



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Amanda Quitério de Gois

**A personagem feminina em quatro contos de *A noite escura e mais eu*, de
Lygia Fagundes Telles**

São José do Rio Preto
2023

Amanda Quitério de Gois

**A personagem feminina em quatro contos de *A noite escura e mais eu*, de
Lygia Fagundes Telles**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof^a. Dr^a. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto
2023

G616p Gois, Amanda Quitério de
A personagem feminina em quatro contos de A noite
escura e mais eu, de Lygia Fagundes Telles / Amanda
Quitério de Gois. -- São José do Rio Preto, 2023
130 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas,
São José do Rio Preto
Orientador: Arnaldo Franco Junior

1. Literatura brasileira. 2. Gênero. 3. Mulher. 4. Lygia
Fagundes Telles. 5. Personagens Femininas. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados
fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Amanda Quitério de Gois

**A personagem feminina em quatro contos de *A noite escura e mais eu*, de
Lygia Fagundes Telles**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Ellen Mariany da Silva Dias
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
16 de março de 2023

Para mulheres (em todas as possíveis e impossíveis definições).

AGRADECIMENTOS

Às minhas avós, Alice e Benedicta, por serem inspiração na minha vida.

Ao vô Pedro, pelos pensamentos e cheiros de alecrim compartilhados.

Aos meus pais, Mara e Luís, por tanta coisa que não caberia nem nesse espaço nem em todas as páginas de todos os textos que escrevi, escrevo e ainda escreverei.

Às minhas tias Lígia, Meire e Cristina e aos meus tios Demá e Mário, pela força para continuar.

Ao César, pelo primeiro livro da Lygia que segurei e pelo resto do caminho trilhado.

Ao Paulo e à Cátia, pelo companheirismo.

À Ju, Dênis e Arthur, pelo apoio e pelos momentos de descanso.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, por ter me ensinado, desde o primeiro ano que o conheci, a admirar as palavras de outras formas.

Ao Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus, pelas indicações e comentários que ajudaram a dar corpo a esse trabalho.

À Prof^ª. Dr^ª. Ellen Mariany da Silva Dias, que me indicou novos caminhos pelos caminhos que eu comecei a trilhar.

À Profa. Dra. Nilce Maria Pereira, que me ensinou que o conhecimento anda entrelaçado com o carinho, o suporte e o companheirismo.

À Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes, que me ensinou a admirar e a questionar na mesma medida as coisas da literatura (e, também, as coisas da vida).

À Profa. Dra. Flávia Cristina de Souza Nascimento Falleiros, pelo crescimento pessoal e intelectual que me proporcionou – e por me fazer refletir sobre o verbo *possuir*.

À todas as outras professoras e professores que tive, pois me iluminaram para que eu chegasse até aqui.

Ao Ibilce, essa instituição que será sempre lembrada por mim como uma casa longe de casa.

À Lygia Fagundes Telles, que, como legado, nos deixa a certeza de que a realidade, bem como a memória, é também nossa invenção e pode ser (re)moldada e (re)criada.

E à todas as mulheres que cruzaram, cruzam e cruzarão meu caminho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço pelo suporte financeiro.

“Não procuro Lygia: encontro-a
dentro do meu coração”

Carlos Drummond de Andrade (1998,
s/p.)

“mulher e ficção permanecem, no que me
concerne, problemas não resolvidos”

Virginia Woolf (2014, p. 12)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar os contos “Dolly”, “Você não acha que esfriou?”, “Boa noite, Maria” e “Uma branca sombra pálida”, de Lygia Fagundes Telles, presentes na obra *A Noite Escura e Mais Eu* (2009). Propõe-se a explicar a vida e as obras da autora, bem como contextualizar os conceitos de literatura, conto e a categoria mulher. Em seguida, o trabalho visa repensar os textos literários em questão desenvolvendo a hipótese de que a construção dos temas de cada conto relaciona-se com o desenvolvimento das personagens femininas protagonistas, na medida em que elas estão inseridas em contextos nos quais enfrentam problemáticas relacionadas ao fato de serem mulheres, conectando-as e fazendo com que as narrativas perpassem, ao mesmo tempo, a ficção e algumas das questões relacionadas ao gênero das personagens a partir dos problemas e questionamentos apontados por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo: Fatos e mitos* (2016), discutindo, a partir dessa perspectiva, se as personagens femininas são capazes ou não de superar a condição imposta pelas normas sociais para mulheres.

Palavras-chave: Personagens femininas. Lygia Fagundes Telles. Mulher. Gênero.

ABSTRACT

This work aims at analyzing the short stories “Dolly”, “Você não acha que esfriou?”, “Boa noite, Maria”, and “Uma branca sombra pálida”, by Lygia Fagundes Telles, found in the book *A Noite Escura e Mais Eu* (1995). To begin, there will be an explanation about the life and the books from this author, also giving context to the concepts of literature, short tales and woman as a category that will be used in the analysis. The proposal here is to rethink those literary texts evolving the hypothesis that the constructions of the themes on each short tale are related to the development of the female protagonists that are inserted in contexts in which they have to confront problems created from the fact that they are women, which connects them and make the narrative deal with fiction and gender problems at the same time by using the problems and questions from Simone de Beauvoir’s *O Segundo sexo: Fatos e mitos* (2016), also discussing, from this perspective, if the female characters are or ar not capable of overcoming the conditions that are imposed by social rules for women.

Keywords: Female characters. Lygia Fagundes Telles. Woman. Gender.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 O texto literário e a realidade	14
1.2 O conto e a personagem	18
1.3 A mulher	24
1.4 A mulher na representação literária	29
2 LYGIA FAGUNDES TELLES	31
2.1 Obras e fortuna crítica	33
2.2. Contos	38
3 A NOITE ESCURA E MAIS EU	41
3.1 “Dolly”	45
3.2 “Você não acha que esfriou?”	67
3.3 “Boa noite, Maria”	85
3.4 “Uma branca sombra pálida”	100
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	126

1 INTRODUÇÃO

Os contos “Dolly”, “Você não acha que esfriou?”, “Boa noite, Maria” e “Uma branca sombra pálida”, de Lygia Fagundes Telles, publicados pela primeira vez no ano de 1995 no livro *A Noite Escura e Mais Eu*, carregam em si aspectos em comum, relacionados ao conflito interno das personagens femininas protagonistas que debatem o desejo que sentem e as imposições sociais com as quais precisam conviver nos ambientes de tensão nos quais se localizam. Essas questões se desenvolvem a partir da perspectiva de que as personagens se enquadram como mulheres, categoria essa que possui diversas definições, mas que carrega em si uma constante: a oposição com a categoria “homens”.

A partir dessa perspectiva, essa dissertação propõe-se a contextualizar, primeiramente, a relação entre a ficção e a realidade, especialmente no caso da ficção literária, para ressaltar a importância da literatura e sua relação com a sociedade e, conseqüentemente, o elo que a literatura torna possível para repensar as relações sociais. Para tanto, será utilizada a obra *Literatura e sociedade* (2000), de Antonio Candido.

Depois, será feita uma definição de conto e de personagem, a fim de explicitar o motivo da escolha desse gênero específico de literatura para o desenvolvimento dessa dissertação, e a importância da figura do narrador, já que cada conto possui uma forma diferente de narração que interfere na narrativa. Para tanto, utilizar-se-á os textos *Teoria do conto*, de Nádya Batella Gotlib (2003), *A personagem*, de Beth Brait (2017), “A personagem do romance”, de Antonio Candido (2014).

Em seguida, serão discutidas algumas das definições a respeito da categoria “mulher”, utilizando como embasamento teórico os textos *re-criando a (categoria) mulher?* (2001), de Adriana Piscitelli, e *O segundo sexo: fatos e mitos* (2016), de Simone de Beauvoir, sendo que a última também embasará a análise dos contos para a discussão das questões de opressão relacionadas às protagonistas femininas.

Também será discutida a mulher (ou a personagem feminina) na representação literária, a partir da obra de Adriana Maria de Abreu Barbosa, intitulada *Ficções do feminino* (2011), para salientar a importância da realização do trabalho aqui desenvolvido, que dá destaque às subjetividades possíveis para cada personagem protagonista feminina dos contos em questão.

Será realizada, também, uma abordagem da vida de Lygia Fagundes Telles. O objetivo dessa abordagem consiste em explicar a instância de onde a autora parte para elaborar as questões referentes ao desejo feminino e às determinações do sistema patriarcal para com mulheres – representado nos contos a partir do embate ficcional das personagens femininas.

Há, também, um levantamento das obras e temas principais trazidos por Lygia Fagundes Telles, que é uma autora que percorreu os caminhos do romance, mas que se destaca, também, pela habilidade de concisão que traz em seus contos. Serão abordadas as obras da autora, tanto romances quanto obras de contos, e, logo depois, o destaque ficará para a obra *A Noite Escura e Mais Eu* (1995), levantando seus principais temas.

Haverá, finalmente, a análise dos quatro contos, realizada a partir da ordem em que se encontram no livro. Serão apresentados e investigados, respectivamente, os contos “Dolly”, “Você não acha que esfriou?”, “Boa noite, Maria” e “Uma branca sombra pálida”.

Em cada um dos contos, os aspectos dessas tensões, que se destacam a partir do monólogo interior das personagens protagonista, serão analisados e discutidos, levando em conta a perspectiva de gênero e a imposição que essas personagens sofrem por serem (representações de) mulheres, do feminino, isso, a partir das discussões consolidadas por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo: fatos e mitos* (2016).

Por fim, nas considerações finais, serão levantadas hipóteses a respeito do conflito existente nos contos, que acaba por revelar, também, conflitos existentes fora da ficção: os conflitos internos de mulheres que sentem que precisam performar de determinada forma por causa das imposições do sistema patriarcal e a possibilidade (das personagens femininas e das mulheres) de escapar dessas imposições, tornando-se mais complexas e, quem sabe, mais livres.

1.1 O texto literário e a realidade

Há uma discussão importante a ser pensada por pesquisadores da área de Teoria e Estudos Literários: o que é, de fato, a Literatura? Como explicá-la? Qual é a sua importância e relevância? Essas perguntas, apesar de parecerem simples, carregam em si um fator muito interessante: cada uma delas depende não apenas do estudo da área, mas também da crença de cada pesquisadora e pesquisador que ousa (porque deve ousar) se questionar.

Enquanto outros estudos científicos podem isolar o objeto de estudo de seu espaço no mundo para estudá-lo, a pesquisa na área de humanidades necessita de uma autorreflexão sobre a pesquisa, que deve caminhar junto a ela. Assim como apontado por Fábio Akcelrud Durão, em seu livro *Metodologia de pesquisa em Literatura* (2020), para que o estudo da Literatura seja bem executado, é necessário discuti-la como “um veículo cujo combustível é a inteligência do leitor” (DURÃO, 2020, p. 10), ou seja, a literatura deve ser discutida a partir do posicionamento de quem a estuda, não somente a partir da caracterização do objeto

de estudo (quando foi escrito, por quem foi escrito, quais os aspectos gramaticais utilizados etc). Considerando, ainda, a obra de Durão, observemos o seguinte trecho:

A literatura não existe nem nunca existiu no vácuo. Ela só pode tomar corpo em um contexto histórico específico e, se consegue sobreviver a ele e falar a tempos futuros, não é porque o repudiou em nome de algum valor transcendente e atemporal, mas, pelo contrário, porque conseguiu trazer em si aquilo que era decisivo e ainda toca o presente, por maiores que sejam as mediações necessárias para tanto (DURÃO, 2020, p. 15)

Essa afirmação do autor aborda um pouco do que ele acredita ser Literatura. Para ele, a Literatura pertence a um momento histórico, ao mesmo tempo que consegue dialogar com outros momentos da existência humana posteriores à sua produção. Mesmo de forma não intencional, pois sua obra focaliza a problemática da metodologia em pesquisa da literatura, o autor acaba colocando um pouco de si. A resposta para as questões levantadas, portanto, não é simples, pois depende de diversos fatores internos de cada pessoa que se aventura pelos caminhos dessas pesquisas.

Muitas vezes, essas colocações a respeito do que acreditamos ser literatura não são conscientes. Não refletimos sobre nossa própria opinião porque acreditamos nela como uma verdade absoluta para a nossa vida, visto que a construção da Literatura pode ter relação com questões emocionais.

Isso não significa que uma boa análise literária contenha uma interpretação enviesada que se baseia no que a pessoa que pesquisa sente, mas sim que uma boa análise literária leva em consideração tudo o que o texto literário traz em si, texto, porém, que foi escolhido por razões que dizem respeito àquilo em que o pesquisador acredita e quer pesquisar.

Em *Literatura e sociedade* (2000), Antonio Candido explicita a relação entre a produção literária e a sociedade, refletindo a respeito da influência que uma tem sobre a outra. Ele também discute a relação existente entre o público, que recebe a obra, ou seja, a parte integrante de uma sociedade e como esta reage a um texto literário, bem como discute a relação entre o autor, a obra e o público.

Candido explica que o social influencia o que é produzido em uma obra literária, transformando-se assim em um fator interno: “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*” (CANDIDO, 2000, p. 4).

Isso não significa, porém, que a literatura tem como função representar somente aquilo que é vivido em sociedade. Apesar de influenciar na criação da literatura, a sociologia não

define o que a literatura é e na verdade, mesmo que se torne um fator interno a uma narrativa, não a reduz a cópia da realidade. Assim, é necessário “delimitar os campos e fazer sentir que a sociologia não passa, neste caso, de disciplina auxiliar” (CANDIDO, 2000, p. 18), já que discutir a influência da sociedade em um contexto literário “não pretende explicar o fenômeno literário ou artístico, mas apenas esclarecer alguns dos seus aspectos” (CANDIDO, 2000, p. 18).

A literatura não funciona como um mero veículo de questões sociais, valores e crenças inculcados em determinado grupo, porém sofre influências que são perpetuadas a partir da sua relação com a sociedade (com o público que a recebe inicialmente, com o público que a recebe futuramente). Assim, um texto literário integra e diferencia, ao mesmo tempo:

A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas (CANDIDO, 2000, p. 23)

Dessa forma, os estudos literários não devem ignorar as condições sociais nas quais estava inserido o autor de uma obra, bem como não podem ignorar a presença de elementos que destacam fatores políticos, econômicos e sociais de uma determinada época na qual uma obra literária foi produzida, já que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (CANDIDO, 2000, p. 30).

Partindo dessa lógica, é importante ressaltar que a literatura ocidental também é transpassada pela existência da sociedade enquanto uma construção na qual predominam os valores morais de homens, especialmente, em nossa tradição cultural, dos brancos. A partir dessa perspectiva, é possível notar que a literatura e as outras artes estão imersas, no nosso caso, nesse contexto específico, e são influenciadas por ele:

O ponto de vista preponderante nos estudos filosóficos e sociais quase até os nossos dias foi, para usar uma expressão corriqueira, o do adulto branco, civilizado, que reduz à sua própria realidade a realidade dos outros (CANDIDO, 2000, p. 41).

Dessa forma, por si só, um texto literário que consiste em narrar o mundo a partir de outras perspectivas, como fazem os contos escolhidos para essa dissertação, que trazem como protagonistas personagens femininas, já é de suma importância para causar reflexão

acerca de outras realidades do mundo, sem reduzi-lo, como apontou Candido, a apenas uma nuance de interpretação de mundo dada como verdade absoluta.

Apesar da importância da contextualização de uma obra, ela não depende apenas disso para constituir-se como arte. Afinal,

A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar (CANDIDO, 2000, p. 45).

A intemporalidade e a universalidade da obra não significam que esta será completamente deslocada da realidade, mas, sim, que será capaz de ser lida (e relida) em diferentes contextos e estabelecer significados e sugerir possíveis interpretações mesmo quando lida muito depois de ser lançada. Isso se realiza pelo trabalho do autor, claro, mas também a partir da recepção da obra: “O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade” (CANDIDO, 2000, p. 46). Dessa forma, um autor é

não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade, (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (CANDIDO, 2000, p. 74).

No caso de Lygia Fagundes Telles, como será abordado no tópico dedicado a ela, as obras são capazes de transmitir ao público, além de outras coisas, um aprofundamento na percepção de intenções, desejos e vontades de personagens femininas, mesmo quando estes não se realizam. Com base em uma sociedade pautada na existência de mulheres submissas, solícitas e oprimidas, e a partir de ideias do feminismo, Telles foi capaz de criar personagens femininas interessantes e complexas, desempenhando um papel social relevante como escritora por apresentar de forma profunda e ambígua os sentimentos delas.

Para Candido, por fim, “a literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só se vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2000, p. 74). Candido apresenta, por fim, nessa mesma obra, a definição que acredita ser adequada para definir a literatura:

não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que enforme a sua produção e dê sentido à sua atividade; enquanto não houver outros homens (um público) apto a criar ressonância a uma e a outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo (CANDIDO, 2006, p. 147).

A literatura para Candido é, portanto, um conjunto de obras, situações, indivíduos e crenças que se moldam, se fazem e se refazem a partir de sua convivência. Essa definição responde às perguntas supracitadas. O que é, de fato, a literatura? Como explicar a literatura? Qual é a sua importância e relevância? A resposta aqui trazida é: depende. No caso desta dissertação, a discussão partirá da perspectiva de que a Literatura é um espaço no qual podemos discutir, para além da estrutura da narrativa, questões sociais e de gênero, que afetam não somente as personagens de uma história narrada, particularmente as femininas, como também refletem, em certa medida, a situação “real” das pessoas de uma sociedade. Antes, porém, de desenvolver essa relação, é importante definir o que será, aqui, entendido por conto e por personagem, para abordar os contos de modo coeso e para explicar a importância do estudo da personagem (e do narrador) antes de abordar os contos do *corpus*.

1.2 O conto e a personagem

Não há somente uma definição para “conto” na Literatura. A definição é atualizada conforme o tempo, e, portanto, há novas possibilidades de categorização. Além disso, o conto é um gênero secundário do discurso¹, que, apesar de possuir um formato estável², não está completamente moldado em uma única estrutura fixa de possibilidade. Em *Teoria do conto*, de Nádya Batella Gotlib (2003), há uma boa analogia que explica esse movimento:

Se as noites em que se contavam os contos se desdobraram em mil e uma, tentando, assim, adiar a morte, parece que as tentativas de se buscar um elemento comum aos contos para além do simples contar histórias, que o liga

¹ A partir da teorização de Bakhtin (1992), define-se que “os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. - aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica” (BAKHTIN, 1992, p. 281). Dessa forma, um conto é um gênero secundário, que, para além da comunicação presente nos gêneros primários, transmite também uma complexidade cultural.

² Também segundo Bakhtin (1992), compreende-se o gênero textual ou discursivo como um “um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico” (BAKHTIN, 1992, p. 284), o que significa que, apesar de existir certa estabilidade, um gênero textual é moldado a partir do que se espera transmitir com ele.

a sua tradição antiga, tendem também a se desdobrar, tal qual sua antiga tradição, em quase tantas quanto são os contos que se contam (GOTLIB, 2003, p. 83).

Essa mesma autora explica, a partir de diferentes autores, definições possíveis para o conto. A que melhor se enquadra nessa análise é a de Edgar Allan Poe, que, segundo ela, afirma que “É preciso *dosar* a obra, de forma a permitir sustentar a excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, a excitação ou efeito ficará diluído” (GOTLIB, 2003, p. 32- colchetes nossos). O conto, portanto, precisa criar uma tensão que não deve ficar diluída – a diluição da tensão está presente nos romances.

Para além dessa estrutura, o conto também possui um conteúdo que, conforme aponta Ricardo Piglia (2000), em seu texto *Teses sobre o conto*, conta duas histórias concomitantes: uma, voltada ao que acontece objetivamente na narrativa, ou seja, a partir da superfície causada pelo tempo cronológico, pelo espaço, pelas ações das personagens, e outra, mais subjetiva, escondida sobre a superfície do conto, na qual se destaca o tempo subjetivo, o ambiente, o que leva as personagens a agirem de determinada maneira. Assim, “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2000, p. 89-90).

O diálogo entre essas duas histórias presentes em um mesmo texto literário precisa ser articulado de forma que as conecte. Ambas se relacionam com os mesmos acontecimentos, mas cada uma possui uma forma de contá-lo. Nas palavras de Piglia,

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sis temas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção (PIGLIA, 2000, p. 90).

Isso não significa, porém, que o conto possua um sentido oculto que depende de uma interpretação diferenciada. O que o conto faz é testar a habilidade de inserir uma história em outra, e testar a habilidade de interpretação do leitor das duas narrativas concomitantes. Assim, “O conto é um relato que encerra um relato secreto” (PIGLIA, 2000, p. 91), e “a história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2000, p. 91-92).

Ainda a respeito da definição de conto, Cândida Vilares Gancho afirma em *Como analisar narrativas* (1998) que o conto é “É uma narrativa mais curta, que tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens” (GANCHO, 1998, p. 8).

Para esta dissertação, a definição de conto utilizada consiste em compreender esse gênero como um texto literário no qual é possível sustentar um conflito dramático de forma que fique em suspenso e crie tensão ao longo da narrativa. Além disso, o conto também é compreendido como um texto que gera duas histórias simultâneas, narradas a partir dos mesmos acontecimentos, porém uma se insere na outra, e é preciso buscá-las e compreendê-las concomitantemente. Portanto, as definições aqui utilizadas estão em consenso com o que traz Ricardo Piglia (2000).

Definido o conceito de conto, é necessário também definir a personagem. Essa também é uma categorização complexa, que perpassa diversas interpretações e maneiras de enxergar esses seres ficcionais. Utilizaremos três possíveis definições para tal, presentes em *A personagem*, de Beth Brait (2017), “Operadores de leitura da narrativa”, de Arnaldo Franco Junior (2003), e “A personagem do romance”, de Antonio Candido (2014).

Em *A personagem*, Beth Brait (2017) destaca que a definição de personagem não depende exclusivamente do próprio personagem, mas também da construção do texto como um todo: “Se quisermos saber alguma coisa a respeito das personagens, teremos de encarar a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência (ou não!), a autonomia e a ‘vida’ desses seres de ficção” (BRAIT, 2017, p. 19).

Segundo a autora, a personagem pode ser constituída a partir de pessoas que existem ou de criaturas imaginárias, mas, independentemente do lugar de onde surge, ela precisa ser construída de forma coesa no texto literário para ser constituída de sentido:

Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida por meio de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos (BRAIT, 2017, p. 73).

Outro fator que ajuda na construção de um texto literário e de uma personagem é justamente a relação entre o texto e a realidade à qual ele remete, bem como colocado por Candido (2000). Brait, assim como ele, afirma que

A descrição, a narração e o diálogo funcionam como os movimentos de uma câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias narrativas, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, um mundo referencial (BRAIT, 2017, p. 79).

A autora também destaca duas possíveis formas que uma personagem pode ter. Uma personagem pode ser, dentre outras qualidades, plana ou redonda. As personagens classificadas

como planas “são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade” (BRAIT, 2017, p. 49) e “são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcórre da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas” (BRAIT, 2017, p. 49). Já as personagens redondas “são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências” (BRAIT, 2017, p. 50). Elas também são “dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 2017, p. 50).

Além dessas definições de personagem, a autora também apresenta brevemente as possibilidades existentes para um narrador, que pode ou não ser um personagem participante da narrativa: “o narrador pode apresentar-se como um elemento não envolvido na história, portanto, uma verdadeira câmera, ou como uma personagem envolvida direta ou indiretamente com os acontecimentos narrados” (BRAIT, 2017, p. 74). Ela também explica que o narrador que não participa diretamente da história narrada também é importante em relação a personagem: “O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 2017, p. 77). Quando envolvido na narrativa, ou seja, quando há um narrador em primeira pessoa, esse registro é diferente, já que é perpassado pelas impressões do próprio narrador: “O personagem-narrador funciona como a lente privilegiada por meio da qual o leitor recebe e visualiza as personagens” (BRAIT, 2017, p. 87).

As escolhas de narrador, portanto, interferem na construção da personagem, bem como o faz a utilização de outros fatores internos da narrativa:

A narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas *criaturas de papel* (BRAIT, 2017, 90).

A estruturação do texto literário permite a criação dessas personagens, mas, ainda assim, permanece a pergunta: o que são, de fato, as personagens? Em “Operadores de leitura da narrativa”, Arnaldo Franco Junior (2003) explica: “As personagens são [...] representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de suas ações e/ou estados” (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 38).

Além das classificações apresentadas por Brait (2017), a personagem também pode ser classificada como protagonista (principal) ou secundária. Franco Junior afirma que

A personagem é classificada como principal quando suas ações são fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático. Geralmente, desempenha a função de herói na narrativa, reivindicando para si a atenção e o interesse do leitor. Não é incomum que um mesmo texto apresente mais de uma personagem principal (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 39).

Nessa dissertação, terão destaque as personagens protagonistas dos contos escolhidos, ou seja, serão exploradas as personagens que são fundamentais para o conflito dramático da narrativa, aquelas que permitem ao texto o efeito de suspensão apontado por Gotlib (2003).

Ainda com o intuito de definir a personagem, vale ressaltar o texto de Antonio Candido (2014), intitulado “A personagem do romance”, no qual ele busca explorar a criação de uma personagem. Ele afirma, primeiramente, que é impossível pensar uma narrativa sem pensar nas personagens que ela traz:

quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente (CANDIDO, 2009, p. 53).

A personagem e a narrativa, portanto, se interligam e são codependentes, e determinam-se uma a outra na medida que definem, juntas, o que a narrativa irá contar. Assim, a narrativa toma forma a partir da junção de ideias representadas pela personagem e pela história narrada.

Há, assim, três elementos fundamentais e centrais no desenvolvimento de um texto literário: “o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ‘idéias’, que representam o seu significado, - e que são no conjunto elaborados pela técnica” (CANDIDO, 2009, p. 54), e esses elementos são essenciais na medida que “só existem intimamente ligados, inseparáveis” (CANDIDO, 2009, p. 54).

A respeito da relação entre uma personagem e um ser da “vida real³”, Candido afirma que “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2009, p. 55).

A diferença que se estabelece entre a personagem e o ser é que “a noção de respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 2009, p. 56). Isso significa que o

³ Considera-se como vida “real” a vida empírica dos seres humanos, em contraponto à vida ficcional das personagens.

ser nunca está completo, já que os seres “são, por sua natureza, misteriosos, inesperados” (CANDIDO, 2009, p. 56). Enquanto “a noção do mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente” (CANDIDO, 2009, p. 57), o mistério presente em uma narrativa é criado e projetado por um autor, o que garante que o conhecimento a respeito de uma personagem seja completo, diferenciando-a, assim, de um ser, que não termina em si, que não se fecha em si, a não ser em sua morte. Dessa forma,

na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (CANDIDO, 2009, p. 58).

Isso não significa que a personagem é reduzida a uma única interpretação, mas sim que “o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (CANDIDO, 2009, p. 58-59). Dessa forma, as personagens causam no leitor a impressão de que ele as compreende, já que “uma personagem nos parece real quando ‘o romancista sabe tudo a seu respeito’, ou dá esta impressão, mesmo que não o diga. É como se a personagem fosse inteiramente explicável” (CANDIDO, 2009, p. 66).

Por esse motivo, “A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu” (CANDIDO, 2009, p. 59). A personagem se torna “mais lógica, embora não mais simples, que o ser vivo” (CANDIDO, 2009, p. 59). Por necessitar de uma lógica, o autor precisa construir para a personagem “uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação desse mistério” (CANDIDO, 2009, p. 65).

Assim como Brait (2021), Candido também afirma que a personagem depende de outras características que constituem um texto literário: “a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias” (CANDIDO, 2009, p. 75).

Para a construção de uma boa personagem, portanto, é preciso criar uma composição que

atua como uma espécie de destino, que determina e sobrevoa, na sua totalidade, a vida de um ser; os contextos adequados asseguram o traçado

convincente da personagem, enquanto os nexos frouxos a comprometem, reduzindo-a à inexpressividade dos fragmentos (CANDIDO, 2009, p. 79).

É desse modo que Lygia Fagundes Telles escreve as suas obras, e, em especial, os seus contos. As suas personagens protagonistas são construídas a partir de uma lógica própria, que as encaixa na realidade que habitam.

1.2 A mulher

Para desenvolver um trabalho calcado na análise de personagens protagonistas femininas, é necessário refletir acerca do ser feminino e das possíveis definições da categoria mulher, que são muitas. Para começar, é preciso compreender quando a categoria mulher começou a ser discutida.

Em *re-criando a (categoria) mulher?* (2002), Adriana Piscitelli discute a criação da categoria “mulher” a partir da construção teórica de correntes feministas desde a década de 1960, momento no qual o feminismo estava separado em vertentes como, por exemplo, o feminismo radical e o feminismo marxista. Ela afirma que um ponto de convergência entre os diferentes movimentos feministas é o fato de que “afirmam a existência da subordinação feminina, mas questionam o suposto caráter natural dessa subordinação. Elas sustentam, ao contrário, que essa subordinação é decorrente das maneiras como a mulher é construída socialmente” (PISCITELLI, 2001, p. 2).

Esse ponto em comum baseia-se, portanto, na concepção de que o conceito de “mulher” é proveniente de uma subordinação forçada, construída na sociedade de forma a colocar as mulheres em um patamar diferente do dos homens, ao mesmo tempo que é reforçado como natural o lugar em que elas são colocadas.

A autora, então, discute como a mulher como categoria começa a ser desenvolvida: “A categoria ‘mulher’ tem raízes na idéia do feminismo radical segundo a qual, para além de questões de classe e raça, as mulheres são oprimidas pelo fato de serem mulheres” (PISCITELLI, 2001, p. 4).

É, então, introduzida uma forma para compreender o que é ser mulher, a partir da opressão que lhes é imposta em um mundo dominado pelos homens e por suas ideias:

Considerando que as mulheres eram oprimidas enquanto mulheres e que suas experiências eram prova de sua opressão, se chegou à conclusão de que a opressão feminina devia ser mapeada no espaço em que as mulheres a viviam, isto é, nas suas vidas cotidianas (PISCITELLI, 2001, p. 5).

A partir dos levantamentos de Piscitelli, é possível depreender que a criação da categoria “mulher” é socialmente construída e baseia-se na opressão e nas imposições sociais que são estabelecidas para as mulheres em uma sociedade dominada por homens. Essa explicação, porém, não é suficiente para contextualizar as personagens femininas de Telles, mesmo que auxilie no sentido de demonstrar que, para compreender a opressão, é necessário observar as mulheres a partir da lente do cotidiano, o que é feito nos quatro contos selecionados para este trabalho.

Para definir, portanto, o conceito de mulher que será utilizado para trazer à interpretação literária um conteúdo de discussão de gênero, utilizaremos *O segundo sexo: fatos e mitos* (2016), de Simone de Beauvoir. Nessa obra, há uma discussão a respeito do ser mulher e reflexões acerca do que torna uma mulher esse ser muitas vezes posicionado como um oposto do homem.

Beauvoir afirma que “não sabemos mais exatamente se ainda existem mulheres, se existirão sempre, se devemos ou não desejar que existam, que lugar ocupam ou deveriam ocupar no mundo” (BEAUVOIR, 2016, p. 9), já que não há uma definição única e isolada para o ser do sexo feminino. Inclusive, segundo ela, “Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade” (BEAUVOIR, 2016, p. 9-10).

Mesmo que a discussão sobre ser-mulher⁴ seja complicada, uma coisa é explícita: ao observar como a sociedade foi construída, é possível notar que “a humanidade se reparte em duas categorias de indivíduos, cujas roupas, rostos, corpos, sorrisos, atitudes, interesses, ocupações são manifestamente diferentes” (BEAUVOIR, 2016, p. 11). Assim sendo, como seria possível classificar uma mulher? E o que a separa da outra categoria, a dos homens? Beauvoir afirma que

A mulher não é uma realidade imóvel, e sim um vir a ser; é no seu vir a ser que se deveria confrontá-la com o homem, isto é, que se deveria definir suas *possibilidades*. O que falseia tantas discussões é querer reduzi-la ao que ela foi, ao que é hoje, quando se aventa a questão de suas capacidades (BEAUVOIR, 2016, p. 62).

Como um ser que é definido pelo que pode fazer, as mulheres tornam-se dependentes das definições que lhes são oferecidas social e culturalmente. Como bem pontua Beauvoir, a respeito da relação de força física de um homem e de uma mulher, “a ‘fraqueza’ só se revela

⁴ Para esta dissertação, será utilizado o termo “ser-mulher” como um conceito que se refere à categoria de gênero da mulher.

como tal à luz dos fins que o homem se propõe, dos instrumentos de que dispõe, das leis que se impõe” (BEAUVOIR, 2016, p. 63). Comprovadamente, uma mulher é mais fraca fisicamente do que um homem; isso, porém, vira uma questão relevante na medida em que é construída socialmente a ideia de que a fraqueza da mulher não garante a ela a validação necessária para exercer determinadas atividades consideradas importantes dentro de uma sociedade que valoriza a força.

Apesar de existir uma argumentação a respeito de a mulher ser definida como inferior por sua natureza, ou seja, por causa de relações biológicas⁵, “Não é a natureza que define a mulher; esta é que se define retomando a natureza em sua afetividade” (BEAUVOIR, 2016, p. 67). As crenças da inferioridade da mulher podem ser pautadas em dados naturais, mas não confirmam que esses dados estejam corretos, afinal, o que garante a suposta incapacidade da mulher é a estrutura social que a encerra em crenças, atividades e espaços nos quais suas qualidades e potencialidades não são validadas.

Dentro desses padrões, a mulher precisa pensar sua existência a partir da existência do outro, o homem, para quem o mundo foi projetado e por quem o mundo continua sendo reinventado. A partir dessa afirmação, a dimensão de liberdade da mulher reduz-se aos espaços que lhes são cedidos, e “ela tem de escolher entre a afirmação de sua transcendência e sua alienação como objeto; ela não é o joguete de impulsos contraditórios, ela inventa soluções entre as quais existe uma hierarquia ética” (BEAUVOIR, 2016, p. 79).

A mulher é definida “como ser humano em busca de valores no seio de um mundo de valores, mundo cuja estrutura econômica e social é indispensável conhecer” (BEAUVOIR, 2016, p. 81). Esses valores são criados e reproduzidos pelos seres humanos, já que “A humanidade não é uma espécie animal: é uma realidade histórica” (BEAUVOIR, 2016, p. 83). Assim, a mulher não pode ser definida apenas pela utilização da biologia, uma vez que

a consciência que a mulher adquire de si mesma não é definida unicamente pela sexualidade. Ela reflete uma situação que depende da estrutura econômica da sociedade, estrutura que traduz o grau de evolução técnica a que chegou a humanidade (BEAUVOIR, 2016, p. 83).

⁵ Beauvoir (2016) afirma que a biologia era (e ainda é) utilizada como fonte de compreensão da subalternidade da mulher, que “em média, ela é menor do que o homem, menos pesada, e seu esqueleto, mais frágil” (BEAUVOIR, 2016, p. 59). Esses dados, no entanto, não comprovam a inferioridade da mulher em relação aos homens, já que uma sociedade não se resume aos seus dados biológicos: “uma sociedade não é uma espécie; nela, a espécie realiza-se como existência” (BEAUVOIR, 2016, p. 64) e “seus costumes não se deduzem da biologia” (BEAUVOIR, 2016, p. 64). Assim, “não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza” (BEAUVOIR, 2016, p. 64).

Por estarem inseridas em um contexto construído pelos homens em favor de si próprios, as mulheres não “constituíram um grupo separado que se pusessem *para si* diante do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens” (BEAUVOIR, 2016, p. 106), ou seja, as mulheres construíram-se como categoria a partir das projeções e liberdades que lhes foram concedidas pelos homens.

Assim, o patriarcado⁶ foi capaz de se estabelecer e se manter em funcionamento a partir da letargia das mulheres com relação a provocar grandes mudanças. Inseridas em um contexto de dependência, elas não foram capazes de se organizar em favor de si mesmas. Portanto,

o triunfo do patriarcado não foi nem um acaso nem o resultado de uma revolução violenta. Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram o privilégio; alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir. Condenada a desempenhar o papel do Outro, a mulher estava também condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino (BEAUVOIR, 2016, p. 112).

Essa construção impôs à mulher um lugar que é estabelecido pelos homens, “em nenhuma época ela impôs sua própria lei” (BEAUVOIR, 2016, p. 113). A mulher construiu-se e deixou-se construir, enquanto categoria, a partir das ideias dos homens, e tornou-se difícil protestar ou causar movimentos na direção contrária ao que lhe foi imposto. Por esse motivo,

vê-se como é raro que uma mulher tenha tido possibilidades de agir ou simplesmente de se manifestar: nas classes trabalhadoras, a opressão econômica anula a desigualdade dos sexos, mas aniquila todas as possibilidades do indivíduo. Entre os nobres e os burgueses a mulher é controlada como sexo, tem apenas uma existência parasitária; é pouco instruída; são necessárias circunstâncias excepcionais para que possa conceber e realizar algum projeto concreto (BEAUVOIR, 2016, p. 146).

As mulheres foram relegadas por muito tempo, inclusive nas representações artísticas, à condição de seres codependentes, incapazes de existir de forma que não seja relacionada à presença de um homem. Ao pensar na representação feminina nas artes, é possível notar que “as heroínas femininas são de uma espécie barroca: aventureiras, originais, menos notáveis pela importância de suas ações do que pela singularidade de seus destinos” (BEAUVOIR, 2016, p.

⁶ Compreende-se, com patriarcado, o que Neuma Aguiar (2000) aponta como uma discussão presente na literatura feminista internacional: o patriarcado se faz presente “quando existe uma ausência de regulação da esfera privada em situações onde há um notável desequilíbrio de poder dentro dessa instância” (AGUIAR, 2000, p. 305). Assim, o patriarcado institui-se no desequilíbrio de poder que se dá na relação de homens e mulheres na sociedade da forma como é constituída.

189). Essas representações artísticas refletem o lugar ao qual a mulher pertence na sociedade patriarcal, que as transforma em coadjuvantes das grandes ações dos homens. Nem todas as personagens femininas podem ser definidas a partir desta ação, mesmo que uma grande maioria o seja, como, por exemplo, a personagem Ci, de *Macunaíma*, escrita por Mário de Andrade. A morte da personagem serve para o desenvolvimento do protagonista masculino.

