



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FRANCIS DE LIMA AGUIAR

**HOMOSSEXUALIDADES E CONTEXTOS:
ROMANCES E CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Análises literárias, contextuais e temáticas

Londrina

2007

FRANCIS DE LIMA AGUIAR

**HOMOSSEXUALIDADES E CONTEXTOS:
ROMANCES E CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Análises literárias, contextuais e temáticas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Professora Dr^a Regina Helena Machado Aquino Corrêa.

Londrina

2007

FRANCIS DE LIMA AGUIAR

**HOMOSSEXUALIDADES E CONTEXTOS:
ROMANCES E CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Análises literárias, contextuais e temáticas

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Regina Helena Machado
Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Fabiano de Souza Gontijo
Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia
Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 1º de outubro de 2007.

DEDICATÓRIA

É mais uma contribuição à pesquisa sobre as relações entre a literatura e as sociedades. Dedico, naturalmente, a esta área maior de pesquisas.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Regina Helena Machado Aquino Corrêa, pela solicitude com a qual me orientou durante todo o processo de execução deste trabalho, mesmo quando do convite aos professores componentes da banca examinadora. Agradeço também a delicadeza da Professora nos momentos em que precisei ser compreendido para além do relacionamento entre orientador e orientando, revelando-se não somente uma professora atenta a todos os passos demandados pela minha inserção no Mestrado em Letras, mas uma pessoa cuja presença foi sempre inequívoca. Certamente, o companheirismo, a disponibilidade e o rigor com os quais enriqueceu o meu trabalho já são exemplos consistentes para a minha formação intelectual e profissional.

Ao Professor Doutor Fabiano de Souza Gontijo, pelo atendimento ao convite para composição da banca e pelas expressivas provocações de leitura e revisões conceituais no tocante ao tema do trabalho. Contar com o professor foi a oportunidade de interlocução com as discussões mais recentes acerca das homossexualidades e foi, ainda, a possibilidade de manter contato com um pesquisador dos mais gabaritados acerca das sexualidades.

Ao Professor Doutor Frederico Augusto Garcia Fernandes, pela sensível percepção dos meus escritos e pelas valiosas impressões e sugestões manifestadas a partir da leitura da dissertação. Agradeço, em especial, os apontamentos

indispensáveis ao meu trabalho, feitos de maneira contundente e distinta.

À Professora Doutora Marta Dantas da Silva, pelos valiosos questionamentos terminológicos que, de certa maneira, proporcionaram uma abrangência muito maior às análises realizadas na dissertação.

À minha família, pelo acompanhamento e apoio incondicionais, pela compreensão das minhas faltas em casa, e também pelo reconhecimento da importância desta pesquisa e do significado que ela tem para mim. Em especial à minha irmã Fabiana. Sempre.

À Professora Mestra Elmita Simonetti Pires, um dos meus grandes referenciais nos Estudos Literários.

Ao escritor Suênio Campos de Lucena, por São Paulo, pelos cafés degustados ao sabor de longas conversas sobre Lygia Fagundes Telles e também por ter me apresentado à escritora.

Ao Professor Doutor Mauro Roberto Rodrigues, pelas indicações de leitura e pela sabedoria comigo compartilhada.

Aos amigos: Bárbara, Gábi, Miguel, Rafa, Paula e Ygor. Por Londrina, pelas longas conversas, onde quer que fossem. Muito obrigado.

*A função do escritor?
Ser testemunha do seu
tempo e da sua
sociedade. Escrever por
aqueles que não podem
escrever. Falar por
aqueles que muitas
vezes esperam ouvir da
nossa boca a palavra
que gostariam de dizer.
Comunicar-se com o
próximo e se possível,
mesmo por meio de
soluções ambíguas,
ajudá-lo no seu
sofrimento e na sua
esperança.*

(Lygia Fagundes Telles)

AGUIAR, Francis L. ***Homossexualidades e Contextos: Romances e Contos de Lygia Fagundes Telles***. 2007. 117p. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários - Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, 2007.

RESUMO

A proposta de verificar as homossexualidades contextualizadas em seis narrativas da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles tem por objetivo avaliar o quanto o contexto pode ser elemento diferencial na própria constituição das personagens. Também pretende avaliar de que maneira a temática homossexual é apresentada em uma literatura não marcada ideologicamente pela dinâmica dos guetos, posto que o universo temático das narrativas que serão analisadas é amplo e nunca revelador de uma cultura ou subcultura gays. As narrativas se alternam em contos e romances, o que não acarreta prejuízo às análises, posto que são todas de natureza temática e vinculadas ao contexto interno das obras literárias ou aos contextos históricos, sociais e políticos, demonstrados diversificadamente nas narrativas, não contemplando as diferenças entre o conto e o romance. A observação dos contextos externos será somada ao registro dos contextos imanentes de ambientação narrativa. O confronto entre o individual e o coletivo (contexto público e contexto privado) levantará uma das principais observações do trabalho: a dissimulação e as razões pelas quais as personagens se utilizem dela.

Palavras-chave: romances e contos; homossexualidades; literatura não ideológica; contexto público e contexto privado; dissimulação.

AGUIAR, Francis L. ***Romances e Contos de Lygia Fagundes Telles: Homossexualidades em Contexto.*** 2007. 117p. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos

Literários - Universidade Estadual de Londrina (UEL),
Londrina, 2007.

ABSTRACT

The proposal is based on verifying homosexualities in specific contexts of six narratives by Lygia Fagundes Telles authority. The purpose is to evaluate the way as a context may be a differential element in the characters' own constitution. It also intends to evaluate the way through homosexual thematic is shown in a literature not ideologically marked by ghettos' dynamics, considering that the thematic universe involving the narratives analysed is wide and never discloser of a gay culture or subculture. The narratives are composed by tales and romances, what doesn't affect analyses, considering that all of them are based on thematic and linking to particular, historical, social and politician's contexts presented in variety in each narrative. The analyses don't contemplate the differences between tales and romances. The observations about external contexts will be added to the immanent contexts of narratives' ambient. The confrontation between the individual and the collective (public context and private one) will evident one of the main observations of this work: the dissimulation and the reasons in which characters need to make use of it.

Keywords: romances and tales; homosexualities; not

ideological
public context and private one; dissimulation.

literature;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1- LOCALIZAÇÃO DO TEMA	14
1.1- Literatura e Crítica Literária.....	14
1.2- Literatura Homoerótica e Movimentos de Emancipação 15	
1.3- Figurações Homossexuais na Literatura: uma Tendência Contemporânea?.....	18
1.4- Literatura Homoerótica e Ideologias Críticas: um Embate?	20
1.5- Características da Escrita de Lygia Fagundes Telles: a Estréia, Os Temas e a Relação do Escritor com a Sociedade.....	22
1.6- Produção Literária e Recorrências Temáticas na Obra Lygeana.....	27
1.7- O Sujeito da Escrita: Lygia Fagundes Telles e sua Relação com o Tema da	

Homossexualidade.....	30
-----------------------	----

**2- CIRANDA DE PEDRA: O ENCONTRO DE “LAETITIA”
COM “VIRGINIA” 34**

2.1- Dominação e Ressonâncias Patriarcais do Século XX. 34	
2.2- Apresentação do Enredo.....	38
2.3- Letícia: Sob a Frustração do Relacionamento Heterossexual.....	40
2.4- Homossexualidade Feminina e Procedimento Patriarcal	

42

**3- “APENAS UM SAXOFONE” - SEXUALIDADE E
REPRESENTAÇÃO: RENÊ E A VERDADE CRISTÃ..... 49**

3.1- Estereotipia: Quando e Onde?.....	49
3.2- Apresentação do Enredo.....	50
3.3- O Estereótipo como Artifício.....	51

4- AS MENINAS: DO AMOR SEM CLASSIFICAÇÕES..... 56

4.1- Apresentação do Enredo.....	56
4.2- O Contexto Histórico do Enredo.....	57
4.3- Divórcio entre Sexo e Amor(es).....	58
4.4- Discurso Vitimado: um Discurso Ressentido.....	60
4.5- Homossexualidade e Adolescência.....	64

5- “TIGRELA”: UM INSTINTO E UMA MULHER..... 67

5.1- Apresentação do Enredo.....	67
----------------------------------	----

5.2- Tigre+Ela: E Assim Fez-se “Tigrela”	68
5.3- Conforto e Exotismo: O Apartamento de Romana.....	73

6- “UMA BRANCA SOMBRA PÁLIDA”: A METÁFORA DA PORTA QUE SE FECHA..... 78

6.1- Apresentação do Enredo.....	78
6.2 - O Quarto de Gina e a Não-Representação.....	79
6.3- Superfícies Leves, Significados Espessos	85

7- “VOCÊ NÃO ACHA QUE ESFRIOU?”: UM SISTEMA FECHADO, UM TRIÂNGULO ABERTO..... 89

7.1- Apresentação do Enredo.....	89
7.2- Casamento Convencional, Sexualidades Plásticas e Relacionamento Puro.....	89
7.3- A Posição Social e a Aceitação da Homossexualidade	

103

CONCLUSÃO.....
.....108

REFERÊNCIAS.....
.....114

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho de pesquisa, norteado pela perspectiva das homossexualidades e contextos em seis narrativas da escritora Lygia Fagundes Telles, contará com uma série de desdobramentos, antes mesmo de serem iniciadas as análises propriamente ditas.

