repreensão da garota, acontecimento construído na narrativa como determinante para o suicídio de Gina.

Essa preocupação em relação ao olhar externo se dá também ao relembrar o episódio da primeira comunhão de Gina. Na ocasião, o pai usa o argumento de que “toda criança fica feliz nessa festa” (p. 172) e comanda “tudo” (p. 172). A importância do rito, para o pai, estaria na felicidade da garota, enquanto a mãe se preocupa com detalhes externos, como a grinalda de rosinhas e o missal necessários para a ocasião. Ainda que a mãe tenha resistido à ideia da iniciação religiosa da filha, alega que sempre concordou com “tudo” (p. 164) e mesmo espionando a menina pelo buraco da fechadura enquanto ela estudava e ouvia música no quarto com Oriana, alega que deu à jovem “toda liberdade” (p. 173), atitudes e discursos incoerentes.

As hipérboles estão associadas à vida pública da narradora, àquilo que o outro poderá perceber e, como consequência, julgar sobre ela. Esse julgamento a preocupa e

faz com que atue no campo privado de modo a evitá-lo. Associa-se, assim, o excesso de ênfase, representado pelo uso das hipérboles, ao extremo do incômodo, que faz com que o olhar alheio seja percebido como inescapável.

Outro recurso de ênfase, o aumentativo, é utilizado para caracterizar as rosas vermelhas dadas por Oriana a Gina. Elas são recorrentemente “vermelhonas” (p. 161, 162, 167, 170). O conflito entre a narradora e Oriana também é relevante para a narrativa, uma vez que é outra fonte de desconforto para a protagonista. Ela se percebe em uma espécie de competição com a jovem, no momento da narração, pela decoração do túmulo de Gina. A mãe é responsável por enfeitá-lo com rosas brancas enquanto Oriana leva rosas vermelhas. Essa disputa já se dava antes da morte de Gina, quando a suposta namorada a presenteava com as mesmas flores vermelhas e a mãe, com as brancas; situação que se repetiu no momento de enfeitar o caixão durante o velório. As flores vermelhas desagradam a narradora, que percebe a exuberância das rosas como demasiada e “obscena” (p. 163). Em contraposição a isso, afirma que os “jogos florais” (p. 169), lhe causam excitação. Assim, ainda que a fonte do conflito seja marcada como negativa, a existência dele não se marca dessa maneira, o que produz uma duplicidade no discurso materno. A imagem das flores remete à memória da filha e à memória do conflito entre elas causado pelas flores, metonímia do relacionamento com Oriana.

Desse modo, nos dois contos, as hipérboles negativas estão relacionadas a incômodos. Em “O espartilho”, remetem à desconstrução da imagem familiar harmônica e, em “Uma branca sombra pálida”, ao conflito entre mãe e filha simbolizado pela disputa envolvendo as flores brancas e vermelhas. A figura de linguagem reforça a importância de conflitos temáticos presentes nessas narrativas.

Nessas duas narrativas, há incômodos associados a momentos contemplativos responsáveis por elementos importantes da trama. Em Ana Luísa, percebe-se um desconforto relacionado à contemplação do álbum de fotografias, metonímia da história familiar oficial que, para a avó, era digna de exaltação. O incômodo está associado ao processo de transformação da personagem que deixa de se identificar com essa história marcada pela perfeição e por trajetórias individuais irretocáveis. Para Vera M. T. Silva (1985, p. 111), “o desvendamento da realidade gera um processo dinâmico de alteração comportamental na protagonista”. Na infância, Ana Luísa se vê como “uma menininha

de avental azul, instalada na almofada de veludo na sala de visitas com um vago cheiro de altar. Ao lado, minha avó com seu tricô.” (p. 31). Depois da revelação de Margarida e do envolvimento com Rodrigo, quem se recosta sobre as almofadas é o namorado e “tudo continuava exatamente igual ao tempo em que ali vinha me sentar para ouvir as histórias dos eleitos que viveram e morreram em estado de perfeição. Faltava a sacola das lãs” (p. 62). Persistem o “vago cheiro de altar”, “a tapeçaria”, “o piano” e “o álbum de retratos” (p. 62), falta a avó. Pode-se pensar que marcação da ausência da figura da matriarca seja também determinante para esse processo de diferenciação que resulta do incômodo com a narrativa familiar canônica.