Há, porém, exemplos, inclusive na literatura brasileira, de personagens femininas que não orbitam a existência dos homens para servi-los, como é o caso de Capitu, de *Dom Casmurro* (1992), escrito por Machado de Assis, Macabeia, de *A hora da estrela*, escrita por Clarice Lispector, e as próprias personagens protagonistas de muitas das obras de Lygia Fagundes Telles, que serão retomadas adiante.

Simone de Beauvoir afirma que a presença das mulheres em espaços artísticos, mesmo que excluídas e submetidas, muitas vezes, a papéis secundários, garante as mulheres um privilégio no que diz respeito à produção artística:

É porque não está empenhada na ação que a mulher tem um lugar privilegiado nos domínios do pensamento e da arte; mas a arte e o pensamento têm na ação suas fontes vivas. Achar-se situada à margem do mundo não é posição favorável para quem quer recriá-lo (BEAUVOIR, 2016, p. 190).

A arte feita por mulheres pode não dizer respeito à sua existência, já que “As mulheres, não se colocando como Sujeito, não criaram o mito viril no qual seus projetos se refletiram; elas não possuem nem religião nem poesia que lhes pertençam exclusivamente: é ainda através dos sonhos dos homens que elas sonham” (BEAUVOIR, 2016, p. 202).

Um mérito dos contos escolhidos para essa dissertação, no entanto, é que eles trazem as protagonistas femininas como seres que tentam escapar da realidade que lhes foi imposta enquanto mulheres por diferentes meios, sejam eles a rebeldia em “Dolly”, a obstinação e a ironia em “Você não acha que esfriou?”, a fantasia em “Boa noite, Maria”, ou a morte em “Uma branca sombra pálida”.

A consciência de que “a representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta” (BEAUVOIR, 2016, p. 203) não impede Lygia Fagundes Telles de utilizar esse dado para criar narrativas que mostram a determinação das mulheres para fugir do lugar social que lhes é imposto, mesmo que as personagens estejam conscientes das limitações impostas pela sociedade patriarcal.

Telles, nos contos do *corpus*, é capaz de manter as protagonistas em um espaço enigmático, especialmente pela escolha do formato conto, que já induz à criação de duas histórias concomitantes, sendo uma delas subjetiva. Por manter em suspensão a narrativa, a escolha do gênero conto para abordar os sentimentos de personagens femininas permite que elas sejam coerentes mesmo sem revelar seus segredos. Por esse motivo, esses contos, que abordam as personagens femininas protagonistas de outra maneira, permitem que a figura feminina seja repensada, reanalisada, a partir de concepções que tiram a mulher de um lugar de existência definida apenas pelos homens, mesmo que essa venha a se relacionar com eles. Telles realiza isso com maestria, garantindo que as personagens femininas dos contos escolhidos para esta dissertação sejam complexas com seus próprios sentimentos, suas próprias ações e suas próprias decisões.

1.3 A mulher na representação literária

Definido o conceito de mulher como o ser que, em oposição ao homem, encontra-se em uma posição desprivilegiada e constantemente submetida às imposições socioculturais de uma sociedade pautada nos desejos e ideias que partem de um sujeito masculino e são impostas como realidade e verdade absoluta, é necessário pensar na mulher enquanto representação literária: como as personagens femininas são construídas?

Para além do fato de que essas personagens são constantemente reduzidas a papéis que não são de ação, mas de dependência, há, como explicitado no tópico anterior, a representação dessas personagens como seres misteriosos ou como seres encerrados em seus papéis sociais. Há, ainda, a representação delas como seres complexos, que, mesmo inseridos em contextos nos quais a liberdade se faz ausente, mantêm uma luta interna entre o que querem ser e o que são limitadas a ser – como no caso dos contos de Telles.

De forma geral, porém, a representação das personagens femininas parte do princípio de que estas se encontram em um papel marginal. Isso acontece graças ao fato de a categoria “mulher” estar intrinsecamente relacionada com uma necessidade constante de libertação, como explica Adriana Maria de Abreu Barbosa em *Ficções do feminino* (2011): “As teorias feministas dão visibilidade a um sujeito que fala de margens e por isso é viabilizado pela teoria pós-estruturalista do descentramento, mas deseja também reconhecimento, capacidade de intervenção social e estética e libertação” (BARBOSA, 2011, p. 22).

A mulher, a partir dessa perspectiva, “proclama, concomitantemente, dois desejos: ser diferente e ser igual” (BARBOSA, 2011, p. 22). Ela busca ser diferente na medida em que se compreende como um ser que não é o masculino, mas deseja ser igual ao buscar reconhecimento, representação e liberdade que já pertencem aos homens – pois eles se ofereceram oportunidades para criarem-se a si e para projetarem o mundo que desejam.

Como dividir a literatura, então, em uma literatura de homens e uma literatura de mulheres sem reduzir as mulheres a um lugar secundário? Essa é uma questão de difícil solução. Barbosa discute essa questão, fazendo os seguintes questionamentos:

existiria mesmo uma escrita feminina? E se esta estética existiu ou ainda existe, apesar do afrouxamento entre o conceito de sexo-gênero, seria ela algo condicionado apenas pela cultura como uma lei que organiza e legitima papéis sociais para as mulheres? Ou essa estética, supostamente feminina, poderia ser a expressão da organização psíquica feminina que resulta da combinação, tanto das condições físico-biológicas (o famigerado destino feminino inscrito no corpo), como da opressão social? (BARBOSA, 2011, p. 33).

Não há apenas uma resposta para essas perguntas, e este trabalho não tem como objetivo resolver essas difíceis questões, mas, sim, afirmar que há uma literatura produzida por mulheres, e que essa literatura importa para esse trabalho no sentido de trazer questionamentos sobre a existência e os sentimentos de personagens femininas, criando oportunidades para a discussão da existência das mulheres como uma categoria que em tenso diálogo com as imposições do próprio gênero.

2. LYGIA FAGUNDES TELLES

Lygia Fagundes Telles nasceu na cidade de São Paulo, no estado de São Paulo, Brasil, no ano de 1923, como informado no *site* da Academia Brasileira de Letras. Antes de sua consolidação como escritora, Lygia Fagundes Telles formou-se em duas faculdades diferentes: Educação Física, no ano de 1943, e Direito, no ano de 1946. Em ambas, consideradas como cursos para homens, Lygia Fagundes Telles se deparou com a disparidade entre alunos do sexo masculino (que eram maioria) e alunas do sexo feminino.

Telles, ao escolher tornar-se escritora, depois de colaborar ativamente com jornais durante seu tempo no curso de Direito, deparou-se novamente com a discrepância na quantidade de mulheres e homens escritores. Com frequência, os homens eram consagrados, enquanto as mulheres ficavam reduzidas ao lugar de uma escrita de qualidade e importância menores.

Em “*Como ficou chato ser moderna, serei eterna*”: *Lygia Fagundes Telles, o feminismo e a academia brasileira de letras*, Michele Asmar Fanini (2010) afirma que o que estava em jogo, para Lygia Fagundes Telles, quando ela ingressou no mundo das letras, era uma preocupação que transcendia discussões como ser ou não feminista. A questão era, para além do rótulo de feminista, batalhar pelas ideias e pela vocação que tinha (FANINI, 2010, p. 149), e ela o fez a partir de obras diversas, que retratavam personagens femininas, masculinas e outros seres (como, por exemplo, cachorros e anões de jardim).

O texto *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles*, de Fábio Lucas (1990), traz alguns aspectos importantes a respeito da produção da autora. Lucas destaca, primeiramente, que não era comum encontrar obras escritas por mulheres no período pré-guerra⁷.

Ele afirma que, depois da Segunda Guerra Mundial, época na qual Lygia Fagundes Telles nasceu, as perspectivas femininas ganharam destaque, principalmente quando relacionadas a temas amorosos ou desejo sexual (LUCAS, 1990, p. 63). Esses são dois temas muito presentes nas obras de Telles, normalmente trabalhados a partir da perspectiva feminina, como no caso de *Ciranda de Pedra* (1954), obra na qual é narrada a convivência de uma família composta majoritariamente por mulheres, e no caso de *As Meninas* (1973), que conta a vivência de três moças universitárias durante o período da ditadura militar⁸ no Brasil.

Telles, segundo Lucas, começou sua escrita com contos, mas não os cultivou como um exercício que lhe possibilitasse se encaminhar para a escrita do romance (LUCAS, 1990),

⁷ Aqui, a referência é o período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial, que começou em 1939 e terminou em 1945.

⁸ A ditadura militar no Brasil durou de 1964 a 1985.

mesmo que tenha escrito uma quantidade razoável deles. Ela “tinha intrínseca vocação para a história curta, que exige ação condensada e virtuosismo técnico capaz de criar caracteres em sumários lances e de explorar tensões dramáticas em cenas objetivas e diálogos curtos” (LUCAS, 1990, p. 63), ainda que não tenha produzido somente esse tipo de narrativa em sua vida.

Ainda segundo Lucas, Telles, em suas obras, “tem a arte de construir situações humanas, principalmente amorosas, plenas de expectativas, mas quase sempre atingidas de modo dramático pelo desencontro” (LUCAS, 1990, p. 64). A escritora ganhou destaque por suas obras bem escritas e bem construídas, ficou famosa por seus contos e romances, e chegou a ocupar uma cadeira da Academia Brasileira de Letras, uma instituição que, de forma velada, usava como pretexto a suposta falta de mérito literário das produções assinadas por mulheres para não premiar e consagrar mulheres escritoras.

Os contos de Lygia Fagundes Telles têm como característica a construção a partir do elíptico, da oralidade e do coloquialismo. Seus textos assemelham-se “a uma rede de entrelaçados meios, a combinar o efeito da realidade com o efeito da fantasia” (LUCAS, 1990, p. 66), ao mesmo tempo em que, neles, surgiam “certos pormenores como formigas, ratos, pássaros, gatos, segmentos oníricos, vulcões, unhas, dedos, mãos, gestos, enfim, sintagmas desgarrados querendo significar, mensagens e apelos em busca de serem decifrados” (LUCAS, 1990, p. 67).

As personagens femininas, assim, eram tradicionalmente descritas a partir da perspectiva masculina, colocadas como objeto de cena ou como criaturas de pouca complexidade e densidade psicológica. Eram personagens que serviam ao propósito de existir para servir, ajudar e entreter outros personagens. Lygia Fagundes Telles, em muitas de suas obras, faz o contrário: dá às personagens femininas um lugar de destaque e profundidade, enquanto aos homens cabe um lugar secundário ou um lugar de complemento à narrativa.

As personagens femininas de Telles têm uma base nos conflitos amorosos, porém não deixam de ser personagens que eram construídas com complexidade, com desencontros internos e externos, com questões universais – como o amor e o sexo – e, também, com grandes qualidades e grandes defeitos.

As personagens masculinas, no entanto, não eram construídas da mesma forma: “Antes aparecem como signos designativos de função social ou de papel, como símbolos de poder, de riqueza ou de status. Não dispõem da vibração e das nuances das personagens femininas” (LUCAS, 1990, p. 65). Dessa forma, o destaque que Lygia Fagundes Telles dá às suas

personagens femininas não se restringe à oclusão das personagens masculinas, mas a uma criação diferente de personagens da que era feita na época: as personagens femininas é que eram complexas, enquanto as masculinas funcionavam como objeto de cena.

Ao assumir a cadeira número 16, em 24 de outubro de 1985, Lygia Fagundes Telles recebeu um discurso de recepção e forneceu um discurso de posse. O discurso de recepção, de Eduardo Portela, ressaltava que a narrativa criada pela escritora “se estende como paisagem da rememoração e se autolegitima, a todo momento, como deliberação, vontade mobilizada de resgate do “mistério” (PORTELA, 1987, s/p). O mistério “se dessacraliza porque se confunde com a vida e avança como força propulsora da criação” (PORTELA, 1987, s/p) nas obras de Lygia Fagundes Telles. Esse mistério é combinado com a rememoração, com as lembranças e com projeções que se estendem pelos personagens, pelos seres, pelas coisas, pelos objetos da narrativa. Assim, “Os objetos são objetos do sujeito, porque nos primeiros estão cravados afetos e desafetos do segundo. O próprio espaço pode ser percebido como projeção da dor individual, moída pela roda enferrujada do tempo” (PORTELA, 1987, s/p).

2.1 Obras e fortuna crítica

A produção literária de Lygia Fagundes Telles carrega em si o mistério, a fantasia e o desencontro. Há, também, outras características que merecem destaque e que permeiam a escrita da autora, como o duplo e o fantástico, além do destaque que recebem as personagens femininas.

Em sua tese de doutorado, intitulada *Lygia Fagundes Telles: Imaginário e a escrita do duplo* (2002), Berenice Sica Lamas afirma que nas obras de Telles estão presentes o universal, a prosa intimista e o discurso fantástico (LAMAS, 2002, p. 16). Os textos de Telles se constroem a partir da introspecção das personagens e narradoras, ao mesmo tempo em que trazem características do fantástico (o mistério, o terror) e do duplo (do antagonismo e da dicotomia presentes nas personagens, que criam uma tensão interna). Assim, os textos da escritora trazem uma literatura que aprofunda “a interioridade do ser, e suas personagens propõem-se modelares para pensar as angústias e os desígnios do ser humano” (LAMAS, 2002, p. 16).

O que diferencia a escrita de Telles, assim, para além da capacidade de transformar em complexas as personagens femininas, é sua capacidade de criar percursos intimistas que são percorridos, principalmente, pelas protagonistas de suas narrativas.

Voltando a Lamas, a autora afirma que Lygia Fagundes Telles “envolve e compromete o leitor em uma teia de significados abertos a pluridimensões, em cenários plenos de estranhezas, horror, mistério e magia, com uma poeticidade ímpar” (LAMAS, 2002, p. 252), e traz reflexões sobre a condição humana “com suas idiossincrasias, contradições, transparências e ocultamentos: toda a obra da escritora é uma aguda análise da subjetividade das personagens (LAMAS, p. 252). As personagens de Telles, assim, se encontram debruçadas sobre os próprios mistérios de suas existências, e são atormentadas por elas. As personagens também “deparam-se com o momento de prestação de contas a si mesmos, às suas consciências” (LAMAS, 2006, p. 252), e isso gera uma tensão.

A partir do duplo e do fantástico, Lygia Fagundes Telles produz textos inclinados a discussões internas das personagens, e às tensões produzidas a partir de muitas dicotomias inerentes à existência humana: vida *versus* morte, memória *versus* invenção, velhice *versus* juventude.

Em *Lygia Fagundes Telles, “A maior escritora brasileira viva”, e a perspectiva da velhice*, Yls Rabelo Câmara (2020) discute as perspectivas da velhice presentes nos contos de Lygia Fagundes Telles, como, também, apresenta os assuntos citados acima como características inerentes à escrita da autora.

Lygia Fagundes Telles também traz como temas a desestruturação da família patriarcal e os inevitáveis conflitos familiares dela resultantes, a ambiguidade, a busca pelo sentido da vida, a condição feminina no mundo pós-moderno” (CÂMARA, 2020, p. 5), bem como traz “o abandono, o medo, solidão, a loucura, a velhice e a morte” (CÂMARA, 2020, p. 5).

Todos os temas são relativos à condição humana, mas alguns trazem à tona questões de gênero, como a homossexualidade feminina, a própria sexualidade e a condição feminina. Telles não se rotulava como feminista, e não aceitava ser rotulada como tal, mas, ainda assim, suas obras foram produzidas, majoritariamente, a partir de perspectivas femininas, podendo ou não carregar um engajamento político e social (CÂMARA, 2020, p. 6). Ela escreveu uma considerável quantidade de contos com personagens femininas como protagonistas, e “A maioria de suas personagens emblemáticas são mulheres transgressoras e que desafiam o patriarcado; são complexas e refletem as mudanças ocorridas na sociedade” (CÂMARA, 2020, p. 6).

Ainda a respeito das personagens femininas, Carlos Magno Gomes, em *As faces da escritora no romance de Lygia Fagundes Telles* (2015), afirma que “a postura transgressora das protagonistas de Lygia Fagundes Telles reforça o compromisso de sua ficção com o

questionamento da identidade de gênero tradicional” (GOMES, 2015, p. 58), e que “Essa abordagem está presente na face feminista das personagens que negociam suas experiências dentro de construções discursivas que lhe interessam” (GOMES, 2015, p. 58).

Dentre as obras da autora, há os primeiros romances por ela escritos, intitulados *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no Aquário* (1963) e *As meninas* (1977). Os três têm como protagonistas meninas jovens e que trazem conflitos relacionados às questões de gênero, mas também trazem outros conflitos, como conflitos familiares (no caso de *Ciranda de pedra* e de *Verão no aquário*) e críticas à ditadura militar brasileira (no caso de *As meninas*). Ela, ainda, publicou *As horas nuas* (1989), que destaca as vivências amorosas de Rosa Ambrósio, a protagonista. Além desses quatro romances, Lygia Fagundes Telles também lançou *A disciplina do amor* (1980), no qual mescla memória e ficção.

Em *Ciranda de pedra* (1954), é contada a história de Virgínia, filha caçula que, após o divórcio de Laura, sua mãe, e de Dr. Natércio, um neurologista que pode ou não ser seu pai, passa a morar com Laura e Daniel, companheiro dela. Mesmo assim, ela continua a conviver com o ex-marido de sua mãe e com as meias-irmãs Bruna e Otávia, bem como também convive com os vizinhos deles, Letícia, Afonso e Conrado. Sua convivência com eles não garante a ela que se sinta pertencente àquela realidade da qual compartilham, e, portanto, ela se sente e é excluída em camadas de sua vida, como o amor paterno, que lhe é ausente, e a convivência conflituosa que possui com os jovens, que são mais velhos que ela.

O título do livro é uma referência a uma fonte do jardim de Natércio, na qual há um ornamento de anões de pedra em círculo, formando uma ciranda de pedra. Essa ciranda cria uma analogia entre Virgínia e os jovens, já que eles têm um vínculo e vivências que não a incluem.

Já nesse romance, é notável a presença de uma protagonista feminina e de personagens femininas que são exploradas na narrativa de forma reflexiva. Segundo Cibele Beirith Figueiredo Freitas e Ângela Maria Garcia dos Santos Silva, no artigo “A representação da mulher na obra *Ciranda de Pedra*” (2011), o romance “é caracterizado pela problemática de personagens femininas, oferecendo, através das vozes das mulheres, possibilidades mais amplas de reflexão e de análise sobre a imagem da mulher” (FREITAS; SILVA, 2011, p. 2), já que “Todas as personagens de *Ciranda de Pedra* representam, de algum modo, a busca pelo próprio espaço, aventurando-se para além dos limites do lar, buscando a realização de seus anseios fora dos moldes da sociedade patriarcal burguesa” (FREITAS; SILVA, 2011, p. 5).

O segundo romance publicado por Telles, intitulado *Verão no Aquário* (1963), é um romance narrado por Raíza, a protagonista, e conta sobre sua relação conflitante com a própria mãe. Novamente, há um foco nas relações construídas por personagens femininas, mesmo que exista a presença de personagens masculinos que marcam a protagonista.

Midiã Ellen White de Aquino e Rosanne Bezerra de Araújo, no artigo “A construção da personagem Raíza em *Verão no Aquário*” (2013) afirmam que

o romance traz um tenso ambiente familiar, o enredo conta a história da desordem afetiva e doméstica de Raíza, uma jovem que não consegue se desligar do passado porque este conserva a presença do falecido pai, nem manter uma relação de cumplicidade com a mãe, escritora de sucesso que está constantemente trancada em seu escritório presa à máquina de escrever e por isso distante da filha (AQUINO; ARAÚJO, 2013, p. 2).

O romance é marcado, portanto, de ausências e da necessidade de Raíza de compreender o que sente enquanto filha. O título “sugere a ideia de uma vivência enclausurada, de um espaço que limita o ser da protagonista, porém também alude ao desejo de liberdade, de ‘romper o casulo’, de sair do estado de apatia característico do sujeito melancólico” (AQUINO; ARAÚJO, 2013, p. 9).

Em *As meninas* (1977), há um engajamento político maior, visto que o romance tece críticas a ditadura militar no Brasil a partir da perspectiva de três mulheres, protagonistas da narrativa: Lorena, Lia e Ana Clara, que vivem no Brasil durante a década de 1970. Elas moram e estudam em um pensionato católico. Ana Clara é uma usuária de drogas que possui dois relacionamentos: um com seu noivo, outro com seu traficante. Lia é militante da esquerda armada, e namora um homem que está preso. Lorena, por fim, é filha de uma família rica, podendo dedicar seu tempo à arte e à literatura. Entrelaçando essas histórias, Lygia Fagundes Telles apresenta três perspectivas diferentes que se conectam a partir de memórias da época. Vanessa Aparecida Ventura Rodrigues, em sua dissertação de mestrado intitulada *As marcas da memória na escrita de As meninas de Lygia Fagundes Telles* (2014), afirma que Telles foi capaz de trazer o coletivo a partir do individual:

Lygia Fagundes Telles retratou em suas obras arquétipos de mulheres inseridas em um contexto de angústia, revelou seus medos, seus anseios, construindo, assim, um painel histórico. Partiu, daquilo que vem a ser o cerne do nosso trabalho, do individual para o coletivo por meio das memórias de suas meninas, memórias as quais segundo Halbwachs (2006) são construções de grupos sociais, que determinam o que é memorável (RODRIGUES, 2014, p. 36).

A partir da construção ficcional que aborda, ao mesmo tempo, uma situação inventada sobreposta a uma situação semelhante à da realidade da época e possíveis situações individuais da época, o livro recria e reinventa possíveis memórias para contar aos leitores a respeito dos problemas do período militar. Ainda segundo Rodrigues (2014),

Dentro da tessitura narrativa de Lygia Fagundes Telles, há personagens que compõem suas memórias individuais que não deixam de existir, porém estão enraizadas nos três diferentes contextos apresentados pela autora. Suas meninas buscam, justamente, essa memória, elas querem questionar e explicar suas memórias, vivendo e reorganizando o passado, por vezes por meio da invenção (RODRIGUES, 2014, p. 43).

A intenção da obra não é, necessariamente, expor uma situação social com cunho histórico. Lya Luft, em sua tese intitulada *Três espelhos do absurdo: a condição humana em As meninas de Lygia Fagundes Telles* (1979), aponta para esse fato ao afirmar que “Em ‘As meninas’ o exterior não é um primeiro plano, nem a Autora pretendeu um romance sociológico ou político. Tudo está refletido nas almas de suas personagens, nesses ‘espelhos do absurdo’” (LUFT, 1979, p. 8). O romance, no entanto, dá enfoque para as personagens femininas e seu desenvolvimento.

Por fim, no romance *As horas nuas* (1989), Lygia Fagundes Telles narra, por vezes a partir da observação de um gato chamado Rahul, a história de Rosa Ambrósio, uma mulher que já foi atriz mas que agora vive remoendo seu passado, suas vivências e os momentos felizes que teve durante a infância e a juventude. Ela dá prioridade, novamente, às vivências de uma protagonista feminina, ressaltando questões que afetam o gênero feminino, como o envelhecer e tornar-se “obsoleta” e a solidão da mulher conforme fica mais velha.

Luciane Beserra, em “Resistência e Submissão da Rosa: uma análise do envelhecimento feminino nas Horas Nuas” (2011), afirma:

Inserida e formada socialmente numa sociedade extremamente patriarcal, com uma profissão que preza por mulheres estereotipadas, Rosa faz de tudo para vencer as barreiras do tempo. Desde sessões cômicas e desesperadas de beleza, onde ela tinge os pelospúbicos, passa creme no rosto, entre outros, até mergulhos nostálgicos embriagados nas lembranças do passado. Tudo para recuperar a juventude perdida. A inconformidade com a passagem do tempo irá nortear toda a narrativa de Rosa Ambrósio, e representa a sua resistência e submissão (BESERRA, 2011, p. 101).

As horas nuas podem ser interpretadas, a partir disso, como as horas em que Rosa precisa encarar-se e compreender que envelheceu e que já não há como lutar contra o próprio

tempo. Seu envelhecimento acarreta uma mistura de tentativa de seguir as normas sociais patriarcais, que valorizam mulheres mais novas e com determinadas características físicas, e de cansaço dessas normas, que se dá a partir da revolta da personagem com o tempo e a memória de momentos em que esteve mais jovem.

Dentre os romances da autora, assim, é possível depreender a presença de personagens protagonistas femininas que, a partir do que sentem e acreditam, moldam a narrativa e expõem seus anseios, desejos e medos. Nos contos de Lygia Fagundes Telles, também há a presença constante de protagonistas femininas, como observaremos a seguir.

2.2 Contos

Os primeiros livros de contos escritos por Lygia Fagundes Telles foram *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944) e *O cacto vermelho* (1948). Os três, que vieram antes de *Ciranda de pedra* (1954), foram descartados pela autora, já que foram como rascunhos para ela, e não são tão bem desenvolvidos, segundo a própria, ao ponto de serem considerados em sua fortuna crítica.

O jardim selvagem (1965) possui alguns contos que foram, posteriormente, distribuídos em outras publicações da autora, tais quais “Antes do baile verde”, que intitula o próximo livro de contos da autora, “A caçada”, “A medalha” e “O espartilho”.

O conto que dá nome a esse livro narra a relação entre Ducha, uma menina, sua tia Pombinha e Daniela, a esposa de seu tio Ed. Ducha é a narradora protagonista, e ela revela, através de diálogos com a tia e o tio, o que eles sentem a respeito de Daniela, a mulher que paira sobre a narrativa: a tia não gosta dela, e o tio afirma, já na primeira sentença do conto, que “Daniela é assim como um jardim selvagem” (TELLES, 2018, p. 89).

Sandrine Robadey Huback e Vinícius Carvalho Pereira, no artigo intitulado “Lygia Fagundes Telles e o feminino em ‘O jardim selvagem’”, afirmam que

O tom de monotonia do cotidiano, perceptível posteriormente nas palavras da narradora-personagem, é quebrado pela assertiva inicial: afinal, um jardim selvagem seria a combinação do substantivo “jardim” — ambiente conhecido e cultivado pelo homem — com o adjetivo “selvagem”, ou seja, aquilo que escapa ao controle e é incapaz de ser domado, que cresce a partir de suas próprias sementes (HUBACK; PEREIRA, 2021, p. 12).

Ao intitular a obra com esse nome, Lygia Fagundes Telles aborda a presença predominante da reflexão de seus personagens a respeito do mundo em que vivem. No caso das

personagens protagonistas, elas costumam protagonizar as narrativas a partir de seus sentimentos, o que as transforma em sujeito, mesmo quando há um mistério que as cerca, como no caso de Daniela, que é descrita nesse conto por outras personagens, mas não se autodefine.

Outra característica comum a essas personagens são suas contradições e ambiguidades, que podem ser fortalecidas pelo mistério acerca de sua existência, como no caso de Daniela, ou pela tentativa de escaparem da realidade em que estão inseridas ao mesmo tempo que cumprem o que essa realidade impõe, como no caso de Rosa Ambrósio em *As horas nuas*, fugindo do envelhecimento ao mesmo tempo em que se sente exaurida por tentar cumprir os rituais de rejuvenescimento.

O conto “O jardim selvagem” também aborda personagens femininas e seus conflitos, a partir das personagens Ducha, tia Pombinha e Daniela. Ainda segundo Huback e Pereira,

as três figuras se revelam por vezes ambíguas, mas sempre ricas e dinâmicas, posto que transitam e resistem a uma série de binarismos encapsulados no par “jardim selvagem”. O conto, bem como a vasta obra lygiana como um todo, clama, pois, por novos modos de ler e escrever o feminino na ficção e na vida em sociedade, num importante gesto, no campo literário, de resistência ao sistema patriarcal (HUBACK; PEREIRA, 2021, p. 18).

Em *Antes do baile verde* (1970), Lygia Fagundes Telles inseriu novamente os contos “O jardim selvagem” e “A caçada”, e apresenta outros contos: “Os objetos”, “Verde lagarto amarelo”, “Apenas um saxofone”, “Helga”, “O moço do saxofone”, “Antes do baile verde”, “A chave”, “Meia-noite em ponto em Xangai”, “A janela”, “Um chá bem forte e três xícaras”, “Natal na barca”, “A ceia”, “Venha ver o pôr do sol”, “Eu era mudo e só”, “As pérolas” e “O menino”.

Essa obra traz narrativas de mistério, como a que a intitula: em “Antes do baile verde”, Lu e Tatisa terminam de montar um vestido na casa de Tatisa enquanto Lu espera Raimundo, sua companhia para o baile no qual todos devem ir vestidos com a cor verde. Elas discutem sobre a morte do pai de Tatisa, que está doente, e Lu escuta um gemido, e depois de terminado o vestido, resolve ir ao quarto onde está o pai da amiga para checar se ele está bem. Ela chama Lu e o conto termina, sem explicitar se houve ou não uma morte.

Há, assim, a presença de protagonistas femininas e a presença de um personagem masculino que não possui traços definidos e não se destaca, que existe em função das personagens femininas, movimento contrário ao que normalmente se dá na literatura produzida por homens.

Outro livro de contos de Lygia Fagundes Telles é *Seminário dos ratos* (1977), que possui treze contos. São eles “As formigas”, “Senhor diretor”, “Tigrela”, “Herbarium”, “A sauna”, “Pomba enamorada ou uma história de amor”, “WM”, “Lua crescente em Amsterdã”, “A mão no ombro”, “A presença”, “Noturno amarelo”, “A consulta” e “Seminário dos ratos”.

O conto homônimo fala sobre um seminário no qual políticos se reúnem para discutir o crescimento da população de roedores e a solução para esse problema, que não foi resolvido anteriormente. Essa obra é mais voltada a política, visto que foi produzido no período da ditadura militar brasileira, e tem um tom mais crítico. Apesar desse fato, o livro também traz contos com personagens femininas protagonistas, como “As formigas”, que narra a convivência de duas primas, uma estudante de medicina e outra de direito, que acham uma caixa de ossos na qual as formigas entram e reorganizam as ossadas, e como em “Senhor Diretor”, que narra uma possível carta que uma mulher adulta pretende escrever para enviar ao diretor de um filme.

Em *A estrutura da bolha de sabão* (1991), são apresentados os contos “A medalha”, “A testemunha”, “O espartilho”, “A fuga”, “A confissão de Leontina”, “Missa do galo (variações sobre o mesmo tema)”, “Gaby” e “A estrutura da bolha de sabão”.

Nesta obra, há uma retomada do enfoque em personagens femininas, como no caso de “A medalha” e “O espartilho”, que narram o conflito entre uma geração mais velha (uma mãe e uma avó, respectivamente) e uma geração mais nova (a filha e a neta). Aqui, há a inserção de um assunto que é recorrente na obra futura de Lygia que é o foco deste trabalho: *A noite escura e mais eu* (1995), que terá um capítulo dedicado apenas para a sua descrição. Ganha foco, nessas obras, o conflito entre o envelhecimento e a juventude, principalmente a partir da perspectiva feminina. Esse assunto também aparece em *As horas nuas*, em 1989, e parece caminhar com o envelhecimento da própria Lygia Fagundes Telles.

Em *Invenção e memória* (2000), há Lygia Fagundes Telles apresenta contos que mesclam a ficção com a memória das personagens, movimento comum em suas obras. Nesta obra, não há um conto que dá título ao todo, já que todos os contos perpassam a invenção e a memória. Estão presentes neste livro os contos “Que se chama solidão”, “Suicídio na granja”, “A dança com o anjo”, “Se és capaz”, “Cinema gato preto”, “Heffman”, “O Cristo da Bahia”, “Dia de dizer não”, “O menino e o velho”, “Que número faz favor?”, “Rua Sabará, 400”, “A chave na porta”, “História de passarinho”, “Potyra” e “Nada de novo na frente ocidental”.

O último livro de contos publicado por Lygia Fagundes Telles recebeu o nome de *Um coração ardente* (2012) e traz os contos “Um coração ardente”, “Dezembro no bairro”, “O dedo”, “Biruta”, “Emanuel”, “As cartas”, “O noivo”, “A estrela branca”, “O encontro” e “As

cerejas”. O conto que dá nome a obra traz novamente o protagonismo feminino, pois narra a vida de uma prostituta, Alexandra, a partir da perspectiva de um homem que se apaixona por ela.

Por fim, o livro *Os contos* (2018) reúne os contos das obras *Antes do baile verde* (1970), *Seminário dos ratos* (1977), *A estrutura da bolha de sabão* (1991), *A noite escura e mais eu* (1995), *Invenção e memória* (2000) e *Um coração ardente* (2012), além de trazer uma seção intitulada *Contos esparsos*, na qual são apresentados contos que não estão presentes nessas obras, sendo eles “O tesouro”, “Negra jogada amarela”, “O muro”, “Hô-hô”, “A viagem”, “A sonata”, “Os mortos”, “A recompensa”, “Correspondência”, “Endereço desconhecido”, “Felicidade” e “Ou mudei eu?”.

3 A NOITE ESCURA E MAIS EU

O livro *A Noite Escura e Mais Eu* é a obra da qual foram retirados os contos para a análise dessa dissertação. Este livro foi publicado pela primeira vez em 1995, e ganhou os prêmios Arthur Azevedo da Biblioteca Nacional, Jabuti e APLUB de Literatura. A análise será realizada a partir da republicação dessa obra, feita em 2009 pela editora Companhia das Letras.

A Noite Escura e Mais Eu é composto por nove contos, sendo eles, respectivamente, “Dolly”, “Você não acha que esfriou?”, o “Crachá nos dentes”, “Boa noite, Maria”, “O segredo”, “Papoulas em feltro negro”, “A rosa verde”, “Uma branca sombra pálida” e “Anão de jardim”. Além disso, a versão de 2009 contém um Posfácio, intitulado *As Inovações de Lygia Fagundes Telles*, escrito por Fábio Lucas, um depoimento escrito por Ricardo Ramos e uma explicação a respeito da autora. No total, o livro tem 127 páginas.

De todos os contos, os únicos que não possuem personagens femininas protagonistas são “Crachá nos Dentes”, um conto de três páginas que narra, a partir da perspectiva do animal, sobre a experiência de um cachorro que se apaixona, e “Anão de Jardim”, um conto de dez páginas que conta a vivência de um anão de jardim, a partir da perspectiva dele.

Os outros contos narram diferentes experiências de meninas, moças e mulheres. Entre os contos que não foram escolhidos para análise nesta dissertação, estão “O Segredo”, que narra a experiência de uma menina que joga sua bola na casa de duas prostitutas e, ao ir buscá-la, acaba tendo que conversar com elas, “Papoulas em Feltro Negro”, que narra o encontro de uma mulher adulta com colegas e uma professora da escola que estudava quando jovem, e “A Rosa Verde”, que narra o contato de uma menina com a morte de pessoas que ela conheceu.

Os contos escolhidos, por sua vez, também apresentam personagens femininas protagonistas. Em “Dolly”, Adelaide, uma moça que mora em uma pensão, busca um novo lugar para morar e encontra Dolly, que tem uma personalidade diferente da sua. Em “Você não acha que esfriou?”, Kori se relaciona com um homem que não é seu marido e revela como se sente com relação a isso. Em “Boa noite, Maria”, Maria, uma senhora de mais de sessenta anos, encontra um homem no aeroporto que a ajuda a carregar as malas e chamar um táxi, e imagina como seria um relacionamento com ele. Em “Uma branca sombra pálida”, uma mãe visita o túmulo de sua filha.

Há uma grande variedade de temas⁹ na obra, já que cada conto destaca um aspecto da vida das personagens. Há alguns assuntos¹⁰ em comum que perpassam alguns contos. O envelhecimento, que aparece em “Você não acha que esfriou?”, “Boa noite, Maria” e “Papoulas em feltro negro”, pode ser destacado considerando que, na época da primeira publicação do livro, em 1995, a escritora tinha 77 anos.

Outro assunto recorrente é a morte, presente nos contos “Dolly”, “Boa noite, Maria”, “A rosa verde”, “Uma branca sombra pálida” e “Anão de jardim”. Telles costuma abordar assuntos como esse, relacionados as dimensões humanas¹¹ e ao mistério, e a morte carrega consigo essa suspensão incerta do que virá depois da vida.

Um traço presente em todos os contos é o destaque dado por Telles ao sentir de cada protagonista dentro da situação em que está inserido. Os contos, em sua maioria, são narrados em primeira pessoa, ou seja, o narrador é participante da narrativa. São esses contos “Dolly”, “O crachá nos dentes”, “O segredo”, “Papoulas em feltro negro”, “A rosa verde”, “Uma branca sombra pálida” e “anão de jardim”.

Os outros dois contos, “Você não acha que esfriou?” e “Boa noite, Maria”, têm um narrador em terceira pessoa, mas Telles se utiliza do discurso indireto livre¹² para construir a narrativa, criando ambiguidades na narração, de forma que, em alguns trechos, é difícil definir se uma sentença foi pensada por uma personagem ou se é uma interferência do narrador.

⁹ Tomatchevski (1976) define tema como “uma noção sumária que une a matéria verbal da obra” (TOMATCHEVSKI, 1976, p. 174), e essa é a definição da qual se parte nesta dissertação para compreender os temas dos contos.

¹⁰ Compreende-se como assunto noções secundárias ao tema que ajudam a constituir a matéria verbal da obra, mas tem menos destaque nela.

¹¹ Entende-se como “dimensões humanas”, nesta dissertação, os temas existenciais, como a vida, a morte, a solidão, a felicidade, a tristeza.

¹² James Wood explica o conceito do discurso indireto livre da seguinte forma: “Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos; isso se chama estilo indireto livre, expressão que possui diversos apelidos entre os romancistas – “terceira pessoa íntima” ou “entrar no personagem”. (WOOD, 2011, p. 22).