Aqui, tomo por desdobramento o primeiro capítulo da dissertação, que tratará de situar a homossexualidade no contexto literário e social, passando pelas concepções de literatura gay ou homoafetiva e pela maneira como a crítica literária a recebe e/ou concebe. No mesmo capítulo, será levantada sucintamente a ocorrência de personagens homossexuais nas literaturas, buscando amostras que vão partir do final do século XIX até o período contemporâneo.

Cumprido o propósito de localizar o tema temporalmente, mesmo antes da década que desencadeará todas as análises temáticas das narrativas (1954, com o romance “Ciranda de Pedra”), o primeiro capítulo será concluído com a posição da escritora Lygia Fagundes Telles frente à escritura literária, rastreando sua estréia na literatura, suas recorrências temáticas e, em palavras da própria escritora, a maneira como lida com o tema da

homossexualidade. Depois disso, as próprias análises tratarão de demonstrar de que maneira a visão temática da escritora repercute nas seis narrativas elencadas para observação.

As análises serão distribuídas na forma de um capítulo para cada uma delas, posto que, dada a diversidade contextual de uma narrativa para outra, as demandas de discussão acerca da homossexualidade também são variáveis. Obviamente, sempre que forem possíveis analogias entre um e outro contexto narrativo, esse procedimento será realizado, levando em conta as reflexões feitas em análises anteriores (lembrando que totalizarão seis) ou remetendo para alguma outra análise a ser realizada na seqüência do trabalho.

As formações discursivas, inevitavelmente constituintes da posição das personagens nos contextos, serão consideradas como uma das determinantes para as ações e reações que se entrelaçam nos enredos.

Desta forma, em *Ciranda de Pedra* (1998), além do patriarcado incutido em uma das personagens, os lugares discursivos também serão discutidos como forma de compreensão de uma destoância entre duas personagens femininas e suas tentativas de relacionamento.

No conto “Apenas Um Saxofone” (1998), a questão central de análise ficará centrada na observação do estereótipo enquanto preceito social e do reconhecimento da verdade vinculada ao sexo, algo que remonta a um normativo cristão que ainda vigora em algumas sociedades ocidentais.

Na seqüência, o romance “As Meninas” (1998) tratará especialmente do contexto recém pós-militarista, contexto este em que, como sabido, buscava-se a afirmação dos ideais de liberdade de expressão e da prática do amor livre. Na mesma análise, o discurso vitimado e o contra-discurso (em resposta à naturalização da heterossexualidade) surgirão como possibilidades argumentativas para um personagem cuja enunciação é ressentida, segundo a reprodução de sua fala através de um outro personagem.

Em “Tigrela” (1998), a contextualização mais importante será voltada ao diálogo entre duas personagens em um bar-café. Isto porque, este espaço, parece ser o motivo de um relato absolutamente desconectado das realidades plausíveis, fazendo do enredo algo suspenso momentaneamente de qualquer concretude empírica. Trilhando esta mesma lógica (ou ilógica) contextual, será realizado também um registro da literatura enquanto arte do estranhamento, propriedade bastante saliente em “Tigrela”.

A penúltima análise será baseada no conto “Uma Branca Sombra Pálida” (1998), onde serão levantados os aspectos referentes à metáfora contextual da irreduzibilidade reacionária de uma mãe que se mostra inflexível frente à homossexualidade que confere à filha. Ainda avaliando os motivos do rígido posicionamento da personagem que é mãe, valerá um exame mais atento do papel materno enquanto modalidade discursiva.

Por último, no conto “Você não Acha que Esfriou” (1998), a convenção, os ditames discursivos nos segmentos sociais, a sexualidade plástica e o casamento enquanto contrato serão os pontos basilares do capítulo. Nas imanências contextuais, o conto abre uma gama de possibilidades triangulares afetivas que é, ao mesmo tempo, rechaçada pelas subjetividades das três personagens envolvidas.

As teorias requisitadas no momento das análises serão apresentadas de acordo com as solicitações das narrativas. Também poderão ser retomadas a partir do primeiro capítulo da dissertação.

Os enredos serão descritos, em todas as análises, como pontos de partida para todas as observações e reflexões críticas a serem promovidas. Isto significa uma pequena introdução a cada análise, algo que dispensa maiores detalhamentos nesta introdução mais genérica do trabalho.

1- LOCALIZAÇÃO DO TEMA

1.1- Literatura e Crítica Literária

As transformações pelas quais a crítica literária tem passado no decurso do tempo estão, entre outras razões, fortemente relacionadas à necessidade de contemplação dos novos estilos de escrita, contextos de produção, novas abordagens temáticas e relações polimorfas entre os indivíduos e suas sociedades.

A partir dessa consciência do fazer crítico, é possível compreendê-lo dentro dos diferentes momentos da produção literária em todo o mundo, considerando rupturas de uma escola para outra, ou mesmo tensões entre vertentes e tematizações, geradas dentro de uma mesma escola literária.

Vistas assim, as diversas correntes críticas não seriam apropriadamente avaliadas em termos qualitativos que resvassem para os paradoxos de “melhor” ou “pior”. Observar a validade, tanto da literatura quanto da própria crítica, dentro de seu meio de circulação (livro, jornal, revista especializada ou não, compilações, e outros) é,

portanto, uma concepção mais sensata e global acerca das manifestações literárias, posto que o veículo impõe ao texto suas próprias condições de construção.

Dentro deste capítulo, será realizado um breve retrospecto acerca da controversa literatura homoerótica, ou literatura gay, verificando brevemente onde e de que forma a temática homossexual tem se manifestado na literatura mundial, desde o final do século XIX. Antes desse levantamento, parece viável uma discussão sobre o lugar ocupado por esta literatura, além de verificar o quanto as leituras críticas têm preservado as propriedades literárias do texto, antes de tratá-lo como um simples canal para a manifestação cultural de um grupo muitas vezes tomado por minoritário.

1.2- Literatura Homoerótica e Movimentos de Emancipação

Certamente, qualificar como gay ou homoeróticas certas obras da literatura mundial, provenientes de décadas que precederam a de 1970, não seria um procedimento adequado, até porque as terminologias que designam a homossexualidade variam de tempos em tempos.

É importante lembrar que, mesmo na contemporaneidade, o gênero “literatura homoerótica” ainda é bastante questionável, carregando um significado

que pode incomodar o próprio termo “literatura”, posto que, ao desdobrá-lo, assume o risco de restringi-lo. A *Revista Cult*, edição de número 66, levantou uma discussão detalhada sobre a condição homossexual nas literaturas e sociedades. A historiografia apurada com intuito de traçar esse panorama recua mesmo ao século XVIII, com a produção do marquês de Sade.

Os textos apresentados pela revista passam pela descrição de personagens, caracterização de períodos (geralmente associados às questões políticas e religiosas) e traz, ainda, um grande levantamento dos escritores que abordaram a questão da homossexualidade em suas obras, com maior ou menor notoriedade. Os artigos não saem em defesa da literatura gay. Antes, problematizam este desdobramento literário, como vemos em questionamentos como este:

Afinal, a categoria “literatura gay”, ao tentar dar visibilidade a uma produção que sofre um preconceito social e mercadológico, não acabaria desqualificando essa literatura, como se ela tivesse uma espécie de legitimidade inferior? A ficção e a poesia homossexuais não estariam ganhando visibilidade em função menos de suas virtudes literárias do que por sua opção temática em tempos politicamente corretos e por causa do crescente mercado que atende à comunidade gay? O recorte classificatório “literatura gay”, enfim, não corre o risco de insularizar a produção homossexual em um gueto poético no qual não cabem as avaliações estéticas usadas para os autores ditos “canônicos”? (PINTO, 2003, p. 48).

A polêmica em torno de uma denominação que abarque as obras literárias com enfoque gay acabou tomando uma dimensão maior que a própria abordagem homossexual nessas obras.

Entretanto, vale lembrar que a década de 1970 foi marcada pela manifestação de diversos grupos que reivindicavam mais que visibilidade, mas um reconhecimento daquelas características que, nas relações de alteridade, terminavam por colocá-los em uma condição de menor valoração social. Isso justificou, de certa forma, a insistência em uma terminologia que conferisse importância à literatura produzida pelas coletividades menores, e isso incluía os homossexuais.