Para a mãe de Gina, também há uma contemplação que passa a ser fonte de um desassossego na cena presente no excerto a seguir:

Fiquei um tempo olhando suas rosas vermelhonas, completamente desabrochadas. Um pouco mais de sol nessas corolas e em meio do perfume virá aquele cheiro que vem dos mortos quando também eles começam a amadurecer. Não nas narinas! eu disse. Fui buscar o corpo na autópsia, já não era mais a pequena Gina, agora era *o corpo* com aquele algodão atochado no nariz. Tira isso! O enfermeiro obedeceu, apático, tudo na sala era assim neutro, mas limpo. (pp. 161-162, grifo no original).

No trecho, ocorre uma sinestesia, com a associação de dois sentidos. Ele se inicia com a observação das flores e de sua cor, estímulos à visão, e, na sequência, há um comentário a respeito do olfato, a partir do perfume das rosas. É o olfato que conecta as flores, que estão ao alcance do olhar da personagem, a uma cena em seu passado, durante a autópsia de Gina. Duas instâncias temporais diferentes se justapõem. “Não nas narinas!” é um fragmento de um discurso direto que a memória da mãe recupera, sem marcar formalmente essa recuperação, uma vez que não há pontuação que marque a transição de um registro para o outro como convencionalmente ocorre. Há, dessa forma, uma associação entre os sentidos — visão e olfato são ativados juntos — seguida de uma simultaneidade de momentos diferentes no tempo e no espaço. O mesmo olhar contempla no mesmo instante as flores que ornamentam a lápide e o cadáver enquanto visão e olfato desempenham conjuntamente funções relevantes à percepção da personagem.

Essa simultaneidade de momentos diferentes acentua a tensão que a protagonista vivencia. As flores remetem não apenas à morte da filha, mas à disputa na qual a mãe se

reconhece com Oriana, dado que as flores vermelhas seriam da outra em oposição às suas brancas. Há, dessa maneira, dois incômodos na cena, um relacionado ao luto por Gina e um relacionado ao conflito com Oriana.

O deslocamento do foco narrativo, que se mostra instável no trecho, reproduz a cisão da mãe, dividida entre o afeto pela filha falecida e o desprezo por Oriana, que tem por metonímia o desprezo às suas flores vermelhas. Ver as flores incomoda tanto quanto ver o algodão. Isso porque os dois objetos — flores e algodão — apontam para instâncias que escapam do controle da personagem, além de evidenciarem a irreversibilidade da perda da filha. Tanto a mãe foi incapaz de inibir o suposto relacionamento entre Gina e Oriana quanto não há nada que possa ser feito para reparar sua perda. Ainda que as narinas da jovem fiquem sem o algodão, livres, a ação da mãe é insuficiente para trazer a garota de volta ou para recriar condições para a interação entre elas, menos ainda para eliminar a figura de Oriana.

Apreciadoras da valorização alheia, tanto a mãe de Gina quanto a avó de Ana Luísa demonstram-se apegadas a alguns ritos religiosos, como a primeira comunhão e o velório e a presença em missas, respectivamente. Nas três narrativas, são encontradas perspectivas de controle sobre os corpos e as sexualidades. Essas perspectivas se verificam a partir da voz narradora que o faz em função de um outro próximo, em “Uma branca sombra pálida”, por meio da adesão da instância narrativa à perspectiva da protagonista que julga e reprime a si mesma e a desconhecidos, em “Senhor Diretor”, e pela introjeção de valores familiares conservadores na narradora, em “O espartilho”.

Nesse sentido, “Senhor diretor” apresenta uma narrativa marcada por uma constante vigilância de corpos alheios, como é possível notar pelo destaque dado por Mimi quando cruza com uma mulher de minissaia na rua e às “varizes nas pernas” e “o saiote ridículo mostrando a rendinha da calça” (p. 17). Além disso, ao observar os cartazes do cinema, destaca a presença de uma “mulher com cara de gozo e [um] homem em trajas menores”. No início do conto, conforme citado anteriormente na dissertação, Maria Emília lê uma manchete que a choca e, na sequência, observa uma fotografia de uma moça de biquíni e seios nus sendo abraçada por “braços peludos”, uma dessas “fotos obscenas” (p. 17). Nessas três situações, a protagonista reage fazendo referência a instâncias de poder. Na primeira, se pergunta “não tem mais polícia nessa terra?” (p. 17);

na segunda, “como a censura permite?” (p. 17); e na última, frente à “afrota” (p. 17), decide escrever ao *Jornal da Tarde*. Os corpos alheios incomodam a protagonista e a fazem recorrer a poderes instituídos, ainda que não lhes caiba legislar sobre tais assuntos. Maria Emília parece esperar que tais instâncias possam coibir as atitudes que ela considera inadequadas, como ao invocar a figura da censura.