Os contos escolhidos para esta dissertação foram selecionados por abordarem temas parecidos entre si, trazendo o subtema da morte (em “Dolly”, Dolly é morta; em “Você Não Acha Que Esfriou?”, a mãe da protagonista está morta e isso traz reflexões a ela; em “Boa noite, Maria”, Maria busca a morte; e em “Uma Branca Sombra Pálida”, a filha da narradora se suicida). Eles também foram selecionados justamente por trazerem personagens protagonistas femininas que buscam, de alguma forma, escapar à realidade que lhes são impostas com as ferramentas que possuem, mesmo que estas sejam ferramentas que não as fazem escapar completamente das imposições sociais.

O título que dá nome ao livro parece remeter ao fato de cada conto falar sobre o que sentem as personagens em seu íntimo, sobre assuntos como o envelhecimento e a morte. “A noite escura e mais eu” pode ser interpretado como a discussão dos mistérios provenientes das relações humanas e dos desencontros de sentimentos das personagens umas com as outras: “A noite escura” referindo-se aos motivos de cada conto (como a morte, a profundidade, a escuridão, a solidão), e “e mais eu”, uma referência às impressões que as personagens têm daquilo que vivenciam, indicando que os contos abordam a relação entre os temas existenciais e sua presença na vida das personagens protagonistas.

O título, ainda, faz referência a um poema de Cecília Meireles, intitulado *Assovio*, que se encontra no livro *Poesia completa* (2001). O poema apresenta, na primeira estrofe, o título da obra de Telles, e, no livro, antes da apresentação dos contos, há a primeira estrofe transcrita. O poema é o seguinte:

Assovio

Ninguém abra a porta

Para ver que aconteceu:

Sáímos de braço dado,

A noite escura e mais eu.

Ela não sabe meu rumo,

Eu não lhe pergunto o seu:

Não posso perder mais nada,

Se o que houve já se perdeu.

Vou pelo braço da noite,

Levando tudo que é meu:

- A dor que os homens me deram,

E a canção que Deus me deu.

O poema apresenta, na primeira estrofe, um eu-lírico que caminha com sua solidão, como indica os versos “saímos de braço dado, / A noite escura e mais eu” (MEIRELES, 2001, p. 304), e que o faz sozinho, com esperanças de não ser observado, criando um espaço particular para lidar com tal situação: “Ninguém abra a porta/ Para ver o que aconteceu” (MEIRELES, 2001, p. 304).

Na segunda estrofe, o eu-lírico fala de sua relação com a Noite, afirmando que, apesar de caminharem juntos, não há um destino certo: “Ela não sabe meu rumo, / não lhe pergunto o seu” (MEIRELES, 2001, p. 304). Além disso, o eu-lírico sofreu perdas, o que significa que, ao caminhar com a Noite (com a própria solidão), está consciente de não ter mais nada a perder: “Não posso perder mais nada, / Se o que houve já se perdeu” (MEIRELES, 2001, p. 304).

Na última estrofe, o eu-lírico afirma caminhar pela própria solidão, e não apenas com ela: “Vou pelo braço da noite, / Levando tudo que é meu” (MEIRELES, 2001, p. 304). Ele também afirma carregar consigo o que é seu, ou seja, aquilo que não se perdeu ainda: “A dor que os homens me deram, / E a canção que Deus me deu” (MEIRELES, 2001, p. 304).

Essa breve análise¹³ serve para contextualizar o livro de Telles e comprovar a ideia de que o título do livro está relacionado com o que sentem as personagens protagonistas e quais são as formas que elas encontram para lidar com as questões existenciais, não apenas com a solidão, mas também com outros sentimentos, presentes nas relações com outras personagens. As personagens protagonistas estão, inclusive, lidando com “A dor que os homens lhe deram” (MEIRELES, 2001, p. 304- colchetes nossos), no sentido de serem afetadas umas pelas outras e precisarem lidar com essa colisão.

Os contos que aqui serão analisados são, em ordem de aparição no livro, “Dolly”, “Você não acha que esfriou?”, “Boa noite, Maria” e “Uma branca sombra pálida”. Todos possuem como personagens protagonistas femininas, e trazem no não-dito, no implícito, questões como a manipulação, a dissimulação, a velhice e a solidão¹⁴.

¹³ A análise do poema não tem por objetivo depreender significados que não os que compreendem a relação entre a escolha de um verso desse poema para dar título a obra de Lygia Fagundes Telles. Por esse motivo, não há, aqui, uma análise aprofundada das estrofes, da métrica e da abundância de significação do poema.

¹⁴ Os contos escolhidos para análise também apresentam o que Tchevov intitula de “conto de atmosfera”, no qual se espera uma conclusão que não chega a se concretizar. Nadia Batella Gotlib, em Teoria do conto (2003),

Para além disso, os contos escolhidos trazem, a partir da discussão do que sentem as personagens protagonistas e da forma como lidam com os sentimentos, uma abordagem da relação de suas existências com questões de gênero. As personagens lidam com o que desejam fazer e com as imposições sociais que as afetam e não permitem que elas sejam livres, pois estão profundamente vinculadas a expectativas e obrigações sociais ligadas ao fato de serem mulheres ou, na verdade, representações ficcionais de mulheres.

3.1.1 “Dolly”

“Dolly” é um conto que narra o encontro de duas jovens, muito diferentes entre si. Adelaide, uma moça jovem e recatada que mora em uma pensão na Rua Martin Francisco, bairro de Santa Cecília, em São Paulo, busca por um novo lugar para morar, já que no local em que está vivendo é necessário dividir o banheiro e o quarto, e isso a incomoda. Ela encontra, em um jornal, um anúncio de Dolly, uma jovem que sonha em ser artista e está morando sozinha em uma casa grande localizada na Alameda Gleite. Adelaide telefona para Dolly e elas marcam um encontro, e já nessa ligação, Adelaide percebe que a única coincidência existente entre ela e a artista é o fato de terem a mesma idade.

Ao visitar Dolly, Adelaide decide que não retornará à casa da moça e que não conseguirá morar com ela, pois suas personalidades são bastante distintas: ela é recatada, ordeira, lenta, uma estudante de datilografia e inglês que age de maneira contida; já Dolly é artista, desordeira, acelerada, uma aspirante a atriz que vive de acordo com suas próprias normas, fuma, bebe e dá festas em sua casa. Adelaide, porém, esquece os seus cadernos na casa de Dolly e, ao voltar para buscá-los, encontra a moça morta e não sabe lidar com a situação. A narração desses acontecimentos se dá, no conto, de forma gradual, com Adelaide oscilando entre omitir fatos e criar versões sobre os acontecimentos que a levaram a encontrar o corpo de Dolly, além de criar suposições a respeito das motivações que poderiam ter levado alguém a assassinar a aspirante a atriz.

Esse conto, o primeiro do livro, apresenta características que se repetem nos diferentes contos selecionados para estudo. A principal característica apresentada por ele é o confronto entre aquilo o que as personagens femininas realmente almejam ou desejam e as imposições sociais das quais não podem escapar por estarem inseridas em uma sociedade desigual.

afirma que “Tchekhov-contista avança no sentido de libertar o conto de um dos seus fundamentos mais sólidos: o do acontecimento” (GOTLIB, 2003, p. 26).

Adelaide, a narradora protagonista, começa a sua narração de forma misteriosa, introduzindo, já com a primeira sentença, o conflito dramático que será desenvolvido ao longo da narrativa: “Ela ficou mas a gota de sangue que pingou na minha luva, a gota de sangue veio comigo” (TELLES, 2009, p. 11). Adelaide está usando uma luva suja com o sangue de Dolly, a personagem que dá nome ao conto, e, portanto, já insere uma questão a respeito dela: por que ela sangrou? Ela está viva? As respostas para essas perguntas são reveladas aos poucos pela narradora, que começa a sua narração a partir do momento em que já se retirou do espaço onde Dolly estava.

Ao focar em suas luvas, no trecho “olho as luvas tão calmas em cima da pequena pilha de cadernos no meu colo, a mão esquerda cobrindo a mão direita, escondendo o sangue” (TELLES, 2009, p. 11), a narradora demonstra que quer esconder o seu contato com Dolly, o seu contato com algo que difere do que ela esperava que acontecesse, porém, ao mesmo tempo, reforça que ficou marcada por esse encontro.

O motivo pelo qual a luva está com sangue não é explicitado nesse momento, mas será retomado em um momento posterior da história narrada. A narrativa é construída, assim, a partir de um início *in medias res*. Sergio Rodrigues, em sua publicação intitulada “Os melhores começos inesquecíveis” (2010), traz a seguinte definição para o termo: “O começo *in medias res* – expressão cunhada pelo poeta latino Horácio e que significa ‘no meio das coisas, dos fatos’ – é aquele em que a narrativa já se inicia com o bonde andando, no meio ou perto do fim da história” (RODRIGUES, 2010, s/p.).

A escolha de narrar a partir dessa estrutura, na qual a narrativa se inicia após o acontecimento central – a morte de Dolly -, permite que a narradora traga as informações conforme lhe agrada e lhe é mais cômodo, o que indica a existência de uma tensão construída pela presença de personagens femininas com comportamentos distintos: a narradora escolhe narrar de forma a ser inocentada e criando uma relação de distanciamento com Dolly, mesmo que a história narrada já tenha deixado implícito que o contato entre as duas perturbou a narradora.

Lygia Fagundes Telles, ao optar por esse formato, constrói de forma não linear a junção de duas histórias, como explicitado por Piglia (2000): a primeira história narra o encontro entre duas moças com personalidades distintas, mas que acabam interligadas pela morte de uma delas. A segunda história, no entanto, conta como Adelaide, a narradora, lida com os sentimentos causados pelo fato de ter encontrado Dolly morta pouco depois de tê-la conhecido.

A narradora se apresenta como uma moça correta, e parece justificar a morte de Dolly a partir do argumento de que ela não era o tipo de mulher que deveria ser. Ela decide que precisa se “livrar das luvas” (TELLES, 2009, p. 11) e seguir seu caminho “porque sou uma garota ajuizada e uma garota ajuizada faz isso o que eu fiz, toma o bonde Angélica e volta para casa antes da noite” (TELLES, 2009, p. 11). Ao afirmar ser “uma garota ajuizada”, a narradora, em seguida, deposita um valor moral que cria uma oposição implícita: se ela é uma garota ajuizada, existem outras garotas que não o são.

Antes de apresentar Dolly, a narradora se depara com um passageiro invisível, para o qual ela virá a relatar os acontecimentos que se passaram entre elas. Ela afirma: “Quando subi neste bonde eu tive a sensação de que um passageiro invisível subiu comigo e se sentou aqui ao meu lado, só nós dois neste banco. Não posso vê-lo mas ele me vê” (TELLES, 2009, p. 11).

Esse passageiro invisível que teria subido no bonde e se sentado perto da narradora é uma projeção dela mesma, visto que ela não o enxerga, mas sente que está sendo observada. Ele não é nomeado (nem visto) ao longo da história, e pode ser interpretado como uma personificação do arrependimento da narradora, que não volta para a ocorrência da qual ela tenta fugir. Ele também pode ser uma personificação de parte da personalidade que a narradora decide ignorar: a parte que demonstra solidariedade para com a moça morta.

O passageiro invisível pode ser configurado como um duplo, como uma representação da dualidade contida na própria protagonista: a dualidade entre admirar Dolly e odiá-la, entre sentir admiração e sentir mágoa. Para contextualizar a presença do duplo, Berenice Sica Lamas, em sua tese de doutorado intitulada *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo* (2002), afirma que

a questão do duplo emerge como personificação destes antagonismos humanos, trazendo a dualidade como uma impressão de estranheza entre os limites do real e do supra-real, do natural e do sobrenatural, do racional e do irracional, da vida e da morte, explicitando as contradições do homem e da sociedade. O duplo pode ainda representar a loucura em oposição à sanidade, ou os dualismos entre sentimento e razão, consciência e inconsciência, imanência e transcendência, e muitos outros (LAMAS, 2002, p. 47).

O passageiro invisível, considerada a tensão interior da narradora sobre a qual o conto é construído, representa o lado uma facera de Adelaide que se preocupa com aquilo que aconteceu com Dolly; lado, esse, que a narradora se esforça por esconder. O passageiro pode ser, portanto, uma representação da tensão interna que a narradora carrega, dividida entre ser a personagem julgadora que observa Dolly a partir de um posicionamento moral reforçado pelas

ideias patriarcais sobre como uma mulher deve se comportar socialmente e a personagem que admira Dolly por ela ser diferente.

A narradora conta ao passageiro invisível uma primeira versão do encontro que teve com Dolly:

Toquei a campainha, ninguém atendeu, na véspera ela já tinha dito que saía muito. Abri o portãozinho, atravessei o pequeno jardim precisando de água e experimentei o trinco da porta. Entrei e chamei, Dolly! Ninguém na saleta. Fiquei parada até que apareceu o gatinho que miou assustado e fugiu passando por entre minhas pernas. Quando quis ver se ele não desfiou minha meia reparei que a luz estava acesa. Estranhei, ainda era dia. Estranhei também a desordem, cinzeiros e copos espalhados por toda parte, dois pratos com restos de comida ali no chão (TELLES, 2009, p. 12).

Ao abrir o portão, atravessar o jardim e experimentar o trinco da porta, a narradora confirma ter intimidade com Dolly e com a casa. Outro indicativo do contato da narradora com a casa é o uso de um artigo definido para falar do gato ao afirmar que “o gatinho miou assustado”, reforçando assim seu conhecimento anterior da existência do gato e, conseqüentemente, da casa.

Outro aspecto a ser depreendido do trecho supracitado é a observação que Adelaide faz do jardim pois, ao passar por ele, afirma que ele “precisa de água”. A narradora também estranha a desordem: os cinzeiros, os copos espalhados e dois pratos com restos de comida. Estes pequenos comentários indicam a desaprovação e o olhar julgador que a narradora tem a respeito da vida de Dolly. Seus julgamentos precipitados parecem pautados em preconceitos que ela formou a respeito da outra. Assim, a característica de julgar com superioridade moral própria de uma “garota ajuizada” emerge, reforçando a tensão existente entre as duas personalidades das personagens femininas.

A bagunça da casa é justificada pela narradora da seguinte forma: “mas me lembrei que Dolly é artista e em casa de artista deve ser assim em noite de festa, teve festa” (TELLES, 2009, p. 12). Ao utilizar a palavra “artista” para definir Dolly, em oposição à sua personalidade de “garota ajuizada”, a narradora cria um embate entre o que ela crê que é e o que Dolly aparenta ser.

É importante para o conto que a narradora seja participante da narrativa, porque assim esta é contada a partir das suas impressões enviesadas e judicativas. Isso reforça as tensões existentes entre as duas personagens femininas, que se dividem, a partir da perspectiva da narradora, em uma garota correta e uma garota rebelde.

A narradora conta ao passageiro invisível que encontrou uma vizinha de Dolly, que teria dito, a respeito da aspirante a atriz: “há de ver que ela está ferrada no sono, a moça é levada da breca, a noite passada deu uma farra que durou até a madrugada. A vizinhança não está aguentando mais” (TELLES, 2009, p. 12). Este julgamento moral da vizinha pode ser interpretado como um reflexo do julgamento da narradora protagonista. Ao inserir a opinião de uma outra personagem em consonância com a sua, Adelaide novamente reforça a discrepância entre a sua personalidade (ou a personalidade da qual ela quer convencer o leitor que possui) e a personalidade de Dolly.

A vizinha teria questionado: “Você é amiga dela?” (TELLES, 2009, p. 12), e Adelaide supostamente respondera: “Não, não é minha amiga” (TELLES, 2009, p. 12). O passageiro invisível, porém, pergunta: “Mas Dolly não é a sua amiga?” (TELLES, 2009, p. 12-13).

Ao responder à pergunta do passageiro invisível a respeito de sua amizade com Dolly, fica explícito que existem, de fato, sentimentos internos conflitantes da narradora para com a moça morta: “Amiga propriamente não, eu respondo e ouço minha voz reprimida que se esconde daquela Dolly tão descoberta e tão generosa. Seria minha amiga se tivéssemos mais tempo” (TELLES, 2009, p. 13). Os adjetivos utilizados pela narradora para descrever Dolly dão a ela novas características, para além das já apresentadas: a artista Dolly é bondosa, generosa, em oposição ao que já havia sido dito a respeito de ela não ser “ajuizada”.

A narradora afirma que sua “voz reprimida” se esconde de uma “Dolly tão descoberta”. Essa sentença pode ser analisada a partir da perspectiva de que Dolly pode ser entendida como uma personagem transparente, que mostra o que é e não se omite, em oposição ao que a narradora é: uma personagem que omite partes da narrativa, que não conta ao passageiro invisível (nem ao leitor) todas as informações a respeito de seu encontro com a outra.

Além disso, ao afirmar que Dolly é “descoberta”, a narradora também reforça que a aspirante a artista não possui as amarras de ser uma mulher velada, ajuizada: ela faz o que quer, descumprindo, no âmbito das escolhas pessoais, os papéis sociais impostos a ela como mulher.

A certa altura da narração, a narradora começa a contar ao passageiro invisível uma nova versão dos acontecimentos, justificando o que a levava ao seu encontro com Dolly. Essa nova versão explica a sua amizade (ou o seu primeiro contato) com Dolly:

eu queria sair da pensão e por isso recortei toda animada o anúncio do jornal. E se desse certo morar numa casa dividindo as despesas com a dona? Queria tanto ter um quarto só meu, sem entrar na melancólica fila do banheiro, o sabonete na mão, a toalha, meus Anjos, meus Santos! (TELLES, 2009, p. 13).

O uso da expressão “meus Anjos, meus Santos!”, considerando, inclusive, no plano da escrita, o uso de maiúscula no início das palavras “anjos” e “santos”, reforça a tentativa da narradora protagonista de se caracterizar como ajuizada, de bons costumes e boa moral. A expressão traz à tona a sua possível crença, vinculada à Igreja Católica, em anjos e em santos. A expressão dá à narradora um quê de religiosidade, logo, de uma pessoa moralmente correta e bondosa.

Como a narrativa é construída a partir dos sentimentos e impressões da narradora, ela emite a sua opinião sobre Dolly a partir da perspectiva que teve ao visitar a casa da moça pela primeira vez: “achei a moça meio desmiolada mas tão bonita e não era o que eu queria, não era bem o que eu queria. Quando me despedi dessa Dolly, já sabia que não ia voltar” (TELLES, 2009, p. 13).

Dolly parece ter sido alguém com quem a narradora não simpatizou, o que entra em contradição com o que ela afirmou para o passageiro invisível quando disse que ambas poderiam ter sido amigas em outras circunstâncias. Esse embate de opiniões não coloca a narradora como hipócrita. Na verdade, ele expõe o fato de uma personagem rígida enfrentar não apenas uma personagem mais livre, mas também a si mesma e seus valores e crenças a respeito do que é ser e comportar-se como uma personagem mulher.

Adelaide julga Dolly “meio desmiolada” justamente por ela não estar de acordo com aquilo que ela esperava, provavelmente uma moça mais parecida com ela em rigidez e de valores e posição moral. Ela também acha Dolly muito bonita, o que a deixa desconfortável. Há uma rivalidade velada, implícita nos julgamentos da narradora protagonista a respeito de Dolly e na relação conflituosa estabelecida com ela.

Mesmo com a afirmação de que não pretendia retornar à casa de Dolly, a narradora precisa fazê-lo: “Tinha esquecido os benditos cadernos, vou ter que voltar, resolvi, e sacudi-me no desânimo, tomo amanhã o Barra Funda, pego a cadernada e volto voando! Foi o que eu fiz” (TELLES, 2009, p. 13). Com essa afirmação, a narradora não justifica o sangue em sua luva, citado no começo do conto, e, por esse motivo, o passageiro invisível a questiona: “Mas, e esse sangue que pingou aí na luva?” (TELLES, 2009, p. 13).

Adelaide, então, começa a sua terceira versão dos acontecimentos, explicando ao passageiro invisível sobre o último encontro que teve com Dolly quando foi buscar os cadernos que esquecera na casa dela:

Quando entrei na casa estava de luvas. Chamei, Dolly! O gato apareceu e fugiu. No silêncio, a desordem. A luz acesa. A porta do escritório estava

entreaberta. Espiei e vi Dolly na cama debaixo de um acolchoado. Chamei de novo, Dolly! Mas sabia que ela estava morta (TELLES, 2009, p. 13).

A narradora afirma ter encontrado Dolly morta, no meio da desordem e do silêncio. A desordem é utilizada na narração como um complemento da existência de Dolly, que, para Adelaide, era desordeira. Há uma descrição sobre a cama em que Dolly é encontrada morta:

O acolchoado limpo, sem nenhuma dobra, a casa inteira revirada e o acolchoado chegando mansamente até o queixo de Dolly que me pareceu tão calma, de uma calma que contrastava com a cabeleira emaranhada, aberta no travesseiro (TELLES, 2009, p. 14).

Apesar de a casa estar revirada, o acolchoado em que Dolly se encontra está, segundo a narradora, limpo. A casa estava em desordem, como Adelaide afirmou em sua primeira versão sobre a sua ida à casa de Dolly. O local da morte, no entanto, está organizado, o que levanta suspeitas: por qual motivo alguém organizaria o local da morte de Dolly? Uma resposta possível para essa pergunta é a de que a protagonista tem como característica pessoal a busca pela ordem, pelo correto, e, portanto, ela teria arrumado o local em que Dolly morreu, em um impulso pela organização. Outra possível interpretação é a de que, na morte, não há mais o desorganizado da vida, não há mais a possível competição entre as duas: depois de morta, Dolly não se apresenta como uma ameaça à personalidade de Adelaide, já que é incapaz de continuar representando uma oposição. Dolly parecia calma em contraste com seus cabelos bagunçados. Dolly, segundo descrição oferecida anteriormente pela própria narradora, não era uma pessoa calma, gostava de festas e era “meio desmiolada”. Sua morte, portanto, representa a calma que a narradora buscava nela.

A narradora continua a contar ao passageiro invisível sobre o que encontrou no quarto de Dolly: “Espiei debaixo da cama e então vi a poça de sangue negro, quase negro” (TELLES, 2009, p. 14). Ao se corrigir e afirmar que o sangue estava “quase negro”, a narradora justifica que o sangue de Dolly que pingou em sua luva estava quase seco, mantendo-se distante, assim, do momento exato da morte de Dolly.

Ela, acrescenta, ainda, um detalhe à história que está narrando: “Perto da poça uma garrafa vazia que rolou da cama. Rolou ou foi jogada lá embaixo?” (TELLES, 2009, p. 14). O questionamento da narradora traz uma hipótese a respeito do assassinato de Dolly, relacionando a garrafa à presença de outra pessoa e induzindo a ideia de que Dolly foi de fato assassinada. Ela continua a narrar, explicando a possível conexão da garrafa com a morte de Dolly:

Estendi o braço e com a ponta do dedo fiz rolar a garrafa de vinho que veio vindo até quase tocar nos meus joelhos. Uma crosta de sangue já coagulado cobria todo o gargalo da garrafa até chegar à circunferência da boca onde a crosta parecia mais amolecida, fechando essa boca feito um dedal (TELLES, 2009, p. 14).

Ao tentar pegar a garrafa, ela percebeu que esta não estava quebrada e estava coberta de sangue na parte que pode ser mais facilmente inserida em uma mulher, o que sugere a possibilidade de Dolly ter sofrido um estupro. Adelaide afirma: “de repente empurrei a garrafa para o lugar de onde tinha vindo e acho que foi nessa hora que a gota retardada de sangue pingou do colchão na minha luva” (TELLES, 2009, p. 14). O impulso de empurrar a garrafa pode ser uma tentativa de Adelaide demonstrar os sentimentos ruins que teve ao observar Dolly morta, bem como pode ser uma tentativa de livrar-se do contato que teve com a moça morta.

Ao tentar se livrar da garrafa e desses sentimentos, porém, uma gota de sangue manchou sua luva, o que, novamente, indica que a narradora não consegue se livrar nem do acontecimento nem da influência que Dolly pode ter tido em sua vida. Além disso, a mancha, como já dito, também funciona como uma metonímia da influência que Dolly teve sobre a narradora, afetando-a.

Adelaide passa a narrar ao passageiro invisível os pensamentos e lembranças que teve ao encontrar o corpo. Ela narra uma lembrança a respeito de Matilde, personagem que, então, aparece na narrativa pela primeira vez:

meus Anjos, meus Santos! Repeti e não pensava neles mas em Matilde contando em voz baixa aquela história, roendo as unhas e contando o crime de um famoso ator do *écran*, era um cômico de nome difícil mas o apelido era fácil, o apelido fácil e o riso de cara redonda, Chico Boia (TELLES, 2009, p. 14-15).

Novamente, Adelaide faz uso da expressão “meus Anjos, meus Santos”, reafirmando, por meio dela, a sua suposta religiosidade. Conta, então, que a tal Matilde narrou a ela uma história de crime a respeito de um ator famoso da televisão: Chico Boia.

Chico Boia é o apelido pelo qual ficou conhecido no Brasil o artista norte-americano Fatty Arbuckle. De acordo com o livro *Marginal conventions: popular culture, mass media and social deviance* (1990), de Clinton R. Sanders, Fatty Arbuckle era um ator que ficou conhecido por seu envolvimento em filmes de uma série de comédia no cinema mudo (SANDERS, 1990, p. 19). Segundo Sanders, porém, ele ficou mais famoso pelo escândalo que se deu durante uma festa que organizou na suíte do hotel St. Francis, em São Francisco, EUA. Virginia Rappe, uma aspirante a atriz, estava na festa e passou mal, alegando sentir náusea e dores abdominais antes

de perder a consciência. Ela foi levada ao hospital, mas morreu por peritonite, causada por uma ruptura na bexiga urinária.

Fatty Arbuckle, que havia dado a festa, foi preso pelo assassinato de Rappe, pois, segundo outra convidada da festa, Maude Delmont, ele havia abusado sexualmente de Rappe e isso a teria matado. Arbuckle foi acusado de homicídio culposo, pois as evidências não eram suficientes para incriminá-lo por abuso sexual ou por assassinato. Porém, evidências surgiram após a acusação, confirmando que Arbuckle e Rappe não estiveram juntos por mais de dez minutos e que o corpo dela não mostrava sinais de ataque (SANDERS, 1990, p. 20).

Ao trazer à tona esse acontecimento do universo dos famosos, a narradora levanta a suspeita de que Dolly foi assassinada pela garrafa que teria sido enfiada dentro dela, assim como alega uma das versões a respeito da morte de Virginia Rappe. Não há, porém, outras evidências senão o relato da própria narradora sobre os acontecimentos e sua crença a respeito da causa da morte, assim como aconteceu no caso de Chico Boia.

A narradora continua sua lembrança, e afirma que Matilde, sua companheira de pensão, lhe contou, a respeito do suposto crime cometido pelo ator, que ele se trancou “com ela nessa festa para comemorar alguma coisa e de madrugada enfiou-lhe uma garrafa entre as pernas, uma garrafa ou coisa parecida” (TELLES, 2009, p. 15). A situação ocorrida com Dolly espelha o relato de Matilde, já que, segundo a narradora deixa implícito, Dolly teria sido morta por uma garrafa que estava ensanguentada.

São levantados por Matilde três motivos possíveis para o suposto crime cometido pelo ator. O primeiro faz referência a um estupro: “podiam ser três os motivos do crime, ela resistiu na hora e ele ficou uma fúria, virou bicho e veio com a garrafa ou coisa parecida” (TELLES, 2009, p. 15).

O segundo motivo apresentado relaciona-se com problemas de desempenho sexual: “Segundo motivo, ele não conseguiu acabar o que tinha começado e ficou com tanta vergonha que subiu a serra, parece que o homem – coitado! – às vezes não consegue e então abre caminho com a primeira coisa que tiver na mão, pode ser até essa mão!” (TELLES, 2009, p. 15).

A narradora pergunta, curiosa: “Fala Matilde, e o terceiro motivo?” (TELLES, 2009, p. 15), e Matilde responde: “Sabe que não lembro?” (TELLES, 2009, p. 15). Ao relembrar esse diálogo com Matilde, a narradora deixa implícito que há possibilidade de a morte de Dolly estar ligada a motivações sexuais de um homem, e aproxima essas motivações do estilo de vida de Dolly: festeira, aspirante a atriz e mulher livre, tal como Virginia Rappe. O terceiro motivo, ao

ser esquecido, reforça os outros dois motivos apontados pela narradora por meio da fala de Matilde.

A morte de Dolly também reitera estereótipos construídos pela própria narradora a respeito da vida de uma mulher mais livre: uma vida com sexo, liberdade e rebeldia pode acabar de forma brutal e inesperada. Assim, a morte de Dolly pode indicar o “destino merecido” de mulheres livres, artistas, que fogem à submissão e ao controle que socialmente se espera que tenham.

A narradora cumpre o papel social de boa moça, e por esse motivo, parece crer no destino merecido que Dolly teve. Ao mesmo tempo, porém, ela é influenciada por Dolly, sente admiração e remorso pela morte da outra, sentimentos que a existência do passageiro invisível evidencia. A tensão interna que se cria na narradora protagonista, portanto, se dá a partir do choque entre modelos de ser mulher: reprimida *versus* livre, ajuizada *versus* desmiolada, pudica *versus* extrovertida.

Ao continuar observando Dolly, a narradora afirma que na morte ela se tornou diferente do que era em vida: “eu tive a impressão de que ela ficou uma outra pessoa, não era mais a Dolly que conheci, na morte ela ficou uma quase desconhecida com o mesmo emaranhado na cabeleira mas sem aquele brilho que vi na véspera” (TELLES, 2009, p. 16). Ela diz, então, que Dolly possuía outro nome: “Contou que seu verdadeiro nome era Maria Auxiliadora” (TELLES, 2009, p. 16), e explica: “Então essa era a Maria Auxiliadora porque a outra, a Dolly com sua beleza fulgurante, a outra tinha desvanecido” (TELLES, 2009, p. 16).

Dolly, portanto, tinha, segundo a narradora, duas versões de si mesma, uma com beleza fulgurante, artista, incomum, que era nomeada Dolly, e sua versão mais desvanecida, que era Maria Auxiliadora, cujo nome é mais comum e cuja personalidade, segundo a narradora, coincidia com a de Dolly morta. O conto lida, novamente, com os conflitos internos das personagens femininas, agora mostrando que Dolly ocultava outra faceta de quem ela era.

A primeira parte do conto termina com a seguinte afirmação: “Pela última vez olhei o vitral da deusa de túnica vermelha, mas sem o sol por detrás, ele estava escuro. Apagado” (TELLES, 2009, p. 16). O vitral da deusa de túnica vermelha, presente na casa em que Dolly mora, pode ser lido como uma metáfora para ela mesma, que, segundo a narradora, ao morrer ficou sem brilho e, ainda, estava envolta pelo sangue, que é vermelho, mas que, depois de estar fora de seu corpo, ficou quase negro, ou seja, escuro.

A segunda parte do conto se desenvolve a partir do diálogo por telefone que a narradora e Dolly estabelecem antes da primeira visita que a narradora faz à casa da aspirante a atriz.

Dolly atende a ligação telefônica se apresentando e perguntando a idade da narradora: “*Hi!* Sou a Dolly, quantos anos você tem?” (TELLES, 2009, p. 17). Adelaide responde à pergunta de Dolly: “Tenho vinte e dois” (TELLES, 2009, p. 17), ao passo que Dolly replica: “*Okay, Darling,* a minha idade. Meu pavor era ter que dividir a casa com uma velha. Vamos conversar, pode aparecer hoje? É o meu dia livre, sou artista. Quatro horas, está bem?” (TELLES, 2009, p. 17). Como apontado anteriormente pela narradora, a coincidência entre as duas é que tinham a mesma idade (TELLES, 2009, p. 13). Agora, portanto, começam a ser apontadas outras discrepâncias, além das discrepâncias de personalidade já apresentadas anteriormente.

A personalidade de Dolly transparece no diálogo, já que ela parece enérgica e acelerada. Em oposição, porém, Adelaide parece ser lenta: “Um momento! – pedi e procurei meu relóginho que não estava na lapela, Matilde levou e esqueceu de devolver” (TELLES, 2009, p. 17). A narradora constata essa diferença, enquanto busca por seu estojo e por seu lápis nas coisas de Matilde:

A moça é apressada e eu sou lenta, pensei enquanto entrava no quarto. Meu estojo estava na cama de Matilde junto da revista *A Scena Muda* com o retrato de Norma Talmadge na capa, o retrato e aquele bigodinho revirado que Matilde costuma desenhar nas estrelas, mas os astros, esses ela respeita (TELLES, 2009, p. 17).

Nesse trecho, há uma referência que remete à mesma década do acontecimento de Fatty Arbuckle: Norma Talmadge, vista na capa da revista *A Scena Muda*. Diogo de Melo Gomes Silva, em seu artigo intitulado “A Cena Muda e Cinearte: Juiz de Fora presente nas revistas especializadas de cinema da década de 30” (2017), afirma, que essa revista “trazia informações do universo hollywoodiano para o público brasileiro, em cada capa uma estrela diferente dos grandes estúdios estadunidenses” e ainda “contava com resenhas de filmes, onde os famosos viviam, como se vestir, indicações de bons costumes nas salas de cinema, lançamentos da época e bilheteria dos principais cinemas” (SILVA, 2017, p. 10).

A presença dessa revista reforça o elo entre o acontecimento da morte de Dolly e o acontecimento histórico do suposto crime de Fatty Arbuckle, e indica que a narradora tem acesso a esse tipo de conteúdo por causa de sua amizade com Matilde.

Ainda a respeito do trecho citado, a narradora afirma que Matilde pegou seu lápis, que estava em cima do travesseiro, para desenhar bigodes nas estrelas da revista. Ela afirma que Matilde desenha apenas nas estrelas, ou seja, em mulheres, e respeita os astros. Em um conto que possui a presença predominante de personagens femininas, é curioso perceber que as mulheres famosas da revista são as vítimas dos desenhos de Matilde, como se não fossem

merecedoras do respeito que os astros possuem. O ato de riscar suas fotos também traz à tona a presença da rivalidade feminina, já que as mulheres presentes nessas revistas apresentam estereótipos que se esperam de uma mulher¹⁵: beleza, sedução, carisma.

Dessa forma, Dolly é a materialização das mulheres das revistas, o que desperta em Adelaide um ressentimento. A presença dessas revistas nos contos pode ser interpretada como uma relação entre a cultura do patriarcado e a indústria cultural, que fomenta a rivalidade feminina a partir da busca pela beleza e juventude constantes.

Após Adelaide voltar com o lápis, Dolly lhe explica o caminho para chegar até a casa em que mora: “tome o bonde Barra Funda e na volta o Angélica, é fácil. Você gosta de gato? Tenho um gatinho, o Thomas. Não sei ainda o seu nome, o que você faz?” (TELLES, 2009, p. 17-18). Dolly muda de tópico várias vezes em uma mesma fala, o que indica sua personalidade expansiva e agitada. A narradora responde apenas à última pergunta feita por ela: “Estou numa escola de datilografia que fica no Centro e estudo português e inglês” (TELLES, 2009, p. 18). Ela não conta a Dolly seu nome, contrapondo-se à personalidade da outra e criando uma tensão. Ao responder somente uma das três perguntas feitas por Dolly (Você gosta de gato? Qual o seu nome? O que você faz?), ela reforça o antagonismo que estabelece com a aspirante a artista.

Dolly pergunta à narradora sobre a datilografia: “Por que datilografia?” (TELLES, 2009, p. 18). No caso de Dolly, destacar somente uma das três coisas ditas pela narradora (ela estuda datilografia, português e inglês) demonstra sua característica de ser acelerada e de não estar concentrada em um assunto apenas. A narradora reflete: “Fiquei muda, pensando. Ela não podia me fazer essa pergunta” (TELLES, 2009, p. 18). Ela expressa, a partir desse monólogo interior, o desconforto que sente com a outra protagonista. Dolly é curiosa e um pouco invasiva quando comparada à narradora. Ela não deveria, portanto, perguntar algo que invadisse o espaço da narradora, e ao ser perguntada sobre o motivo de a datilografia ter sido escolhida, Adelaide sente-se acuada e desconfortável.

A resposta à pergunta não vem, e, em seu lugar, a narradora responde uma pergunta anterior: “Meu nome é muito comprido, uso só Adelaide Gurgel” (TELLES, 2009, p. 18). Pela primeira vez, o conto apresenta o nome da narradora, e mesmo assim, não é o seu nome completo, o que reforça o fato de que Adelaide se esconde e não gosta de exposição, diferentemente de Dolly.

¹⁵ Estereótipos que são esperados de mulheres em uma sociedade patriarcal relacionam-se com um lugar subalterno ao qual as mulheres são submetidas.

Adelaide, a narradora, desliga o telefone e vai procurar Matilde para conversar a respeito da ligação que teve com Dolly: “Encontrei-a no quarto, recostada na cama. Roía as unhas e lia sua revista com uma expressão extasiada. Estava de calcinha e combinação. Dos cabelos curtos pingava água, tinha saído do banho” (TELLES, 2009, p. 18). As observações da narradora têm um julgamento moral, pois ela observa as unhas roídas, a vestimenta e o cabelo pingando água da colega de pensão.

Matilde, indiferente ao olhar julgador de sua amiga, comenta as notícias da revista que está lendo: “A Bebe Daniels é a mais popular de Hollywood depois do prefeito, sua única rival é a Mary Pickford, que acho muito enjoada” (TELLES, 2009, p. 18). Assim como Fatty Arbuckle, Bebe Daniels e Mary Pickford também eram artistas do cinema mudo.

A respeito da popularidade de ambas, o artigo *Bebe Daniels: “The most popular girl in Hollywood”*, escrito por Gene Zonarich (2003), apresenta Bebe Daniels como a garota mais popular de Hollywood, enquanto Mary Pickford é a mais amada (ZONARICH, 2003, s/p.). Não há nenhuma confirmação de uma rixa entre as duas, porém Matilde afirma que existe certa rivalidade e toma partido pela qual ela avalia não ser “muito enjoada”.

Novamente, aqui, há a presença da rivalidade feminina, ressaltada pelas diferenças de personalidade entre as duas celebridades, e pelo fato de que Matilde costuma desenhar bigodes somente nas mulheres das revistas. Em “Nós, mulheres: a importância da sororidade e do empoderamento feminino”, de Maria Eduarda Silveira e Lucía Silveira Alda (2018), as autoras afirmam que a sociedade patriarcal “promoveu, desde sempre, a rivalidade feminina” (SILVEIRA; ALDA, 2018, p. 1). Essa rivalidade fica evidente tanto na revista de Matilde quanto nas relações entre a narradora, Dolly e Matilde, que são construídas a partir das tensões geradas pelas diferenças de personalidade de cada uma.