Já no século XXI, os posicionamentos de intelectuais a respeito do tema da homossexualidade e sua inserção nos estratos sociais e nas literaturas passam por uma reflexão mais aprofundada (quando não mais tranqüila) mesmo porque o contexto sócio-político não é mais o de 30 anos atrás, permitindo a formulação de novas observações sobre o assunto:

Pessoalmente, prefiro a categoria “literatura homoerótica”, mas entendo que a expressão “literatura gay” faz sentido dentro de um marco histórico na cultura contemporânea. (MORICONI, 2003, p. 48).

Autor de *O homem que amava rapazes*, o ensaísta Denílson Lopes explica como enxerga esse momento de notoriedade das relações homossexuais, e suas implicações sobre as identidades em formação:

Os riscos, que julgo necessários, da visibilidade pública da homossexualidade, estão certamente em pensar essa construção como isolada e desvinculada das ansiedades de nossa época; mas, se entendemos essa politização do privado (...) como uma possibilidade de maior vínculo ao mundo, de busca de formas de pertencimento, em meio do cinismo e do ceticismo que parecem grassar, ela só pode trazer benefícios para a construção de uma sociedade mais justa e democrática. O grande desafio dos militantes e estudiosos é o de colocar a questão da homossexualidade como algo que diga respeito não só a um grupo específico, mas ao conjunto da sociedade. O desafio é como aprender com o que somos, mas também com o que não somos. (LOPES, 2003, p. 49-50).

Uma observação como essa remete novamente à alteridade, ou seja, a maneira como um indivíduo percebe o outro, numa mão-dupla de diferenciações. Implica em interpretar o outro através de um sistema que vá além daqueles pelos quais somos constituídos: é compreendê-lo como parte de uma estrutura social, como um indivíduo dentro de um conjunto que é bem maior e que lhe confere características de sujeito social.

Sendo a literatura, dentre inúmeras outras designações, um espaço para o contato com o que nos é estranho, esse “reconhecimento do outro”, por vias narrativas, é um aspecto que reconhece na literatura uma fonte inesgotável de temas diferenciados. E essa diversidade, por excelência, já é um dos maiores sinais de respeito à diferença, quando se trata da literatura.

1.3- Figurações Homossexuais na Literatura: uma Tendência Contemporânea?

Esta parte do escrito tem como objetivo relacionar algumas obras da literatura mundial que, sem esperar pelo “boom” da discussão acerca da homossexualidade, já traziam situações que remetiam ao assunto.

Incisivo na temática, “O Bom Crioulo”, de Adolfo Caminha (1895), conferiu a um mesmo personagem o peso da miscigenação e da homossexualidade, ainda sob a perspectiva do determinismo. Também em Mário de Andrade, com “Frederico Paciência” (1947), são perceptíveis as conotações homossexuais, bem como em “Capitães da Areia”, de Jorge Amado (1937), com personagens compostos por moleques de rua que se acariciavam em contatos libidinosos, como forma de escape à solidão em que viviam.

Em outras literaturas, a inglesa Virginia Woolf, os franceses Marcel Proust, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, dentre outros inúmeros nomes abordaram o tema da homossexualidade, por diferentes vieses e em diferentes contextos.

Retornando à literatura brasileira, o amor de Riobaldo por Diadorim é passível de ser tomado pela perspectiva homossexual, na maior parte do romance “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa (1956).

Saltando para as décadas de 1960 e 1970, é ainda seguramente possível citar outros escritores que cuidaram do assunto em sua produção, tais como Rubem Fonseca e Dalton Trevisan.

No decênio seguinte, o gaúcho Caio Fernando Abreu, amigo íntimo de Lygia Fagundes Telles (a quem chamava carinhosamente de “fada madrinha”) firmou na literatura uma produção vigorosa, com temas que envolvem homossexualidade, solidão e desamparo humano. Na mesma década, João Gilberto Noll, com as obras “Bandoleiros” (1988) e “Hotel Atlântico” (1989) também traz a homossexualidade para a narrativa, ambos os escritores tratando-a com a riqueza descritiva que o contexto histórico permitiu.

Na poesia, o paulistano Glauco Matoso (pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva), que aborda o

tema de uma forma abrangente e descola a homossexualidade dos lugares previsíveis, ora com deboche e inserções de fatos históricos em meio aos versos, ora com descrições detalhadas do sexo gay, isentas de qualquer respeito aos moralismos.

Outros nomes da literatura contemporânea podem ser muito bem representados por Ítalo Moriconi, Antonio Cícero, Valdo Mota, Waly Salomão, e pela intrigante escritura, em poesia e prosa, de uma das amigas mais próximas de Lygia Fagundes Telles, a paulista Hilda Hilst.

Enfim, nominar os escritores que abordam a temática homossexual implica em, automaticamente, deixar de mencionar uma grande quantidade de nomes, posto que homossexualidade nunca foi negligenciada pela literatura. A presença de personagens homossexuais nos enredos das narrativas não é algo novo. Desfrutamos, sim, de um momento histórico e cultural propício à discussão das figurações da homossexualidade nas literaturas, independente de estarem ou não inscritas na literatura gay que, por vezes, caminha junto às ideologias dos grupos de emancipação.

É preciso, então, um discernimento constante nas abordagens de uma literatura não-inscrita diretamente em nenhum movimento militante ou de emancipação. Este é o caso das narrativas a serem analisadas contextualmente neste trabalho. Afinal, a literatura de Lygia Fagundes Telles

é de uma abrangência temática muito vasta, e é dentro desta vastidão que a homossexualidade também surge, como mais um aspecto da condição humana dentro da prosa intimista, nunca como estratégia discursiva em defesa de categorias.

1.4- Literatura Homoerótica e Ideologias Críticas: um Embate?

Acima de tudo, é preciso compreender também a literatura homoerótica como uma manifestação carregada de ideologias e, a partir disso, verificar possíveis embates entre ela e outras correntes ideológicas, algo que seria viável para um outro escrito.

Aqui, parece oportuno investigar quais os tipos de repressão crítica que a literatura gay poderia receber, retomando algumas observações não direcionadas especificamente para a crítica da literatura gay, mas que certamente lhe servem com muita propriedade, quando trata das ideologias:

Falar em ideologia é sempre tarefa arriscada, porque ninguém pode vangloriar-se de estar fora dela, e ainda menos quando se está redigindo uma tese universitária, artefato ideológico privilegiado. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 22).

Dessa constatação, é possível conceber a implicação ideológica sobre a literatura homoerótica, sob pelo menos dois pontos de problematização. O primeiro diz respeito ao entorno ideológico, que é largamente plural, sobretudo na pós-modernidade, um momento de convivência entre culturas diversas e desdobradas. O segundo volta-se ao objeto literário enquanto estudo acadêmico e, no caso da literatura homoerótica, evidencia o cuidado na abordagem de análise crítica, considerando justamente a tradição acadêmica – não no sentido de fazer-se ao seu modelo, mas logicamente no sentido de tê-la como um referencial construído ao longo de muitos anos de estudos.

Mesmo a produção literária marginal corre o risco de sê-lo em função da reprimenda há muito constituída pela sociedade de consumo que, ao mesmo tempo em que pode boicotar a circulação de determinada obra, pode colocar uma outra, subitamente, nas conhecidas relações que determinam “as mais vendidas”, normalmente veiculadas por revistas, raramente especializadas.

Além desse sistema, existem ainda os moderadores da produção crítica ou ficcional, infiltrados no centro das sociedades não-marginais:

Como a reprodução das condições de produção numa sociedade capitalista depende do domínio exercido por uma classe sobre outra(s), é necessário que os indivíduos submissos sejam

efetivamente reprimidos quando se rebelam. Esta é a função dos Aparelhos Repressivos de Estado (ARE). Mas nem sempre a repressão violenta é necessária, pois, na maior parte do tempo, basta a repressão mais sutil assegurada pelos aparelhos ideológicos, que mantêm uma relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência, adormecendo-os e adiando indefinidamente sua rebelião. Enquanto os ARE funcionam “a violência” (...), os AIE funcionam, discreta e eficientemente, “a ideologia”. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 23).

Enfim, são nítidas (pela violência) e veladas (pela ideologia) as barreiras que qualquer literatura de grupos menores enfrenta em nome da validação. O que parece estar em jogo é uma verticalização hierárquica, que muito pouco combina com a democracia propagada ou “propagandeada” pelas sociedades.

Por outro lado, no mesmo sistema democrático, não parece coerente que forças militantes reiviniquem uma notoriedade servindo-se de certas obras literárias, mesmo porque os próprios autores podem não compactuar com as segmentações, como ocorre com a “literatura feminina”, muito controversa entre as próprias escritoras brasileiras.