Mecanismo semelhante é encontrado na cena final do conto, quando Mimi assiste ao filme no cinema e às tórridas demonstrações de afeto e sensualidade dos casais presentes no local. É a observação dos corpos e das práticas de outros que faz com que a personagem se emocione a respeito de si própria sem que, no entanto, esse exercício de autocontemplação faça com que ela deixe de julgar e condenar as atitudes alheias. A personagem observa a si mesma em função de seus pensamentos sobre normas sexuais e violações. Além disso, ela estabelece uma associação entre amoralidade e sujeira — “a sujeira interna [...] é pior que o lixo atômico porque não se lava com uma simples escova” (p. 17). Essa ligação entre sexualidade e sujeira também aparece em “Uma branca sombra pálida”, quando a mãe de Gina afirma que Oriana era suja, provavelmente por conta de seu envolvimento com sua filha.

A associação entre o corpo feminino e o sofrimento está tanto na lembrança de Maria Emília sobre sua mãe, quanto na fala de Ana Luísa, também sobre sua mãe. No primeiro caso, a dor está associada ao exercício da sexualidade de modo compulsório, sem que houvesse expressão de desejo para que acontecesse — “agulheiro calado”. Para Ana Luísa, o sofrimento está associado ao imperativo de esconder sua identidade enquanto judia, dado o preconceito reinante em sua família. O mesmo preconceito teria recaído sobre sua mãe, cuja imagem a avó quer apagar tanto pela exclusão de Sarah do álbum de retratos quanto pelo apagamento da ascendência judaica da nora.

É possível encontrar pontos de contato no tratamento destinado ao corpo não apenas entre os três contos que compõem o *corpus* desse trabalho, mas também em outros contos de autoria de Lygia Fagundes Telles, como “A medalha”, “Boa noite, Maria”, “Apenas um saxofone” e “Você não acha que esfriou?”.

Em “A medalha” (2010), a título de exemplo, o narrador em terceira pessoa apresenta uma filha, Adriana, que chega em casa ao amanhecer e se depara com sua mãe, que a repreende. A mãe, não nomeada ao longo do conto se incomoda com o livre

exercício da sexualidade de sua filha que, prestes a se casar, passa a noite fora de casa com outro homem. A construção “precisava ser *também* na véspera do casamento?” (p. 13, grifo no original) indica que o comportamento de Adriana não é uma novidade, mas algo recorrente que incomoda a genitora. Tal qual a mãe de Gina, de “Uma branca sombra pálida”, também anônima, causa estranhamento a percepção de que sua filha exerce sua sexualidade. Ainda que isso se dê de modo diferente entre as filhas, uma vez que Gina fazia tudo a portas fechadas e com uma música alta, o que sua mãe lê como uma tentativa de encobrir as atividades que aconteciam dentro do quarto, e Adriana não disfarça seus encontros amorosos, a reação por parte das genitoras é similar. Há uma verborragia dirigida às filhas com o intuito de tentar fazer com que elas alterem seu comportamento sexual.

Se o discurso moralizante em relação à sexualidade remete à mãe de Gina, os preconceitos em relação a diferentes configurações de corpo são semelhantes àqueles expressos pela avó de Ana Luísa. As falas de Adriana revelam que seu noivo é negro, característica encarada de modo ambivalente pelas duas personagens. No início, a fala da filha anuncia, de maneira irônica, a característica como um defeito, uma falha: “Mas ele não é inocente, mãezinha. Ele é preto.” (p. 16). Se a inocência é uma qualidade que motiva a pena por parte da futura sogra, Adriana não hesita em contrapor a possível qualidade a um defeito flagrante — “Preto disfarçado, mas preto” (p. 16).

Na lógica construída pela personagem, apenas um homem negro se submeteria a casar-se com uma mulher como Adriana que já tivera “dezenas” de parceiros. Ainda que a filha pareça querer atacar a mãe com o racismo que vê na genitora — “nunca vi ninguém reconhecer preto assim fácil como você, um puta fardo” (p. 16) —, não há no texto marcas de que a mãe faça julgamentos de valor associados à cor da pele, uma vez que todas as ocorrências de racismo são proferidas pela noiva, como quando ameaça enviar o futuro cônjuge a Little Rock, nos Estados Unidos da América, caso ele “encha muito”. Isso porque “a diversão lá é linchar a negrada” (p. 16). Ao mesmo tempo, Adriana afirma que o casamento seria uma maneira de compensar o defeito de sua própria ascendência “Sou branca, mas meu sangue é podre. Então é o sangue dele que vai vigorar, entendeu? Seus netos vão sair moreninhos, aquela cor linda de brasileiro.” (p. 15). O “sangue” do futuro marido aparece, então, como uma espécie de redenção que tensiona os seus comentários momentos antes acerca dos defeitos associados à cor de pele.