A narradora para de prestar atenção no que Matilde está dizendo e começa a se arrumar para visitar a casa de Dolly:

Abro meu guarda-roupa e pego a boina e as luvas cor de caramelo que a tia fez. Mas essa boina não ficaria melhor sem essa pena de ganso? Mas se tiro a pena pode ficar um buraco no crochê, paciência, eu digo, e enterro a boina até as orelhas. Dou uma eriçada na franja que de tão comprida está entrando pelos meus olhos, tenho que aparar essa franja. Calço as luvas. E aparar as unhas (TELLES, 2009, p. 18-19).

A boina tem uma pena de ganso, sobre a qual ela reclama, já que tal detalhe não parece combinar com a sua personalidade: ela é recatada, não exuberante. Ela arruma a franja e pensa na necessidade de apará-la, já que é organizada e perfeccionista. Ela pensa, ainda, que precisa

aparar as unhas, o que entra em contraste com Matilde, que “roía as unhas” (TELLES, 2009, p. 18) e continua a fazê-lo: “Olho Matilde que continua tique-taque, roendo as próprias” (TELLES, 2009, p. 19).

Em todas essas ações e pensamentos, Adelaide, a narradora, revela a sua personalidade organizadora e recatada, e sua necessidade de estar dentro de um modelo que, para ela, parece ser o mais aceitável: unhas curtas, roupas discretas, cabelo bem cortado, características que são esperadas de uma moça ajuizada que sabe se cuidar.

Ao observar que Matilde está roendo as unhas, a narradora demonstra um sentimento de superioridade, que é reforçado quando ela decide dizer a Matilde que seque o cabelo: “Seu cabelo, Matilde. Está molhando o travesseiro” (TELLES, 2009, p. 19). Esse sentimento também é reforçado quando Adelaide começa a reorganizar o quarto: “Matilde tirava os sapatos e deixava no meio do quarto. Juntei-os perto do guarda-roupa. Recolhi debaixo da pia um pente e uma liga que deixei na sua cadeira” (TELLES, 2009, p. 19).

A narradora organiza as coisas como se para ela já fosse natural. Matilde percebe a arrumação de Adelaide e se desculpa: “Já sei – ela gemeu. – Deixar coisas e sapatos desparelhados não dá sorte, perdão!” (TELLES, 2009, p. 19). O comentário supersticioso a respeito dos objetos espalhados pode ser lido como efeito de uma manipulação da narradora, que convence Matilde a realizar algo que ela acredita que precisa ser feito.

Depois de organizar as coisas de Matilde e terminar de se arrumar, Adelaide sai da pensão para encontrar Dolly. No caminho, porém, ela se questiona: “E se essa Dolly fosse ainda mais trabalhosa do que a Matilde? Disse que era artista. E fumava” (TELLES, 2009, p. 19). Novamente, ela afirma o seu julgamento moral e a sua concepção do que é uma menina “ajuizada”, diferenciando-se de Matilde e de Dolly.

Ao chegar na casa, Dolly a cumprimenta: “*Hi!* – Dolly me saudou com a mesma alegria com que me atendeu por telefone” (TELLES, 2009, p. 19). Há um momento de admiração por parte da narradora: “Fiquei um instante parada. Nunca tinha visto antes ninguém com a beleza da moça que me esperava ali de pé sob uma réstia de sol” (TELLES, 2009, p. 19).

A beleza de Dolly brilhando ao sol remete à deusa do vitral que a narradora afirma ter olhado antes de sair da casa depois de encontrar o corpo da aspirante a artista. Essas sentenças combinadas reforçam o vínculo metonímico entre a deusa do vitral e Dolly. Dolly, quando estava viva, era muito bonita e estava iluminada pelo sol. Depois de morta, perdeu sua beleza e seu brilho, já não estava mais iluminada, e parecia comum.

A narradora comenta que Dolly “Abriu os braços tão afetuosamente que cheguei a recuar, estranhei, a gente nem se conhecia. Disfarcei meu retraimento com o elogio que fiz ao seu perfume” (TELLES, 2009, p. 19-20). Há, aqui, novamente, um contraste entre as duas personalidades, causado pela tentativa de Dolly de abraçar Adelaide. Dolly é afetuosa, enquanto Adelaide é retraída. Dolly é muito bonita e se destaca, enquanto Adelaide usa roupas cor de caramelo e se esconde ao enterrar “a boina até as orelhas” (TELLES, 2009, p. 18).

Dolly, entre muitas de suas perguntas, pergunta a respeito do namorado de Adelaide: “se tem namorado, ele não vai deixar você entrar nesse concurso, lógico” (TELLES, 2009, p. 21). Ela emenda a essa fala uma pergunta a respeito da altura da narradora: “Qual é a sua altura, um metro e setenta?” (TELLES, 2009, p. 21). A narradora, confusa, responde à pergunta e questiona Dolly: “Acho que um pouco mais. Que concurso é esse, Dolly, não sei de nada...” (TELLES, 2009, p. 21).

Antes, porém, de responder, Dolly interrompe o próprio raciocínio para buscar uma bebida: “Foi uma ideia que me veio na cabeça, quer um conhaque?” (TELLES, 2009, p. 22). Adelaide responde “Não bebo” (TELLES, 2009, p. 22), ressaltando discretamente com isso as diferentes personalidades de ambas, pois a narradora, mais certinha, não bebe, enquanto Dolly, mais rebelde, gosta de conhaque.

Dolly indaga Adelaide sobre seu recato de forma direta:

Okay, entendi, aposto que é virgem, não é virgem? Garota, como você está apavorada! – ela exclamou e riu gostosamente. – Está apavorada como se eu fosse o próprio diabo, ah! *darling*, tome só um gole que vai ser bom, antes de engolir guarde o gole na boca e vai devagar, *okay*? (TELLES, 2009, p. 22).

Por não beber, a narradora é estereotipada por Dolly a partir de seu recato. Adelaide sente necessidade de se defender: “O caso é que você é apressada, Dolly, você é muito rápida e eu sou assim lenta” (TELLES, 2009, p. 22). A narradora reforça, com isso, uma discrepância entre as duas: uma é rebelde, outra recatada; uma é agitada, a outra calma; uma é virgem e a outra não é.

Adelaide retoma o assunto do concurso sobre o qual Dolly havia comentado: “você falou num concurso, Dolly, que concurso é esse, não sei de nada” (TELLES, 2009, p. 22). Dolly explica: “O concurso vai eleger a mais bela brasileira. A eleita vai ganhar cinco contos de réis, uma viagem até Nova York e um contrato com a Paramount, Hollywood, *darling*, Hollywood!” (TELLES, 2009, p. 22).

Apesar da forma menos convencional de sua personalidade, Dolly carrega traços de rivalidade feminina ao idealizar um concurso de beleza. Assim, mesmo que não seja um modelo de atitudes que devem ser tomadas por personagens femininas (e mulheres), Dolly está imersa em uma cultura de estereótipos na qual a beleza de uma mulher pode ser tão importante quanto seu recato. Dolly é muito bonita, como já afirmado pela narradora, e acredita no seu próprio potencial para ganhar o concurso, mas conta a Adelaide que ficou com medo de perder para ela:

Quando te vi, pensei logo, essa daí também é bonita e pode ganhar porque é mais alta do que eu, se inventa de se candidatar eu posso perder. Mas sabe de uma coisa, o que é importante mesmo é o rosto, o corpo não vale tanto assim, essas estrelas que se enrolam em panos e joias é para disfarçar as sardas, as banhas (TELLES, 2009, p. 22-23).

As falas de Dolly reforçam o seu apego à beleza feminina padronizada. Ela preza por modelos de beleza que são exigidos em uma sociedade patriarcal por perceber, neles, uma oportunidade de se destacar sobre as outras, o que não deixa de acontecer, visto que a própria narradora fica impactada por sua beleza. Mesmo tendo um comportamento anti-convencional, Dolly se revela integrada aos ideais femininos do machismo e do sexismo, nos quais as mulheres só possuem destaque quando trabalham em favor da manutenção do sistema patriarcal – seja com sua beleza, seja com seu recato.

Dolly também comenta sobre sua vida pessoal e seu corpo, novamente demonstrando preocupação com a própria imagem e beleza:

Sabe que já fui *girl* aí num teatro? Pena que meus seios são muito pequenos, estou passando neles aquela Pasta Oriental, seios assim pequenos podem me prejudicar no concurso mas no cinematógrafo não tem importância e meu sonho é só esse, ser estrela, estrela! (TELLES, 2009, p. 24).

Ser uma *girl* pode ser interpretado de duas formas: como uma atriz coadjuvante de teatro e como uma garota de programa. Essa última possibilidade parece ser a adequada, já que, em seguida a esta revelação, Dolly fala algo decepcionada sobre seus seios pequenos. No artigo “Como nasce uma atriz: Explorações em torno do saber-fazer das atrizes, a partir de intersecções entre gênero, corpo e trabalho”, Lúcia Regina Vieira Romano (2021) afirma que

é de se imaginar que atrizes puderam, com o tempo, optar pela recusa ao casamento, entendendo que isso daria a elas a mobilidade necessária para a atividade criativa e, quiçá, para o exercício de uma intelectualidade e sexualidade mais livres (ROMANO, 2021, p. 7).

No conto, Dolly opta pela recusa de um relacionamento justamente por acreditar que a implicância da família de seu namorado poderia atrapalhar a sua carreira: “meu futuro está no cinematógrafo. E ele e a família, todo mundo implicando, foi melhor a gente se separar” (TELLES, 2009, p. 20). Com isto, ela garantiu uma liberdade que Adelaide não tem.

O fato de a morte de Doly ter ocorrido, segundo a narradora, a partir de sua vagina, é significativo, pois vincula tal morte à liberdade. Considerando a hipótese de que esta morte foi executada por Adelaide, é possível interpretar que a narradora recatada, virgem e moralista matou não apenas Dolly, mas a liberdade que ela possuía. O fato de Dolly tentar tornar-se atriz e ganhar dinheiro sendo livre para atuar, dar festas, fumar, beber e ser “desmiolada” contrasta com a personalidade recatada de Adelaide, que é virgem, não fala de sexo, não fala abertamente de seu corpo ou de sua vida pessoal. É notável o incômodo da narradora com a situação, pois a todo momento, em sua narração, emergem tensões geradas entre as personalidades distintas dela e de Dolly.

Essas tensões levam, inclusive, à partida prematura de Adelaide, que não passa despercebida por Dolly: “Mas o que é isso? Já está indo embora?” (TELLES, 2009, p. 24). Adelaide apresenta uma justificativa para estar indo embora: “Tenho que ir, Dolly, a aula, não posso faltar” (TELLES, 2009, p. 24). Dolly a questiona: “Mas ainda nem viu seu quarto!” (TELLES, 2009, p. 24). Adelaide responde a ela: “Outro dia, agora tenho que ir correndo mas eu volto, prometo, eu volto” (TELLES, 2009, p. 24). Ela promete que retornará, porém, em seu relato anterior, ela afirma ao passageiro invisível que quando se despediu de Dolly pela primeira vez “já sabia que não ia voltar” (TELLES, 2009, p. 13). O contraste entre estes detalhes é o que faz, ao longo do conto, com que a suspeita de que Adelaide seja a assassina aumente.

A diferença de comportamento entre as duas torna-se insuportável para a narradora, que quer manter distância daquela vida tão diferente da sua. Dolly, porém, alheia aos sentimentos da narradora, se aproxima para arrumar sua boina: “Pensei que fosse arrumar minha franja mas queria ajeitar minha boina. Puxou-a de lado e tanto que a pena de ganso quase tocou meu ombro. Acertou a pena direcionando-a com firmeza para trás” (TELLES, 2009, p. 24). Dolly diz: “Ficou outra coisa, está vendo? Estava parecendo uma touca de enfermeira – disse e riu abrindo os braços para me abraçar” (TELLES, 2009, p. 24). Ao arrumar a boina para que ficasse mais bonita, Dolly invadiu, sem querer, o espaço pessoal da narradora, e, em seguida, Adelaide o faz novamente ao tentar abraçá-la. O desconforto da narradora ressalta, mais uma vez, o embate de personalidade e comportamento entre as duas.

O primeiro contato de Adelaide com Dolly termina quando esta última se encaminha para atender o telefone, deixando Adelaide ir embora: “A campainha do telefone começou a tocar debaixo da saia da boneca. Ela foi atender. – *Hi!* – disse e voltou-se para me acenar. – *Bye!*” (TELLES, 2009, p. 24). Adelaide retoma, então, a narração, concluindo as suas lembranças dos acontecimentos vividos com Dolly:

Corrijo depressa a minha posição, eu estava arcada. Olho as luvas em cima dos cadernos, a mão esquerda cobrindo a direita, ali onde o sangue pingou. Já sei. Vou deixar essas luvas aqui no banco quando eu descer na próxima parada, todos os passageiros já desceram, estou sozinha (TELLES, 2009, p. 25).

Ao afirmar que precisa corrigir a sua postura, que está arcada, ela indica que continua mantendo a sua rigidez. Ela já havia decidido que precisava se livrar das luvas, e agora pensa em alternativas para fazê-lo, evitando, assim, o sangue de Dolly – e tentando se desvencilhar de uma possível prova do assassinato e da possível influência que a moça exerceu sobre ela.

Adelaide afirma: “O passageiro invisível desceu há pouco, escutou minha ida ao inferno, me provocou até que eu dissesse tudo mas ele mesmo não disse nada e nem precisava, quando vi ele já tinha descido e agora estou leve” (TELLES, 2009, p. 25). O passageiro invisível desceu, ou seja, a sua consciência do peso do assassinato de Dolly foi embora; o duplo que representava seu oposto se retirou. O conflito interno carregado de tensão, portanto, se dissipou na personagem, e ele se dissipa a partir da capacidade que ela adquire de relatar, de modo interessado, o contato que teve com Dolly.

A narradora começa, então, a criar em sua cabeça qual relato deverá contar a Matilde, e resolve omitir a morte de Dolly, o que gera suspeitas e pode ser mais um indicativo do seu envolvimento na morte da personagem:

me libertei! e estou voltando lá para a pensão, sei que vou encontrar Matilde que não saiu porque a besta do namorado não telefonou e vai querer saber o que aconteceu. Não aconteceu nada, eu digo. Fui à Alameda Glete, toquei a campainha, ninguém apareceu. A porta estava aberta, chamei pela Dolly mas ela devia estar dormindo e daí peguei meus cadernos na saleta e saí ligeiro (TELLES, 2009, p. 25).

Por mais correta que a narradora queira aparentar ser, ela deixa explícito que prefere esconder o que presenciou a relatar a morte de Dolly. Assim, ela apresenta mais uma tensão interna sobre o que ela afirma ser (recatada, ajuizada) e o que ela é (dissimulada, calculista).

Adelaide pensa inclusive na resposta que receberá de Matilde quando explicar o ocorrido para ela: “Matilde vai dizer que foi bom eu não inventar de me mudar quase no fim do

ano e vai contar a última novidade da revista, o Rodolfo Valentino trocou de amor, está apaixonado por uma mulher mais velha que se veste de preto e tem um passado misterioso” (TELLES, 2009, p. 25).

Aqui, novamente, há a citação de um artista de cinema: Rudolph Valentino. No relato que Adelaide imagina que Matilde fará, há um dado interessante, pois a referência ao relacionamento de Valentino com uma mulher mais velha que se veste de preto coincide com lendas relatadas por revistas de fofoca depois da morte do ator. Segundo o texto de Carla Marinho Real intitulado “Quem era a misteriosa mulher que deixava flores no túmulo de Rodolfo Valentino?” (2015), após a morte precoce de Valentino, “surgiram lendas a respeito de fantasmas que rodeavam o cemitério e de uma mulher vestida de preto que visitava seu túmulo constantemente” (REAL, 2015, s/p.). Essa lenda ganhou tamanha divulgação que “muitas foram as mulheres que passaram a reivindicar o título da primeira e verdadeira” (REAL, 2015, s/p.). Ainda segundo Real: “No primeiro aniversário da morte de Valentino, uma mulher vestida de preto, com um longo véu apareceu na cripta do amante latino. Ela carregava uma rosa vermelha”. Depois disso, “a misteriosa mulher continuou aparecendo ao longo das décadas, fazendo com que curiosos criassem teorias a respeito de quem seria ela” (REAL, 2015, s/p.- colchetes nossos). A referência a Rodolfo Valentino mostra que, além de Matilde, Adelaide se ocupa da vida das celebridades, particularmente atores e atrizes.

A narradora retoma os três motivos para a crueldade supostamente cometida por Fatty Arbuckle: “E o motivo? O noivo da Matilde disse que três motivos podiam provocar um crime assim, ela esqueceu o terceiro mas não tem terceiro, o motivo é um só, a crueldade a crueldade a crueldade” (TELLES, 2009, p. 25).

Em uma primeira leitura, Adelaide parece estar impressionada com tudo o que aconteceu à sua conhecida, e que, em sua percepção, somente a crueldade parece motivo para tamanha violência cometida contra Dolly. Sua resposta, porém, pode se relacionar à crueldade da rivalidade feminina, como aquela que ela nutriu por Dolly e que, possivelmente, levou-a a cometer um assassinato – ou, pelo menos, levou-a a omiti-lo.

A crueldade de um sistema no qual as mulheres precisam competir entre si e anularem umas às outras para conseguirem se sobressair socialmente é um assunto constante no conto. E as protagonistas, Adelaide e Dolly, representam modelos distintos de personalidade e estereótipos femininos que acabam cercadas pelo mesmo ambiente de tensão gerado pela competição, pela inveja, pela mágoa e pela violência do sistema patriarcal e machista, que garante às mulheres que a opressão venha em diferentes formatos: para a recatada, cabe o lugar

de estar excluída, de possuir poucos contatos e de não chamar a atenção; para a moralmente rebelde, cabe o lugar de busca incessante pela beleza e a competição com outras mulheres.

Ainda no bonde, o cobrador se aproxima de Adelaide e tece um comentário a respeito do tempo: “A chuva brava ainda vai demorar um pouco – disse o cobrador de bigode antes de baixar a cortina do meu banco” (TELLES, 2009, p. 26). Ela responde: “Vou ter tempo então de chegar antes dela – eu digo e puxo a sineta e levanto a cortina que ele acabou de baixar” (TELLES, 2009, p. 26). Essa atitude rebelde, que contrasta com sua atitude recatada, correta e organizada, é um indício da mudança que Dolly causou em sua vida. A resposta que ela dá ao cobrador demonstra uma nova postura: agora Adelaide responde com grosseria e completa a grosseria ao abrir a cortina que o cobrador havia acabado de abaixar, mesmo tendo puxado a sineta para descer do bonde “com o bonde ainda andando” (TELLES, 2009, p. 26), disposta a descumprir regras. Depois de conhecer Dolly (e possivelmente matá-la), a narradora parece ter sido estimulada a ser mais corajosa, beirando a imprudência. Ela consegue, assim, se desvincular de uma das amarras sociais que a prendem em uma personagem que age apenas de acordo com o que se espera de uma “garota ajuizada”.

Confirmando sua nova postura, a narradora esquece propositalmente as luvas para livrar-se da evidência da morte de Dolly. O cobrador, porém, a chama: “Moça, sua luva, esqueceu sua luva!” (TELLES, 2009, p. 26).

Ela pensa em Dolly: “me vem uma vontade de rir porque penso na Dolly que deve estar rindo de mim, não na Dolly esvaída na outra, na Dolly de olhar aceso e cabeleira cintilante que encontrei me esperando na porta” (TELLES, 2009, p. 26). Assim, a narradora parece concluir que a Dolly esperta, divertida e viva sentiria vontade de rir dela, desengonçada mas tentando ser mais rebelde às convenções.

Ela pega as luvas e segue seu caminho para longe dos trilhos do bonde: “Estou sem medo na rua deserta, já sei, sou tartaruga mas agora virei lebre indo firme até o bueiro onde deixo cair as luvas, *Bye!*” (TELLES, 2009, p. 26). Ela já não sente medo da rua deserta, e sente-se modificada, já que era “tartaruga” e agora virou “lebre”, ou seja, passou da pessoa lenta que afirmava ser para a pessoa rápida que Dolly era. Ela se livra das luvas jogando-as em um bueiro e despede-se delas de forma irônica, utilizando um *bye*, justamente a forma como Dolly se despediu dela da última vez. Ao assassinar Dolly, a narradora adquiriu não apenas uma gota de sangue na luva, mas um pouco da desenvoltura que ela invejava na outra.

Por fim, Adelaide pensa sobre a boina: “se essa chuva engrossar e deformar esta boina eu peço à tia que me faça uma boina nova, as luvas e a boina com a pena vermelha, mas do

mesmo vermelho do sol da deusa do vitral” (TELLES, 2009, p. 26). A morte de Dolly causa em Adelaide uma mudança, pois ela passa a ser menos recatada e passa a se esconder menos. Assim, quer abandonar a cor caramelo e passar a usar a cor vermelha, antes relacionada com a deusa do vitral, metonímia de Dolly.

Vários dos dados narrados por Adelaide encaminham a sua história para uma leitura na qual Dolly, festeira, artista e inconsequente teria sido assassinada por uma outra pessoa. O conto, porém, lida com versões, e, observando a narrativa secundária, implícita, é possível analisar o conto a partir da perspectiva de que, na verdade, Adelaide é a assassina. Além disso, ela não parece apenas assassinar a personagem Dolly, como também se reconfigurar para permitir que aspectos da personalidade da outra passem a fazer parte do seu dia a dia, desfazendo as tensões causadas pela rivalidade entre as duas ao absorver traços de personalidade de Dolly.

Os elementos que confirmam essa hipótese são os seguintes: a narradora não revela os acontecimentos desde o primeiro momento. Ela começa afirmando que foi apenas buscar seus cadernos de datilografia, saiu da casa e não mais retornou. Em seguida, ela afirma que ela e Dolly não são amigas, enquanto sua intimidade com a casa amarela, com o gato e com informações privadas de Dolly afirmam o contrário. Adelaide tenta, ao longo da narração, construir uma versão que soe verdadeira para convencer o passageiro invisível, ou seja, convencer a sua própria consciência dos acontecimentos e de sua inocência no assassinato de Dolly. Ela também pensa na desculpa que dará a Matilde para explicar como voltou com os cadernos sem contar sobre a morte que presenciou (e provavelmente causou).

Conclui-se que um dos possíveis temas do conto seja pode ser o ressentimento de Adelaide para com Dolly. A narradora se ressentida com a personalidade de Dolly, que é expansiva, generosa, possui amigos e é livre, em oposição a si própria, presa em seus receios, julgamentos e atos recatados.

Adelaide parece se ressentir da existência de Dolly, e invejá-la. O seu ressentimento é tanto que, ao cometer o assassinato, ela se esquiva e se sente mais confortável mentindo do que admitindo os sentimentos negativos que tem a respeito de Dolly. A morte, porém, liberta Adelaide, que se sente mais confiante, como se o assassinato tivesse matado também o rancor e a mágoa que carregava e tivesse feito crescer nela os aspectos que ela invejava em Dolly, transformando-a em uma mulher mais complexa e retirando-a do estereótipo de menina recatada.

Adelaide merece destaque por ser uma personagem esquivada, já que, mesmo sendo a narradora, seus pensamentos estão apenas parcialmente expostos na narrativa. Ela é uma personagem complexa, com camadas de mistério, e que se destaca por criar um embate entre sua ordem (seu recato) e seu caos (seu ressentimento).

Assim, Lygia Fagundes Telles constrói no conto uma personagem feminina capaz de dissimular, distrair e convencer o leitor da narrativa que ela mesma vai criando ao longo de seu relato, encobrendo as partes que não lhe interessa revelar. Ela não é apenas uma moça recatada, sexualmente reprimida, organizada e caseira, mas também carrega em si a violência, o ressentimento, a inveja e o rancor, o que a aproxima emocionalmente de um ser humano (não ficcional), que têm qualidades e defeitos, ao mesmo tempo em que a transforma em uma personagem literária sedutora e multifacetada. Sua complexidade é criada em contraste, principalmente, com a personalidade de Dolly. Adelaide discute internamente a sua inveja e seu desejo de ser Dolly, uma mulher mais extrovertida e livre do que ela. A protagonista se destaca por sua discrição, bons modos e por suas tentativas (falhas) de ser uma “boa moça” a partir dos moldes herdados do patriarcalismo, mas se destaca, no fim do conto, por sua mudança, advinda da apropriação do jeito de ser de Dolly, a quem, provavelmente, ela matou.

No caso de “Dolly”, a narradora se enquadra em algumas das expectativas criadas sobre as mulheres: ela tenta demonstrar que é comportada e ajuizada, usa roupas com cores neutras, como luvas e boina cor de caramelo, e critica o comportamento de Dolly, que, por sua vez, é o oposto do que se espera de uma jovem moça educada em uma sociedade patriarcal: ela fala abertamente sobre os relacionamentos amorosos fracassados, busca uma carreira de atriz, usa drogas.

O conto explora o embate entre o que as personagens femininas da narrativa gostariam de ser e possuir e o que de fato está ao alcance delas realizar. Adelaide é influenciada pelas moças com quem conviveu, Matilde e Dolly, na medida em que descobre novas perspectivas de futuro, que lhe permitem agir uma forma diferente da que costumava fazer ou se esforçava por aparentar.

Simone de Beauvoir (2016) afirma que “o fato que determina a condição atual da mulher é a sobrevivência obstinada, na civilização nova que se vai esboçando, das tradições mais antigas” (BEAUVOIR, 2016, p. 194). Tanto Adelaide quanto Dolly são vítimas de uma mesma ordem de exclusão, porém Adelaide entende que precisa se preservar, enquanto Dolly serve à ordem patriarcal aliada a imposição social da beleza.

O movimento realizado no conto, portanto, fortalece a ideia de sobrevivência obstinada, uma vez que Adelaide começa a refletir sobre a própria existência enquanto estereótipo de moça ajuizada e obediente, que é o esperado por uma sociedade patriarcal, para, a partir de um ato de violência, modificar-se.

O conto é construído a partir de uma ordem de narração dos acontecimentos que privilegia não os fatos na exata ordem cronológica em que aconteceram, mas, sim, a forma como a narradora protagonista os organiza para lidar com o que lhe aconteceu. A ordem da narração prioriza, dessa forma, o que a narradora sente, sua percepção da própria existência enquanto mulher e como isso afeta a sua tomada de decisões e suas ações.

Além disso, o conto também aponta para a culpa das mulheres, a partir das luvas de Adelaide que ficam sujas de sangue. Dessa forma, mesmo que Adelaide não seja interpretada como a assassina de Dolly, ela ainda é culpada. A condição do ser-mulher em uma sociedade patriarcal submete as personagens femininas à culpa e à responsabilidade de julgarem-se (e, talvez, cometerem atrocidades) a partir dos padrões sociais impostos pelo patriarcado pois, nesse sistema, para a mulher, só cabe a culpa, seja pelo assassinato, seja por participar do esquema de rivalidade feminina fomentado, inclusive, pela indústria cultural.

A ambiguidade da história narrada por Adelaide faz dela uma narradora não confiável. Sua dissimulação joga com estereótipos que a tradição patriarcal criou para reduzir a complexidade humana particularmente a das mulheres. Ainda que de modo enviesado, e eticamente condenável, Adelaide põe em discussão tais estereótipos – a “boa moça” X a moça “desajuizada” – ao valer-se deles para, ao narrar, dissimular o seu crime e o seu caráter.

3.1.2 “Você não acha que esfriou?”

Em “Você não acha que esfriou?”, a protagonista já é uma mulher madura, com um filho, casada e vive um caso extraconjugal. Seu debate interior orbita o desejo que sente por um homem que não é seu marido e as obrigações conjugais que ela se sente no dever de cumprir. No final do conto, ela se rebela e se desprende do papel social de mulher casada que precisa ser fiel, submissa e dominada.

Kori, a protagonista, se relaciona com Armando, amigo de Otávio, seu marido. Armando é incapaz de performar o ato sexual, o que gera em Kori um fluxo de pensamentos no qual ela relembra homens em uma entrevista falando sobre o que costumam fazer depois do amor – e todas as respostas que os homens dão tem a ver com a própria satisfação, independentemente da outra pessoa com quem se relacionaram. Kori começa, então, a analisar o momento privado

que acabou de compartilhar com Armando e a vida pública que compartilha com Otávio, que, segundo ela, casou-se por interesses financeiros já que ela é uma mulher de família rica. Além disso, Armando parece ser apaixonado por Otávio, e Kori, para machucá-lo, conta a ele sobre um suposto caso que o marido estaria tendo com a secretária, que, supostamente, teria engravidado.

Nesse conto, a tensão é construída a partir dos embates internos da protagonista, que anseia pelo amor que não recebe dos homens pelos quais nutre sentimentos. Ela precisa lidar com suas vontades, ao mesmo tempo em que lida com um sistema social assimétrico nas relações entre homens e mulheres – especialmente, homens e mulheres que se relacionam sexualmente.

“Você não acha que esfriou?” tem seu início logo após o intercuro sexual entre Kori e Armando. Ela está no apartamento dele, e observa o espaço ao seu redor enquanto parece sentir que o tempo passa devagar, mas ela gostaria que passasse logo. Essa reflexão vem à tona na narrativa enquanto ela observa uma parede branca logo após o sexo:

Ela foi desprendendo a mão que ele segurava e virou-se para a parede. Uma parede completamente branca, nenhum quadro, nenhum furo, nada. Se houvesse ali ao menos um pequeno furo de prego por onde pudesse entrar e sumir. Lembrava-se agora do mínimo inseto a se enfiar aflito na frincha da argamassa de cal, forçando a entrada até desaparecer, estava fugindo. A evasão dos insetos é mais fácil, pensou e entrelaçou as mãos (TELLES, 2009, p. 27).

O desconforto de Kori é perceptível. Ela apresenta, já nesse primeiro momento da história narrada, que está tensa e infeliz no lugar em que se encontra. Ela sente vontade de sumir como um inseto, criando assim uma metáfora: ao perceber que a parede é lisa, ela conclui que não há escapatória fácil da situação em que se encontra.

Ainda no começo do conto, ela relembra um programa que assistiu em um canal de televisão no qual ocorre uma entrevista entre homens que comentam sobre o que fazem “depois do amor”:

O que você faz logo depois do amor? Era a pergunta cretina que outros cretinos responderam num programa de televisão. Acendo um cigarro e fico olhando para o teto, disseram alguns em meio de risadinhas. Outros foram mais longe, Enfiou a cueca e vou até a geladeira buscar uma latinha de cerveja. Ou uma asa de frango. Mais risadas (TELLES, 2009, p. 27).

Nota-se que nenhum dos homens da entrevista considera, em suas respostas, a existência da mulher. As suas ações referem-se a si mesmos e à sua própria satisfação: fumar um cigarro,

beber, comer e ouvir música. Estes homens tentam reafirmar a sua masculinidade, que é comparável a um estado de frieza constante, de despreocupação com o próximo (ou, nesse caso, com a próxima) – eles fazem coisas que os agradam sem nem citar a mulher com quem se relacionaram.

Kori afirma que “o entrevistador não lembrou de perguntar como eles se comportariam numa situação mais delicada, aquela onde não aconteceu nada” (TELLES, 2009, p. 27). Aqui, percebe-se que Kori está indicando, de forma implícita, que passou por uma situação na qual a performance sexual de Armando, seu amante, falhou. Essa situação reforça o desconforto da personagem, e destaca, previamente, a relação conflituosa existente entre Kori e Armando.

Ele tenta apresentar uma justificativa para a situação desconfortável em que se encontram logo depois do sexo falhado:

Acho que me emocionei demais, compreende? Me habituei a um certo tipo de mulher que prefiro pagar, não, não são propriamente putas – acrescentou e a palavra *putas* foi quase sussurrada. – Enfim, fiquei emocionado e na emoção, compreende? (TELLES, 2009, p. 28).

Novamente, há uma confirmação de que algo aconteceu, e a narrativa dá a entender que Armando não foi capaz de manter a ereção. Ao afirmar que está habituado a um outro tipo de mulher e que ficou emocionado, Armando reafirma sua impotência ao tentar se justificar utilizando como argumento sua relação com prostitutas, que são, no caso do conto, personagens estereótipo que reforçam a polarização, no imaginário masculino, entre dois grupos de mulheres: as que são “para sexo” e as que “são para casar”.

A fala de Armando cria uma oposição entre as mulheres que são pagas para o sexo, ou seja, mulheres cuja função social é, supostamente, garantir o prazer do homem, e Kori, que, além de ser casada, também é uma mulher madura. Ele reforça, assim, dois estereótipos distintos de personagens femininas: o modelo da mulher objeto sexual e o modelo da mulher recatada, ambos questionados ao longo da narrativa, já que Kori é, ao mesmo tempo, uma mulher amorosa e sexual.

Kori conversa com Armando, acalmando-o, tentando deixá-lo confortável. Ela começa, de forma aparentemente desconexa, lembrando de uma fala de sua mãe para justificar que, na verdade, ela é quem teria sido a culpada pela incapacidade dele: “Minha mãe fugia da realidade como o diabo da cruz e inventou que eu era uma moça muito especial. Você se atrapalhou, querido, mulheres especiais só atrapalham. Ou não?” (TELLES, 2009, p. 28).

Kori narra o que lhe foi ensinado a respeito do ser mulher. Segundo ela, sua mãe inventou que ela era “uma moça muito especial” como uma forma de fugir da realidade – o que confirma que ela não acredita no fato de ser especial. Ela também é irônica ao afirmar que “mulheres especiais só atrapalham”, e parece perceber um sentimento sutil em Armando, o que também será confirmado mais adiante no conto: ele não se interessa por ela, mas pela sensação de experienciar o que o marido dela experienciava.

Assim, ser uma “mulher especial” não garantiu a Kori que ela conseguisse o que queria, e se tornou um empecilho, limitando seus relacionamentos com o marido e com o amante, afinal, mesmo que fosse de fato especial, não foi capaz de fazer com que Armando mantivesse a ereção. Kori, nessa fala, assume para si a culpa do problema sexual, mesmo que não tenha sido ela a responsável pela impossibilidade de realização satisfatória do ato sexual. Essa culpa é imposta socialmente às mulheres, a quem é atribuído um dever social velado de conseguir manter a atenção (e a ereção) dos homens.

A principal figura de linguagem que se destaca nesse conto é a ironia, que funciona como uma ferramenta para Kori não expor o que sente e deseja. A partir do uso da ironia, Kori aborda os limites de sua existência enquanto mulher, já que destaca as limitações que lhe são impostas: ela deve se portar como uma mulher casada, mostrar-se satisfeita com o seu casamento com Otávio, mas também deve servir de apoio emocional ao homem com quem está se relacionando, Armando. Ela também expressa a sua vontade de romper com esses padrões.

Ainda com ironia, Kori reflete a respeito da necessidade de consolar Armando depois do ato sexual falhado: “E devia ficar ali consolando muito sutil. E ainda por cima tinha que ser generosa” (TELLES, 2009, p. 28). Internamente, portanto, ela não acredita no consolo que está oferecendo, e sente-se incomodada por precisar ser gentil com o amante. Esse “ter que” ser generosa é proveniente de uma tradição cultural pautada na submissão da mulher, que deve aceitar o que lhe é imposto e dar apoio aos homens com quem se relaciona. Kori, porém, mesmo seguindo a tradição, encontra-se em uma posição de tensão interna já que não acredita, de fato, que deveria consolá-lo.

O desconforto dela não fica tão oculto quanto ela tenta ocultar, já que Armando pergunta: “Algum compromisso, Kori? Você está meio tensa” (TELLES, 2009, p. 28). Ela desvia do assunto e comenta sobre um compromisso com o filho: “Eu, tensa? Não, que ideia. Prometi levar o filhote ao jardim zoológico, ele quer ver os ursos” (TELLES, 2009, p. 28). Armando mantém a conversa, perguntando a ela: “e depois?” (TELLES, 2009, p. 28). Apesar de aparentar ser uma pergunta inocente, com o objetivo de preencher a conversa que ambos

estão tentando manter, o monólogo interior de Kori aponta para outro caminho: “Depois. Ele queria saber o que vinha depois. O tom era de um distraído sem maior interesse em ouvir a resposta mas ela sentia a ansiedade pulsando sob a pele dessa distração” (TELLES, 2009, p. 28-29).

Kori desconfia das perguntas do amante pois, de acordo com ela, ele não sente atração por ela por já possuir um outro interesse amoroso: seu marido. Ela começa a refletir sobre o que Armando poderia ter perguntado para chegar logo ao que parecia interessar de fato a Armando:

O que vocês vão fazer hoje? – ele podia ter perguntado se fosse um homem simples. Se fosse mais simples ainda poderia dizer, Minha querida, me perdoe mas foi um equívoco, não era você que devia estar na cama comigo, erro de pessoa, compreende? Mas Armando estava longe de ser um homem simples: levar para a cama a mulher do amigo já não revelava uma certa complicação? E um amigo pelo qual ele estava apaixonado (TELLES, 2009, p. 29).

Armando não é um homem simples, já que levou para a cama a mulher do amigo e está apaixonado por esse amigo. Kori demonstra estar intrigada com o interesse de Armando por Otávio, visto que haviam acabado de se envolver sexualmente e, mesmo assim, ele continua focando a conversa no homem que não está presente.

Armando age de acordo com o esperado para o homem heterossexual em uma sociedade patriarcal: diz ter muitas relações sexuais, com muitas mulheres, mesmo quando, aparentemente, seu desejo não é esse. Ele enfatiza que sente atração por mulheres para reforçar a sua heterossexualidade. Porém, como nos indica Kori, ele “errou de pessoa” e gostaria de estar se relacionando com outro alguém: seu marido Otávio, o homem por quem Armando está apaixonado.