Mais sensato, então, seria deixar que as literaturas seguissem seus próprios cursos, naturalmente sob a apreciação da crítica literária. Ou seja, um tratamento imparcial que só teria a acrescentar a grande discussão sobre “o que é a literatura”, uma pergunta que não só é

merecedora de muitas respostas como também é geradora de várias outras perguntas às quais este trabalho não se propõe a responder.

Passaremos agora à caracterização da literatura de Lygia Fagundes Telles para, então, iniciarmos as análises dos contos e romances da escritora, motivo desta dissertação.

1.5- Características da Escrita de Lygia Fagundes Telles: a Estréia, os Temas e a Relação do Escritor com a Sociedade

Lygia Fagundes Telles inaugura sua escrita ficcional com o livro de contos “Porão e Sobrado”, em 1938. O gênero conto, desde essa estréia na literatura, é aquele que seria, até os dias de hoje, a predominância de toda a produção literária da escritora. Mesmo sendo a obra que já sinalizava para o tipo de narrativa ao qual Lygia mais se dedicaria ao longo de sua vasta produção, é um trabalho que ela própria toma por “morto”, da mesma maneira como enxerga “Praia Viva”, reunião de contos publicada em 1944. São livros de reedição proibida pela escritora, que justifica:

A minha indisposição em relação a *Porão e Sobrado* e *Praia Viva*, a minha indisposição, eu dizia - essa é a palavra - decorre do seguinte: vivemos no Brasil, um país de Terceiro Mundo. Temos problemas demais. Fico aflita só de pensar

nas novas gerações lendo esses meus livros que não têm importância. Eu não quero que os jovens percam tempo com eles. Quero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer, dentro das minhas possibilidades. (TELLES, 1998, p. 29).

Contista, romancista e, eventualmente, com algumas incursões pela crônica, produziu uma literatura que recebeu traduções para vários outros idiomas, como é o caso do Romance *As Horas Nuas* (1989), traduzido para o alemão, o espanhol, o francês, o italiano e o sueco; ou o livro de contos *Seminário dos Ratos* (1998), que recebeu tradução para o inglês como *Tigrela and Other Stories*, além de outras obras traduzidas inclusive para o tcheco e o russo, a exemplo, *Antes do Baile Verde* (1998).

Sua estréia no gênero Romance acontece em 1954, com o livro *Ciranda de Pedra* que, sob o ponto de vista crítico de Antonio Candido, é a primeira obra “madura” da escritora (apud Cadernos de Literatura Brasileira, 1998, p. 34), destacando-se, assim, de *Porão e Sobrado*, *Praia Viva* e *O Cacto Vermelho*, trabalhos anteriores à *Ciranda de Pedra*.

Curiosamente, *Ciranda de Pedra* traz, desde essa estréia (do ponto de vista da crítica literária) quase todos os temas que acompanham a produção lygeana até o presente: rejeição, fuga, solidão, morte e loucura (não

citados aqui pela ordem ou freqüência em que surgem nas narrativas, mesmo porque se apresentam imbricados). Naturalmente, os temas não se esgotam em si mesmos, nem podem ser facilmente reduzidos aos cinco mencionados aqui. Na verdade, estas são as temáticas maiores que, justamente por suas proporções, comportam outros conflitos que se ligam, de uma forma ou de outra, às suas características temáticas mútuas.

Com efeito, não é difícil perceber a quantidade de vieses que a rejeição, a fuga (mesmo aquela para o interior de si, ou os labirínticos interiores de si), a solidão, a morte e a loucura trazem consigo no momento em que as personagens, seus estados, razões e motivações para a ação começam a ser sondados e, em níveis de maior ou menor nitidez, sorratamente denunciados pelos narradores lygeanos. Narradores fortemente cúmplices de uma aparente dicotomia formada pela lembrança e pelo esquecimento, tema da tese de doutoramento do jornalista e escritor Suênio Campos de Lucena (2003).

É dentro desta soma ou, ainda de maneira mais plural, destes desdobramentos temáticos, que a sexualidade surge como um elemento recorrente e digno de observações cuidadosas na obra da escritora. Através de diferenciadas configurações das personagens, dentro das narrativas, a escritora aborda questões que passam pela rejeição sexual, a homossexualidade, a impotência sexual,

a traição através de tentativas desastrosas de realização sexual, sem negligenciar inclusive o incesto, delicadamente narrado no conto *Geléia de Maçã* (1980).

Seria absolutamente equivocado afirmar que, rastreando as narrativas lygeanas, teríamos situações envolvendo personagens que poderiam ser incluídas na literatura que se convencionou denominar “literatura marginal”. Não é este o caso, e a apresentação dos contextos, no momento das análises dos contos e romances, pretende deixar isto claro ao leitor.

Criadora de uma prosa dotada de construções psicológicas vigoras, flagrantes de estados mentais, diálogos e fluxos de consciência cuidadosamente pontuados e que permitem as infiltrações em uma narrativa pretensamente impermeável por parte das personagens: qualificações desta natureza são corriqueiramente transmitidas pela crítica literária, que não titubeia em classificar a literatura lygeana como “prosa intimista”.

No entanto, circunscrever sua literatura ao intimismo provoca uma dúvida que desafia a crítica:

Tamanho é o seu empenho em narrar a condição humana e a relação do homem com o seu destino, que muitos analistas de sua obra acabaram esquecendo o refinado indiciamento da contemporaneidade histórica nela registrado, confundindo seu realismo com intimismo. Aliás, se examinarmos com cuidadosa atenção esses

dois aspectos conceituais (...) que na maior parte das vezes servem de rótulos pobres para a crítica literária, perceberemos que ambos são falsos. A significação é um processo que se desenvolve de modo universal, pois o significado não reside numa mente em particular e, como as mentes não se percebem senão pela mediação sígnica, toda representação é tanto intimista quanto realista. Subjetiva quanto objetiva. (RÉGIS, 1998, p. 92).

Com efeito, é possível perceber nas narrativas de Lygia um composto intimista que não se desvincula de um tempo e um espaço coletivos, fato este que permite, em seus escritos, o reconhecimento do leitor. Ou seja, consegue a verossimilhança através de narrativas reveladoras do que há de mais íntimo, de mais essencial nas personagens, sem, no entanto, atribuir aos seus narradores as simples descrições ou criações de perfis para as personagens: apreender tudo isso fica por conta do leitor, cúmplice de suas histórias e, ao mesmo tempo, sensibilizado por elas.

Esta dualidade entre os complexos psicológicos e a inserção histórica e política das personagens propicia pelo menos duas possibilidades de apreciação crítica da obra lygeana: pelo procedimento da psicanálise e - preferência deste estudo para o momento de análise das narrativas - o procedimento culturalista que, em franco diálogo com outras áreas de estudo, irá combinar as configurações

psicossociais, quando tratará dos mecanismos de intervenção social e ideológica que se manifestam com freqüência, mesmo nos contextos privados das personagens que serão analisadas.

A preferência por esta abordagem crítica não desmerece a psicanálise. Preteri-la, para os capítulos de análises narrativas, significa antes considerar que a mesma resvalaria para a análise conteudística que, como observa Eagleton:

Tem um valor limitado, mas à semelhança da notória caça ao símbolo fálico, é com muita freqüência redutiva. (...) Esses ensaios ou oferecem uma explicação psicanalítica do próprio autor, tal como ele se revela em sua obra, ou examinam sintomas do inconsciente da arte, tal como o faríamos na vida. Em ambos os casos, a materialidade do próprio artefato, sua constituição formal específica, tende a passar despercebida. (EAGLETON, 2003, p. 247).

Portanto, optar pela crítica psicanalítica, bastante praticada nos tantos estudos críticos já realizados acerca de diversas obras de Lygia Fagundes Telles seria, neste caso, além de assumir o risco de incorrer em uma redundância acadêmica, abdicar do propósito de verificar importantes temas suscitados pelos contextos narrativos escolhidos para este estudo que pretende privilegiar os aspectos sociais e discursivos, no tocante aos diversos lugares, às diferentes épocas e situações em que a homossexualidade

se manifesta nas narrativas. Definitivamente, as análises não pretendem traçar quadros que ainda carreguem traços das décadas anteriores a 1970 e que tratavam da homossexualidade como uma questão patológica.

1.6- Produção Literária e Recorrências Temáticas na Obra Lygeana

O romance *Ciranda de Pedra* (1998) traz uma personagem feminina homossexual e figurando em um contexto que se constitui pela convivência entre um grupo de amigos, tendo cada um deles as suas características intimistas desveladas através das incursões que a narradora realiza ao confrontar as personagens, revelando suas constituições, profundamente marcadas pela solidão, pelo desencontro e pelo abandono em si mesmas.