Se a mãe não é explicitamente racista, uma vez que responde pedindo silêncio a Adriana em relação às ofensas que faz ao futuro genro, os diálogos demonstram sua moral conservadora quanto ao comportamento sexual e ao corpo de Adriana. A filha, chamada de “cadela” (p. 14), é acusada de se parecer com seu pai, um “vermezinho viciado e gordo” (p. 16). O fato de ser gorda é usado contra Adriana, como na sequência em que a mãe afirma que ela teria um “jeito mole, balofo. Sujo” (p. 16). A associação dos três termos na sequência faz com que sentidos pejorativos sejam acumulados. Para a mãe, então, ser gordo seria tão ruim quanto ser sujo. Isso se reforça quando, para atacar a filha, a mãe repete que ela teria uma “cara redonda”, “cara redonda de anão” (p. 16). A fala dessa genitora revela, então, não apenas seu moralismo em relação à sexualidade, mas seu preconceito contra anões e sua gordofobia.

O confronto entre mãe e filha é interrompido pelo cantar de um galo. A interrupção faz com que a mãe presenteie a filha com uma medalha, tradicionalmente dada às mulheres daquela família no dia de seus casamentos. Em um movimento que pode ser lido como a validação da união, a mãe entrega o acessório a Adriana. A filha, então, se mostra cínica tal como fora acusada pela mãe, uma vez que aceita a medalha, mas presenteia seu gato, Romi, com ela.

Percebe-se, então, que o conto apresenta personagens com diferentes pensamentos a respeito de seus corpos e daqueles com os quais têm contato. Se Ana Luísa constrói uma diferenciação em relação aos preconceitos de sua avó nazista, não fica claro em “A medalha” o quanto Adriana e sua mãe divergem em relação ao racismo. Além disso, o conservadorismo no âmbito sexual dessa mãe se espalha para outros âmbitos, como a repulsa aos anões e aos corpos gordos. Há, dessa maneira, um apego a padrões corporais socialmente impostos, como a magreza, a castidade, a discrição. O fato de os diálogos permitirem acesso a falas tanto da mãe quanto da filha enriquece as tensões, já que faz com que o leitor não perceba as tensões apenas de um lado.

Se nos contos do *corpus*, as personagens se anunciam de uma maneira coesa, seguidora de regras e socialmente adequada, e é a forma como os textos estão construídos, com lapsos de memória e uso não convencional de vocabulário e pontuação, que permitem que o leitor questione tais imagens, em “A medalha”, isso não acontece, uma vez que não há uma imagem que se tenta construir.

Essas regras, pano de fundo das moralizações feitas nos contos, são socialmente determinadas. Ainda que inexistam imagens masculinas importantes nos contos, os corpos e as maneiras de ação das personagens femininas estão submetidos à lógica patriarcal, que determina aquilo que seria adequado ou não às mulheres.

Nesse sentido, mesmo quando se tem a ausência de uma figura masculina na composição da família, ou seja, está ausente aquela figura entendida como criadora das regras, há uma construção pré-determinada que baliza os diferentes tipos de atuação impostos aos homens e às mulheres. Essas funções se perpetuam de forma naturalizada, dado que configuram a socialização do indivíduo desde o momento em que este é integrado ao meio. De acordo com Simone de Beauvoir ([1949] 2009), “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (p. 361), ou seja, não existiria nenhuma espécie de dom natural ou construção biológica responsável pela manutenção dos papéis sociais. Ao contrário, o indivíduo aprenderia a desempenhar, ao longo da vida, as funções que lhe fossem designadas. Desse modo, dentro de uma sociedade patriarcal, a mulher aprenderia, por exemplo, a cumprir as funções de mãe e de “guardiã da moral; serva do homem, serva dos poderes”, ideia que contraria tanto o entendimento da maternidade como aspecto constitutivo de toda mulher, como também dificulta o conhecimento feminino sobre o próprio corpo e sobre a própria sexualidade, respectivamente.

Heleieth Saffioti, em *A mulher na sociedade de classes* (1976), aponta que, no Brasil, timidez e ignorância são traços vistos como essencialmente femininos (p. 188). Ainda que o texto de Saffioti não se dedique a analisar com mais atenção a questão familiar, é possível pensar nisso a partir de algumas relações propostas em seu texto. Nele, a autora destaca “a natureza suplementar atribuída aos rendimentos que [a mulher] obtém através do trabalho” (p. 251). Esses “constituem meras manifestações de uma consciência social, em cujas representações só excepcionalmente cabe à mulher a função de prover o lar” (p. 251). Dito de outro modo, as mulheres constituiriam uma “força de trabalho secundária a ser utilizada em caso de dificuldades financeiras da família” (p. 253). Se à mulher não cabe iniciativa, também, em nossa sociedade, não caberia a ela prover os meios. Assim, Saffioti (1976) reforça que as estruturas sociais excluem as mulheres de posições de decisão e de comando, privilegiando as imagens femininas de cuidado, de guarda da ordem moral.