Kori responde à pergunta de Armando afirmando que sairá com o marido: “Meu aniversário é amanhã mas Otávio inventou hoje uma ceia” (TELLES, 2009, p. 29). Armando aproveita o gancho para perguntar a ela sobre sua idade: “Trinta anos, Kori?” (TELLES, 2009, p. 29). Essa pergunta é irônica, e Kori reflete sobre ela antes de respondê-la definitivamente:

Com esta minha pele de papel de seda amarfanhado devo aparentar muito mais e ele falando em trinta anos, não era mesmo delicado? Fixou no homem o olhar comovido, o delicado Armando. Não cínico mas delicado, Acariciou-lhe o queixo. Meu pobre querido. Eu também sou uma pobre querida, todos queridíssimos e contudo (TELLES, 2009, p. 29).

Nesse trecho, Kori ressalta, pela metáfora que associa a sua própria pele a um papel de seda amarfanhado, o fato de ser uma mulher madura. O ato de perguntar a ela se ela tem menos

idade do que realmente tem parece ter sido pensado cuidadosamente pelo amante para soar como delicadeza, e, ironicamente, Kori afirma que Armando não é cínico, mas delicado.

Kori diz sua idade a Armando e faz uma comparação entre as idades de Armando e Otávio: “Amanhã completo quarenta e cinco, tenho quatro anos menos do que Otávio, vocês não têm a mesma idade?” (TELLES, 2009, p. 29). A idade da personagem revela que ela já é uma mulher madura. Sua idade também reforça a tensão entre ser uma mulher madura, casada, com filhos, e ser uma mulher que se relaciona com outro homem que não o seu marido.

A narrativa traz uma lembrança na qual Kori relembra o ato sexual com Armando, destacando que ela pensou em inventar pretextos para fugir, e não se relacionar com o amigo do marido:

Diga que Otávio apareceu inesperadamente, a força dos inesperados e por isso não pode ficar. Ou diga que o seu filho está queimando de febre ou então que houve um vazamento de gás! E a cozinheira aspirou e agora ela está no hospital, depressa, diga o que quiser mas vá embora! Tirou o casaco e ficou (TELLES, 2009, p. 30)

Há, nesse trecho, uma tensão ocasionada pelo embate entre ser uma mulher casada, que deveria estar se preocupando com a família (com o marido, com o filho, com a empregada e questões domésticas), e ser uma mulher com desejos fora do casamento. Kori divide-se internamente entre o que as tradições impõem a ela como uma mulher madura e casada e o que ela de fato deseja fazer. Ela opta por sanar a curiosidade de se relacionar com Armando.

Ainda em seu processo de lembrança, Kori relembra a atitude de Armando de procurar uma boa música para o momento do sexo: “Armando ia mexendo nos discos e perguntando o que ela gostaria de ouvir agora, quem sabe uma ópera? Ela estranhou a própria voz em falsete, falava em falsete quando ficava postiça, Ótimo, Armando, a *Carmen*” (TELLES, 2009, p. 30).

O uso do itálico para falar de *Carmen*, a música, reforça a ironia de seu comentário, junto da palavra “ótimo”. A escolha da ópera *Carmen*, também reforça o seu comentário irônico, como será demonstrado a seguir.

Carmen é uma ópera de quatro atos produzida por Georges Bizet em 1875, como aponta Carmem Kummer Liblik, autora do texto “Subjetividades femininas na ópera oitocentista: notas sobre Norma, La Traviata e Carmen” (2018). Liblik explica que o tema principal dessa ópera é “o amor que desperta a pulsão criminosa em Don José, homem ciumento que, sendo rejeitado pela mulher que ama, confere-lhe a morte como destino inexorável” (LIBLIK, 2018, p. 11), em

oposição a “uma mulher segura de si, confiante e que ama a liberdade acima de tudo, a ponto preferir a morte a ceder aos desejos de um homem” (LIBLIK, 2018, p. 11).

Carmen é uma cigana para quem o amor tem um significado diferente daquele idealizado na época – e diferente, também, do que apontam os valores sociais patriarcais ainda vigentes na atualidade:

Para ela, o amor não pode ser relacionado às ameaças, pedidos, chantagens e, especialmente, a um mero discurso de palavras bonitas. O amor é como um ‘menino cigano’, que nunca conheceu qualquer lei, especialmente a lei patriarcal. Esse amor manifesta-se como exemplo vivo da substância errática do desejo que, em sua irracionalidade e imprevisibilidade, foge a regras e esquemas normativos (LIBLIK, 2018, p. 11).

À semelhança do caso de Kori, o amor de Carmen rompe regras impostas por uma sociedade que o define como um fator de sujeição da mulher ao domínio do homem. Liblik encontra na conduta de Carmen uma personagem que “expressa uma espécie de afetividade que enaltece a alegria e a embriaguez” (LIBLIK, 2018, p. 12), por meio de experiências e atos “desprovidos de remorsos, ressentimentos ou crises morais de consciência diante das transgressões das rígidas normas sociais” (LIBLIK, 2018, p. 12).

Kori se aproxima dessa personagem que escapa à rigidez do amor patriarcal. Ela não parece se arrepende da traição e é consciente da problemática da relação que nutre com o amante: ele, na verdade, está apaixonado por Otávio, e a usa como uma forma de alcançar aquilo que almeja: ter as experiências que Otávio já teve.

A ópera *Carmen* também trata de relacionamentos pouco usuais. Como afirma Liblik, na época em que *Carmen* e outras óperas que tinham mulheres como protagonistas,

O adultério, o relacionamento com prostitutas e qualquer tipo de encontro que não tivesse o propósito da união civil e religiosa era interpretado como a antítese do verdadeiro amor. O ideal do amor assentava na condição serena e tranquila que apenas poderia ser ofertada pela união com a noiva ou esposa, cuja sexualidade era anulada (LIBLIK, 2018, p. 15-16).

Kori, assim como Carmen, não pode ser encaixada no ideal romântico patriarcal de amor, uma vez que comete adultério, não anula a própria sexualidade, e usa dela para aproximar-se de um homem que não a deseja, mas que não pode negar o pedido dela por se beneficiar com ele: Armando pode estar mais próximo daquilo que o homem de quem ele gosta sente e toca ao estar com Kori.

Ainda em processo de rememoração, Kori reflete sobre uma situação ocorrida no momento do intercursos sexual, quando Armando teve dificuldade em abrir seu sutiã:

Com a consciência do sorriso alvar que esboçou, ainda quis ajudá-lo, ele tentava agora desabotoar-lhe o sutiã mas se atrapalhou no colchete e na impaciência, a quase irritação, Que difícil, Kori! Propositadamente ela reteve as alças nas pontas dos dedos, retardava o instante de mostrar os seios que lembravam dois ovos fritos. Frios. Ele enervou-se (TELLES, 2009, p. 30).

Mais uma vez, há uma ironia presente em Kori, mais especificamente em seu sorriso e na sua tentativa de ajudar Armando a abrir seu sutiã, pois ela retém propositadamente as alças e retarda o instante em que mostrará os seios. Ela apenas os mostra depois de irritá-lo.

Outro ponto importante é a comparação dos seios de Kori a ovos fritos e frios, pois, por ser uma mulher madura, seus seios são mais enrugados. Ela não quer mostrá-los a Armando, o que indica o seu desconforto com a própria imagem e a tensão entre ser uma mulher sexual e ser uma mulher madura. Ainda nesse trecho vale destacar o uso do discurso indireto livre, presente em todo o conto. Esse uso produz ambiguidades no texto, já que é difícil afirmar se a concepção dos seios de Kori como ovos fritos resulta dos pensamentos da protagonista ou se é uma afirmação do narrador. A presença desse tipo de discurso enfatiza, nesse conto, a força de ideias geradas a partir de crenças de uma sociedade patriarcal, como a imposição às mulheres para que permaneçam jovens.

Kori usa seu corpo para aproximar-se fisicamente de uma pessoa da qual não consegue se aproximar emocionalmente, e usa do corpo dele para satisfazer a sua curiosidade a respeito de como seria ter relações sexuais com ele. Assim, ambos usam um ao outro: Kori usa o corpo de Armando em uma tentativa de se aproximar emocionalmente dele e conhecê-lo e Armando usa Kori para estar mais próximo de Otávio. Reforçando isso, Kori “Pensou no filme da véspera, *Indiana Jones*, tantas ciladas. E caíra numa cilada ainda maior, habilmente armada para satisfazer a curiosidade desse amante, amante? Que queria apenas vê-la de perto na plenitude das sardas e dos ossos. Encolheu-se” (TELLES, 2009, p. 31). Ela percebe que é usada por Armando, mas permite que ele mate a sua curiosidade por querer tê-lo como amante.

A narrativa retorna para o momento após o sexo, e Kori afirma, em voz alta: “minha avó sabia tocar harpa. Era tão bonita!” (TELLES, 2009, p. 32). A ambiguidade é destacada por Armando, que pergunta: “A sua avó?” (TELLES, 2009, p. 32), ao passo que ela responde: “Não, querido, a harpa. Minha vó era feia, todas as mulheres da minha família são feias” (TELLES, 2009, p. 32). Ela dá continuidade à reflexão a respeito da beleza das mulheres de sua família, bem como insere o aspecto de sua vida burguesa e a relação entre dinheiro e amor que se estabelecida em sua vida:

Feias e ricas. Mas sem perder as ilusões, isso é que não, perder as ilusões, jamais. Até eu, este cocô de mulher, me apaixonar perdidamente por esta beleza de homem e ainda esperando que ele, apaixonado pelo outro, compreende? Um caso especial, diria a mãe. Especialíssimo. E se eu fosse um homem? Ele ia se apaixonar por mim? Não ia não, em homem eu seria o mesmo desastre e Armando era um esteta. Será que ele gostaria de ouvir notícias sobre Otávio? Pois vou lhe dar ao menos esse prazer, pensou e teve vontade de rir (TELLES, 2009, p. 32).

Vale destacar, aqui, o uso do monólogo interior para narrar os acontecimentos. Mesmo que o conto seja narrado em terceira pessoa, os sentimentos e impressões que são transmitidos são majoritariamente os de Kori, e, em alguns momentos, o texto é narrado em primeira pessoa para demonstrar a presença daquilo que Kori tem como perspectiva. Assim, a partir do monólogo interior, a narrativa é construída e se desenvolve, dando destaque a uma protagonista infiel, ou seja, uma protagonista que pode ou não estar emitindo verdades sobre seu amante e à sua relação com ele.

Kori diz a Armando: “estou com frio. Você não acha que esfriou?” (TELLES, 2009, p. 32). Nessa fala, que dá nome ao conto, é possível depreender mais de um significado. Na superfície do conto e do diálogo entre os dois, há uma referência a mudanças de temperatura, já que ela se cobriu e afirma estar com frio. Além dessa possível interpretação, há também o implícito: Kori está desconfortável, e seu relacionamento com Armando parece tê-la decepcionado depois do sexo. As tentativas de Kori de conversar com Armando de forma descontraída contradizem o que se passa em seu interior, sua vontade de poder escapar da situação em que se encontra, e, assim, o relacionamento entre os dois esfriou.

Armando depreende apenas o significado explícito da fala de Kori, e diz que vai “buscar uma coberta” (TELLES, 2009, p. 32), mas ela afirma: “não é preciso” (TELLES, 2009, p. 32-33), o que indica que seu comentário diz mais respeito ao sentimento que ela tem com relação a ele do que com sentir frio. Em seguida, o narrador dá acesso ao pensamento de Kori, que se sente desconfortável com a ideia de ter sido usada por Armando:

Fechou a cara, mas era justo? Ser usada como ponte para que ele chegasse até o outro, ponte? Nem isso. Quis apenas ver nos detalhes a mulher com a qual esse outro tivera seus orgasmos. Poucos, é certo. Mas no acaso deles não chegaram a fazer um filho? A débil criança de sangue aguçado que o pai recebera com aquele ar aborrecido com que recebia uma construção que não deu certo, era arquiteto (TELLES, 2009, p. 33).

Kori não cumpre cegamente com aquilo que o senso comum de uma sociedade patriarcal exige de uma mulher: beleza, carisma, gentileza, fidelidade e maternidade. Ela é uma mulher entreposta entre dois homens, dividida entre seus anseios e desejos e suas obrigações enquanto

mãe e esposa. Sua consciência, que tudo analisa, parece ser o seu fator de resistência. Ao dedicar-se aos homens de sua vida (marido, filho e amante), deixa-se usar por eles como uma fonte que supre suas necessidades: o marido precisava de seu dinheiro, o filho precisa de sua atenção, o amante quer saber como é estar com a mulher do homem que ele ama. Ela se torna, conscientemente, objeto entreposto entre os homens de sua vida, e, para além de ser usada por eles, ainda precisa lidar com o papel social que lhe é imposto enquanto mulher: ser submissa, quieta, carente e atenciosa.

A tensão interna que Kori carrega é reforçada pelos homens com quem ela se relaciona, especialmente com Armando. Após o sexo, “Ele fechara as cortinas deixando apenas uma luminária embaçada num canto, todas as providências para que não ficasse muito exposto o patinho feio enquanto o cisne merecia toda a luz do mundo” (TELLES, 2009, p. 33).

Armando, segundo a perspectiva de Kori, tenta escondê-la ao fechar as cortinas, e enquanto ela se entrega a ele, dedicando-se a deixá-lo confortável mesmo quando discorda da situação, ele tenta apagá-la, escondê-la. A referência à história clássica do patinho feio, normalmente contada para crianças, indica que Kori se percebe como ele, e percebe Armando como um cisne. Adriana Antunes de Almeida e Ana Júlia Poletto explicam sobre o que se trata essa narrativa, no texto “O estranho estrangeiro: o duplo no conto o patinho feio, de Andersen” (2016):

é a história de um patinho que, por uma situação que não depende dele, vai parar num ninho de patos comuns. Nasceu diferente e por ser diferente, fora negligenciado e, de certa forma, abandonado. As diversas humilhações e sofrimentos físicos que sofreu ao longo da jornada, acabam por ser o combustível até que aconteça a redenção e ele encontre o seu grupo (ALMEIDA; POLETTTO, 2016, p. 25).

Assim como Kori, o patinho feio se sente humilhado, abandonado. Ele sofre ao longo de sua jornada, mas no fim, encontra a redenção. Ainda a respeito do texto do patinho feio, as autoras afirmam: “O movimento oscilatório entre a feiura do Patinho e a sua transformação no belo cisne nos indica a existência do duplo: ao negar sua existência em meio à rejeição, o patinho empreende o caminho da busca, passando pelas suas sombras” (ALMEIDA; POLETTTO, 2016, p. 25).

Kori, bem como o patinho, utiliza-se da rejeição para realizar uma autorreflexão a respeito de seus sentimentos por Armando, que ela percebe como um cisne que julga merecer “toda luz do mundo”. Ela caminha, assim, passando pelas suas próprias sombras, pelo sentimento de ser deixada de lado pelos homens a quem se dedica – tanto pelo marido quanto

por Armando. Isso, enquanto caminha, também, pela tensão criada entre a mulher que ela gostaria de ser (uma mulher jovem, atraente) e a mulher que ela é (uma mulher madura, que possui desejos conflitantes com os que a sociedade lhe impõe).

Kori reflete a respeito de Armando: “era um cisne curioso mas delicado, e teria ainda que agradecer tanta delicadeza? Até quando?” (TELLES, 2009, p. 33). Ela demonstra, com isso, estar cansada de ser subjugada. Novamente, o uso de adjetivos para descrever Armando expressam o que Kori sente com relação a ele: ele estava curioso para saber como seria dormir com ela, e fora “delicado” o suficiente para tentar organizar o espaço para ela se sentir confortável, para dizer a ela que ela parecia mais nova do que era e para deixá-la em um espaço escuro para que não aparecesse tanto.

Kori relembra um acontecimento anterior ao seu casamento com Otávio, no qual também se percebeu como feia e humilhada. Retoma um diálogo que teve com a mãe:

Ah! mamãe, então eu não sei? O Otávio não me ama e nem pode me amar, ele é tão ambicioso, quer fazer sucesso, quer fazer filhos e olha só para isto, olha! pediu abrindo as pernas e apontando a pequena fenda descorada. Está vendo? Por aqui não passa nem um ovo quanto mais uma cabeça! (TELLES, 2009, p. 34).

Há, nesse trecho, um sentimento de insegurança em Kori, que além de consciente da falta de amor de Otávio, não confiava na capacidade de seu próprio corpo para a reprodução. Ela conclui seu pensamento, porém, dizendo em voz alta: “Pois passou” (TELLES, 2009, p. 34).

A partir dessa conclusão, que a afirma como potente e capaz, Kori passa a lidar com Armando de uma forma diferente: “Tudo bem querido? – perguntou, e antes de ouvir a resposta atirou o lençol para o lado, fez um desafiante movimento de ombros e levantou-se nua. – O seu banheiro é ali? Queria tomar uma ducha” (TELLES, 2009, p. 34).

A história do patinho feio, aqui, tem sua continuidade, pois Kori passa a agir como uma personagem mais cheia de si, assim como o faz o patinho feio depois de mais velho, que se aceita e aceita seu lugar ao lado dos cisnes. Ela parece aceitar a condição em que foi colocada, de objeto interposto entre seu amante e seu marido. Até então, ela parecia agir de forma passiva, aceitando a rejeição e o sofrimento que ambos incutiram nela. Porém, ao se levantar com um “desafiante movimento”, Kori afirma-se como uma mulher menos coisificada, e passa a exercer controle sobre a situação em que se encontra. Como já dito, é pela consciência que ela resiste.

Armando a observa: “Ele ficou parado, olhando a mulher que se descobriu e agora atravessava o quarto com tamanha soberba, uma expressão divertida nos olhos bem abertos, Ah

é? Parecia perguntar quando passou junto dele” (TELLES, 2009, p. 34). Kori se descobre em dois sentidos: ela tira a coberta com a qual antes cobria o corpo com vergonha, ao mesmo tempo que descobre em si uma nova força, que lhe permite se levantar e se contrapor à atitude de Armando. Ela se orgulha de si mesma e de seu corpo, e os olhos bem abertos indicam, de forma explícita, a sua capacidade de enxergar melhor, de ver melhor o que a cerca. Os olhos indicam, de forma implícita, a sua análise crítica da situação, já que ela passa a enxergar uma nova forma de lidar com a rejeição e a condição à que fora subjugada pelos dois homens que dividem com ela o protagonismo da narrativa.

Ao se encaminhar para o banheiro, Kori pergunta a Armando: “A torneira quente corresponde à água quente, querido? Por que lá em casa, até hoje as torneiras da ducha estão trocadas” (TELLES, 2009, p. 34). Apesar de ser algo corriqueiro, o fato de as torneiras estarem trocadas causa um estranhamento e um desconforto no amante: “Trocadas? – ele repetiu e apertou com força o cinto do chambre. Ainda não se recuperara do susto. Seguiu-a até o banheiro, o olhar baixo, interrogativo” (TELLES, 2009, p. 34). Armando, agora, parece ser o personagem desconfortável e confuso. As torneiras trocadas da casa de Kori sugerem que o controle da situação, tanto naquele momento quanto no casamento de Kori e Otávio, são comandados por ela, e não o inverso, invertendo o que é esperado pelo senso comum patriarcal: que a mulher se acomode ao seu lugar de opressão e silêncio, enquanto os homens dominam as situações.

Ele diz a ela: “Aqui estão as toalhas, Kori. E os sabonetes, olha aí, várias cores e vários perfumes, queria que ficasse à vontade” (TELLES, 2009, p. 34). Kori responde: “Mas eu estou à vontade – ela disse e teve um olhar complacente para a própria nudez refletida no espelho. Desviou o olhar para o homem. – Seu banheiro, Armando. Tanta luz, tanta claridade, é terrível” (TELLES, 2009, p. 34). O uso do adjetivo “complacente” para falar do próprio reflexo reforça a relação de Kori com o próprio corpo, já que essa palavra pode significar tanto gentileza quanto condescendência. Além disso, a palavra também pode significar satisfazer as vontades de alguém para ser agradável e ter pena de si. No caso de Kori, essas interpretações todas são possíveis.

A claridade do banheiro opõe-se à obscuridade do quarto, que permitia que apenas Armando brilhasse. No quarto, tudo parecia velado, escondido, tanto pela baixa claridade quanto pela traição que Kori e Armando cometiam contra Otávio. Além disso, a baixa luminosidade do quarto também escondia os sentimentos de Kori, que, a partir do momento no

banheiro, começa a se revelar de outra forma. Agora, no banheiro, a “claridade terrível” também a atinge, mas Kori elogia o espaço e um diálogo se desenvolve:

Um banheiro glorioso. Feliz. Olha quantas lavandas você tem!
 - Na próxima vez encontrará a sua marca, compreende?
 - E como sabe a marca da minha lavanda?
 - Mas não é a mesma do Otávio? – ele disse e ficou subitamente corado.
 Disfarçou, mostrou-lhe os chinelos, os chinelos! (TELLES, 2009, p. 34-35).

Em contraste com o conhecimento a respeito dos gostos de Otávio, Armando comprou vários sabonetes e mostra várias toalhas para Kori, tentando fazê-la se sentir à vontade. O fato de ele saber o que Otávio aprecia pode indicar que eles conhecem o banheiro um do outro - ou que já são amantes. O banheiro, algo íntimo, tão íntimo quanto os produtos que alguém usa no próprio corpo, sugere novamente a aproximação dos dois e reforça a exclusão de Kori. Dessa vez, porém, isso não a abala: “Ela calçou os chinelos grandes demais e se pôs na frente do homem. Aspirou o perfume do sabonete verde que apertava entre as mãos. Baixou para o sabonete o olhar úmido, que coisa mais bela era o amor” (TELLES, 2009, p. 35). Os chinelos grandes demais referem-se tanto ao fato de os pés dela serem menores que os de Armando quanto ao fato de ela não caber nas relações com Otávio e Armando. Há, também, ironia quando Kori afirma “que coisa mais bela era o amor” olhando para o sabonete. Seu olhar úmido indica emoção, sentimento, mas seu pensamento indica ironia e ressentimento.

Ela diz: “Bem, ao banho, que ainda tenho os ursos e a ceia, um programa forte” (TELLES, 2009, p. 35), e ao ouvir isso, Armando reage: “Ele animou-se de repente. Tomou-a pelos ombros e contou que na véspera tinha comprado uma caixa de vinho da melhor qualidade, será que podia colaborar?” (TELLES, 2009, p. 35). Ele explica: “Na ceia, Kori. Se é que estou mesmo convidado, não quero atrapalhar, compreende?” (TELLES, 2009, p. 35).

Kori afirma que Armando deve ir: “Está intimado, querido! Mas leve só uma garrafa, nossa adega está cheia demais, só uma garrafa. Apareça por volta das dez, que bom, vai ajudar a aliviar o clima. Nesta semana o clima ficou pesado” (TELLES, 2009, p. 35). Ela insere o que virá a ser a mudança de “clima” não apenas na conversa dos dois, mas no conflito dramático da narrativa. Armando pergunta: “Pesado?” (TELLES, 2009, p. 35). Kori, então, lhe explica:

Acho que agora podemos falar francamente. Ou não? Você sabe, o nosso casamento foi de pura conveniência, eu me apaixonei perdidamente. Perdidamente. E o amado Otávio queria apenas fazer um bom negócio e fez, você sabe bem, com o tempo as coisas foram entrando em seus lugares, se a querida mãezinha fosse viva ela diria que esse casamento foi muito especial, ele precisava de dinheiro. Eu precisava de amor (TELLES, 2009, p. 35).

Pela segunda vez, Kori formula “ou não?” após uma afirmação. Anteriormente, ela havia usado essa expressão para falar sobre a sua condição de mulher: “mulheres especiais só atrapalham. Ou não?” (TELLES, 2009, p. 28). Ao dizer “ou não?” depois de afirmar que eles deveriam falar francamente, Kori perscruta se eles têm intimidade para serem francos um com o outro. Ela afirma que se apaixonou por Otávio, mas que tinha consciência de que seu casamento foi, para ele, um negócio, já que ele precisava de dinheiro. Otávio fez “um bom negócio” ao casar-se com ela. Ela, porém, conclui que “precisava de amor”, sugerindo, ao fazer novamente referência à sua mãe com ironia, que sua necessidade não foi satisfeita.

Em “Você não acha que esfriou?”, a vida conjugal é colocada em discussão por ser uma relação de interesses: Otávio precisava do dinheiro, Kori queria se sentir amada. Para ela, a vida conjugal é fonte de inquietação, já que ela não é correspondida em seus sentimentos e teve um casamento de conveniência. Kori é uma personagem feminina em busca de um amor inalcançável. Ela não encontra reciprocidade nem com Otávio nem com Armando, o que a frustra e magoa. Assim, para ela, não é apenas a relação conjugal que funciona como fonte de angústia, mas talvez o próprio ato de amar. Ela continua a falar de seu relacionamento com Otávio, e, além disso, resolve instigar a curiosidade de Armando, reforçando ter consciência de que o seu casamento foi pura conveniência para ambos os envolvidos:

ele tem todo o dinheiro que quis ter, paguei caro, concordo, mas a gente não tem mesmo que pagar pelas emoções? Que não duraram muito, desde o nascimento do Júnior não temos mais as chamadas relações sexuais. Resolvemos assim, tranquilamente. E se o clima tem pesado um pouco é porque tem aí uma novidade... (TELLES, 2009, p. 35).

Ao dizer que pagou caro, ela faz um jogo de palavras: pagou tanto no sentido financeiro, quanto no sentido emocional, pois não recebeu o amor que precisava. Armando, depois da fala de Kori, comenta: “Uma novidade? Que novidade?” (TELLES, 2009, p. 35). A novidade, revelada por Kori, é o fato de que seu marido tem uma amante, e que ele a engravidou. Não há indícios, no conto, de que esta afirmação seja verdadeira. O texto deixa implícita a questão: será que Kori está dizendo a verdade ou está apenas tentando desconcertar Armando? Ela conta a ele sobre Otávio consciente de que isso vai incomodá-lo, já que ela afirma ter consciência de que Armando é apaixonado por seu marido.

Armando pergunta: “Uma amante? Eu conheço?” (TELLES, 2009, p. 36), e Kori responde: “Não querido, você não conhece, ela não é do nosso grupo, uma mocinha bonita, mas simples, secretária, aquela história. Ele está apaixonado” (TELLES, 2009, p. 36). Dizer que a mocinha é “simples” e “secretária” aponta para o lugar social de Kori, que é burguesa. Também

aponta para a rejeição que ela sofreu de Otávio. Armando continua: “É extraordinário, Kori, nunca pensei. É extraordinário – ele repetiu e de repente ficou lívido. – E está grávida?” (TELLES, 2009, p. 36). Ela responde:

Grávida. Mas não se preocupe, querido, vamos passar por essa crise sem a menor mudança, fica calmo, vamos continuar igual. Otávio, você sabe, gosta de dinheiro e eu gosto da companhia dele, a gente se entende. Ninguém está enganando ninguém e isto é importante, é um jogo silencioso. Mas limpo. Acho que nossa ceia vai ser ótima! E tire esse concerto que está muito triste, bota de novo uma ópera, quero a Maria Callas aos berros! (TELLES, 2009, p. 36).

Kori, ao usar “vamos”, não deixa claro se quem vai passar pela crise e continuar igual são ela e o marido ou ela e Armando. Essa ambiguidade é curiosa, já que, por estar consciente de que Armando gosta de Otávio e não dela, o relacionamento dos dois não mudará, e talvez ela tenha propositalmente dito a ele que Otávio tinha uma amante grávida para continuar a se relacionar sexualmente fora do casamento. É, portanto, pela consciência da situação que ela se revela não subordinada ao marido e ao amante.

A partir da fala de Kori sobre a suposta amante de Otávio, Armando, agora, é quem parece estar passando por um momento de sofrimento e rejeição:

Ele saiu num andar vacilante. Assim de costas, com o chambre largo e um tanto curvo, ele pareceu ter envelhecido de repente. Ela afastou-se do espelho e abriu as torneiras. Lançou ainda um olhar até o quarto onde ele estava andando assim meio cambaleante em torno do aparelho de som (TELLES, 2009, p. 36).

Neste trecho da narrativa, os adjetivos usados para definir Armando têm uma conotação negativa: um andar vacilante, menos certo, que vai em direção oposta à forma como Kori se encaminhou para o banheiro, uma postura curva e um chambre que parecia largo. O uso do adjetivo “cambaleante” reforça que ele foi afetado emocionalmente.

Armando volta ao quarto enquanto Kori permanece no banheiro, e a situação da luminosidade se inverte: antes, Armando se encontrava na parte iluminada do quarto enquanto Kori permanecia na penumbra, agora, Kori está iluminada e faz Armando ir para o quarto escuro. O jogo contrastivo de luzes indica, portanto, uma virada da narrativa, já que Kori não se esconde mais e não demonstra desconforto, enquanto Armando parece lutar para manter a sua postura.

Kori subverte a situação e, agora, a controla, e por esse motivo, age de forma irônica e satisfeita:

Mas que ducha deliciosa! – ela disse e levantou os braços. Abriu a boca e riu meio engasgada, tossindo em meio do riso. – Uma delícia! – repetiu e recomeçou a rir porque podia imaginá-lo enegado de desespero, não conseguindo achar o disco. Apressou-o. – Quero a Carmen! E ficou séria, vendo a água de mistura com a própria voz correr estilhaçada até desaparecer no ralo (TELLES, 2009, p. 36).

O conto termina com Kori se deliciando no banho enquanto imagina o sofrimento de Armando. Ela continua sendo uma personagem marcada pela falta de amor, pela rejeição e pela tensão interna de ser uma mulher madura, mãe e casada que vive um relacionamento extraconjugal com um homem que ama o seu marido. O triunfo de Kori é ter consciência de sua situação e jogar com ela.

O adultério não é abordado no conto como uma ferramenta que coloca as personagens como “boas” ou “ruins”, a partir de um valor moral. O adultério, na verdade, compõe um pano de fundo, um implícito, que mostra o que Kori avalia ironicamente ser a “coisa bela” que é o amor, e há uma (auto) consciência amarga em sua constatação.

Há um jogo de traições que envolvem as mesmas pessoas: Otávio é traído por seu amigo e por sua esposa; Armando sente-se traído pelo homem que ama ao mesmo tempo que o trai; Kori trai o marido e afirma ser traída em retorno. O conto, assim, aborda o desencontro das personagens e de seus sentimentos, ao mesmo tempo que destaca a personagem feminina protagonista ao contrastar sua consciência crítica com os papéis que a tradição social lhe ofereceu.

Kori apresenta uma complexidade maior, um aprofundamento psicológico que mostra as tensões que ela possui dentro de si, as oposições que ela carrega ao amar homens que não correspondem ao seu amor e manipulá-los na tentativa de obter seu amor ou destruí-los. Ainda que limitada aos papéis da mulher casada, mãe e amante, é pela consciência que ela assume o controle de sua situação, ainda que não rompa com ela. Exerce, desse modo, o seu desejo com certa liberdade e autonomia. Sua frustração e seu cinismo são, porém, evidências de que desejo e liberdade não são, para ela, vivências plenas.

Alva Martinez Teixeira, em seu texto “Hora de tirar o espartilho: A problemática feminina nos contos de Lygia Fagundes Telles” (2016), relaciona o conto “Você não acha que esfriou?” com uma tentativa bem-sucedida de criar uma personagem feminina que seja uma representação feminina mais ampla. Ela afirma, primeiramente, que, a partir da perspectiva de Lygia Fagundes Telles,

as personagens femininas deixam de ser apenas – e tenho consciência de que ‘apenas’ é, neste caso, um termo infeliz – personagens fascinantes, enquanto ‘enigmas’ ou enquanto descendentes de Eva, a tentadora, isto é, belas, sedutoras, mas também dissimuladoras, origem de todos os males e ‘quedas’ dos protagonistas masculinos (TEIXEIRO, 2016, p. 113)

Assim, a mulher passa a ser retratada como capaz de manipulação, como Kori parece fazer com Armando ao entrar no jogo de sedução para ir para a cama com ele e, sabendo-o apaixonado por Otávio, dizer que seu marido está tendo um caso com uma outra mulher. Ela usa os artifícios que possui, seu corpo e suas palavras, para passar de objeto a sujeito e, com consciência, assumir o controle de sua situação.

Kori, bem como outras personagens femininas de Telles, possui a capacidade de se “distanciar da vontade de reabilitar de modo simplista e ufanista a figura feminina, figurando no seu retrato a debilidade, a frustração ou, mesmo, a crueldade, como elementos relevantes nessa nova radiografia da condição feminina” (TEIXEIRO, 2016, p. 113).

Kori é cruel, pois é consciente do sofrimento que causa em Armando e sente prazer com isso. Mas ela, ao mesmo tempo, nutre amor pelos dois homens que a machucam e que a usam, o que a torna concomitantemente boa e ruim, cruel e amorosa, utilizando-se dos traços morais impostos a ela (feminilidade, maternidade, gentileza) para controlar os dois homens.

Kori, portanto, controla tanto Otávio quanto Armando. Ela decide ter relações sexuais com Armando, decide contar sobre seu relacionamento com Otávio mesmo sabendo que isso o fará sofrer e decide, ainda, continuar com Otávio, sabendo que ele precisa continuar com ela para ter acesso a seu dinheiro.

A performance de Kori, ou seja, a construção de uma personagem que convence Armando de sua inocência, bondade e submissão vai se desfazendo ao longo do conto, até o clímax, no qual a capacidade de sua manipulação emerge e ela utiliza das informações que possui para se vingar, mesmo que momentaneamente, da rejeição que sofre. Dessa forma, Kori é uma personagem construída a partir de elementos, por vezes, contraditórios, porém que a constituem como uma personagem interessante e multifacetada. Segundo Teixeira,

na obra tellesiana não existe o binarismo simplificador e reducionista, não existem as mulheres boas ou más, as mulheres submissas, depravadas ou emancipadas, pois a condição e a identidade femininas são muito mais complexas do que isso, e devem ser libertadas das palavras e classificações que as limitam em todos os sentidos possíveis (TEIXEIRO, 2016, p. 114)

Kori, portanto, não é uma representação de personagem feminina restrita à imposição patriarcal de ser uma mulher materna, submissa e retraída, mas também não é uma

representação oposta (e, ainda assim, redutora) de uma mulher livre, autônoma e afável: Kori é complexa, e é, ao mesmo tempo, uma mãe preocupada em levar o filho ao zoológico e uma mulher que trai o marido, uma mulher amorosa mas que se relaciona com homens que não a amam e sofre com isso. Ela se torna, assim, ambígua e contraditória.

Em conclusão, Kori é uma personagem feminina que se caracteriza pela capacidade de manipulação e por sua complexidade. Ela consegue, ao longo da narrativa, escapar à performance de gênero e às imposições que cerceiam sua vida (casamento, filho, fidelidade) de forma a superar a condição de personagem caracterizada como uma simples mulher.

É possível analisar a relação entre Kori e Armando levando em consideração a oposição homem *versus* mulher, discutida por Simone de Beauvoir (2016): a mulher “é para o homem uma parceira sexual, uma reprodutora, um objeto erótico, um Outro através do qual ele se busca a si próprio” (BEAUVOIR, 2016, p. 89-90). Armando, ao usar Kori como objeto interposto entre si e o homem que ama, realiza justamente isso, pois busca na protagonista uma forma de acessar o desejo de Otávio.

A respeito do ato sexual em si, Beauvoir afirma que “não é apenas um prazer subjetivo e efêmero que o homem busca no ato sexual; quer conquistar, pegar, possuir; ter uma mulher é vencê-la” (BEAUVOIR, 2016, p. 214). Armando tenta ter Kori a partir do ato sexual que não é capaz de concretizar, não porque se interesse por ela, mas por usá-la como objeto interposto entre si e Otávio. Relacionar-se com Kori dá a ele o contato indireto com seu objeto de paixão.

Kori é para Armando uma forma de chegar a Otávio, e não uma igual, o que reforça a ideia de que “o semelhante, o outro, que é também o mesmo, com quem se estabelecem relações recíprocas, é sempre para o homem um indivíduo do sexo masculino” (BEAUVOIR, 2016, p. 106). Portanto, a relação dos dois é desigual, já que Kori é um meio para ele alcançar Otávio.

Lygia Fagundes Telles construiu o conto de modo a dar destaque para o que Kori sente, transformando-a em protagonista da narrativa, ou seja, transformando-a na personagem responsável pelas ações que se desenvolvem no conto e colocando-a, por sua consciência, em posição de sujeito. A focalização, assim, garante a essa personagem uma transformação em sujeito da própria vida, e mesmo que limitada pelas imposições externas, Kori é exposta a partir do que sente e da forma como age, e não a partir da perspectiva das personagens masculinas.

Ainda assim, Kori é definida por sua relação com Armando e Otávio, já que, em uma sociedade patriarcal, “a mulher se conhece e se escolhe, não tal como existe para si, mas tal qual o homem a define” (BEAUVOIR, 2016, p. 196). É destacado, no entanto, o conflito interno da personagem ao lidar com essa problemática, e, ao mesmo tempo em que ela se deseja livre

das imposições de mãe, esposa e mulher, compreende que precisa agir de dentro dos papéis e funções sociais que a limitam como mulher.

Para cada homem, “a mulher ideal será a que encarnar mais exatamente o *Outro* capaz de o revelar a si mesmo” (BEAUVOIR, 2016, p. 327), ou seja, suas relações com mulheres baseiam-se no interesse em si mesmos e no autoconhecimento. Para cada mulher, no entanto, “o único destino terrestre que se lhes reserva é sempre o homem. Qualquer que seja o ego que se procura através dela, esse ego só pode ser atingido se ela consente em lhe servir de cadinho. Exige-se dela, em todo caso, a renúncia a si mesma, e o amor” (BEAUVOIR, 2016, p. 328). No caso de Kori, a renúncia a si é realizada mesmo quando seu desejo é outro, e por esse motivo a ironia se faz presente em todo o conto: é como se a protagonista desdenhasse da situação da qual não pode escapar, consciente de que é usada pelo marido e pelo amante, e também de que sua consciência e sua crueldade são os fatores que lhe garantirão uma certa liberdade e alguma satisfação.