Dentro da rotina de convivência entre as personagens de *Ciranda de Pedra*, todas elas vão se mostrando ao leitor num e noutra pensamento ou comportamento (por vezes não revelados aos amigos), o que cria uma tensa atmosfera de traições iminentes. A narrativa vai sendo, então, construída através de impressões, de nuances, algo que serve para o leitor como partes de um mosaico que nem sempre se forma completamente ou se mostra rico em evidências.

A homossexualidade feminina também é verificada no conto “Uma Branca Sombria Pálida” (1998), no romance *As Meninas* (1998) e no conto “Tigreela” (1998), todos eles, como já mencionado na introdução, objetos de análise deste trabalho. As questões propostas para observações serão fundamentadas nos vários constituintes de uma relação composta por amizades femininas e suas possíveis experimentações de afeto e prazer. Também sob as implicações contextuais da amizade, somando-se a posição sócio-discursiva e a crise do patriarcado, serão feitas as análises no conto “Você Não Acha que Esfriou?” (1998), estas tratando da homossexualidade masculina. As formas de dissimulação da homossexualidade também são recorrentes em todas as narrativas que serão objetos de análise.

Uma outra questão, que também parece comum em duas narrativas de Lygia Fagundes Telles, diz respeito ao Romance *As Horas Nuas* (1989) e ao conto “Tigreela” (1998), onde as personagens Tigreela - ora tigresa, ora mulher - e o gato Rahul - felino que manifesta recordações de uma outra existência, na Roma Antiga e sob o aspecto humano - apresentam suas formas humanas e animais metamorfoseadas, acentuando certos traços de suas personalidades ou, ainda, desafiando um estreito limite entre a condição humana e animal.

As duas personagens também se configuram pela homossexualidade. O gato Rahul, entretanto, apesar de ser protagonista da narrativa, juntamente com a atriz Rosa Ambrósio, não é passível de análise contextual, posto que suas recordações da Roma Antiga (onde foi procurado sexualmente por um romano mais velho) não passam de um curto fragmento em meio às observações sobre as personagens humanas (é a consciência mais arguta da história) no tempo presente da narrativa, somando-se ainda as lembranças sobre outras existências, que não a romana.

Para a análise de “Tigreia” (1998) o livro de autoria da pesquisadora Vera Maria Tietzmann da Silva (2001) propõe um estudo aprofundado dos processos de metamorfose na literatura lygeana e será de grande valia quando das análises da personagem Tigreia, não sob o ponto de vista de uma zoomorfização, mas justamente sob o ponto de vista da antropomorfização, ou seja, do intercâmbio entre o animal e o humano.

De maneira geral, as narrativas de Lygia Fagundes Telles revelam a decadência da sociedade burguesa e, conseqüentemente, a hegemonia pretendida por certas porções desta sociedade: agrupar a homossexualidade em um único e taxativo rótulo, que prevê trejeitos, estereótipos, comportamentos promíscuos e outros estigmas que ecoam até hoje numa espécie de inconsciente coletivo e discursivo que associa a figura do

homossexual a um universo de constantes afrontas à “hegemonia social”. A estereotipia será verificada no conto “Apenas um Saxofone” (1998), mediante a análise de um cuidadoso construto em torno de um personagem masculino.

Optaremos pela apresentação das análises obedecendo à ordem cronológica de primeira publicação das narrativas, posto que, eventualmente, a época em que se constitui a história ou mesmo o momento de publicação da mesma terá relevância nas análises contextuais.

As datas de edição a serem utilizadas nas análises, da mesma maneira como procedemos neste capítulo introdutório, são referentes à edição utilizada no trabalho de pesquisa. As datas de primeira edição serão indicadas no momento das análises.

O próximo e último tópico deste capítulo tratará de uma observação mais atenta ao lugar de onde a escritora aborda o tema central proposto neste trabalho. Ou seja, verificar o contexto da autoria lygeana quando constrói as personagens sob a ótica da homossexualidade.

1.7- O Sujeito da Escrita: Lygia Fagundes Telles e sua Relação com o Tema da Homossexualidade

Ao contrário do posicionamento silencioso de muitos escritores que se furtam às entrevistas e evitam manifestar considerações sobre a própria produção literária, Lygia concedeu, no decorrer de seu percurso que ultrapassa os cinquenta anos de criação, inúmeras entrevistas e inserções em palestras (inclusive em universidades) discorrendo sobre o ato de escrever, sobre a função do escritor e sobre a literatura. Isso não significa que a escritora tenha pretendido encerrar questões absolutamente complexas mediante o seu ponto de vista. Ao contrário, verifica-se em suas entrevistas a indisposição para responder às perguntas cujas respostas não lhe parecem praticáveis ou facilmente formuláveis.

No entanto, considerando que a homossexualidade se tornou um tema social, parece válido (agora sim, especificamente sob a ótica da escritora) avaliar a maneira com a qual Lygia sintetiza refletir diante do assunto. Em entrevista (LUCENA, 2001, p. 203-204) a escritora assevera:

(...) Creio que posso lidar com simplicidade nesse terreno [da homossexualidade]. Nunca tive preconceitos, mesmo na época em que eram bem mais fortes. Isso é muito bom para a escritora, de poder lidar qualquer tema com verdade. Vejo na destinação do ser essa esplêndida liberdade. Num planeta tão difícil será

que também o sexo deve pesar? Ora, é muita dificuldade a ser enfrentada. Além dessa nossa condição, somar a questão da preferência sexual?

Contando com a ausência de preconceitos pronunciada pela escritora, seria simples presumir sua literatura como descomprometida com as problematizações da sexualidade nas esferas sociais. Presumir uma literatura em que a homossexualidade figurasse de maneira naturalizada, tal qual a heterossexualidade: não se trata disso. Lygia problematiza a sexualidade de uma maneira plural, posto que humana.

Não considero que, em vistas disso, a escritora esteja colocando em contradição sua forma pessoal de lidar com a homossexualidade e a maneira complexa como a registra na literatura. Pelo contrário, problematizar o tema pode muito bem ser o caminho encontrado por ela para chamar a atenção para o preconceito que ela rejeita, assim como demonstra ver pouco sentido nas novas taxonomias buscadas pela sexualidade, quando usa o termo “homossexualismo”, em algumas entrevistas, revelando que o preconceito pode não estar associado ao acompanhamento terminológico das “sexografias” apontadas por Michel Foucault (1988, p. 235). Essa discrepância entre o discurso pretendido e o discurso adquirido também pode ser observada nos encontros e congressos da militância homossexual onde, por vezes, os

participantes (a despeito de toda a atualização terminológica praticada: homoerotismo, homoafetivo e afins) demonstram em sua formação discursiva um preconceito contra a sua própria condição ou, em processo de inversão direta, preconceitos contra os heterossexuais.

O outro aspecto que parece importante considerar, nesta tentativa de localizar a escritora e sua relação com os temas, também pode partir de sua própria predisposição a observar contextos sociais e transformá-los em embriões para suas narrativas. Não significa dizer que suas obras tendem a resvalar para os tratados da sociologia, até porque, então, não seriam obras literárias. Uma das singularidades da escrita de Lygia Fagundes Telles reside exatamente aí: a sociedade está na sua escrita, mas, como a própria autora faz lembrar: "(...) um dado da minha infância, inventar e também receber a invenção alheia. Um início que não esqueci e me inspirou a escrever." (LUCENA, 2001, p. 1996). Na mesma entrevista, ela assevera, em menção ao livro *As Meninas* (1998):

Lá estão uma subversiva, uma burguesa e uma drogada. Ora, um escritor que no seu percurso topa com crianças completamente drogadas numa calçada pode ficar longe dessa miséria?! Não, eu sou lúcida. O que faço? Eu não tenho poder político nem econômico. Só tenho o poder da palavra para ajudar o meu próximo. (LUCENA, 2001, p. 1996).

Declarações desta natureza vinculam automaticamente a inspiração da escritora às realidades que observa. A natureza dessas inspirações pode ser estendida aos contextos tão diversos em que a homossexualidade está inserida em sua literatura, como veremos no momento das análises.

Temos, então, depoimentos um tanto paradoxais, mas que podem constituir uma das próprias essências da literatura: a invenção e a observação, às quais Lygia faz referência. Barthes (2004, p. 15-16) elucida esta questão aparentemente dicotômica de uma maneira bastante convergente às de Lygia Fagundes Telles sobre seu processo de “invenção e memória” que é, inclusive, o título de mais um dos seus livros de contos (baseado em uma epígrafe de seu segundo marido, o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes), publicado em 2000. O escritor, filósofo e crítico literário francês Roland Barthes considera o seguinte:

(...) a escrita é uma realidade ambígua: por uma parte, nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação. Por não poder oferecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe uma linguagem livremente produzida. (...) A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança.