Diante disso, pode-se concluir, então, que à mulher enquanto membro de uma família, caberia seguir orientações masculinas tanto em relação ao seu corpo como em relação ao seu comportamento, desempenhando papéis de acolhimento e suporte. Tais papéis não são designados às mulheres apenas na sociedade brasileira, mas nas sociedades judaico-cristãs de maneira geral, como aponta *O segundo sexo* ([1949] 2009). Na obra, Beauvoir discute longamente a tradição de pensamento ocidental a esse respeito. Ainda que se trate de uma autora europeia que pensa, de modo principal, sobre o contexto no qual está inserida — a França da primeira parte do século XX —, é importante considerar as observações feitas a respeito da mulher nas sociedades ocidentais, uma vez que a sociedade brasileira foi impregnada de ideias vindas da Europa. Para a autora, nessa tradição, nesses mitos, a figura feminina seria ambivalente: “são as mulheres — Parcas e Moiras — que tecem o destino humano; mas são elas igualmente que cortam os fios. Na maioria das representações populares, a morte é mulher, e é às mulheres que cabe chorar os mortos, porquanto a morte é obra sua.” (p. 215). Assim, se a mãe, como mulher, está associada à morte, ao mesmo tempo, como genitora, “seu papel é principalmente integrar a morte na vida, na sociedade, no bem”. Nesse sentido, “a mãe é a própria encarnação do bem”.

Para essa mesma tradição (BEAUVOIR, ([1949] 2009), haveria uma divisão entre dois tipos de mulheres: as qualificadas como boas, que desempenhariam os papéis de cuidado a elas atribuídos, e aquelas vistas como más, já que negariam de alguma forma essas atividades. Assim, o primeiro grupo seria composto pelas mães acima citadas, pelas avós, “velhas mulheres de olhos cheios de bondade”, pelas “feiticeiras da magia branca” e pelas “criadas amorosas, irmãs de caridade, enfermeiras de mãos maravilhosas”. Essas se oporiam às sogras e às madrastas, associadas à decrepitude ao “aspecto cruel da maternidade”. No entanto, ainda que as mulheres sejam vistas ora de forma positiva e ora de forma negativa, a representação mítica majoritária seria a das mães virtuosas e das madrastas cruéis, como se às mães vistas como legítimas coubessem apenas a bondade, a caridade e o acolhimento.

Nesse sentido, as madrastas seriam maldosas e causariam sofrimento porque não seriam mães verdadeiras, mas desempenhariam uma espécie de subtipo de maternidade. Tal pensamento está impregnado de uma lógica dualista para a qual, se a mulher é verdadeiramente mãe, a ela só cabe a bondade. Atos negativos e comportamentos

desviantes imediatamente levariam essa mulher ao outro grupo, como se houvesse a impossibilidade de o exercício da maternidade comportar experiências e comportamentos destrutivos. No entanto, a realidade e a ficção não raramente apresentam figuras maternas que fogem a tal caracterização tradicional.

Assim, é necessário questionar o que faz com que as mães sejam vistas pela tradição como figuras ternas, de acolhimento e cuidado e, ao mesmo tempo, sejam retratadas na ficção como violentas, relapsas ou loucas com considerável frequência. Considerando que, em uma sociedade patriarcal, caberia às mulheres ocupar lugares de submissão a uma ordem feita por e para homens, genitoras pacíficas e cuidadoras seriam bem vistas, dado que conduziriam “os filhos pelos caminhos traçados” (BEAUVOIR), ou seja, tornariam-se um padrão a ser seguido aquelas que mantivessem as estruturas patriarcais intactas. Para a tradição, portanto, seriam adequadas aquelas que se portassem tal qual Maria na narrativa bíblica: com ternura e submissão, sem questionamento à ordem masculina dominante. Aquelas que fogem dessa norma recebem, então, adjetivos negativos. Isso justificaria o destaque para as mulheres ofensoras, não-submissas, desviantes. Ao romper a expectativa tradicional, a mulher seria rapidamente taxada negativamente. Nesse mesmo movimento, pais homens que exercessem a violência estariam ocupando seus lugares dentro de uma estrutura social que vê o masculino como o lugar da imposição violenta da força e, talvez por isso, recebessem menos ênfase.