3.1.3 “Boa noite, Maria”

Em “Boa noite, Maria”, a protagonista é uma mulher idosa e rica, que precisa de ajuda no aeroporto e é auxiliada por Julius Fuller, um homem que imagina ser mais novo que ela. Ele a ajuda tanto com as malas quanto com o ato de chamar um táxi, já que o motorista que deveria ir buscá-la não aparece. Ela o convida para tomar o táxi e ele revela estar sem rumo por enquanto, o que a leva a convidá-lo para passar um tempo em seu apartamento. Ela começa a imaginar como seria ter a companhia daquele homem, visto que, com a velhice, sente-se sozinha. Ela, ainda, deseja ter alguém para cumprir o papel de amigo, ajudando-a a morrer antes de ficar mais velha e/ou doente, ou seja, ajudando-a com uma eutanásia. Ao fim do conto, Maria parece ter conseguido o amigo que deseja, pois a narrativa apresenta um possível encontro futuro entre os dois, no qual Julius Fuller faz companhia a ela, a deseja e a quer bem – tudo aquilo que ela esperava. O final, porém, é ambíguo, pois não há evidências de que esse é de fato o futuro de ambos ou se é apenas fruto das fantasias de Maria.

Maria, a protagonista, se divide não apenas entre seus anseios, paixões e obrigações sociais, mas também é uma personagem marcada pelas fantasias e memórias que rondam seus pensamentos. A tensão, no caso dessa personagem, se desenvolve a partir de suas expectativas para com sua própria vida e as expectativas sociais externas às quais ela se condiciona ou não, que vão de imposições estéticas a imposições morais.

Assim como “Você não acha que esfriou?”, esse conto também traz uma personagem feminina mais velha, portanto, além de lidar com desejos e imposições sociais, a protagonista também precisa lidar com o envelhecimento e o efeito que o envelhecer causa às mulheres física, psicológica e socialmente.

A narrativa se divide em duas partes: a primeira, que conta sobre o encontro de Maria e de Julius de no aeroporto, e a segunda, que conta sobre o suposto futuro que eles poderiam ter juntos. A primeira parte do conto se inicia com um diálogo entre Maria e o homem que lhe oferece ajuda: “Pode deixar – ele disse e inclinou-se para pegar as malas. Antes, olhou em redor à procura de algum carrinho disponível ali no vestíbulo do aeroporto. Teve um gesto delicado mas firme para afastar a mulher que segurava o carrinho com a roda entortada” (TELLES, 2009, p. 41).

Maria segue o homem e o observa: “Vestia um paletó de boa qualidade mas puído e as calças de flanela-chumbo pareciam tão desgastadas que se poderia dizer, sem engano, que essa foi uma boa roupa mas há muito tempo” (TELLES, 2009, p. 41). Ela parece tentar descobrir quem aquele homem é observando a sua aparência física. Ela também observa seus sapatos: “A mulher reparou ainda nos sapatões de sola grossa desse homem que carregava as malas com tal desenvoltura que era de supor que ambas estivessem vazias” (TELLES, 2009, p. 41). A desenvoltura com a qual o homem carregava as malas indica que a protagonista observou nele uma força física, e os sapatos, em conjunto com as roupas que usava, fazem-na chegar a uma conclusão: “Um vira-mundo europeu, ela concluiu” (TELLES, 2009, p. 41).

Ao tentar deduzir a personalidade do homem, Maria começa a fantasiar sobre quem ele é e o que ele faz, baseada naquilo que ela espera que ele seja. Ela continua a analisar a aparência física do desconhecido, tentando identificar a sua idade e nacionalidade: “Teria cinquenta anos, no máximo. Ou nem isso, ela calculou ao ver de perto a face ampla, quase sem rugas. Os cabelos cor de palha pareciam ralos mas os olhos verdes tinham um brilho intenso, eram verdes ou azuis?” (TELLES, 2009, p. 41).

Ele tenta analisá-la, assim como ela fez com ele, mas ela se retrai para esconder-se. Em seguida, ao pensar que não é necessário se esquivar, relaxa a sua postura: “Instintivamente a mulher encolheu-se, esquivava-se das avaliações desde que completou sessenta anos. Mas agora estou com sessenta e cinco, ela pensou e relaxou a posição na defensiva. Se era bonita? Ainda bonita, como não?” (TELLES, 2009, p. 42).

A discussão interna da protagonista sobre idade e beleza, faz com que a narrativa introduza o gênero e a velhice como fatores de peso na constituição da personagem: ela se

preocupa com sua idade e com a sua aparência, o que é muito comum para mulheres em uma sociedade machista e etarista. Além disso, a protagonista apresenta um conflito interno entre mostrar-se e esconder-se, que pode ser lido como uma tensão entre aceitar o que é e aceitar o que a sociedade impõe a uma mulher mais velha – que ela se esconda.

Maria continua a examinar o homem:

O estrangeiro tinha uma aura positiva que podia vir dos olhos ou da pele, como localizar uma aura? Contudo, quase palpável. Parece um anjo, ela pensou. Não o anjo açucarado das estampas antigas, mas um anjo severo, capaz de empunhar uma espada. Flamejante, acrescentou e teve vontade de rir, Outra vez devaneando? (TELLES, 2009, p. 42-43).

A protagonista projeta no estranho a personalidade de um homem forte, severo, capaz de carregar suas malas e empunhar uma espada, e assim ela começa a criar uma fantasia sobre o homem desconhecido, projetando nele seus desejos de viajar, de ter alguém forte por perto, de ter um companheiro. A espada remete ao falo, ou seja, remete à fantasia erótica de Maria.

Movida pelo desejo, Maria começa a discutir internamente sobre a sua vontade de encontrar alguém com quem pudesse conversar: “não é este amigo que eu procurava? ela pensou e foi tomada por um pressentimento. Parou estarecida. Encontrei! respondeu a si mesma, mas com tanta ênfase que ele chegou a ouvir” (TELLES, 2009, p. 43). Ela fica empolgada por encontrar um homem que, ela fantasia, vai lhe fazer companhia. Ela, porém, não revela isso para ele, e declara: “O cigarro. Pensei que esqueci no avião – ela disse mostrando o maço que tirou da bolsa” (TELLES, 2009, p. 43).

Em um impulso, Maria convida o homem desconhecido a entrar no mesmo táxi que ela: “Espera! – E ao ouvir a própria voz ansiosa, ela fez uma pausa para se controlar. – Espera – repetiu em voz baixa e avançou a face desanuviada. - Por que não vem comigo nesse táxi? Posso deixá-lo onde quiser, vamos?” (TELLES, 2009, p. 43). Antes que ele responda, o narrador afirma que “o homem pareceu hesitante, sem saber o que fazer com o cachimbo e o boné que ainda segurava. Enfiou-o no bolso e entrelaçou as grandes mãos queimadas de sol” (TELLES, 2009, p. 43). Ele parece hesitante por não conhecer a mulher. Ela se concentra, no entanto, não na sua hesitação, mas nas mãos dele. Nota que ele não usa aliança e, portanto, não é casado: “Sem aliança, ela notou esse detalhe” (TELLES, 2009, p. 43). O detalhe é importante, já que Maria está à procura de companhia.

Ela, finalmente, pergunta o nome dele: “seu nome?” (TELLES, 2009, p. 43). Ele responde: “Julius Fuller, minha senhora” (TELLES, 2009, p. 43). Ela, então, o convida

novamente a entrar no táxi e ir com ela: “Então entra, Julius, entra depressa que o chofer já está impaciente, depois a gente conversa” (TELLES, 2009, p. 43-44).

Maria tenta sinalizar a Julius que não quer seduzi-lo, e coloca uma valise entre os dois no assento do carro para manter a distância física entre os dois. Julius afirma que eles são desconhecidos: “a senhora não me conhece” (TELLES, 2009, p. 44). Maria, no entanto, responde: “Tenho as minhas intuições” (TELLES, 2009, p. 44). Maria tem a intenção de conhecer melhor o homem para descobrir se pode encontrar nele um amigo ou companheiro, e busca compreender se ele seria capaz de cumprir com as fantasias que ela cria a respeito de um relacionamento entre os dois. Ela observa o homem a partir de um novo ângulo, e projeta sobre ele, novamente, um aspecto da personalidade que ela acha que ele carrega: “Agora podia vê-lo de perfil, o queixo enérgico, a boca contraída. E o olhar concentrado num alvo lá adiante, atento como um arqueiro pronto para desferir a seta. Ele sabe o que quer, ela pensou e fez a pergunta a si mesma: e eu?” (TELLES, 2009, p. 45). Há, novamente, a evocação de um elemento fálico na seta, indicando o desejo de Maria.

Em seu monólogo interior, a protagonista projeta em Julius um homem que sabe o que quer, bom em tomar decisões. Essa descrição, porém, contrasta com os acontecimentos anteriores da narrativa: ele teria perdido as suas próprias malas, não reservara o hotel em que normalmente ficava, não tinha rumo e entrara hesitante no táxi de uma desconhecida. Há, portanto, um contraste entre as expectativas que Maria deposita em Julius e a realidade.

Maria comenta que está no Rio de Janeiro “desde o meu primeiro casamento, foi há tanto tempo. Acabei ficando sozinha, acho que estou só” (TELLES, 2009, p. 45). Pela primeira vez, ela admite a solidão, o que justifica sua busca por uma companhia, mesmo que ela busque contato com um desconhecido que encontrou em um aeroporto. Enquanto fantasia sobre Julius e o futuro que poderia ter com ele, Maria novamente destaca o sentimento de solidão: “direi que é secretário mas na realidade é aquele com quem vou dividir este silêncio, ah! Um amigo delicado para ajudá-la não só nas tarefas mesquinhas mas a suportar o peso da solidão – era pedir muito?” (TELLES, 2009, p. 45).

A solidão de Maria não está relacionada à falta de contato com pessoas, mas sim com algo mais profundo, vinculado à velhice. Ela diz, utilizando o tempo passado, que “Tinha tantos amigos, na maioria bajuladores somados à massa de advogados e criados” (TELLES, 2009, p. 45). Ela, no presente, não possui mais os amigos bajuladores, e sente-se só.

Maria devaneia sobre o caminho que ela e Julius poderão traçar no futuro: “Logo ele iria entender que essa mulher ostentando uma circunstância de poder queria depressa se

desvencilhar desse poder para ser livre. Limpar a mente e a agenda tão congestionada como aquele trânsito em redor” (TELLES, 2009, p. 45). Ela demonstra insatisfação com a vida que leva, mesmo que essa vida lhe traga uma boa condição financeira. Ela demonstra, também, que sua ostentação de uma “circunstância de poder” não lhe agrada, pois ela quer se desvencilhar disso.

Maria, mesmo sendo uma mulher burguesa, não está satisfeita com a situação em que se encontra, sua agenda demanda atenção e tempo, coisas que Maria sente que não possui mais para oferecer por estar idosa e, também, solitária. Ela reflete sobre a capacidade de Julius de compreender a situação em que ela se encontrava: “ele podia entender isso? Que não imaginasse que se tratava de uma doidona sonhando com um marido ou um amante, Oh! Senhor, chega de cama, amante não. Tanto cansaço, um cansaço que vinha de longe, tanta preguiça” (TELLES, 2009, p. 45-46).

A protagonista reforça que não está à procura de um homem para seduzir, para casar-se ou para manter relações sexuais, pois estava cansada, mesmo que, ao longo do conto, existam alusões ao seu desejo sexual. Por ser uma mulher mais velha, porém, ela parece tentar reprimir suas vontades que, segundo impõe a sociedade, não cabem bem a uma mulher idosa. Ela coloca um julgamento moral, pois não quer que Julius imagine que ela é uma mulher em busca de um homem para satisfazê-la, e sim uma mulher em busca de um amigo. Nesse trecho do conto, ela ressalta novamente a tensão entre seu desejo de estar com aquele homem e a visão social que é criada a partir do estereótipo de que mulheres idosas não podem ter desejos.

Ela, então, começa a refletir sobre o seu próprio envelhecimento e as tentativas de retardá-lo: “Ter que entrar novamente na humilhante engrenagem do rejuvenescimento, que mão de obra. Era alto demais o preço para escamotear a velhice, neutralizar essa velhice – até quando?” (TELLES, 2009, p. 46). Maria constata que, para ser uma mulher em busca de um homem que a satisfaça, ela precisa participar das imposições sociais de juventude às mulheres, o que entra em conflito com seu cansaço, com sua disposição e com sua idade. Ainda em seu monólogo interior, ela faz uma pequena digressão para pensar sobre as tentativas de neutralizar a velhice. Isso parte, principalmente, da opinião de homens com quem ela se relacionou. Ela relembra de algumas das relações anteriores que teve:

Por favor, quero apenas assumir minha idade, posso? Simplesmente depor as armas, coisa linda de se dizer. E fazer. O tempo venceu, acabou. Até chegou a reagir, recorreu a uma plástica, coisa leve, tinha quarenta anos e um amante vaidoso, Mas querida, você precisa de uma refrescada! A expressão estava na moda, refrescada. Obedeceu. Mas depois desse Augusto veio o Horácio. Ou foi o Rafael? E as insinuações recomeçando, não estaria na hora de apagar o

vinco da boca? esse vinco que dava à fisionomia uma expressão melancólica de asceta (TELLES, 2009, p. 46).

Percebe-se que Maria afirma que cumpriu imposições sociais pautadas na vontade de homens para manter-se com uma aparência jovem, entrando em conflito com o que ela desejava de fato: ficar em paz, envelhecer, assumir a velhice. Apagar a cara de “asceta” é uma metáfora para a tentativa de apagar a velhice.

A palavra “asceta”, utilizada por um dos homens para se referir a ela, significa pessoa que se abstém dos prazeres físicos e psicológicos. Curiosamente, é isso que ela afirma querer fazer ao procurar um amigo que lhe faça companhia apenas, pois ela está cansada de “cama”. Além disso, a partir de uma certa idade, o desejo sexual e a libido diminuem.

Maria pensa sobre seu corpo e sobre os reflexos de velhice que poderia encontrar nele: “Ela baixou o olhar para as próprias mãos. Um milagre, pensou. Nenhuma sarda ou mancha nessas mãos pedregosas de uma mulher madura. Sem escapismo, velha. Mas limpa” (TELLES, 2009, p. 46).

Ela continua: “Tivesse uma outra vida e dançaria todos os tangos que nunca dançou com aqueles sapatos de fivela e o bico tão fino, as leves echarpes rastejantes – qual era o nome da artista que se enforcou na própria?” (TELLES, 2009, p. 46). Ao relembrar de Isadora Duncan, a artista que se enforcou na própria echarpe, Maria sugere proximidade com o desejo de morrer.

Ela volta a listar os homens com quem se relacionou e a juventude que exigiam dela: “Não foi com quarenta mas com cinquenta anos que fez essa plástica, tempo do André? Conheci nessa época aquele tipo de nome árabe, Oh! Senhor, e esse esquecimento acompanhado das agulhadas, o que significava isso?” (TELLES, 2009, p. 46-47). A perda da memória reforça, na personagem, a sua idade, já que, com o tempo, é comum que a memória comece a falhar. Ela retoma o pensamento sobre a dançarina que se matou: “Leu o livro contando a vida trágica da bailarina da echarpe – e esse nome? Repetia as coisas porque não confiava na memória das pessoas ou porque não confiava em si mesma?” (TELLES, 2009, p. 47).

Ela projeta, a respeito da repetição, que Julius poderia ser a pessoa que a alertaria quando ela viesse a repetir coisas: “O amigo poderia então alertar, Minha querida, você já disse isso. Um alerta em voz baixa, que ninguém mais ouvisse” (TELLES, 2009, p. 47). Observa-se, porém, que isso é uma projeção fantasiosa de Maria, já que ela pensa que Julius seria capaz de falar com ela sem que ninguém mais ouvisse, assim como ela vem fazendo ao pensar e projetar nele o que ela acredita ser necessário em um amigo.

Maria volta a refletir sobre a perda de memória, sintoma de sua velhice, que traz, junto do esquecimento, agulhadas: “Mas não era nesse ritmo manso que começavam aquelas doenças terríveis lá na zona nobre do corpo?” (TELLES, 2009, p. 47). Ela demonstra, com isso, o receio de que uma doença afete a sua cabeça. Ela, que já apresenta algumas falhas na memória, fica assustada com a possibilidade de adoecer. E rememora uma visita ao médico: “Bonito de dizer, zona nobre. A central elétrica dos piores horrores, tinha tanto médico em redor, uma equipe” (TELLES, 2009, p. 47). Isso indica que sua falta de memória a preocupa desde um momento anterior ao início da ação dramática, o que a leva inclusive a visitar doutores para investigar se havia algo acontecendo com a sua saúde. Não é revelado, no entanto, se ela realmente está doente ou se suas falhas de memória são causadas apenas pela sua idade.

Maria volta a observar o espaço exterior ao táxi: “Encostou a cabeça no vidro da janela e olhou com certo interesse a jovem que guiava um jipe apenas com a mão esquerda, com a direita ela segurava um telefone celular” (TELLES, 2009, p. 47). Em contraste com ela, que não chegou nem a carregar as próprias malas, a jovem que dirigia o jipe também falava ao celular, demonstrando a agilidade que Maria não possui e reforçando, no conto, o contraste entre juventude e velhice.

Maria volta a refletir sobre o possível amigo que Julius poderia vir a ser: “Um amigo que chegasse com a noite para conversar ou ficar calado, a presença é que importava. Ele abriria a garrafa de vinho, a adega repleta do melhor vinho” (TELLES, 2009, p. 47). Ela espera, portanto, do amigo imaginário que ela fantasia em Julius, que ele acompanhe seus momentos de solidão para que ela se sinta menos só. Ainda devaneando, Maria reforça que algo naquele homem lhe dava uma sensação de conforto: “Mas não era mesmo extraordinário? Isso tudo, por que esse estranho lhe reavivava as lembranças da infância? As férias na chácara, a lareira acesa e o pai lendo em voz alta as *Aventuras de Sindbad, o Marinheiro*” (TELLES, 2009, p. 47-48). Ela, então, começa a pensar na sua infância, que, em contraste com detalhes de sua vida adulta, parecia mais nítida, pois ela lembrava de mais detalhes, mesmo que esparsos. A protagonista parece estar combinando elementos do presente e do passado, e, por isso, as memórias da infância ganham nitidez: a infância e a fantasia se encontram em um lugar de afeto para ela.

Sua atividade mental, porém, é interrompida: “Quando o táxi breiou com violência ele a segurou para que não se chocasse no banco dianteiro. Ela apertou-lhe a mão” (TELLES, 2009, p. 48). A protagonista, agora, se aproxima fisicamente de Julius ao pegar sua mão, e ainda a aperta, o que sinaliza aproximação afetiva – pelo menos por parte dela para com ele.

Ela continua a devanear a respeito de sua infância, relembrando das aventuras que teve em acampamentos: “tanta alegria das meninas, as Bandeirantes. O fervor místico nos exercícios, as grandes descobertas. A disciplina. Mas quando anoitecia, se o céu estava estrelado acendiam a fogueira e cantavam pela noite adentro” (TELLES, 2009, p. 48). A lembrança das colegas na infância reforça a solidão da velhice, período no qual ninguém permaneceu: nem as meninas, nem os homens. Além disso, lembrar das meninas com carinho contrasta com a visão que Maria tem das mulheres adultas, que, segundo ela, são ardilosas e vivem em busca de homens enquanto ela busca alguém que a deixe menos solitária.

A solidão pode ser compreendida como o tema do conto, pois perpassa as memórias da protagonista, mas também impera em sua velhice e em seu momento atual de vida, no qual ela anseia por alguém que lhe faça companhia. Alda Britto da Motta, em seu artigo “Idade e solidão: a velhice das mulheres” (2018), aborda a solidão da velhice, afirmando que, nessa fase da vida, a solidão se configura de forma diferente:

remete, comparativamente, às experiências passadas, ou ao que se conseguiu fazer com elas. Ponto de chegada de longa trajetória de vida, pode revelar perdas, ou ganhos inexpressivos e, sem ater-se exclusivamente à subjetividade, expressa também a marginalidade social de que quase todo velho ou velha é objeto (MOTTA, 2018, p. 89).

Maria é uma personagem que se sente só, e relembra de afetos apenas quando rememora o afeto de seus pais quando ela era criança. Na velhice, ela não tem pessoas significativas em sua vida, que carreguem algum elo emocional. Por isso, ela busca, em sua fantasia, a conexão com o outro, o pertencer, o afeto que não possui mais. Segundo Motta, “a solidão das pessoas idosas não se configura apenas pelo seu grau etário ou geração, pela sua raça/etnia, nem se molda apenas pela sua situação de classe ou nível educacional. Configura-se, sobremaneira, pela sua condição de gênero” (MOTTA, 2018, p. 94). Ela também afirma que “ser velha e mulher é ser provável solitária” (MOTTA, 2018, p. 95).

Maria continua seu devaneio, refletindo sobre o túnel no qual o táxi se encontra e sobre a morte que parece se aproximar: “Dentro do túnel o melhor ainda era não falar nem se mover mas seguir em frente e cumprir a destinação da qual não se pode fugir. E fugir para onde? O destino é um túnel, ela quis dizer e as buzinas” (TELLES, 2009, p. 49). A associação metafórica entre o túnel e a vida é reiterada na sentença “seguir em frente e cumprir a destinação da qual não se pode fugir”. A destinação é a morte, e o destino de Maria é um túnel que a aproxima cada vez mais do fim. Maria parece tomar consciência de que não há escapatória para algumas coisas na vida, como a morte.

Ela relembra o momento em que seu advogado sugeriu que tivesse alguém por perto para cuidar dela: “Ela se queixava da solidão, da falta que fazia um amigo para acompanhá-la a um cinema, a um bar. E o cretino lá do alto da sua sabedoria de jurista fazendo a sugestão nefanda, não estaria na hora de pensar em um acompanhante?” (TELLES, 2009, p. 49). Maria se incomoda com a sugestão do advogado porque não quer ser tratada com piedade:

Quando consegui falar, lembrou-lhe que tinha sessenta e cinco anos, o que era muito. Mas a cabeça e as pernas, não estava tudo funcionando direitinho? Será que chegara a hora de contratar alguém que viesse dar-lhe o braço e com aquela cara de piedade a levasse para tomar um pouco de sol no jardim? Quis explodir em um palavrão e se conteve com a aliviante alegria de não canalizar a exaltação para uma palavra vulgar, que a velhice já era a própria vulgaridade com seu rápido-lento processo de decomposição (TELLES, 2009, p. 49).

Em busca de companhia, e não de alguém que reforçasse sua velhice, Maria se incomoda com a sugestão do advogado: “Mas esse doutor Jonas que nem era assim tão jovem não podia entender que ela precisava de um amigo?” (TELLES, 2009, p. 49). O que a incomoda não é ter alguém com quem dividir a vida, mas a ideia de ter alguém para cuidar dela por causa de sua idade avançada.

Ela retorna ao seu devaneio sobre Julius, no qual idealiza o momento em que ele chegaria, à noite, para ficar com ela: “Ele teria que morar na suíte do andar logo abaixo e subir a branca escada de caracol naquela hora difícil em que a noite baixava trazendo para dentro o hálito salgado do mar. Então ele chegaria pisando manso, era um homem grande mas pisava manso, Boa noite, Maria” (TELLES, 2009, p. 49). Esse é o primeiro momento em que o título do conto é citado, e a noite funciona, aí, como uma sutil sugestão para a morte, já que Maria procura alguém para acompanhá-la até o momento de sua morte.

Maria passa a refletir sobre a solidão:

O vinho tinto. A música. A conversa fluindo o silêncio. E essa arrogância das pessoas proclamando o quanto a solidão era rica. Tudo mentira [...] A solidão era um horror mesmo para quem guardava a memória de uma infância feliz. E tivera uma infância feliz, filha única. Nenhum sofrimento, nenhum trauma. Nascera num berço de ouro, como se dizia antigamente. Os casarões em meio dos vastos gramados, a mãe elegante e meiga, o pai afetuoso e sábio (TELLES, 2009, p. 49-50).

Novamente, observa-se que infância e velhice se contrastam, no trecho citado, no conflito afeto *versus* solidão. As memórias da infância trazem a Maria um sentimento afetuoso e feliz, enquanto refletir sobre o presente expõe a sua solidão. Ela afirma: “Tantos amigos, tantos amores. Tinham sumido todos” (TELLES, 2009, p. 50). Maria reafirma que quer alguém para acompanhar o fim de sua vida e sua morte: “Sem saber bem como, a verdade é que estava só e precisando apenas de alguém que a ajudasse a viver. E a morrer quando chegasse a hora de morrer. Uma morte sem humilhação e sem dor. A morte respeitosa – mas era pedir muito?” (TELLES, 2009, p. 50).

Ela pensa que precisava de alguém que a ajudasse a morrer, e pensa que “Precisava de um amigo e não de um assassino” (TELLES, 2009, p. 50). Ela expressa, então, seu horror com a velhice:

Tamanho horror pelas doenças aviltantes que deixam a boca torta e o olho vidrado. E a fralda, Ah! Senhor, a fralda não! O amigo tem que amar esse próximo como a si mesmo, se ainda é possível o amor. Permitir que esse próximo amado fique indefinidamente num estado miserável não é cruel? E a compaixão? Seria um simples gesto de compaixão, a morte por compaixão (TELLES, 2009, p. 50).

Maria não parece ter medo da morte, mas sim da degradação proveniente de doenças e problemas que aparecem na velhice: a incapacidade de controlar a bexiga e o intestino, por exemplo. Ela também introduz, pela primeira vez, a ideia da eutanásia. Segundo Leonard M. Martin, em seu texto “Eutanásia e distanásia” (1998), afirma que “a eutanásia se preocupa prioritariamente com a qualidade da vida humana na sua fase final, eliminando o sofrimento” (MARTIN, 1998, p. 2). Esse argumento permite compreender Maria, que não chegar a um “estado miserável”.

Martin também afirma que “A eutanásia, tanto em sua origem etimológica (‘boa morte’) como em sua intenção, quer ser um ato de misericórdia, quer propiciar ao doente que está sofrendo uma morte boa, suave e indolor” (MARTIN, 1998, p. 4). A morte que Maria busca é justamente essa: algo rápido e que não permita que seu corpo chegue a um estado grave de deterioração.

Maria compara com ironia a vida vegetativa de um ser humano (a condição de manter-se vivo apenas por tubos, desacordado) à vida nos vegetais: “Vida vegetativa? Mas que vida vegetativa se os vegetais viviam e morriam limpos, sem a baba, sem os cheiros. Os asseados vegetais adoecendo e morrendo na soberba e discreta morte inaparente” (TELLES, 2009, p.

50). Sua afirmação de estar “velha mas limpa” ganha, assim, um novo significado: ela está velha, mas continua capaz de falar, pensar, agir e fantasiar.

Fantasiando sobre um futuro no qual Julius estivesse presente, Maria pensa na possibilidade de pedir a ele que a ajudasse a morrer:

Julius Fuller não entregaria assim os pontos, resistia, mas essa não seria uma daquelas minhas fantasias descabeladas? Racional e ainda assim respeitando as intuições, ele faria a pergunta fatal, será que eu ignorava que essa minha proposta tinha um nome, eutanásia? E que a eutanásia é um crime? (TELLES, 2009, p. 51).

Mesmo consciente de estar fantasiando, Maria continua a imaginar a situação na qual proporia a Julius que a matasse antes que ela adoecesse. Maria busca manter a ordem de sua vida a partir da tentativa de controle da morte. Há, no conto, um jogo entre a ordem e a desordem: a ordem exterior e a sequência linear dos acontecimentos da narrativa contrastam com a desordem interior dos pensamentos fragmentários quase desconexos da protagonista, que fantasia e mistura passado, presente e futuro em sua atividade mental, que ganha uma expressão privilegiada no conto. Maria acredita que a eutanásia seria um ato de amor: “Ainda por compaixão, uma palavra iluminada, ela não teria nenhum aviso quando chegasse a hora. Tudo se desenvolvendo com a normalidade de um dia comum, ele chegaria com a noite” (TELLES, 2009, p. 51). Acaba assim a primeira parte do conto, e, novamente, a noite e a morte se relacionam: Julius chegaria “com a noite”, ou seja, traria consigo a morte de Maria.

A segunda parte do conto funciona como um complemento do devaneio de Maria. Ela começa com o seguinte trecho: “Apoiada numa bengala, Maria Leonor foi até a janela e ficou diante do mar. Essa era a cor dos olhos dele quando anoitecia, nem verde nem azul mas de um cinza tão profundo que chegava a ser negro” (TELLES, 2009, p. 51-52). Ela se refere aos olhos de Julius, com quem ela fantasia. Uma nova lembrança tem início:

Lembrou-se de um filme que viu quando mocinha, esquecera os detalhes mas ficou a imagem daquele navio que não chegava ao porto, tanta coisa acontecendo dentro dele e a viagem de volta que não tinha fim, no meio da calmaria ou da tempestade, o navio seguindo em frente como se obedecesse a uma ordem acima dos homens que andavam pelo convés (TELLES, 2009, p. 52).

O barco funciona, aí, como metáfora da vida de Maria, que também continuava a seguir e não “chegava ao porto”, ao fim, à morte. Ela, então, pensa sobre a enfermeira que estava cuidando dela:

E já tinha pedido à enfermeira que saísse, era aflitiva às vezes aquela presença jovem, nenhum vinco nem na pele nem no uniforme engomado. Olhou com certa curiosidade para as longas pernas sob o tecido veludoso do chambre. E essas preguiçosas vergando sob o peso do corpo? (TELLES, 2009, p. 52).

A presença da enfermeira reitera o contraste entre a juventude e a velhice. A enfermeira é jovem e saudável, Maria, tem pernas que vergam por causa da velhice. Maria continua com sua atividade mental:

Não a dor, agora não, apenas um apaziguamento que chegava a ser doce porque não vinha das pílulas mas dele, Julius Fuller. Fazia um ano. Ou mais? O táxi os deixara ali na portaria do edifício depois da travessia confusa, tumultuada. Então ela fez a pergunta que conseguiu segurar até aquele instante: Você é casado, Julius? (TELLES, 2009, p. 52).

A afirmação de que o encontro dos dois seguido do táxi compartilhado se deu há um ano parece integrar uma fantasia de Maria, que já havia fantasiado sobre o dia em que morreria pelas mãos de Julius Fuller: “ele chegaria com a noite” (TELLES, 2009, p. 51).

Maria afirma que sentia medo de Julius ter relação com alguma mulher, pois isso atrapalharia seus planos: “O medo de que ele falasse na mulher, nos filhos, chegou a desejar que ele tivesse um companheiro e convidaria esse outro para o apartamento, o que seria difícil se fosse uma mulher, os laços com mulher pareciam ainda mais complicados, o ciúme” (TELLES, 2009, p. 52). Nessa cogitação, mais uma vez, Maria destaca a rivalidade que existiria entre ela e outra mulher que pudesse estar ligada a Julius. Ao tratar da rivalidade feminina, Maria se coloca como uma mulher que não deseja sexo ou afeto, mesmo que seja isso o que ela deseja. Ela se pauta pelas imposições sociais voltadas a mulheres mais velhas, que, em uma sociedade patriarcal, são consideradas descartáveis para o amor e o sexo.

Ela, então, revela que está esperando a chegada dele: “Julius Fuller subiria a pequena escada em caracol, Boa noite, Maria. Em seguida, a pergunta, como ela passara o dia” (TELLES, 2009, p. 53). Novamente, o título do conto é citado, por meio do discurso indireto, o que reforça a hipótese de que Maria está, na verdade, fantasiando com o encontro com Julius. Ela pensa no que responderia à pergunta sobre como teria passado o dia sozinha: “Se você está chegando eu não posso ficar triste. Mas não, nada desses arroubos que não faziam mesmo parte do estilo dele. Ligaria o som. Ou não, a vontade da música ou dos queijos era imprevisível, previsível era o copo de vinho” (TELLES, 2009, p. 53). Maria fantasia sobre o intercuro sexual que supostamente eles tiveram:

não desejou que isso acontecesse. Aconteceu. E nesse mesmo sofá onde estava agora, bebiam vinho e assistiam a um filme sem maior interesse quando as mãos se apertaram com força mas sem aflição. As bocas se buscaram simplesmente e quando os corpos deslizaram abraçados para o chão, quando se juntaram nus em cima do tapete felpudo, ele disse apenas, Sem pressa, fique calma (TELLES, 2009, p. 53).

O relato parece uma fantasia por ser muito próximo àquilo que Maria deseja: um relacionamento em que ela seja o centro das atenções, dos cuidados e dos afetos, assim como fora sua infância, repleta de atenção e carinho. Após o sexo, ela conversa com Julius sobre passar por mais cirurgias, sobre ser modificada, fisicamente rejuvenescida, exatamente como nas experiências passadas que teve com homens que lhe pediram para que mudasse a sua aparência física: “Então, Julius, vai querer me ver remoçada? Alguma sugestão? Ele demorou para responder. Afagou-lhe os cabelos. A sua beleza vem de dentro, Maria. Não se preocupe, ela resiste” (TELLES, 2009, p. 54). A resposta de Julius é mais um detalhe da fantasia de ser amada e aceita tal como é. Somente na fantasia Maria rompe com os padrões sociais impostos a uma mulher idosa, pois deseja o sexo, deseja ser livre para envelhecer e deseja ser desejada sendo quem é, sem precisar passar por procedimentos rejuvenescedores.

Maria fantasia sobre o momento em que Julius chega do trabalho e lhe dá atenção, o que parece parte da fantasia dela de ser bem tratada: “Ele voltava com a bandeja. Entregou-lhe o copo de vinho e beijou-a. Deixou a bandeja com a garrafa e as amêndoas na mesa ao lado” (TELLES, 2009, p. 55).

Ela, depois de beber, verbaliza o seguinte comentário: “Achei esse vinho mais denso, é o mesmo?” (TELLES, 2009, p. 55). A mudança da textura do vinho, portanto, pode ser uma referência a alguma substância colocada no copo para que ela morresse, exatamente como ela esperava que fosse, como também aponta o trecho: “Pronto, mais um copo e não beba com essa rapidez, esse vinho deve ser saboreado. Mastigado” (TELLES, 2009, p. 55-56). O uso de “mastigado” reforça que Julius pode ter colocado uma substância em seu copo.

Maria começa a se sentir mole, e afirma a Julius: “Acho que fiquei atordoada, estou assim voando, voando... Espera, Julius, você está aí? Está me ouvindo?” (TELLES, 2009, p. 56), ao que ele responde: “Estou aqui” (TELLES, 2009, p. 56).

Julius cumpre o que Maria esperava que ele cumprisse: o papel de alguém que preenche sua solidão e lhe oferece afeto e conforto e, na hora certa, oferece também a oportunidade de escapar da velhice de forma “limpa”, sem as fraldas e sem as doenças. Maria começa a se sentir cansada e com sono, e pede a Julius que fique ali com ela por um momento. Ela conta a ele,

então, os sentimentos que nutre, principalmente com relação a como ele faz com que ela relembre sua infância:

Julius querido, fica aqui e escuta... Acho que ainda não disse uma coisa. – ela avisou e moveu a cabeça. Falava bem baixo, suave. – Julius querido, é uma coisa tão importante, mas tão importante... Está me ouvindo? Com você eu voltei à infância, sabe o que é voltar à infância? Estou aqui caindo de sono e resistindo como resistia no colo da minha mãe, está me ouvindo? (TELLES, 2009, p. 56).

Ao fantasiar a volta à infância, Maria retoma um lugar de conforto e aconchego, e esse lugar lhe é, na fantasia, oferecido por Julius. Assim, a morte fantasiada traz à protagonista o afeto que ela não encontrou em vida, na fase da velhice:

Aperta minha mão, assim, não larga... Eu ficava no colo da minha mãe e não queria dormir, não queria! É que tinha sempre uma festa acontecendo e eu não queria perder nada, resistia, não queria dormir e este sono... Julius, você está aí? (TELLES, 2009, p. 56).

Maria parece referir-se à morte quando fala de dormir, pois, em sua fantasia, possui tudo o que buscava, e, assim, não quer perder “a festa” que é a vida. Julius afirma: “Estou aqui com você” (TELLES, 2009, p. 56). Maria vai perdendo a voz: “A voz da mulher era um fio tênue” (TELLES, 2009, p. 56). E fala: “No colo da minha mãe...” (TELLES, 2009, p. 56), retomando a infância e o lugar de conforto. Julius fecha os olhos de Maria, como alguém que fecha os olhos de uma pessoa morta, e o conto termina com Julius proferindo: “Eu te amo. Agora dorme.” (TELLES, 2009, p. 56).

O tema do conto é a solidão da mulher idosa que, apesar de rica, se sente constantemente sozinha. O ambiente que se cria, a partir da percepção interior de Maria, é um ambiente de tristeza e melancolia, relacionado à velhice e à forma como envelhecer, sendo mulher, pode ser violento e hostil, implicando ter de encontrar prazer na fantasia já que a vida não se mostra mais satisfatória.

Vlória Rayanna David de Almeida, em “A verdade subentendida de Lygia Fagundes Telles” (2013), afirma que “Na estrutura dos contos de Lygia o que mais predomina é [...] a história secreta, o mais importante não se mostra explicitamente, é construído composicionalmente no silêncio, e a verdade está sempre subentendida na narrativa (ALMEIDA, 2013, p. 131). O que se torna importante, no conto estudado, é a capacidade da personagem protagonista fantasiar a respeito das coisas que ela gostaria de ter, como afeto e companhia, das quais está privada por ser uma mulher idosa. Maria é duplamente pressionada:

a) como mulher, não lhe é permitido que pareça velha, pois muitos dos personagens masculinos com quem ela se relaciona cobram dela que faça procedimentos estéticos para se modificar; b) como idosa, pois sofre por antecipação com as doenças que podem chegar em sua vida.

No artigo “Entre duas histórias: o projeto literário ficcional da ordem em meio à desordem no conto ‘Boa noite, Maria’, de Lygia Fagundes Telles”, Pedro Ferro Silva Neto (2020), afirma que esse conto

é uma narrativa curta que permite reflexões sobre a vida e, mais especificamente, a etapa final da vida, que ocasiona a debilitação progressiva do corpo. Este é o medo de Maria, não propriamente a velhice ou a morte, mas a doença e a falta de controle que esta impõe sobre o estágio final da vida (NETO, 2020, p. 6).