Atento a isso, o exercício de análises propostas neste trabalho pretende não perder de vista a relação intercambiante entre a memória do escritor (aqui representada pela realidade tangível) e o processo de invenção que lhe é naturalmente outorgado pela literatura. A relação de Lygia Fagundes Telles com os temas parece fruto justamente desta mão-dupla do ato de escrever.

2- CIRANDA DE PEDRA: O ENCONTRO DE “LAETITIA” COM “VIRGINIA”

2.1- Dominações e Ressonâncias Patriarcais do Século XX

A base patriarcal das sociedades do século XX é sustentada pelos domínios da autoridade do homem sobre a mulher e os filhos, dentro da estrutura familiar. Desde as formas de produção e consumo até às esferas culturais e políticas, o patriarcalismo funcionou como um norteador vigilante das organizações sociais (OLIVEIRA, 2004, p. 102).

Dentro de culturas diversas, o sistema patriarcal foi quem padronizou as relações interpessoais, o que implicou na constituição de identidades mediante um processo de dominação das instituições, entre elas, a família tradicional.

Histórica e culturalmente, a reprodução biológica da espécie humana está enraizada sob a figura do macho como provedor e, portanto, gerenciador do grupo familiar. Admitido por esta ótica, o patriarcalismo encontrou sua aparente razão de ser dentro das sociedades burguesas. Como simples imposição predominante de um gênero: o masculino, o sistema patriarcal ficaria à mercê da

derrocada por meio das revoltas ditas minoritárias, muito mais vigorosas a partir da década de 1970 e que inclui os movimentos de emancipação feminina ou de outras naturezas que se afinam pela opressão experimentada em função deste sistema. Porém, as progressivas organizações dos grupos oprimidos conduziram à uma discussão sobre a própria masculinidade, incluindo a figura do sujeito heterossexual:

A partir das lutas travadas em torno das novas políticas de identidade, das quais fazem parte o feminismo e o movimento gay, os homens também passaram a investigar a identidade masculina, o que suscitou um outro contexto de debates de importância fundamental para as discussões acerca da masculinidade, pois foi a partir daí que se tornou comum adotar a visão segunda a qual não apenas as mulheres sofreriam a dominação masculina de gênero: também a sofreriam seus presumidos beneficiários, os próprios homens.

Boa parte da literatura sobre masculinidade nos anos 70, através da inusitada (re) apropriação da idéia de fragilidade, abusou da argumentação em prol dessa nova transfiguração em que o homem se revelava supostamente tão ou mais frágil do que a mulher. A idéia de uma masculinidade frágil despontou como um verdadeiro achado para alguns autores que buscavam, naquele instante, elucidar a condição masculina. (OLIVEIRA, 2004, p. 146).

Corroído pelas transformações sociais da modernidade e da pós-modernidade que, como não poderia deixar de ser, afetaram e afetam a organização familiar,

assistimos hoje ao fenômeno referido como crise ou queda da família patriarcal. Os pilares de autoridade e dominação exercidas pelo homem encontram-se cada vez mais fragilizados, mesmo nos países subdesenvolvidos, justamente pela atuação feminina que rapidamente se prolifera no interior de espaços considerados como tipicamente masculinos, desde os campos profissionais até a freqüência de mulheres, acompanhadas ou não, em espaços sociais de lazer, a exemplo dos bares e outros similares.

O casamento já não é mais uma condição para que a mulher tenha filhos, e a dissolução dos “matrimônios” é algo cada vez mais corriqueiro em nossas sociedades, o que aponta para um estado de insatisfação no modelo familiar subjugado à união duradoura e desvela um sexo feminino cada vez mais interessado em sua satisfação plena, tomando por plenitude as realizações pessoais e profissionais.

Assim, o parâmetro clássico de estrutura doméstica, se é que não caminha para o desaparecimento, certamente tem aberto um sem-número de outras possibilidades de relacionamentos familiares entre as pessoas, sejam estas homo ou heterossexuais, desde que apresentem alguma forma de afetividade ou acordo.

Obviamente, o contexto global que envolve esse homem afeito às novas formas de organização social

constitui-se como uma fonte inesgotável de abordagens temáticas para a literatura contemporânea, assim compreendendo a literatura produzida a partir de 1970, mas que indubitavelmente teve marcha iniciada em décadas anteriores, com escritores que alicerçaram os temas tratados com mais tranqüilidade pela literatura pós 1970.

Neste contexto temporal, o pós-modernismo propõe uma grande revisão de conceitos historicamente construídos, lançando um olhar desconstrutor para baluartes que, por muito tempo, serviram de sustentação para parâmetros e convenções da sociedade, dentre estes, a supremacia patriarcal.

Dentro desta dinâmica, através da emancipação feminina, a família patriarcal tem-se desmanchado pela ação de seus componentes e, simultaneamente, assistido aos novos movimentos de organização interpessoal, como a união afetiva entre homens e mulheres, não esquecendo de que a nitidez do relacionamento lésbico, nas sociedades, é muito menor que a dos relacionamentos entre homens. Isso se explica tanto pelo silêncio secular imposto ao sexo feminino quanto pela (nem sempre legítima) “desconfiança social” acerca da proximidade íntima entre dois homens, o que praticamente não acontece quando se trata do sexo feminino.

Mais que possível, é importante concebermos a família patriarcal como uma instituição dentro de um espaço social; se não como um espaço pretensamente autônomo, de características tradicionais, que centraliza o pai (genitor e provedor), e posiciona a mãe como procriadora e responsável pelas tarefas domésticas. Os filhos, que giram em torno desta mesma estrutura familiar, deveriam repeti-la ao longo de suas inserções sociais.

Ocorre, porém, que o descentramento do pai como provedor e figura maior no espaço familiar está coerente com a fragmentação das identidades e a reinterpretção de seus papéis. Na linha de ruptura pós-modernista, esse é um dos grandes rompimentos: o do sujeito com o próprio sujeito, em solidez de caracteres. Aí se instaura uma questão de identidade que se esfacela, posto que deslocada, da mesma maneira como o espaço contemporâneo se alarga e cria novos contextos, dando surgimento a espaços inéditos. Hall (1999, p. 9), observa que:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais da classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais.

Justamente essa perda de uma identidade sólida e definitiva preenche o momento pós-moderno de um

campo absolutamente abundante de exploração de temas para a literatura.

Outras teorias, ainda, apontam para essa crise sofrida pelos modelos sociais, como constata Villaça (1996, p. 35):

Face à perda progressiva dos grandes referenciais antigos, a modernidade, incluindo aí o momento contemporâneo, vai criando novas versões/interpretações, vai explodindo em subjetividades que se configuram de forma pontual.

O fato é que o deslocamento do sujeito na contemporaneidade, ou seja, seu distanciamento de padrões de conduta que outrora já lhe haviam servido como referenciais, provocou uma crise de identidade que delinea o perfil desse sujeito. Não é possível defini-lo, posto que em construção. Impossível, sob este prisma, isentá-lo da transformação das instituições sociais em vigor até então.

Ironicamente, como uma espécie de eco do patriarcado, alguns comportamentos homossexuais apresentam uma estrutura basilar moldada pela dominação de um sujeito sobre o outro. Essa dominação é exercida, essencialmente, por aquele que, no relacionamento, apresenta uma independência financeira e familiar que o outro ainda não tenha conquistado.

Assim, o que nos interessa nesta análise será observar o quanto o modelo patriarcal (gerador de uma prática discursiva bastante acentuada) ainda se manifesta no tocante à homossexualidade feminina, no romance *Ciranda de Pedra* (1998).

Embora o feminismo seja propenso a suavizar as dicotomias homem/mulher, o vigor do modelo patriarcal ainda estava acentuado quando da primeira publicação do romance (1954) e impunha determinantes comportamentais, mesmo dentro dos contextos da homossexualidade, e isso fica nítido quando verificamos as motivações de uma das personagens femininas dentro do romance.

2.2- Apresentação do Enredo

O romance *Ciranda de Pedra* (1998) traz uma personagem homossexual feminina figurando em um contexto que se constitui pela convivência entre um grupo de amigos, tendo cada um deles as suas características intimistas desveladas através das incursões que o narrador, em terceira pessoa, realiza ao confrontar as personagens, revelando suas essências de constituição, profundamente marcadas pela dissimulação, pelo desencontro e pela busca de realização.

No Romance, a protagonista é Virgínia, alvo da investida de vários outros personagens da trama. Letícia, a tenista, é a personagem lésbica que se apaixona por Virgínia que, por sua vez, ama Conrado, desde a infância dos dois. Conrado é impotente sexual, informação da qual Virgínia só vai ter conhecimento nas últimas páginas do romance e através de Letícia, irmã do jovem.