Assim, articulam-se as ideias de uma sociedade patriarcal que produz normas a respeito do comportamento das mulheres de modo mais direto com dois contos do *corpus*, “Uma branca sombra pálida” (1995) e “Senhor diretor” (1977). Isso porque, no primeiro, como foi anteriormente mencionado, há uma narradora-mãe que demonstra ter dificuldades de relacionamento com a filha e não gozar de nenhuma espécie capacidade inerente a seu gênero para o exercício da maternidade. No segundo, Maria Emília, protagonista, reproduz discursos de repressão sexual e misoginia, como analisado previamente. Essas observações corroborariam as hipóteses apresentadas até o momento, uma vez que demonstram que as personagens obedecem a padrões sociais que as extrapolam. A mãe de Gina, com seu comportamento invasivo e violento, poderia demonstrar que a maternidade não é algo natural, mas aprendido socialmente. Assim, o desempenho na maternidade dependeria daquilo que a mulher experienciasse e absorvesse de nossa sociedade. Em um ambiente violento e pouco aberto à diversidade,

como a sociedade brasileira, a lesbofobia violenta da voz narrativa não surpreende. Já Mimi, em “Senhor diretor”, mostra uma mulher como reprodutora de discursos dominantes, ainda que, de muitas formas, estes sejam repressivos em relação a ela mesma, dado que a impelem a um comportamento pautado por um medo constante.

A partir desses apontamentos, cabe lembrar uma proposição de Beauvoir, em sua obra de 1949: “Glorificar a mãe é aceitar o nascimento, a vida e a morte em sua forma animal e social, é proclamar a harmonia da natureza e da sociedade”. Uma tradição que não apenas propõe, mas exalta o modelo de maternidade trabalhado até aqui seria uma tradição conservadora, na qual o mito da mãe acolhedora serviria para manter o *status quo*, pois manteria as mulheres submissas e daria origem a crianças submetidas à lógica patriarcal. Ademais, essa visão de mundo pensada para aqueles que já detém o poder se caracteriza por encarar as relações sociais como harmoniosas. Negar os conflitos e tentar mascará-los por meio da imposição de costumes que negam as experiências múltiplas dos indivíduos é uma forma de conservadorismo. A quem interessaria uma mãe angelical e “boa” senão àqueles interessados em manter a ordem social? Impor o exercício da maternidade como natural às mulheres e acrescentar a isso a imposição da ternura, do acolhimento e do cuidado constante seria um duplo fardo.

Os contos selecionados apresentam figuras femininas que não correspondem a esses ideais e, quando deles se aproximam, deixam entrever as tensões e contradições que permeiam as situações. Como parte fundamental dessas tensões está as relações das personagens com os próprios corpos e com os corpos alheios, ditadas por discursos conservadores sobre os quais tais personagens se apoiam. Nessa perspectiva, ao apresentar aos leitores protagonistas mulheres aparentemente más, mas não estereotipadas, os contos produzem uma espécie de distanciamento crítico dessa tradição conservadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das aproximações formais e temáticas a partir das quais esta dissertação se construiu, buscou-se demonstrar de que modo as três narrativas se inter-relacionam. Para isso, no primeiro capítulo, foi feita a análise formal de cada um dos contos. Em seguida, no segundo capítulo, versou-se sobre como a temática do corpo aparece e se desenvolve em cada texto e, por fim, construiu-se um diálogo entre os contos, levando em consideração suas semelhanças formais e temáticas. Alguns dos aspectos anteriormente analisados são retomados aqui, de modo a apresentar uma sistematização do trabalho.

Buscou-se demonstrar que um importante ponto de convergência formal entre os contos é o uso das hipérboles. Tal figura de linguagem aparece nos três contos e é fundamental para construir as interpretações propostas. Enquanto em “Senhor Diretor” as construções hiperbólicas são de infinitude e têm como figuração principal a água, em “O espartilho”, as hipérboles são totalizantes e têm a família como objeto de referência. Já em “Uma Branca Sombra Pálida”, as hipérboles, também totalizantes, fazem alusão a uma ideia de coletividade, em que “todo mundo” saberia aquilo que, para a narradora, deveria ser escondido: uma relação amorosa entre Gina e Oriana.