Maria não tem medo de morrer, mas tem medo da desordem ocasionada pela morte, do acaso que pode trazer doenças previsíveis ou imprevisíveis e da sensação que ela possui de que logo adoecerá. Maria se sente só e busca afeto e companhia, manifestando, assim, necessidades e vontades humanas: ser incluída, ser amada, ser querida. Ela também manifesta o desejo de ser amada em contraste com as imposições sociais de uma sociedade que empurra a mulher idosa para a solidão.

Além disso, essa é uma narrativa “com uma constante retrospectiva ao passado da personagem Maria, estabelecendo a todo o momento a ligação entre as extremidades infância e velhice, vida e morte, ordem e desordem” (NETO, 2020, p. 9). Incluem-se, também, entre esses contrastes, os de memória e esquecimento e passado e presente. Por fim, segundo Neto, é importante destacar que, no conto em questão,

a velhice é também construída como elemento de resistência e subversão, isto porque nessa narrativa ela não é vista sob a perspectiva estereotipada de gênero que temos no imaginário popular, ou seja, de que as mulheres da terceira idade devem ser senhoras caseiras, tranquilas, prestativas, dóceis, amáveis, que se dedicam à família – verdadeiras ‘vovós’. A velhice aqui é vista em razão da cruz que a condição de ser velha impõe sobre as pessoas (NETO, 2020, p. 9).

A velhice de Maria é abordada no conto a partir das consequências que ela causa na vida da mulher: a solidão se reforça, torna-se comum o endeusamento da juventude e os vínculos afetivos que se perdem.

É possível pensar a tensão entre vida (marcada no conto pela juventude e pelo desejo sexual) e morte (presente na ideia de eutanásia) a partir da perspectiva da relação das duas na existência de uma mulher. Simone de Beauvoir afirma que os homens exigem das mulheres

mocidade e saúde, pois apertando nos braços uma coisa viva só pode encantar-se com ela esquecendo que toda vida é habitada pela morte. Ele deseja mais ainda: que a bem-amada seja bela [...], exige-se que seu corpo ofereça as qualidades inertes e passivas de um objeto, porquanto a mulher se destina a ser possuída (BEAUVOIR, 2016, p. 220-221).

A exigência da juventude à mulher é, para Beauvoir, uma forma que o homem encontrou de agarrar-se à vida, de não pensar a respeito da morte que paira sobre si. No conto, as exigências dos homens para que Maria parecesse mais jovem evidenciam tal exigência, que nega a mulher real em função de uma idealização que a oprime e a aliena de si.

Ainda segundo Beauvoir, “é preciso dissimular sempre ao homem a fraqueza carnal dessa presa que ele abraça e a degradação que a ameaça” (BEAUVOIR, 2016, p. 222). Maria aborda essa fraqueza carnal ao afirmar que precisa de alguém para lhe fazer companhia e lhe ajudar quando necessário, ao mesmo tempo que não quer esconder a degradação que acredita estar sofrendo com a aproximação da velhice. Maria, portanto, deseja a companhia de um homem, mas conflita com as imposições sociais.

O uso do monólogo interior no conto dá destaque aos conflitos íntimos da protagonista, colocando-a no centro da ação dramática, com seus anseios e frustrações de mulher idosa. Neste sentido, os conflitos interiores de Maria, que marcam sua vida e sua fantasia, abordam as relações entre o etarismo e o gênero feminino.

3.1.4 “Uma branca sombra pálida”

Em “Uma branca sombra pálida”, a mãe de uma filha que se suicida é a protagonista. A narrativa gira em torno da inveja que a mãe tem tanto de sua filha quanto do relacionamento que ela tem com outra mulher. O embate, nesse caso, é entre o rancor que a mãe sente de sua filha, que a impede de sentir tristeza por sua morte, e a necessidade de atuar como se estivesse sofrendo por ela, pois é o que se espera de uma mãe: que sofra pela morte de sua filha. O suicídio da filha ocorre após um ultimato: ficar com a mãe ou ficar com a namorada. A moça escolhe a morte, e a mãe narra a relação que possui tanto com a filha quanto com a mulher que a namorava.

O confronto, nesse conto, entre o desejo da personagem feminina e as imposições sociais parte da narradora, que vive um conflito interno por ter inveja da própria filha e desejar ter o que ela tem (ou privá-la de ter) e encenar o papel de boa mãe que sofre ao perdê-la.

O conto se divide em cinco partes. A primeira parte se inicia com a seguinte sentença: “Hoje fui ao túmulo de Gina e de longe já vi as rosas espetadas na jarra do lado esquerdo, Oriana

veio ontem” (TELLES, 2009, p. 87). Desse trecho, já é possível depreender as três personagens da narrativa: a narradora, a mãe que está visitando o túmulo; Gina, a filha morta; e Oriana, a namorada, que visitou o túmulo no dia anterior, segundo a narradora.

Em seguida, ela pensa: “Não combinamos nada, é evidente, mas a jarra do lado esquerdo ficou sendo a dela, a jarra da direita é das minhas rosas brancas” (TELLES, 2009, p. 87). O lado em que as rosas de Oriana e da narradora se encontram pode ser significativo, pois, segundo o senso comum, o lado esquerdo tende ao emocional, afinal, é o lado onde se encontra o coração, enquanto o lado direito dá indícios do que a narradora acredita ser: uma pessoa direita, correta, adequada aos valores morais dominantes.

As cores das rosas de Oriana são explicitadas: “Fiquei um tempo olhando suas rosas vermelhonas, completamente desabrochadas” (TELLES, 2009, p. 87). As rosas vermelhas representam amor, paixão, luxúria, sentimentos fortes de Oriana e contrastam com as rosas brancas que representam a pureza moral da mãe. É possível notar, pelo modo como a narradora comenta que as rosas ficaram “completamente desabrochadas”, a utilização das rosas vermelhas como metáfora de Oriana, como representação da forma como a narradora a enxerga: aberta, obscena.

Em seguida, a narradora começa a contar a experiência de ter visto sua filha morta: “Não nas narinas! eu disse. Fui buscar o corpo depois da autópsia, já não era mais a pequena Gina, agora era o *corpo* com aquele algodão atochado no nariz, Tira isso!” (TELLES, 2009, p. 87). O enfermeiro responsável pelo corpo de Gina obedece a seu pedido. A narradora afirma que o algodão não foi necessário: “até o fim Gina ficou com suas narinas livres para voltar a respirar se quisesse. Não quis” (TELLES, 2009, p. 87). Nota-se que a mãe coloca em Gina a responsabilidade de ter parado de respirar, e também a responsabilidade por não voltar a respirar depois de morrer, como se ela escolhesse não voltar à vida. Este contra-senso indica que ela se defende da culpa ou da responsabilidade pelo suicídio.

Ao fazer essa afirmação, a narradora reitera a responsabilidade que imputa à filha como a responsável por sua própria morte, e afirma que Gina era obstinada. Isso, inclusive, está presente na próxima sentença, na qual a narradora declara a si mesma: “Está certo, foi feita a sua vontade, ela era voluntariosa quando resolvia uma coisa, hein?” (TELLES, 2009, p. 87-88).

Esse trecho sintetiza o todo do conto, pois a mãe responsabiliza a filha pelos conflitos internos que são projetados por ela mesma: ela acredita que a filha deve ser de um jeito específico, e a filha não o é. Ela culpa Gina por não corresponder às suas expectativas e por não ceder aos apelos emocionais e manipulativos que estabelece com ela.

A narradora, no cemitério, encontra, próximo ao túmulo de Gina, um papel de embalar flores: “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” (TELLES, 2009, p. 88). Sua afirmação sobre o cemitério escolhido para enterrar Gina ser um lugar ordeiro reflete a sua autoimagem de mulher direita e ordeira, em oposição a Oriana. Ela deduz que o papel pertence às flores de Oriana, porém, não há nenhuma confirmação dessa possibilidade como algo tangível; há, apenas, a afirmação da narradora e sua raiva:

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 com a morte, a diferença apenas é que você gosta de fazer sujeira, Você é suja! (TELLES, 2009, p. 88).

Em oposição a si própria, que se autodefine como organizada, Oriana é desordeira. Ela usa o advérbio “raivosamente” para caracterizar a atitude de Oriana, mas acaba caracterizando a sua própria atitude: ela sente raiva por um motivo não explicitado, e parece estar em uma competição na qual ela traz rosas brancas para impor sua pureza moral enquanto Oriana traz suas rosas vermelhas desabrochadas e abertas. Além disso, a narradora diz que Oriana “gosta de fazer sujeira” e “é suja”, reforçando, por meio dessas avaliações, que ela se considera limpa, moralmente superior à namorada da filha.

A frase “Você é suja!” (TELLES, 2009, p. 88) é pronunciada em voz alta, e um casal que está passando perto da narradora escuta: “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” (TELLES, 2009, p. 88). A narradora finge rezar por sua filha e, com isso, demonstra não sentir pesar após a morte de sua filha, pois o que a incomoda na morte de Gina é a “sujeira” de Oriana e a raiva que sente. Além disso, é curioso notar que a mãe afirma que Oriana é suja por acreditar que ela derrubou um papel, mas ela mesma joga a bituca de seu cigarro no chão.

Nesse mesmo trecho, vem à tona o contraste entre a imposição social dos rituais de morte (sofrer pela pessoa morta, sofrer pela perda da filha) e a reação da mãe: culpabilizar a filha pela própria morte, sentir raiva de Oriana e competir com ela a partir das rosas. Ela volta a dar destaque às rosas de Oriana, das quais ela se aproximou:

Choveu, elas ficaram encharcadas. Depois veio o sol e as vermelhas se fartaram de calor, obscenas de tão abertas. Ao anoitecer vão parecer viçosas,

mas amanhã certamente já estarão escuras, com aquele vermelho-negro bordejando as pétalas (TELLES, 2009, p. 88).

As rosas, que, como supracitado, funcionam como metáfora para Oriana, “se fartaram de calor” e ficaram “obscenas de tão abertas”, o que faz uma referência à sexualidade de Oriana, que seria obscena na visão da narradora.

A narradora reafirma: “Sujas, repito bem baixinho porque o casal de velhos ainda continua por perto,” (TELLES, 2009, p. 88). Ao usar o plural, a mãe remete à própria filha e a Oriana, à relação homoafetiva implícita das duas. Ela externaliza agressivamente sua reprovação dirigindo-a para o túmulo de Gina e para as flores de Oriana, como se falasse para ambas o que pensava delas. Seu julgamento moral é indissociável de sua reação emocional.

A narradora reflete, então, sobre as suas próprias flores, levando o leitor por uma outra lembrança:

Desembrulho os botões que acabei de trazer, os caules duros, as corolas arrogantes de tão firmes – não é mesmo curioso? Gina tinha essa mesma postura altiva de bailarina, se preparando para entrar no palco, a cabeça pequena, a testa pura. Artificial, sim, dissimulada mas querendo parecer natural (TELLES, 2009, p. 88).

Ao descrever os botões das suas rosas brancas, a narradora estabelece uma homologia entre elas e si mesma: as rosas brancas são como a narradora, que, a partir de suas crenças e de seus valores morais, torna-se arrogante, dura e firme. A mãe, porém, atribui à sua filha morta essas características que carrega: a filha tinha a postura altiva, como os caules das rosas brancas, e, segundo a própria mãe, era obstinada. Nota-se uma certa conturbação no relacionamento da mãe com sua filha, visto que ela caracteriza a filha, agora, como uma pessoa artificial e dissimulada.

A narradora, assim, atribui à filha a sua própria dureza e arrogância, e ainda afirma que tudo deve ser feito conforme a vontade da filha, mesmo que seja a mãe que tenha dado sinais de que as coisas são feitas do seu jeito: as narinas destampadas de Gina morta foram uma exigência sua, a organização das rosas brancas que devem estar bonitas e sem partes murchas, o papel perto do túmulo que deve ser jogado fora.

A narradora protagonista, em seguida, relembra o dia em que Gina quis adotar uma gatinha: “Os gatos dissimulam feito as bailarinas, andou por casa uma gatinha de telhado que Gina encontrou na esquina” (TELLES, 2009, p. 88). Gina gosta da gata, e se apega a ela. O breve encontro da filha com a gata, porém, é narrado pela mãe com agressividade, e não com afeto: “apaixonou-se pela gatinha, Filomena! Filô! Filô! E a gatinha vinha correndo e berrando

com aquele rabo aceso, uma antena” (TELLES, 2009, p. 88). Sua agressividade se relaciona, novamente, com o afeto. A ela incomoda que a filha tenha se apaixonado pela gata e cuidado dela, e, ainda, ao descrever a alegria da gata, a descrição vem de uma forma sexualizada, já que a gata ia “berrando com aquele rabo aceso” ao encontro de Gina.

A narradora, então, conta: “Quando ficou no cio, desapareceu. E Gina aos prantos, chamando em vão, todos os dias no jardim o leite, a carne. Estava no cio, queria um gato, eu avisei e Gina baixou aqueles olhos de um azul inocente” (TELLES, 2009, p. 89). A sexualidade da gata parece reforçar a violência da mãe para com sua filha: em vez de ajudá-la a achar a gata, a mãe prefere utilizar do argumento de que a gata estava no cio, e mesmo que a filha tivesse criado afeto pela gata, o que interessa à narradora é desiludir Gina.

Gina havia comentado com a mãe: “Não, mãezinha, ela ia ser freira. Cheguei a rir, uma gata freira?” (TELLES, 2009, p. 89). A ironia da mãe confirma que não se restringe ao namoro desta a sua agressividade para com a filha, com Oriana, é mais antiga e se marca pela inveja.

Leandro Valle, em seu artigo intitulado “A inveja: Um olhar oco” (2014), afirma que a pessoa invejosa pode ser definida como

um sujeito insatisfeito que, com frequência, não sabe o que é ou quer. Por isso sente secretamente muito rancor contra as pessoas que possuem algo simbólico, concreto ou subjetivamente atrativo, como por exemplo: beleza, dinheiro, sexualidade, êxito, poder, liberdade, amor, personalidade, experiência, felicidade... Conceitos, experiências e simbologias que ele também deseja, mas não pode ou não quer desenvolver (VALLE, 2014, p. 2).

A narradora inveja a felicidade e afetividade da filha, e, por esse motivo, fica insatisfeita ao vê-la feliz, como quando ela ficou feliz com a gata. Diante da perda da filha, ela não lhe dá apoio, pelo contrário, ri da fantasia da filha sobre uma “gata freira” e diz a ela que deixe de procurar pela gata. A mãe se diverte, já que agora a filha não tinha acesso ao afeto que era seu objeto da inveja.

O afeto e o sexo perturbam a mãe de Gina, que responde a ambos com agressividade e ironia, como no caso da gata do rabo aceso e do relacionamento entre Oriana e Gina, que são, em sua avaliação moral, “sujas”.

Em uma época próxima à do balé clássico e da gata Filomena, a narradora presencia a chegada de Oriana: “Foi por essa época que conheceu Oriana, a dos dedinhos. Começou então a se interessar por Letras. Letras, Gina? É, Letras. Era o que a outra estudava. Você é que sabe, respondi. Sempre concordei com tudo e adiantava discordar?” (TELLES, 2009, p. 89). Nota-se

que a referência a Oriana destaca os seus dedos “curtos” aludindo ao ato sexual e a masturbação, que incomodam a narradora.

A narradora se senta perto lápide de Gina, indagando-se:

“A pequena Gina, digo e me sento na beirada da lousa, os cemitérios deviam ter cadeiras. Mas assim isto aqui não virava logo uma festa? Com a chegada da noite, a pequena Gina de sapatilhas rosadas a deslizar dançarinando por entre os túmulos e aquele lá do retrato, o cabelo encaracolado e a gravata preta de laçarote, um pianista a tocar o seu Prelúdio e o político, aquele da escultura pomposa, com os braços abertos na promessa interrompida, ansioso por continuar seu discurso – mas não seria mais lógico cada qual cumprindo até o infinito o ofício da paixão?” (TELLES, 2009, p. 89)

Nota-se, novamente, que a narradora reforça a lógica e a ordem como as qualidades “corretas” das coisas, ao afirmar que seria mais lógico se cada um cumprisse o “ofício da paixão” que tiveram em vida durante o resto da morte. Essa tentativa de ordenação demonstra o controle que a narradora quer ter sobre o mundo, e o controle que buscou ter sobre a vida da filha. Esse trecho também aponta a morte como um espaço de desordem, sobre o qual a narradora quer ter controle. Até na morte, ela tenta controlar o espaço que sua filha “habita”, pois quer que o cemitério continue “ordeiro” e continue a ter lógica, e permaneça sob controle.

A narradora não leva em consideração, porém, que o cemitério é um espaço de caos, desordem e desorganização, visto que é o espaço reservado para a putrefação dos corpos, para o fim da vida. A organização deste é, portanto, superficial, assim como a organização interna da protagonista, que tenta demonstrar ser ordeira e organizada a todo momento mas precisa lidar com o fato de não sofrer pela morte da própria filha.

Ainda sobre o cemitério, a narradora afirma: “Este enorme espaço perdido, todo mundo amontoado lá fora e aqui a imensidão desabitada. Respeito pelas almas? Mas onde estão essas almas?” (TELLES, 2009, p. 89). Novamente, ela demonstra seu fingimento para com as visitas ao cemitério: se não acredita em almas, finge rezar e finge estar se sentindo mal com a morte da filha, por qual motivo continua a voltar ao cemitério? A resposta para essa pergunta parece estar relacionada com Oriana: ela visita o cemitério para competir com as rosas vermelhas. Ela reflete sobre seu fingimento:

E também eu, lúcida mas participando da farsa. Está certo, já entendi, preciso representar. Mas representar para quem se a única vida que resta está nessas

árvores? Nesta grama que rompe com fúria nos canteiros mas perde para a pedra, é o triunfo do mau gosto na pedra das estátuas (TELLES, 2009, p. 89).

Ela se julga lúcida por participar da farsa que, para ela, é se preocupar com a filha morta. Ela afirma que precisa representar tristeza, logo, que não se sente triste. Ela cria uma metáfora, então, para a vida e a morte: a vida são as árvores, a única vida que resta nos cemitérios, e a grama, que rompe com fúria pelos canteiros. A morte, no entanto, é a pedra, são as estátuas de mau gosto e as capelas que “vencem” a grama. Assim, a morte lhe parece um grande infortúnio, não triste, mas de mau gosto.

A narradora protagonista rememora novamente, agora recuperando um personagem que ainda não havia sido citado: o pai de Gina. A rememoração narra o momento posterior ao velório dele:

Mas os cemitérios têm mesmo que ser românticos, disse Gina. Voltávamos do enterro do pai e agora me lembro que fiz uma observação que a desgostou, era qualquer coisa em torno desse ritual de belas frases, das belas imagens sem a beleza. Ela com a sua mágoa e eu com a minha impaciência, ah, a mentira das superfícies arrumadas escondendo lá no fundo a desordem, o avesso desta ordem (TELLES, 2009, p. 89-90).

Ressalta-se aqui o relacionamento conflituoso entre mãe e filha, uma relação com impaciência e mágoas. Enquanto Gina afirma que cemitérios tem que ser românticos, a mãe faz uma observação sobre o “ritual de belas frases e belas imagens mas sem a beleza”. Gina enxergava o cemitério com afeto, a partir dos sentimentos que nutria pelo pai, enquanto a mãe afirma que esses sentimentos eram falsos – e por parte dela, eram mesmo. Ela também afirma que a mentira das superfícies escondia a desordem, o avesso da ordem. Essa frase não parece referenciar Gina, mas o próprio sentimento conflitante da narradora, que tentava representar uma figura materna, impaciente com os “defeitos” de sua filha, quando estava projetando nela a própria desordem interior que gostaria de consertar, e, por isso, invejava os afetos e a bondade que via em Gina.

A narradora fala sobre o seu ato de fumar, e introduz um novo espaço na narrativa, que é o quarto de sua filha:

Acendo outro cigarro. Comecei a fumar deste jeito desde o dia em que Oriana esqueceu o maço de cigarro no quarto de Gina, experimentei um, era bem mais forte do que aqueles que eu fumava meio espaçadamente. Enquanto fui ouvindo os discos, não parei até esvaziar o maço. Então fiquei ali quieta, sentada no chão do quarto em meio das almofadas onde elas estiveram e sentindo ainda no ar aquele indefinível cheiro de juventude (TELLES, 2009, p. 90).

Apesar de julgar a namorada da filha como uma pessoa “suja”, a narradora passa a fumar um cigarro específico porque Oriana o fuma, o que parece ser uma forma de tentar se igualar à moça para tentar experimentar os mesmos sentimentos dela. Há uma tentativa, por parte da narradora, de pertencer ao espaço construído por Gina e Oriana, como que para se apropriar do afeto partilhado entre elas.

Todas as atitudes da mãe revelam a mágoa e a inveja que ela sente de sua filha. Adrienne Harris, em seu texto “Inveja feminina: exploração preliminar” (2018), afirma que “a inveja nas mulheres se nutre ou se origina no contexto de condições históricas de constrição e de privação” (HARRIS, 2018, s/p.). A mãe de Gina parece ter sido privada do afeto que inveja na filha.

Harris também afirma que a inveja, em mulheres, “pode ser estimulada por diversos aspectos [...]: juventude, recursos, poder e, talvez de forma mais aguda, esperanças de mudança” (HARRIS, 2018, s/p.). A narradora sente inveja dos afetos de Gina, mas também de sua juventude, de sua leveza e daquilo que as diferencia: Gina se relaciona com Oriana, e dessa forma, reitera a esperança na mudança dos padrões morais cultivados pela mãe.

Ainda segundo Harris,

a inveja em si pode ser um disfarce, em particular, pode mascarar o desejo homossexual das mulheres. A inveja transmite não só destrutividade e ódio, como também anseios, especialmente os que são ocluídos no amor corporal mãe-filha. A inveja materna inclui os desejos da mãe, as ansiedades concomitantes, bem como a força repressora punitiva e perigosa pela qual essa figura geralmente é mais conhecida (HARRIS, 2018, s/p.).

A narradora é acometida por essa força repressora punitiva e perigosa, já que xinga a sua filha de suja, ri de suas crenças e não parece sofrer com a sua morte, pelo contrário: afirma que ela morreu porque quis, e que sua morte foi uma escolha individual pautada somente na própria obstinação. Ela, também, transmite destrutividade e ódio a ambas as moças, Gina e Oriana, pelo relacionamento que as duas têm, mas parece ansiar, ao mesmo tempo, por possuir o que elas possuem, como confirma o trecho em que a narradora fuma o cigarro de Oriana, ouve os discos de Gina e senta-se nas almofadas onde as duas se sentavam. Utiliza-se, por fim, da moral e da crença na própria superioridade para justificar a violência que comete contra as namoradas, afirmando que a sua ordem e pureza deve predominar sobre a obscenidade.

Gina, para não causar danos e não ser abandonada, é passiva com relação à violência da mãe, e não a confronta, mesmo quando ambas se desentendem: a impaciente é a mãe, e as

“superfícies arrumadas” (TELLES, 2009, p. 90) confirmam um ambiente de tensão velada. O laço de Gina com a mãe é, assim, marcado por uma violência implícita. Segundo Harris,

Sobrecarregada por medos de onipotência, de causar dano e de ser abandonada, a relação passiva demais de certas mulheres com sua inveja e a inveja dos outros marca o laço inicial com a mãe. É um laço em que a excitação é rejeitada com frequência e em que formas encobertas de ódio e de agressividade podem velar o vazio e a negligência (HARRIS, 2018, s/p.).

A excitação (alegria e afetividade) de Gina é tratada pela mãe com ironia e agressividade, fazendo com que os sentimentos da filha sejam rejeitados com frequência. A mãe encobre a negligência e o vazio que oferece à filha utilizando-se da ironia, como no caso da gata, em que ri e afirma que a gata iria mesmo embora quando estivesse no cio. O episódio da gata faz referência à situação de sua filha amando outra mulher, já que Gina sai do seu controle, “vai embora”, quando se enamora de Oriana.

No cemitério, a narradora avista uma borboleta rondando a jarra das rosas vermelhas:

Uma borboleta com desenhos prateados nas asas veio agora rondar a jarra das rosas vermelhas, não quis os botões brancos, a safada. Quando se fartou das vermelhonas, fez um voo rasteiro até aqui, interessada no nome que mandei gravar na lousa, Gina (TELLES, 2009, p. 90).

O interesse da borboleta pelas rosas vermelhas faz com que a narradora utilize novamente uma palavra de cunho moral, qualificando-a de “safada” por escolher as rosas que estão mais abertas. As rosas escancaradas sugerem a paixão erótica, o desejo sexual e também a genitália feminina.

A borboleta, em seguida, pousa na data da lápide de Gina, o que a narradora interpreta como uma pergunta: “Quer dizer que ela só tinha vinte anos? perguntou excitada, batendo as asas com mais força” (TELLES, 2009, p. 90). Ela responde “Só vinte anos” (TELLES, 2009, p. 90), e a borboleta pergunta sobre Gina: “E era bonita?” (TELLES, 2009, p. 90). A narradora demora para responder, mas diz: “Bonita, não, mas quando falava tinha um jeito tão gracioso de interrogar inclinando assim a cabeça e aquele jeito de rir, os olhos tão acesos e os cabelos de um castanho dourado tão profundo” (TELLES, 2009, p. 90). Ela não reconhece beleza em Gina, mas, sim, vivacidade – aspecto que ela também invejava em sua filha, pois se refere à juventude da moça.

A borboleta continua por perto, e a narradora responde às suas supostas perguntas: “Acabou de pousar na letra A do nome, as asas inquietas, Foi acidente? Não, minha bela, foi suicídio. Acho que queria apenas me agredir, seria uma simples agressão mas desta vez foi

longe demais” (TELLES, 2009, p. 90). Nesse trecho é revelada ao leitor a causa da morte: o suicídio. A mãe afirma que a filha se suicidou apenas para agredi-la, o que reforça a sua expectativa de ser sempre ser o centro das atenções.

A borboleta, então, vai embora, e assim termina a primeira das cinco partes do conto: “Afastou-se da lousa em voos circulares, foi de novo até as rosas vermelhas, fez um último movimento gentil em redor da minha cabeça e lá se foi na direção do muro, Adeus!” (TELLES, 2009, p. 91). Identificada com Gina, a borboleta tem vida curta, se interessa pelas rosas obscenas de Oriana e, depois de ouvir a mãe, vai embora na direção do muro, em direção de outros lugares.

A partir da relação da mãe com a borboleta, é possível notar a ambivalência de sentimentos que a mãe possui para com sua filha. Controladora e invejosa, via uma beleza na filha ressentindo-se do fato de que sua filha, mais feliz nos afetos, se matou.

A segunda parte do conto é composta por memórias de acontecimentos passados, algumas envolvendo a mãe, Gina e seu pai, e outras envolvendo a mãe, Gina e Oriana. A partir de uma reflexão sobre a morte, o a história prossegue: “A morte é um sopro, ouvi a pequena Gina dizer ao pai, eles gostavam desses assuntos. A alma, a tal essência sutil, só ela continua imperecível, segundo a dedução dos dois. Imperecível e consciente” (TELLES, 2009, p. 91). A narradora afirma que “eles” gostavam do assunto de morte, o que deixa implícito que ela não gostava. No cemitério, após a morte de ambos e de frente ao túmulo de Gina, a narradora reflete: “Bem, Gina, você se matou, se pirulitou, como diz sua amiga, ela gosta desse verbo, pirulitar. Desertou do corpo mas está lúcida, certo? Então pergunto agora, era isso que você queria? Era isso?” (TELLES, 2009, p. 91).

A mãe presta atenção em Oriana, em seus gostos e falas: sabe do cigarro que Oriana gosta de fumar e do verbo que ela gosta de usar. Isso confirma o seu interesse por vivenciar a mesma coisa que sua filha e dar atenção ao que ela dava, o que reforça sua inveja, já que ela quer possuir o que a filha possui – e mais do que isso, quer destruir o que a filha possui.

A narradora, então, comenta a respeito do relacionamento de Oriana e Gina, baseada em suas próprias deduções: “Você parecia tão feliz lá no seu quarto todo branco, se fechava com Oriana e falavam e ouviam música e riam, como vocês riam! Quando abriam a porta, estavam coradas, os olhos úmidos” (TELLES, 2009, p. 91). Ela deixa implícita a sua percepção da existência de uma paixão erótica entre as moças, indicada nos risos, nos olhos úmidos e na pele corada.

A narradora passa a comentar sobre o ritual que realizou após o suicídio de sua filha: “Passei esses 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” (TELLES, 2009, p. 91). Tais ações reforçam a tensão entre o que ela, como mãe, precisa demonstrar em uma situação de morte e luto e o que ela de fato sente.

A narradora, então, explica por que se envolveu no embate das rosas brancas e vermelhas:

se eu mesma me envolvi nessa espécie de polêmica com Oriana é porque estranhamente esses jogos florais me excitam. Ela vem com a arrogância de suas rosas vermelhas e me provoca deixando aí o ramo, eu venho com o meu ramo das brancas que espeto na jarra da direita – não era assim antes? Ela mandava as vermelhas e eu respondia com o branco dos meus botões (TELLES, 2009, p. 91-92).

O jogo entre as flores é interessante para a narradora, pois é uma possibilidade de demonstrar sua limpeza e pureza em contraste com a “sujeira”, a “desordem” (e a homossexualidade) de Oriana: as rosas vermelhas, signos da paixão erótica, agora são descritas como “arrogantes”. A narradora afirma que, quando Gina estava viva, o mesmo jogo existia, já que Oriana relacionava-se com Gina, enquanto ela afirmava-se com firmeza e superioridade. Aqui, a narradora fala da vida de sua filha como um jogo que a excitava por ser, para ela, uma competição, já que o que a interessa, tanto no momento da vida quanto após a morte de Gina, é vencer Oriana e condicionar Gina à privação proveniente da inveja que sente dela.

A protagonista desconfiava de que as moças não estavam estudando juntas, mas sim, fazendo amor:

A porta trancada e o toca-discos no auge, parece que a coisa só engrenava com fundo musical. *Jazz*. Eu podia colar o ouvido na parede e só ouvia a cantoria da negra se retorcendo de aflição e gozo [...]. Os altos estudos eram feitos ali no chão em meio de almofadas com pilhas de cadernos, livros. Os cinzeiros atochados, latinhas de refrigerantes, cerveja. E a música. A música (TELLES, 2009, p. 92).

Nesse trecho, “os estudos” funcionam como um eufemismo irônico do ato sexual das duas meninas, utilizado com ironia pela narradora para repudiar o relacionamento das duas. É importante ressaltar que o relacionamento entre Gina e Oriana não é explicitado em nenhum

momento do conto, e, portanto, pode ter sido uma projeção da mãe sobre sua filha e o relacionamento amoroso que ela não gostaria que a filha tivesse.

Refletindo sobre a canção que as moças ouviam, a narradora relembra que elas costumavam ouvir uma mesma canção muitas vezes: “A Whiter Shade Of Pale. Não sei como a agulha já não fez um furo nesse disco” (TELLES, 2009, p. 92).

A letra de *A whiter shade of pale* (1960), da banda britânica de rock Procol Harum, apresenta os seguintes trechos:

She said ‘there is no reason
And the truth is plain to see
But I wandered through my playing cards
Would not let her be
One of sixteen vestal virgins
Who were leaving for the coast
And although my eyes were open
They might have just as well’ve been closed

And so it was later
As the miller told his tale
That her face, at first just ghostly
Turned a whiter shade of pale
(PROCOL HARUM, 1960)

Em tradução livre, os trechos supracitados dizem o seguinte:

Ela disse ‘não há razão’
E a verdade é clara de se ver
Eu me perdi nas cartas do meu baralho
Não deixaria ela ser
Uma das dezesseis virgens vestais
Que estavam indo embora pela costa
E mesmo que meus olhos estivessem bem abertos
Teria sido igual se tivessem estado fechados

E foi assim quando, mais tarde,
Enquanto o moleiro contava sua história
Que seu rosto, antes apenas fantasmagórico
Tornou-se uma branca sombra pálida
(PROCOL HARUM, 1960, tradução nossa)

Quando relacionada à narrativa, a letra da canção parece ter como eu-lírico a própria narradora, que não permitiu a Gina que se relacionasse com mulheres de forma sagrada (afetuosa), e que, mesmo de olhos bem abertos (observando com desprezo o relacionamento de Gina e Oriana), poderia estar com os olhos fechados (por sua inveja e julgamento moral). Além

disso, no momento tardio (depois da morte de Gina), o rosto da filha, antes inocente, passa a ser apenas uma branca sombra pálida – apenas o rosto de uma pessoa morta. A narradora perguntou a Gina qual era o significado do título da canção: “mas o que quer dizer isso, A Whiter Shade of Pale? Seu olhar dançou pelo título: Uma Imagem Mais Branca que Pálida, talvez. Ou Uma Branca Sombra Pálida” (TELLES, 2009, p. 92). O título do conto é uma referência à canção que as moças escutavam repetidas vezes.

Incerta sobre a tradução correta, Gina diz que vai perguntar a Oriana sobre o nome traduzido da canção: “Ficou hesitante e prometeu dar uma resposta depois, ia perguntar a Oriana” (TELLES, 2009, p. 92). A mãe afirma, mentalmente: “Então eu quis dizer que achava um verdadeiro lixo essa música de drogados, mas consegui me conter” (TELLES, 2009, p. 92).

Novamente, a agressividade fica latente na mãe, e sua indignação e desprezo pelo relacionamento das duas moças também. Tais sentimentos integram o ódio que ela sente pela canção rotulada “música de drogados”, reforçando o ódio que já aparecera na avaliação racista que fizera do jazz como “cantoria da negra”.

A narradora reverbera em sua filha as crenças que possui sobre o que é ou não correto, e tenta impor seu controle sobre ela para que, dessa forma, Gina não seja capaz de materializar aquilo que ela não alcançou: a capacidade de demonstrar afeto, um relacionamento amoroso e reciprocidade das partes. Ela exige da filha que ela seja uma pessoa que escuta música clássica, que seja “pura” e “limpa”. Por outro lado, ela também receia que Gina faça com Oriana o que ela não foi capaz de fazer: relacionar-se de forma saudável, com amor e carinho mútuos.

A narradora passa a uma lembrança de uma discussão com o pai de Gina: “Minha filhinha é de vidro, ele disse. O pai. Fumava cachimbo com aquele mesmo ar romântico com que Gina ouvia Chopin, mas eu sabia o que estava por detrás desse romantismo” (TELLES, 2009, p. 93). Ela se julga superior ao marido e à filha ao afirmar que sabia o que estava por trás do romantismo deles: a “desordem”, a “sujeira”, os afetos que ela não conseguia controlar e que invejava.

Ela se lembra da primeira comunhão de Gina, na qual a filha havia esquecido no carro o seu missal. A mãe a repreende, e Gina é defendida pelo pai: “Olha aí, Gina tinha que esquecer o missal. Ele guardou no bolso o cachimbo apagado, apanhou o missal e falou entre os dentes, Deixa a menina em paz” (TELLES, 2009, p. 93).

A terceira parte do conto começa com uma reflexão a respeito da liberdade e do espaço que a narradora afirma ter dado à sua filha: “Dei-lhe toda liberdade e se você ainda vivesse poderia ver agora no que deu essa liberdade” (TELLES, 2009, p. 93). Com tais afirmações, a

mãe reafirma os aspectos negativos que enxerga em Gina, ao mesmo tempo que rivaliza com ela, reafirmando para si a sua suposta superioridade moral.

A narradora rememora o dia em que Gina cometeu suicídio: “Gina recebeu ovos de chocolate e flores, mas justo nesse Domingo de Páscoa Oriana não apareceu” (TELLES, 2009, p. 93). Logo em seguida, comenta, novamente, sobre rosas vermelhas: “Tarde da noite, passei pelo seu quarto e pela porta entreaberta, vi que ela podava os longos caules das rosas vermelhas que tinham chegado sem cartão” (TELLES, 2009, p. 93). As rosas vermelhas que chegaram eram, por dedução, de Oriana.

A protagonista fica observando Gina e reforça o fato de a filha ser pequena, o que se refere à altura, mas também à forma como a enxerga como uma criança que carece de cuidados e que precisa ser ensinada sobre o mundo: “Fiquei olhando a pequena Gina com sua camisolinha curta, os cabelos soltos até os ombros e descalça, ela gostava de andar descalça” (TELLES, 2009, p. 93).

A narradora comenta sobre o momento em que a filha percebeu a sua presença: “Assim que me viu, esboçou um sorriso e continuou cortando com a tesourinha de unhas os caules que em seguida mergulhava o copo d’água. Reparei que o corte era oblíquo e exato, tique, tique...” (TELLES, 2009, p. 94). Gina esboçou um sorriso para a mãe, mas continuou atenciosa às flores de Oriana, o que alimenta, na mãe, a inveja da própria filha. A partir disso, há um sentimento de ódio crescente na narradora, e que é reforçado quando a mãe oferece um fresco a Gina, que agradece e recusa, demonstrando que não coloca a mãe no centro de suas atenções. A mãe, assim, chega ao ápice de sua inveja, e desconta em Gina com agressividade e com um julgamento moral os sentimentos que possui:

Confesso que não sei, até hoje não sei por que de repente, sem alterar a voz, comecei a falar com tamanha fúria que não consegui segurar as palavras que vieram com a força de um vômito, Gina querida, como é que você tem coragem? De continuar negando o que todo mundo já sabe, quando vai parar com isso? (TELLES, 2009, p. 94).

O ódio da narradora protagonista é movido pela inveja que ela sente de Gina, pela filha ser jovem, ser capaz de demonstrar afeto e ser amada. Desagrada à mãe que Gina tenha o amor de outras pessoas, como o pai e Oriana. A inveja da mãe mistura-se com o seu moralismo, e isso faz com que ela manifeste a Gina o preconceito que tem a respeito de relações homossexuais.