Narrativa de personagens cuidadosamente constituídas, insere a homossexualidade como mais um dos conflitos narrativos e como algo descoberto naturalmente por Virgínia quando, à convite de Letícia, vai até o apartamento desta e a encontra com a namorada.

Embora a homossexualidade não tenha um destaque temático, Letícia é uma personagem tão importante quanto qualquer uma das outras que passam a conviver com Virgínia, a partir da segunda parte do romance, que se divide em dois momentos: antes e depois da mudança de Virgínia para a casa de Natércio, seu pai posticho.

A análise contextual da personagem Letícia ficará centrada no paradigma da sexualidade enquanto desvio, a partir de um comentário de Conrado. Em outro ponto da mesma análise, serão observados contextualmente certos comportamentos de Letícia em relação à Virgínia (a quem tenta conquistar) e, naturalmente, serão observadas também as correspondências de Virgínia às investidas da

amiga, considerando, para este procedimento analítico, a formação discursiva enquanto materialidade díspar, no caso das duas personagens.

2.3- Letícia: Sob a Frustração do Relacionamento Heterossexual

Em diálogo de Conrado com Virgínia, o personagem lança a seguinte advertência sobre a aproximação da personagem com sua irmã:

- Não a procure muito, Virgínia. Você sabe, ela [Letícia] teve um grande desgosto com o casamento de Afonso [por quem ela fora apaixonada] e isso a transtornou demais. Assim que nos mudamos para a chácara, cheguei a pensar que pudesse ainda se recuperar. Mas já era tarde. Quando veio me avisar que preferia morar sozinha, olhei-a e vi que de fato era o melhor a fazer. Não a reconheço mais nem ela a mim, decerto. (...) Ela não é uma boa influência para você. (TELLES, 1998, p. 123).

Não seria justo atribuir a Conrado uma percepção deliberadamente preconceituosa acerca da irmã. Não que o vínculo familiar entre os dois o eximisse naturalmente disso. Mas é importante ter em vista que *Ciranda de Pedra* teve sua primeira publicação em 1954, o que poderia justificar seu ponto de vista, quando atribui ao desejo homossexual de Letícia uma frustração amorosa heterossexual muito intensa.

Na década de 1950, a homossexualidade (ou homossexualismo, como era preferida) ainda não contava com a emergência dos movimentos de emancipação de 1970, estando ainda relegada ao campo da marginalidade ou da perversão:

Do ponto de vista dos gêneros masculino e feminino, a revolução sexual dos últimos trinta ou quarenta anos não é apenas, ou mesmo primariamente, um avanço neutro na permissividade sexual. (...) é o florescimento da homossexualidade, masculina e feminina. Homossexuais de ambos os sexos demarcaram um novo campo sexual bem mais adiante do sexualmente ortodoxo. Cada um destes desenvolvimentos tem relação com o livre-arbítrio sexual proclamado pelos movimentos sociais da década de 1960 (...) (GIDDENS, 1993, p. 28).

Portanto, esperar de Conrado uma compreensão que fosse menos ligada à idéia de “transtorno”, sobre a homossexualidade de Letícia, seria exigir dele a experimentação de um contexto de emancipações pelo qual ele não havia passado. Impossível saber qual seria sua postura em relação à irmã, se a época de escritura do romance fosse posterior a 1970. Sua própria condição, também taxativa, quando é descrito por Letícia como impotente sexual, talvez recebesse um outro tratamento se o contexto histórico-cultural também fosse outro.

A história confirma que um complexo conjunto de interesses sociais determina a maneira como a homossexualidade é enxergada no decorrer do tempo:

(...) nenhum dos termos aplicados ao sujeito ou à sexualidade correspondem a realidades permanentes, fora do contexto histórico em que são definidos. (HEILBORN, 1996 apud NUNAN, 2003, p. 24).

(...) a idéia de homossexualidade é historicamente datada, pois depende da noção de sexualidade, que é igualmente moderna. (FOUCAULT apud NUNAN, 2003, p. 24).

Quando falamos em homossexualidade, devemos estar atentos para o fato de que este termo não designa uma realidade em si, mas uma coisa que é produto do vocabulário moral da modernidade: o conceito de homossexual é tão histórica e socialmente construído como qualquer outro termo. (NUNAN, 2003, p. 24).

Partindo das observações dos três autores, torna-se mais compreensiva uma tolerância, agora por parte dos homossexuais, quando se deparam com concepções ultrapassadas e preconceituosas (para o contexto social pós-moderno), advindas de alguns segmentos, grupos ou mesmo membros das sociedades contemporâneas. Essas concepções podem ser ressonâncias de definições antigas e, como sabemos, as mudanças nas significações historicamente construídas não acontecem repentinamente.

Assim, a atribuição da homossexualidade de Letícia ao insucesso com Afonso pode ser inclusive interpretada como uma tentativa de Conrado compreender a irmã pela ótica da desventura, o que já seria uma condescendência de sua parte, se considerarmos o aspecto ainda patológico da homossexualidade na década de 1950.

Essa condescendência se estende também ao grupo social de Letícia. É aceita por todos. Porém, o contexto social do romance é composto por burgueses, todos com situação financeira equivalente, à exceção de Virgínia. Isso pode remeter, novamente, ao vínculo da posição social com a tolerância e inserção em certos segmentos da sociedade, algo a ser mais detalhadamente abordado na análise da última narrativa do conjunto que compõe este trabalho.

2.4- Homossexualidade Feminina e Procedimento Patriarcal

Letícia assume um papel tipicamente característico do homem solteiro da sociedade patriarcal. A este homem, são conferidas certas liberdades não admitidas às mulheres, até a década de 1970 (esta data é sempre aproximada, posto que os movimentos de emancipação, embora tenham culminado nesta década, começavam a tomar forma já nos anos 60).

Novamente atentos à data da primeira publicação de *Ciranda de Pedra* (1954), Letícia parece constituída pela ótica patriarcal. Depois de uma espera frustrada por Virgínia em seu apartamento, ao fim de uma comemoração do Natal, na casa de Natércio, Letícia esclarece à Virgínia sua posição no relacionamento que poderia vir a manter com ela.

Na verdade, após a comemoração, Virgínia passa a noite com Rogério, amigo de Letícia, que mora no mesmo prédio da tenista. Saindo do apartamento dele, pela manhã, Virgínia encontra Letícia, e parte do diálogo entre as duas é o que segue:

Indo embora assim tão em surdina! – exclamou Letícia, afastando-se da porta para deixá-la passar. – Venha antes me desejar um bom-dia, boneca. (...)

- Então? – disse afinal. – Está satisfeita? Hem?

- Ouça, Letícia eu não amo Rogério, fiz isso só para me esfrangalhar. Fiz assim a frio, entende?

- Esfrangalhar? Não, minha boneca, não me venha agora fazer a trágica. Aliás, fica-lhe bem esse ar assim pisado, tão batido. É, mas confessa que no fundo adorou a experiência. – Crispou a boca. – Não, você não me ilude mais. E nem me comove. (TELLES, 1998, p. 164-165).

Mais adiante, depois de ouvir Virgínia se lamentar pela hostilidade dos amigos e aparentados

(metaforicamente, os integrantes da própria “ciranda de pedra”), Letícia dispara:

Você, recusada? – Letícia atirou na lareira o cigarro ainda inteiro. – Mas se todos a disputamos... E o que fez, minha boneca? Ouça, Virgínia, não sei ao certo o que você está querendo agora, mas aviso que não espere muito de mim. (TELLES, 1998, p. 166).

Antes de qualquer coisa, se o leitor não soubesse que as falas acima são de Letícia, certamente as atribuiriam a um homem. Primeiramente, a insistência na expressão “minha boneca” fizeram parte de um vocabulário tipicamente masculino. Ainda, a agilidade do discurso, a maneira prática como Letícia rapidamente desenvolve sua fala e seu descompromisso manifesto destoam da configuração discursiva de qualquer outra personagem feminina do romance.

Um outro dado a respeito da constituição masculinizada da personagem Letícia é sua profissão: tenista. Pedro Paulo Oliveira (2004) lembra que: “A conexão da prática de esportes com os valores masculinos é algo que atravessou toda a modernidade e se estende até os nossos dias.” (p. 60). Obviamente este dado, isoladamente, não poderia servir como subsídio para classificar uma personagem feminina como homossexual. É através do

perfil global da personagem que esta relação torna-se pertinente no romance.