Em “Senhor Diretor”, temos uma narrativa em terceira pessoa que, sem marcas formais aparentes, funde-se à voz de Maria Emília, protagonista do conto. A narração, então, transita entre a perspectiva de um narrador onisciente e a visão da protagonista. Quando as construções hiperbólicas aparecem no conto, a leitura está sendo conduzida por Maria Emília, de modo que a relação entre a figura da água e as jovens alunas é construída pela professora aposentada. Nesse sentido, a vitalidade das meninas é comparada a um “rio sem princípio nem fim”, ou seja, constrói-se a ideia de que a protagonista, ilhada pela secura da velhice, não seria capaz de ver os limites desse fluxo contínuo das águas. Enquanto isola-se na seca do nordeste, Maria Emília escreve ao “senhor diretor” pedindo por ordem social e, para isso, vale-se de discursos moralistas e conservadores, como se tentasse, em vão, erguer barragens para conter inundações que não são suas.

O controle dos corpos também se faz presente em “O Espartilho”. Ana Luísa, narradora e protagonista, passa por um processo de transformação a partir do momento

em que percebe ter se construído em cima de solo arenoso, quando pensava estar em *terra firmíssima*. A presença das hipérboles aparece em todo o conto, e seu uso varia de acordo com as diferentes etapas de reconstrução de identidade pela qual a narradora passa. Inicialmente, o uso das construções hiperbólicas aparece como um movimento de adesão à figura da família, de modo que Ana Luísa se mostra acrítica às narrativas da avó sobre as personagens do álbum de retratos.

No entanto, quando Margarida revela a outra face dos fatos, provoca desconfiança na narradora, sentimento que, textualmente, constrói-se a partir do uso excessivo de hipérboles. Tendo acesso ao avesso da história oficial, Ana Luísa descobre sua origem judaica ao mesmo tempo em que conhece outra perspectiva sobre a biografia daquelas personagens que só conhecia pelo álbum de retratos. Metaforicamente, o espartilho — ornamento usado por todas as mulheres da família — passa a não servir mais ao corpo da narradora, uma vez que ela começa a questionar os limites que lhes foram impostos para que ela pudesse pertencer a um grupo familiar que abominava sua origem judaica.

Nesse processo, a narradora faz um movimento de diferenciação em relação à família de seu pai e aproxima-se da figura de Margarida — agregada e negra, constantemente discriminada pela avó. Quando Ana Luísa reconhece uma identidade própria diferente daquela delimitada pelo espartilho da família Rodrigues, passa a usar as hipérboles de maneira irônica, já que reconhece a hipocrisia e o autoritarismo de uma narrativa oficial que opta pelo apagamento de figuras rejeitadas — como aconteceu com Sarah, mãe de Ana Luísa. O discurso da avó nazista, então, passa a ser relativizado e ridicularizado pela narradora, variando a conotação dada a esse discurso a partir dos diferentes usos que Ana Luísa faz das construções hiperbólicas.

Em relação à formulação de discursos conservadores, a narrativa de “Uma Branca Sombra Pálida” também se constrói, em grande medida, a partir de hipérboles, uma vez que a mãe de Gina responde constantemente a uma suposta imagem pública da garota, de modo que se enfurece por não ter da filha uma confirmação daquilo que “não era novidade para *ninguém*”. Com o suicídio de Gina, a expressão hiperbólica de infinitude — *nunca mais* — passa a ter referência literal, uma vez que o silêncio da menina, depois de sua morte, não poderá ser rompido. *Nunca mais*.

É importante ressaltar que as leituras propostas neste trabalho não se pretendem totalizadoras. O fato de se dar atenção a determinados elementos formais fundamenta apenas algumas das possibilidades de leitura dos contos. Os paralelos traçados entre os três textos e as relações propostas com saberes de outras áreas do conhecimento fazem parte de um dos diferentes recortes possíveis para a formulação de interpretações. Investigar outros contos a partir da perspectiva adotada neste trabalho, ou investigar os mesmos contos a partir de outras perspectivas são alternativas a serem exploradas dentro da leitura da obra de Lygia Fagundes Telles, tão múltipla e rica.

BIBLIOGRAFIA

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

_____. *Introdução à sociologia*. São Paulo: Unesp, 2007.

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

BARBOSA, João Alexandre. Leituras: o intervalo da literatura. *Linha d'água*. n. 5, p. 22-32. 1988.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1949] 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense: São Paulo, 1985

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

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

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

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix: 1975.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *cadernos pagu*. Campinas: n. 26, jan/jun. 2006. pp. 329 – 376.

BUARQUE, Chico. GUERRA, Ruy. Bárbara. In.: BUARQUE, Chico. *Chico canta*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1973. Faixa 5.

CALCANHOTTO, Adriana. SALOMÃO, Waly. Teu nome mais secreto. In: CALCANHOTTO, Adriana. *Maré*. Rio de Janeiro: Sony/BMG, 2008. Faixa 6.