A garota parece confusa: “Ela levantou a cabeça e ficou me olhando, Mas o que todo mundo já sabe, mamãe? Do que você está falando?” (TELLES, 2009, p. 94). Gina não compreende o que sua mãe diz. A confusão de Gina enfurece a mãe, que continua seu discurso:

Mas ainda me pergunta? Falo dessa relação nojenta de vocês duas e que não é novidade para mais ninguém, por que está se fazendo de tonta? Não vão mesmo parar com essa farsa? Seria mais honesto abrir logo esse jogo, vai Gina, me responde agora, não seria mais honesto? Mais limpo? (TELLES, 2009, p. 94).

A mãe demonstra a sua reprovação moral a partir do uso do adjetivo “nojenta”, que é pejorativo. Ela, ainda, afirma que Gina “está se fazendo de tonta”, fortalecendo a sua avaliação de que sua filha é dissimulada e artificial.

Dessa forma, a história narrada inverte a afirmação da narradora quanto à liberdade dada a Gina, pois ela critica a filha por não falar do relacionamento (que talvez não exista) e julga-a como suja. A partir da perspectiva da mãe, portanto, Gina é observada por seus supostos defeitos e falhas, e a mãe reforça na menina os pontos negativos que enxerga nela, não sendo capaz de observá-la para além do ódio e da inveja que sente. Por fim, no auge de seu ciúme e de sua tentativa de controlar a situação, a narradora dá à filha um ultimato: “Levantei a voz mas falei devagar. A escolha é sua, Gina. Ou ela ou eu, você vai saber escolher, não vai? Ou fica com ela ou fica comigo, repeti e fui saindo sem pressa” (TELLES, 2009, p. 94). O ultimato revela na mãe uma última tentativa de controle, que passa pela privação da paixão amorosa da filha.

O ciúme que a mãe sente da capacidade da filha de criar laços afetivos caminha com a inveja que ela sente de tudo o que a filha é, e também com a vontade que a mãe tem de negar à filha o acesso ao afeto que outras pessoas podem lhe oferecer.

Renato Mezan, em seu texto “A inveja”, de 1987, afirma que “O invejoso quer o que o outro possui, mas privar o outro da alegria é mais decisivo que obter a posse da coisa invejada” (MEZAN, 1987, s/p.). A narradora quer privar a filha da alegria dos afetos, mais do que deseja tais afetos para si.

A narradora sente inveja da afetividade e da juventude da filha, e tenta arrancar de Gina os prazeres da juventude (o sexo, os afetos) e os prazeres de ser amada e querida. Mezan afirma que “O essencial da inveja é exatamente isto: arrebatado do outro a coisa invejada importa mais do que procurar obter a posse de um objeto análogo” (MEZAN, 1987, s/p.).

Depois de seu ultimato, a narradora se direciona para seu quarto: “Bons sonhos, querida, devo ter dito quando já estava na porta e agora já não sei se disse isso ou se pensei enquanto

segui firme pelo corredor” (TELLES, 2009, p. 94). A frase “bons sonhos, querida” está carregada de ironia, já que é pronunciada logo depois da tentativa de minar a felicidade da filha.

Antes da chegada da narradora ao quarto, Gina a alcança e a abraça:

Quando já chegava no meu quarto, Gina veio correndo e me alcançou. Veio por detrás, me abraçou apertadamente, colada às minhas costas, fazia assim quando era criança e sentia frio, era uma criança friorenta, Ah, mamãe, mamãe! ficou repetindo agarrada em mim. Ela sabe que eu não gosto de beijos, nem tentou me beijar mas apenas me abraçava, as mãos fechadas com força em redor da minha cintura, Mãezinha, mãezinha!... (TELLES, 2009, p. 94-95).

Gina parece tentar despertar em sua mãe o afeto que deseja receber, mas, em vez disso, a mãe a trata com frieza, já que, além de tentar privá-la do amor da namorada, também a priva do amor materno: “Vista uma roupa, Gina, você vai se resfriar! Não se preocupe comigo, depois a gente se fala, agora vá dormir, é tarde, vá dormir!” (TELLES, 2009, p. 95).

Deste modo, a narradora afasta Gina tanto física quanto emocionalmente, e não fornece a ela apoio nem afeto. Ela entra no quarto: “Fiz um último gesto antes de entrar no meu quarto, sentia tamanho cansaço. Fechei a porta e fiquei ouvindo meu coração que há pouco parecia ter enlouquecido e de repente se acalmou” (TELLES, 2009, p. 95). O coração da narradora desacelera, pois sua raiva foi manifestada e, além disso, o objeto de inveja da mãe parece ter sido cortado, já que ela obriga Gina a renunciar ao amor que recebe, o que a satisfaz e sacia seu ódio. A terceira parte do conto termina com um pensamento da mãe sobre o suicídio: “em nenhum momento me ocorreu que além das duas saídas que lhe ofereci, havia uma terceira. Que foi a que ela escolheu” (TELLES, 2009, p. 95). O suicídio de Gina, portanto, não se dá apenas segundo a sua vontade, mas segundo a vontade da mãe de controlá-la e de privá-la de afetos por causa da inveja que esta mãe sente.

A quarta parte do conto, também constituída de uma lembrança, narra o velório de Gina, que aconteceu em um fim de semana de Páscoa:

Me lembro bem, chegaram poucas pessoas, vizinhos. Conhecidos. Ficaram a uma certa distância do caixão e pareciam espantados e cerimoniosos [...]. E Gina nunca foi de fazer amigos, tirante Oriana, vieram três ou quatro colegas e ainda assim, na última hora, os mortos do fim de semana concorrem com festas, viagens (TELLES, 2009, p. 95).

Novamente, as rosas são citadas: “O cenário já estava armado quando ela chegou lívida com sua braçada de rosas vermelhas, iguais às que Gina podara na véspera. Foi varando o pequeno círculo dos cerimoniais e se aproximou do caixão até ficar na minha frente” (TELLES, 2009, p. 95).

A mãe afirma que cumpriu os rituais de um enterro religioso:

“fiz questão de cumprir todo o ritual da morte cristã, ela e o pai, ambos gostavam desse teatro da inocência. Até nesse ponto os dois eram parecidos com Oriana que também gosta dessas bugigangas afroreligiosas, tem a fitinha vermelha amarrada no pulso e a cruz de ferro na corrente do pescoço” (TELLES, 2009, p. 96)

A mãe cumpre a cerimônia fúnebre por saber que a encenação é socialmente necessária, e que, como mãe, ela precisa demonstrar aos outros a dor de perder a filha, mesmo que essa dor não exista. Além disso, ela parece querer criar um contraste com Oriana, que usava objetos afroreligiosos – novamente, a narradora faz uso do racismo para diminuir Oriana – e, por esse motivo, era julgada pela narradora como semelhante a Gina e a seu marido.

Oriana se aproxima do caixão e observa Gina: “Entre nós, a pequena Gina no seu jardim suspenso. No silêncio tão espesso que podia ser cortado com faca, o olhar de Oriana parecia agora interrogar Gina, Mas por quê?” (TELLES, 2009, p. 96). Gina fica entre a mãe e Oriana, assim como as rosas vermelhas e brancas ficam aos lados esquerdo e direito de seu túmulo. Oriana parece interrogar Gina sobre o motivo que a levou ao suicídio, e a mãe, em vez de refletir sobre os sentimentos de Oriana, passa a pensar na música de Procol Harum, afirmando que, para ela, aquela música era uma lembrança da paixão das duas, ao mesmo tempo que observa que a cor que nomeia a música era a cor de sua filha morta: “Lembrei da música que repetiam até o orgasmo, Uma Branca Sombra Pálida. Sim, ela ficou apenas isso na morte” (TELLES, 2009, p. 96).

A narradora não parece sofrer nem se entristecer com a morte da filha, e ela volta a observar a atitude de Oriana: “A respiração de Oriana foi se acelerando cada vez mais, devia ter a idade de Gina e no desespero respirava feito uma velha asmática, Não aconteceu, não é verdade!” (TELLES, 2009, p. 96).

A narradora começa então a fantasiar uma conversa com Oriana, na qual ela se impõe como aquela que tem o controle da situação: “Aconteceu sim, minha querida. Aí está a sua amiguinha abarrotada de pílulas, ela não era a sua amiguinha? E agora comporte-se, nada de histeria, não me obrigue a te botar na rua” (TELLES, 2009, p. 96). O ambiente, como pode ser notado nesse trecho e em outros vários do conto, é um ambiente de ciúme e inveja, proveniente

das ações da mãe na relação com a filha. A inveja da filha a faz odiar e desejar destruir o que ela tem.

Adriana de Melo Lima, em seu texto “Do pulso que ainda pulsa a mãe que não consegue amar a filha: ensaio sobre o ódio materno” (2010), discute a relação mãe-filha a partir de estudos de casos da psicologia. Para ela, é importante ressaltar que “na história entre mãe e filha, quando esta se torna muito complicada, mais conflitiva, não há vítimas nem algozes, apenas desencontro, desamparo, tristeza e vazío (LIMA, 2010, p. 68).

A partir disso, é possível pensar a narradora como uma personagem vítima da privação afetiva que ela mesma produz para si, ao menosprezar amor, afeto e desejo. A inveja e o ódio direcionados à filha remetem a condições impostas ao gênero feminino: as mulheres devem ser afetuosas e bondosas, e as mulheres que são mães devem ser amorosas e companheiras. Essas imposições sociais também criam um espaço de competição feminina, já que o cumprimento de tais padrões leva à comparação. No caso da relação entre mãe e filha, por exemplo, há o embate de gerações, da juventude *versus* a maturidade: olhar a filha jovem e sexualmente livre causa na mãe, que encarna o oposto disso, um sentimento destrutivo.

Essas explicações não justificam a violência, a agressividade e o ódio na relação entre mãe e filha, mas ajudam a compreender a complexidade das relações femininas moduladas pelas imposições de gênero. No caso da narradora, ela busca privar a filha do acesso ao afeto e à felicidade, pois essas coisas relacionam-se com as ausências que a própria mãe carrega: a ausência de afeto, a ausência de amor.

Lima afirma que “A voracidade da mãe também pode trazer para suas filhas uma impossibilidade de vida, espaço e construção” (LIMA, 2010, p. 122). É o que acontece com Gina: a mãe a priva de uma vida afetiva porque a inveja quer transformá-la em alguém igual a si. Ainda no velório, a narradora afirma:

Oriana chorava silenciosamente a uma certa distância, a cara escondida no seu ramo de rosas. Quando não se aguentou mais, saiu resfolegante feito um cavalo e foi ao banheiro para vomitar. Ou para abafar os guinchos na toalha ou queimar seu fumo ou tomar alguma pílula, é uma viciada. Voltou fortalecida [...]. O tubo que ela esvaziou? Não, ninguém tinha visto esse tubo antes. Deitou-se com sua camisolinha e amanheceu aquela imagem que eu enfeitava tentando botar ordem na desordem da morte (TELLES, 2009, p. 96-97).

A mãe, portanto, compreende que Gina está na desordem por estar morta, estabelecendo um nexó entre Gina e Oriana, que está viva e é considerada pela narradora como “desordeira”.

A mãe também compreende que as meninas se amavam, mesmo que tenha explicitado, a partir do uso de palavras negativas do âmbito da moral como avaliava o relacionamento das duas: para ela, era uma relação nojenta, elas eram sujas.

A quinta e última parte do conto volta ao cemitério: “Acendo outro cigarro e respondo ao cumprimento do alegre casal de velhos que vem retornando do seu passeio pela alameda, andam pelo cemitério como se estivessem num bosque” (TELLES, 2009, p. 97). Depois de rememorar os momentos que precederam a morte da filha e o seu velório, sua fúria parece se apaziguar, afinal, ela conseguiu o que queria: privar a filha do afeto. A lembrança da privação faz com que ela fique menos agressiva, ou que pelo menos consiga fingir serenidade, e ela chega a cumprimentar os velhos que estavam caminhando pelo cemitério, mas sem deixar de julgá-los. A narradora sente-se julgada pelo velho, que observa que ela fuma: “Leio a advertência no maço, Fumar é Prejudicial à Saúde. Mais prejudicial que o cigarro é a memória, digo baixinho ao velho que lançou um olhar reprovador ao meu cigarro” (TELLES, 2009, p. 97). Neste trecho, percebemos que à morte de Gina sobrevém a culpa da narradora. É dessa culpa que ela se defende, rebaixando moralmente a filha.

A mãe volta a rememorar o velório e retoma o embate por meio das rosas:

Eu já tinha ocupado com as minhas rosas brancas quase a metade do caixão quando Oriana veio de novo com as suas rosas vermelhas e teve um gesto tímido, Posso?... Consenti com um movimento de cabeça, está bem, deixasse suas rosas obscenas aí no caixão mas só da cintura para baixo, ventre, pernas (TELLES, 2009, p. 97).

Em seguida, a narradora parece ter um momento de sentimentalismo:

Ô! filha, eu deixei escapar. É que me viera de repente o estranho sentimento de que Gina parecia meio assustada, como se não tivesse tomado consciência daquilo tudo, Quer dizer que eu morri? Inclinei-me como se quisesse ajeitar-lhe a coroa e devo ter dito um Sim! na sua pequena orelha, era tão sensível aos ruídos, uma cadeira que se puxasse, uma colherinha que caísse (TELLES, 2009, p. 97).

Ela afirma que Gina parecia assustada com a própria morte, e, novamente, em vez de consolá-la, a mãe confirma a sua morte e tenta fazê-la consciente “daquilo tudo”. As ações da mãe revelam a ambivalência de seus sentimentos, já que ela parece constatar que a filha morreu, e que há uma dor causada por essa morte. Ela, mais uma vez, julga negativamente Gina, contrapondo a situação presente da moça, incapaz de ouvir, porque está morta, às audições de

música da filha com Oriana: “Mas o tal som degradado no mais alto volume, esse ela podia ouvir horas seguidas” (TELLES, 2009, p. 97).

Oriana é carinhosa com o corpo de Gina, e isso incomoda a narradora protagonista: “Nem escondia a carícia na gula da mãozinha respeitosa que ia arrumando as suas rosas mas também tocando no corpo sob a seda transparente do vestido” (TELLES, 2009, p. 98). O afeto de Oriana, novamente, incomoda a narradora, já que, mesmo depois de morta, a filha continua a receber aquilo de que ela queria privá-la.

A narradora cria um diálogo em sua cabeça, fantasiando uma nova conversa com Oriana, como se a namorada, agora, estivesse falando com a morta: “Nunca mais, Gina? Tive uma vontade louca de responder ali, diante de todos, Isso mesmo, nunca mais!” (TELLES, 2009, p. 98). A satisfação desta mãe invejosa, aí, é patente. A mãe, então, explica que Oriana toca nos pés de Gina e em seguida vai embora: “Apenas por um instante Oriana os fechou nas mãos, bafejando neles como se quisesse aquecê-los. Depois foi recuando de costas e desapareceu” (TELLES, 2009, p. 98). O último gesto de Oriana é um ato de amor. Em seguida, ela vai embora, mas o embate por meio das rosas, iniciado no velório, continuará: a mãe coloca suas rosas brancas e Oriana suas rosas vermelhas no caixão e no túmulo de Gina.

A narradora volta de sua lembrança e pensa sobre as rosas do túmulo: “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” (TELLES, 2009, p. 98). Ela afirma que Oriana deve sentir prazer na competição, porém ela mesma afirma sentir prazer com esses jogos anteriormente: “se eu mesma me envolvi nessa espécie de polêmica com Oriana é porque estranhamente esses jogos florais me excitam” (TELLES, 2009, p. 91).

O conto termina com a observação: “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, esta será para mim a sua maior traição” (TELLES, 2009, p. 98).

A narradora fantasia que Oriana participa com ela de um jogo com as flores, e que se ela parar de levar as rosas vermelhas para o túmulo de Gina, lhe restarão o vazio e a incompletude. A inveja da mãe, assim, perderia o objeto de desejo, deixando um sentimento de vazio, que, para a narradora, seria então uma grande traição de Oriana para com ela. A narrativa tenta demonstrar, na superfície, o sofrimento da mãe com a perda da filha, mas reforça, na narrativa implícita que conta, a inveja e o ressentimento da mãe com Gina. A narradora sente inveja, ciúme e ódio daquilo que a filha possui e ela não, e por esse motivo, tenta privá-la do que tem, levando-a a escapar de seu controle por meio do suicídio.

A respeito da morte, motivo presente no conto, é válido trazer uma observação de Simone de Beauvoir (2016) sobre a mitologia grega:

São as mulheres – Parcas e Moiras – que tecem o tecido 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 (BEAUVOIR, 2016, p. 207)

A representação das mulheres como geradoras de vida e como capazes de tirá-la é interessante para pensar a narradora protagonista de “Uma branca sombra pálida”, que é uma mãe (portanto, geradora), que, a partir de suas ações, levou a própria filha ao suicídio (portanto, cortou-lhe o fio da vida).

Como cabe às mulheres chorar os mortos, é isso o que a protagonista realiza ao participar das cerimônias fúnebres nas quais não acredita, e seu ressentimento e inveja são dissimulados pela demonstração de sofrimento que é exigida dela a partir da morte da filha. Lygia Fagundes Telles trabalha isso colocando estas paixões negativas como parte da história velada dentro do que parece ser a história principal do conto.

O tema, portanto, que marca toda a narrativa é a inveja, que se destaca a partir do uso do monólogo interior da protagonista para narrar. Ela sente uma inveja inconfessada, que se revela a partir da raiva que sente dos relacionamentos homafetivos da filha. A relação entre mãe e filha é central no conto, e apresenta a ambivalência que existe entre o amor e o ódio, que podem ocorrer de forma concomitante, particularmente na inveja.

O conto traz uma personagem feminina que apresenta, como apontado por Harris (2018), sentimentos que são velados nas mulheres:

Apesar de a inveja não ser a prerrogativa única ou traço da falha em um gênero, inúmeras vezes é uma questão delicada na feminilidade e uma fonte de perigo e de dor entre as mulheres, através ou dentro das gerações. Invejar ou ser invejada está emaranhado às lutas de muitas meninas e mulheres com ambição e realização, estragando de maneira muitas vezes singular e diabólica inúmeros progressos para a fartura ou lazer, ou prazer ou poder (HARRIS, 2018, s/p.).

Assim, ao construir uma personagem protagonista regida por sua inveja, Lygia Fagundes Telles cria, mais uma vez, uma personagem feminina complexa. A narradora carrega em si sentimentos que a sua narração da história deixa implícitos, tentando dissimulá-los ou ocultá-los face à imposição social de ser uma mãe amorosa, materna, bondosa, compreensiva.

Este conto também traz como protagonista Gina, a filha, pois ela é alvo das críticas e da inveja da própria mãe e ganha protagonismo por isso, já que ganha destaque e está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento de toda a narrativa apresentada no conto.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensar nos quatro contos escolhidos, é possível realizar um paralelo entre eles, que se baseia no desejo que as personagens femininas expressam a partir de seus pensamentos e impressões e no contraste entre aquilo que são, aquilo que gostariam de ser e aquilo que lhes é imposto ou solicitado socialmente para que sejam. Em cada um dos contos, as personagens femininas protagonistas, sejam elas jovens, adultas ou idosas, vivem um conflito interno que se relaciona com vontades que não condizem com aquilo que é esperado socialmente de cada uma delas. Cada uma delas, porém, lida com esse embate de forma a se insurgir contra as normas e expectativas, mesmo que pareçam agir dentro do que se espera. Ao longo dos contos elas vão se revelando insubmissas àquilo que lhes foi ou é imposto.

Em “Dolly”, a protagonista se esforça por parecer correta, boa, dentro dos padrões, mesmo que internamente debata consigo a respeito de Dolly parece mais livre para fazer o que quiser – mesmo que essa liberdade venha com o preço da morte. A morte de Dolly parece simbolizar tanto a morte de uma mulher que, por não se encaixar no que é socialmente aceito, não merece continuar viva, quanto o nascimento de um incômodo na protagonista que a leva, ainda que de modo criminoso, a buscar ir contra os limites de sua própria vida.

Em “Você não acha que esfriou?”, a protagonista Kori passa pelo processo de amar homens que não a amam, de sentir afeto por homens que a colocam como objeto de realização de seus próprios objetivos: o marido de Kori está com ela pelo dinheiro que ela foi capaz de oferecer, e mesmo que eles tenham um filho e um relacionamento aparentemente estável, não há amor por parte dele, apenas interesse; enquanto isso, Armando, seu amante, a utiliza como objeto interposto entre ele próprio e seu marido por quem ele está apaixonado. Kori, dessa forma, encontra-se em uma situação de carência e submissão, comum às mulheres em uma sociedade que implementa como regra que as mulheres sejam fornecedoras, cuidadosas, e que estejam dispostas a renunciar a quem são e ao que possuem para que os homens continuem nos lugares confortáveis que a sociedade patriarcal lhes garante. Assim, ao se recusar a ceder e começar a agir de forma a machucar Armando, Kori se recusa a participar da narrativa de objetificação que lhe é imposta e passa a controlar, mesmo que de forma vingativa, a situação na qual se encontra.

Em “Boa noite, Maria”, a protagonista foge à submissão a partir de sua fantasia, e não a partir de ações para com os outros personagens da narrativa. De qualquer forma, porém, ela aponta para as obrigações sociais que possui por ser velha e rica: a insistência constante de homens que já participaram de sua vida para que se modifique esteticamente para parecer mais

jovem, a insistência para que arranje um companheiro, no sentido de ter alguém que cuide dela, não que lhe faça companhia, e a recusa em mostrar-se como uma personagem que sente carência afetiva, reforçada quando ela afirma que não é como as outras mulheres e que não procura um relacionamento amoroso. Em sua fantasia, ela imagina um homem que lhe faça, de fato, companhia e que sinta afeto por ela do jeito que ela é. Além disso, Maria reafirma certa insubmissão ao declarar que gostaria de morrer eutanasiada, ou seja, controlando a própria morte, tentando tomar para si o controle da própria morte e, indiretamente, da própria vida.

Por fim, em “Uma branca sombra pálida”, a protagonista tenta lidar com os reais sentimentos que surgem a partir da morte da sua filha: ela não está triste pela morte, pois sente raiva, ressentimento e inveja da vida que a filha tinha. Ela finge para que os outros não percebam que ela, como figura materna, não se adequa aos valores esperados: não sofre, não se importa. De forma um pouco diferente dos outros contos, essa mãe mostra, pela força de sua inveja, que é não se encaixa no papel de mãe idealizado socialmente.

Ao relacionar a criação dessas protagonistas com a categoria mulher, é possível notar o contato de Lygia Fagundes Telles com ideias feministas, especialmente com a reflexão de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo: fatos e mitos* (2016). Ao afirmar que “toda a história das mulheres foi feita pelos homens” (BEAUVOIR, 2016, p. 186), a pensadora francesa parece propor um desafio que Telles confronta: o desafio de escrever narrativas sobre personagens femininas que, para além de protagonizarem a narrativa, também se expressam como Sujeitos e abrem espaço para a discussão do “ser mulher” que lhes é imposto.

Ao mesmo tempo, as protagonistas dos contos escolhidos encontram-se integradas ao contexto que as marginaliza, cumprindo imposições sociais: Adelaide, de “Dolly”, carrega consigo a imposição de ser uma moça ajuizada, enquanto Dolly, quando viva, buscava atingir ideais de beleza para conseguir a carreira de atriz que desejava; Kori, de “Você não acha que esfriou?”, continua, ainda que com ironia, a cumprir o papel de mulher generosa e de esposa, mesmo consciente da possível traição de seu marido e do possível sentimento platônico que seu amante nutre por ele; Maria, de “Boa noite, Maria”, busca pelo afeto de um homem que desconhece, mas está consciente de que, como mulher idosa, não poderia desejar isso; e, por fim, a narradora de “Uma branca sombra pálida” realiza cerimônias nas quais não acredita, pois, como mãe, precisa performar esses rituais para sua filha morta.

Elas não deixam de ser, sob certo ângulo, transgressivas em seu agir, já que pensam, sentem e são colocadas nas narrativas, como personagens que possuem uma subjetividade complexa, que não cabem em estereótipos fechados. Em seus monólogos interiores, essas

personagens parecem conscientes do papel que lhes é outorgado, mas isso não as impede de, de algum modo, transgredir o que lhes é imposto.

A partir disso, é possível depreender que essas personagens buscam, cada uma à sua maneira, serem capazes de se projetarem a partir do que desejam ser. É possível fazer um paralelo dessa sensação que os contos transmitem com a ideia de Beauvoir de que as mulheres

querem que em si próprias, como no resto da humanidade, a transcendência supere a imanência; elas querem que lhes sejam concedidos, enfim, os direitos abstratos e as possibilidades concretas, sem a conjugação dos quais a liberdade não passa de mistificação (BEAUVOIR, 2016, p. 191).

Mesmo que esse seja um desejo latente nas personagens aqui abordadas (e também um desejo comum às mulheres, como explicita Beauvoir), “este mundo que sempre pertenceu aos homens ainda continua nas mãos deles; as instituições e os valores da civilização patriarcal sobrevivem a si mesmos em grande parte” (BEAUVOIR, 2016, p. 191). Isso também é apresentado nos contos, já que, os valores patriarcais continuam a ter influência no imaginário e nas ações delas: Adelaide é afetada pela ideia de ser uma garota ajuizada para que nada de ruim ocorra, Kori é influenciada pelo que sente pelos homens que não a amam, Maria fantasia um amor com um homem que não parece real e a mãe de Gina performa os rituais da morte da filha para evitar ser julgada enquanto mãe.

Além disso, é possível notar em todas as personagens discutidas nesta dissertação a presença de uma rebeldia, de uma tentativa de escapar a normas (mesmo que não consigam escapar de todas, já que se encontram inseridas em um sistema patriarcal intrincado com regras sociais que oprimem e diminuem o espaço de ação das mulheres).

Por fim, Beauvoir afirma que

Dizer que a mulher é mistério não é dizer que ela se cala e sim que sua linguagem não é compreendida; ela está presente, mas escondida sob véus; existe além de incertas aparições. Quem é ela? Um anjo, um demônio, uma inspirada, uma comedianta? Ou se supõe que existem para essas perguntas respostas impossíveis de descobrir, ou antes, que nenhuma é adequada porque uma ambiguidade fundamental afeta o ser feminino; ela é para si mesma indefinível: uma esfinge (BEAUVOIR, 2016, p. 333).

As ambiguidades das protagonistas dos contos aqui estudados dão destaque à complexidade da existência feminina, ainda historicamente dividida entre imposições e limitações socioculturais e o desejo de emancipar-se delas.

Dessa forma, cada uma das protagonistas reafirma a possibilidade de insubmissão e o rompimento com os padrões pré-estabelecidos em uma sociedade patriarcal, reforçando que as discussões do ser mulher, pautadas nas imposições sociais e nas quebras ou conservações de padrões, podem ser desconstruídas e reconstruídas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Neuma. Patriarcado, sociedade e patrimonialismo. *Sociedade e estado*, vol.15, nº 2, Brasília, Editora UnB, 2000, p.303-330, 2000.

ALMEIDA, Vlândia Rayanna David de; PONTES, Newton de Castro. A verdade subentendida de Lygia Fagundes Telles. *Miguilim: Revista Eletrônica do Netlli*, [s. l.], v. 2, ed. 3, p. 130 - 135, 2013. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/559/505>. Acesso em: 22 jan. 2023.

ALMEIDA, Adriana Antunes de; POLETTO, Ana Júlia. O estranho estrangeiro: o duplo no conto O Patinho Feio, de Andersen. *Nonada: Letras em Revista*, n. 27, vol. 2. Setembro de 2016. pp. 24-31. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512454260004.pdf>. Acesso em: 20 out. 2022.

ANDRADE, M. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Garnier, 2001.

AQUINO, Midiã Ellen White de; ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. A construção da personagem Raíza em Verão no Aquário. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC*, [s. l.], p. 1-10, 2013. Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/editora/anais/abralic/2013/Completo_Comunicacao_oral_idi_nscrito_886_947046346c1b314ab9ad8691aa0ffe8e.pdf. Acesso em: 13 fev. 2023.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Adriana Maria de Abreu. *Ficções do feminino*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: Fatos e mitos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BESERRA, Luciane. Resistência e Submissão da Rosa: uma análise do envelhecimento feminino nas Horas Nuas. *Revista de Letras Norte@mentos*, Estudos Literários, Sinop, v. 4, n. 7, p. 97-108, 2011. Disponível em: <https://periodicos2.unemat.br/index.php/norteamentos/article/view/6708/6512>. Acesso em: 10 fev. 2023.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

CÂMARA, Yls Rabelo. Lygia Fagundes Telles, “A Maior Escritora Brasileira Viva”, e a Perspectiva da Velhice. *Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 6, ed. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1852/1241>. Acesso em: 10 jan. 2023.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: ROSENFELD, Anatol (org.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, T.A. Queiroz, 2000.

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 6, p. 57-72, janeiro/dez. 2003. Disponível em: <https://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R10-04-LuisMiguel.pdf>. Acesso em: 9 mai. 2022.

DURÃO, Fábio Akcelrud. *Metodologia de pesquisa em Literatura*. São Paulo: Parábola, 2020.

FANINI, Michele Asmar. "Como ficou chato ser moderna, serei eterna": Lygia Fagundes Telles, o feminismo e a academia brasileira de letras. *Polêmica*, Rio de Janeiro, v. 9, ed. 3, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/download/2801/1915>. Acesso em: 10 jan. 2023.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p. 33-56.

FREITAS, Cibeli Beirith Figueiredo; SILVA, Ângela Maria Garcia dos Santos. A representação da mulher na obra *Ciranda de Pedra*. Porto Alegre: *X semana de letras*, 2011. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Cibele-Beirith-Figueiredo-Freitas.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2023.

FOLHA (São Paulo). Poema de Carlos Drummond de Andrade para Lygia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 1-1, 13 mar. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq13039806.htm>. Acesso em: 4 out. 2022.

GANCHO, Cândido Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1998.

GOMES, Carlos Magno. As faces da escritora no romance de Lygia Fagundes Telles. *Errâncias do imaginário*, São Cristóvão - SE, p. 55-72, 2015.

GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: São Paulo Ática, 2006.

HARRIS, Adrienne. Inveja feminina: exploração preliminar. *Ide*, São Paulo, v. 40, ed. 65, jan./jun. 2018. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062018000100002. Acesso em: 11 dez. 2022.

HUBACK, Sandrine Robadey; PEREIRA, Vinícius Carvalho. Lygia Fagundes Telles e o feminino em "O jardim selvagem". *Asas da palavra*, [s. l.], p. 9-19, 2021. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasadapalavra/article/view/2460/pdf>. Acesso em: 13 fev. 2023.

LAMAS, Berenice Sica. *Lygia Fagundes Telles: Imaginário e a escritura do duplo*. Orientador: Ana Maria Lisboa de Mello. 2002. 287 f. Tese (Doutorado em Literatura

brasileira) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1848/000310382.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 8 jun. 2022.

LEAL, Carla Marinho. Quem era a misteriosa mulher que deixava flores no túmulo de Rodolfo Valentino?. In: CINEMA CLÁSSICO (Brasil). *Cinema Clássico*. [S. l.], 15 dez. 2015. Disponível em: <https://cinemaclassico.com/curiosidades/as-mulheres-no-tumulo-rodolfo-valentino/>. Acesso em: 8 jun. 2022.

LIBLIK, Carmem Kummer. Subjetividades femininas na ópera oitocentista: notas sobre Norma, La Traviata e Carmen. *Estudos feministas*, Florianópolis, p. 1-17, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/htDBRTv795tRQjmLYKjKk3H/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 9 mai. 2022.

LIMA, Adriana de Melo. *Do pulso que ainda pulsa a mãe que não consegue amar a filha: ensaio sobre o ódio materno*. 2010. 129 f., il. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18546/1/2010_AdrianadeMeloLima.pdf. Acesso em: 11 dez. 2022.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, [s. l.], p. 60-77, 1 jan. 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317>. Acesso em: 18 abr. 2022.

LUFT, Lya. *Três espelhos do absurdo: a condição humana em As meninas* de Lygia Fagundes Telles. 1979. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. l.], 1979. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/170744>. Acesso em: 10 fev. 2023.

MARTIN, Leonard M. Eutanásia e distanásia. In: *Conselho Federal de Medicina*. Iniciação à bioética. Brasília: 1998. p. 171-92. Disponível em: [http://bio-neuro-psicologia.usuarios.rdc.puc-rio.br/assets/02_bioetica_\(distanasia\).pdf](http://bio-neuro-psicologia.usuarios.rdc.puc-rio.br/assets/02_bioetica_(distanasia).pdf). Acesso em: 13 dez. 2022.

MEDEIROS, Constantino Luz de. As faces de Janus: um olhar sobre a narrativa moldura como procedimento literário. *Palimpsesto*, [s. l.], ano 11, n. 14, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35245/24929>. Acesso em: 8 jun. 2022.

MEIRELES, Cecília. Assovio. In: MEIRELES, Cecília. *Viagem. Poesia completa*. Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 304.

MEZAN, Renato. A inveja. In: *A inveja*. [S. l.], 1987. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/a-inveja/>. Acesso em: 29 mai. 2022.

MOTTA, Alda Britto da. IDADE E SOLIDÃO: velhice das mulheres. *Feminismos*, Bahia, v. 6, ed. 2, p. 88 - 96, 2018.

NAMI, Natália Corrêa. *A “palavra-bolha”*: um estudo do conto de Lygia Fagundes Telles. Orientadora: Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, [S. l.], 2011. Disponível em: https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/6367/1/Natalia%20Nami%20_Dissertacao.pdf. Acesso em: 13 fev. 2023.

PEREIRA, Otaviano. *O que é moral*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp 85-114.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher?. In: ALGRANTI, Leila (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2002. (Textos Didáticos, n. 48

PORTELA, Eduardo. Discurso de recepção. In: PORTELA, Eduardo. *Academia Brasileira de Letras*. [S. l.], 12 maio 1987. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/discurso-de-recepcao>. Acesso em: 23 mar. 2022.

ROCHA, Fátima. Invenção e memória em Lygia Fagundes Telles. *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*, Rio de Janeiro, v. 17, ed. 5, 2013. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xvii_cnlf/cnlf/05/45.pdf. Acesso em: 13 dez. 2022.

RODRIGUES, Sérgio. Os melhores começos inesquecíveis. In: RODRIGUES, Sérgio. *Todo prosa*. [S. l.], 17 set. 2010. Disponível em: <https://todoprosa.com.br/os-comecos-mais-inesqueciveis-v/#:~:text=O%20come%C3%A7o%20in%20medias%20res,necess%C3%A1rias%20informa%C3%A7%C3%B5es%20sobre%20o%20passado>. Acesso em: 7 jun. 2022.

RODRIGUES, Vanessa Aparecida Ventura. *As marcas da memória na escrita de As meninas de Lygia Fagundes Telles*. 2014. 104 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/115783>. Acesso em: 10 fev. 2023.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. Como nasce uma atriz: explorações em torno do saber-fazer das atrizes, a partir de intersecções entre gênero, corpo e trabalho. *ABRACE*, [s. l.], 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5038>. Acesso em: 8 jun. 2022.

SILVA, Diogo de Melo Gomes. *A Cena Muda e Cinearte*: Juiz de Fora presente nas revistas especializadas de cinema da década de 30. Orientador: Alessandra Souza Melett Brum. 2017. 21 p. Iniciação Científica. Universidade Federal de Juiz de Fora, [S. l.], 2017. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/minasecinema/wp-content/uploads/sites/292/2017/09/Relat%C3%B3rio-final-da-Bolsa-de-Inicia%C3%A7%C3%A3o-Minas-%C3%A9-Cinema-Parte-2-Diogo-de-Melo-1.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2022.

SILVA NETO, Pedro Ferro. Entre duas histórias: o projeto literário ficcional da ordem em meio à desordem no conto “boa noite, maria”, de Lygia Fagundes Telles. *Memento*, [s. l.], v. 11, ed. 2, p. 130 - 135, 2020. Disponível em:

http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/6194/pdf_186. Acesso em: 20 nov. 2022.

SILVEIRA, Maria Eduarda; ALDA, Lúcia Silveira. Nós, mulheres: a importância da sororidade e do empoderamento feminino. *VII Seminário corpo, gênero e sexualidade*, Rio Grande, 2018. Disponível em: <https://7seminario.furg.br/images/arquivo/160.pdf>. Acesso em: 15 set. 2022.

SOUZA, Flávia Roberta Menezes de. Tipos de narrador e novas discussões em narratologia. *Nova revista amazônica*, [s. l.], v. 3, p. 129-137, setembro 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/6309>. Acesso em: 21 dez. 2022

TEIXEIRO, Alva Martínez. Hora de tirar o espartilho: A problemática feminina nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Navegações*, Lisboa, v. 9, ed. 2, p. 112-117, julho/dez. 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/25525>. Acesso em: 5 abr. 2022.

TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão: Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. *A Noite Escura e Mais Eu: Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde: Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Boa noite, Maria. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A Noite Escura e Mais Eu: Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Dolly. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A Noite Escura e Mais Eu: Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *O cacto vermelho*. São Paulo: Editora mérito, 1948.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. *Porão e sobrado*. São Paulo: Companhia Brasil Editora S.A, 1938.

TELLES, Lygia Fagundes. *Praia viva*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.

TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos: Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Uma branca sombra pálida. *In: TELLES, Lygia Fagundes. A Noite Escura e Mais Eu: Contos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *Um coração ardente: Contos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário (1963).* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. Você não acha que esfriou?. *In: TELLES, Lygia Fagundes. A Noite Escura e Mais Eu: Contos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. *In: EIKHENBAUM, B. et al. Teoria da literatura: Formalistas Russos.* Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

VALLE, Leandro. *A inveja: Um olhar oco.* Orientador: Profa. Dra. Elisana De Carli. Universidade Federal de Santa Catarina, [S. l.], 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/32912483/A_Inveja_Um_olhar_oco. Acesso em: 21 dez. 2021.

WOOD, James. *Como funciona a ficção.* Tradução de Denise Bottmann São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu.* São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZONARICH, Gene. Bebe Daniels, "The most popular girl in Hollywood". *In: ZONARICH, Gene. 11 East 14th Street.* [S. l.], 23 maio 2013. Disponível em: <https://11east14thstreet.com/2013/05/23/bebe-daniels-the-most-popular-girl-in-hollywood/>. Acesso em: 7 jun. 2022.