CÂMARA, Y. R., CÂMARA, Y. M. R. Os dissabores amordaçados da velhice em Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 56, 2019. pp. 1 – 10.

CAMARGO, Elizabeth de Almeida Silveiras Pompêo de. A poesia do corpo: a defesa de uma moral austera. *Educação & Sociedade*. Campinas, vol. 27, n. 94, p. 13-46, jan./abr. 2006.

CANDIDO, Antonio. The brazilian family. In: SMITH, Lynn T. MARCHANT, Alexander (Eds). *Brazil: portrait of half a continent*. Nova York: The Dryden Press, 1951.
_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Luís Roberto. Existe violência sem agressão moral? *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: vol. 23, n. 27. p. 135 – 145. 2008.

CAROLINA, Ana. VERCILLO, Jorge. Eu que não sei quase nada do mar. In.: CAROLINA, Ana. *Dois quartos: Multishow ao vivo*. Rio de Janeiro: Sony, 2008. Faixa 6.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989

CORRÊA, Mariza. Repensando a Família Patriarcal Brasileira (notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil). In: ALMEIDA, Maria Suely Kofes. *Colcha de retalhos: Estudos sobre a Família no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

DA CÂMARA CASCUDO, Luís. *Geografia dos mitos brasileiros*. Livraria J. Olympio Editora, 1976.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos Latinoamericanos*. n. 003. Aarhus: Universidad de Aarhus, 2001, pp. 114-130.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. A flor e a náusea. In: *Drummond: nova reunião*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARIAS, Rafaela. F. D. G. M. A disciplina do corpo feminino em “Senhor Diretor” de Lygia Fagundes Telles”. *Fórum Identidades*. Itabaiana, ano 1, vol. 2. 2007. pp 25 – 31.

FERREIRA, Josye Gonçalves. *Velhice desejanste: Sexualidade e envelhecimento na ficção de Lygia Fagundes Telles*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Comunicação e Letras, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, [1933] 1992.

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

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

_____. Aula de 18 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O olhar de uma mulher. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di literature iberiche e iberoamericane*, 2, 2012, pp. 199-221.

_____. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2012.

GOTLIB, Nadia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988.

HANSEN, Patrícia Santos. Golpes de Memória: usos políticos de Olavo Bilac no século XX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 61, p. 122-139, ago. 2015.

KLEIN, Irene. *La narración*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.

KRISTEVA, Julia. Sobre la abyección. In: _____. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Cidade do México: Siglo XXI editores, 1988.

LEITE, Paulo Moreira (1977). Lygia: sou uma testemunha das coisas ruins do meu tempo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, p. 46, 17 jun. Disponível em: Disponível em: <https://goo.gl/xeVc49> . Acesso em: 17 jun. 2019.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary. (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

LUZ, Gleice Mattos. Distância afetiva e silêncio imagético: a ausência das “aliadas” nas fotografias de noras e sogras. In: COPQUE, Barbara; PEIXOTO, Clarice Ehlers; LUZ, Gleice Mattos. (orgs). *Famílias em imagens*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

MOREIRA LEITE, Miriam. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, E. (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

PASSOS, Cleusa Rio Pinheiros. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana, CAMPOS, Cláudia A., HOSSNE, Andrea S., RABELLO, Ivone D. (orgs.). *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PEDRA, Mabel Knust. Sombra silenciosa: impotência e solidão em dois contos de Lygia Fagundes Telles. *Darantina Revista Eletrônica*, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2010.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. *Entre a lembrança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PITTMAN, Joe F.; BUCKLEY, Rhonda R. Comparing maltreating fathers and mothers in terms of personal distress, interpersonal functioning, and perceptions of family climate. In: *Child Abuse & Neglect*. Auburn, v. 30, p. 481—496, 2006.
- RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo. 1998.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, Natal: n. 5, p. 17 – 44, 2010.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classes*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Lygia Fagundes Telles. São Paulo, p. 98 – 111. 1998.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulher e literatura. In: *Descentramentos/Convergências: Ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
- SEDGWICK, Eve K. A epistemologia do armário. *cadernos pagu*. Campinas: n. 28, p. 19 – 54. 2007.
- SILVA, Vera Maria Tieztmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- TELLES, Lygia Fagundes. O espartilho. In: _____. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, [1991] 2010.
- _____. A medalha. In: _____. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, [1991] 2010.
- _____. Uma branca sombra pálida. In: _____. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____. Senhor diretor. In: _____. *Seminário dos Ratos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- XAVIER, Elódia. Clarice Lispector: a família no banco dos réus. *Revista de Letras*, n. 29, vol. 12. jan/dez. 2008. pp. 51- 55.