Prosseguindo, há um outro dado curioso. *Ciranda de Pedra* é a única narrativa em que Lygia Fagundes Telles descreve mais detalhadamente o contato físico entre personagens homossexuais. Nem mesmo no conto “Uma Branca Sombra Pálida”, do livro *A Noite Escura e Mais Eu*, com primeira publicação em 1995, a escritora lança mão de uma descrição como a seguinte:

Virgínia deteve o olhar mortiço na face árida da amiga [Letícia]. Os cabelos cinzentos eram de Conrado. Os cabelos e os olhos de cantos tristemente caídos. Baixou as pálpebras pesadas. “Faz de conta que é ele. É ele” – repetiu num atordoamento. Afrouxou os músculos e relaxou a posição tensa no momento em que sentiu a boca de Letícia roçar-lhe pelo pescoço e subir lenta até alcançar-lhe os lábios. Entregou-se passiva ao beijo demorado. Fechou os olhos. “Conrado, Conrado...” Sentia agora a boca ávida roçar pelo seu queixo e morder-lhe de leve o lóbulo da orelha, puxando-a para baixo numa sucção úmida e quente. (...) Respirou com esforço. (...) gemeu ao sentir o peso da cabeça prateada resvalar por entre seus seios. (TELLES, 1998, p. 144).

É muito importante observar que, no momento das carícias, Virgínia transfere a imagem de Conrado para a figura de Letícia, mesmo pela semelhança física entre os dois. Mas esta transferência é bastante sintomática: nas sensações de Virgínia, não estava sendo tocada por uma mulher, mas sim pelo homem por quem era apaixonada.

Isto aponta para uma representação simbolicamente masculina, na figura de Letícia, acentuando seu perfil masculinizado.

A fim de concluir esta análise, submetemos à observação a seguinte proposta feita à Virgínia pela tenista:

(...) Virgínia, mais uma vez repito o convite, por que não vem morar comigo? Sei que você não está bem lá [na casa de Natércio], seu pai não consegue se esquecer que... [referência à traição da mãe de Virgínia, quando esta e Natércio mantinham um relacionamento. Virgínia é, na verdade, filha de Daniel, caso extraconjugal da mulher, agora falecida] Bem, a gente sabe que sua casa não é aquela.

- Nenhuma é minha casa.

- Pode ser esta. Arrumo o escritório para você, terá toda a liberdade, é evidente. Não lhe faltará nada. E poderá continuar trabalhando nas traduções, lecionar... Ou vadiar, simplesmente, que minha renda dá para nós duas, preciso muito menos do que recebo. Então, minha boneca? (TELLES, 1998, p. 140).

Virgínia não vai para a casa da outra. Seu destino toma rumos diferentes, que não cabem ser avaliados aqui, posto que não são objetivos da análise.

O que interessa do diálogo acima é verificar a posição discursiva de Letícia enquanto macho provedor, diretamente associada ao sistema da sociedade patriarcal. Além da assimilação de um modelo patriarcal, vale refletir sobre duas observações, até mesmo para não fechar a

análise mediante um conceito naturalista de que o homem é, por excelência, um produto de seu segmento social.

Derrida (1970, 1972, p. 271 apud HUTCHEON, 1991, p. 204) entende que “o sujeito é absolutamente indispensável. Eu não destruo o sujeito; eu o situo”. Aprofundando a discussão, o arremate de Huysen (1986, p. 213 apud HUTCHEON, 1991, p. 204): “Situvar é também reconhecer a ideologia do sujeito e sugerir noções alternativas de subjetividade”.

Assim, quando tratamos de Letícia enquanto construto de uma época; estamos remetendo, automaticamente, a todo um complexo ideológico da mesma época e preservando a subjetividade da personagem dentro deste complexo.

Junto a isso, e como forma de arremate analítico, é oportuno delinear certas diferenças entre as apropriações discursivas das personagens Virgínia e Letícia, agora sob o ponto de vista de que mesmo as suas subjetividades não se realizam sem intervenção de agentes externos. Significa dizer que, quando ambas dialogam ou se tocam fisicamente, são inevitavelmente determinadas pelos seus corpos enquanto discursos materializados que podem tanto atraí-las quanto distanciá-las.

Não é de se pensar que o contato entre as duas seja parte de um inexorável conjunto de possibilidades de

relacionamentos preexistentes, cabendo a ambas simplesmente assumir uma espécie de enquadramento ou adaptação a um modelo disponível. Até porque, na sua lógica interna, a incompatibilidade de inserção ideológico-discursiva entre Virgínia e Letícia pode surgir como um forte determinante para o distanciamento entre as duas: não permanecem juntas. No entanto, há outros fatores narrativos a serem considerados, de maneira que atribuir o fracasso de um relacionamento prolongado à incompatibilidade constitutiva das duas personagens seria um procedimento reducionista. Por outro lado, é impossível desconsiderar que as jovens apresentam, como todos os sujeitos, formações discursivas plurais e, no caso das duas personagens, bastante desiguais.

Há, então, uma vontade de ser que não corresponde à possibilidade de realização sexual e afetiva. Virgínia, descolada do contexto homossexual conhecido e reiterado por Letícia (para esta, o contato físico com outra mulher é uma prática freqüente e comum) não consegue sentir como natural o prazer experimentado pelo contato íntimo com a outra. O estranhamento ativa a projeção para a figura de Conrado, a quem ama. Uma situação análoga será verificada na sexta e última análise desta dissertação, quando um personagem masculino mantém um relacionamento com uma personagem feminina, mas, na verdade, é apaixonado pelo marido da mesma.

É de se presumir que Virgínia é extremamente vigilante do seu próprio prazer, além de nutrir um mito de amor romântico (posto que heterossexual e idealizado) pelo irmão de Letícia. O próprio percurso narrativo de Virgínia endossa tal constatação, observando todo o romance *Ciranda de Pedra*. Inversamente, Letícia é mais livre das convenções, libertária quanto ao sexo, predisposta ao prazer e inserida em uma “região discursiva”, utilizando um conceito de Foucault (2004, p. 37), dotada de características peculiares e cuja inserção depende do cumprimento de determinadas exigências impensadas para Virgínia, personagem que passa por um processo de descoberta do mundo que ainda é muito aquém se quer do entendimento que configura a dinâmica de certos segmentos ou grupos sociais alternativos.

Quando avaliada a constituição global da personagem Virgínia, fica evidente o espanto diante da “ciranda” (metáfora para o grupo que conheceu a partir de sua mudança do internato para a casa de Natércio) e a ruptura lenta (e violenta) com certos paradigmas morais. Ela se encontra no início deste processo de rupturas, e é impossível determinar até onde ela pode romper com tais paradigmas, posto que o final do romance é justamente o início de um outro momento da trajetória da personagem, desvinculada da “ciranda” e munida de mais conhecimento sobre a organização e hipocrisia de um grupo específico de amigos.

Um outro dado valioso é que resume o embate entre Virgínia e Letícia diz respeito à própria nomenclatura das duas personagens. Os nomes, assim como outros valores simbólicos, costumam ser cuidadosamente pensados nas narrativas lygeanas. De acordo com o Dicionário de Nomes, Letícia deriva do latim: “laetitia”: felicidade, prazer. Também do latim, “Virginia”: virgem, donzela. Ou seja, estados paradoxais e tão entranhados nas jovens que, no romance, são suas próprias personalidades, os próprios nomes pelos quais são reconhecidos pelas outras personagens do grupo.

3- “APENAS UM SAXOFONE” - SEXUALIDADE E REPRESENTAÇÃO: RENÊ E A VERDADE CRISTÃ

3.1- Estereotipia: Quando e Onde?

No Brasil do século XX, as homossexualidades tramitaram acompanhadas por certas estereotipias. A

fixação estética dos sujeitos homossexuais masculinos, atrelada a uma linguagem corporal, não se deu unicamente por meio da manifestação de trejeitos efeminados e impressão de tons de voz que se aproximassem de certos timbres conferidos ao sexo feminino: a própria indumentária escolhida ocasionalmente pelos gays também sugeriam novidades relacionadas às cores e simetrias. Através de criações inovadoras e variáveis no decorrer do tempo, o mercado voltou-se, desde a década de 1970, à demanda da clientela homossexual masculina, comumente estendida a outros segmentos sociais, superado o estranhamento primeiro dos novos estilos.

Tendo em vista que algumas estéticas tipicamente homossexuais têm perdido, nos últimos anos, a condição reducionista, novos termos surgem para definir este “novo homem”, como é o caso do metrossexual¹.

Esta parte do trabalho analítico pretende avaliar o contexto em que se manifesta a homossexualidade do personagem René (TELLES, 1998) sob o signo da estereotipia. Para tanto, é oportuno ter em conta o momento em que a palavra “estereótipo” inaugura conotações aplicadas aos seres humanos:

¹ Meterssexual é um termo originado nos finais dos anos 90, pela junção das palavras metropolitano e heterossexual, sendo uma gíria para um homem heterossexual urbano excessivamente preocupado com a aparência, gastando grande parte do seu tempo e dinheiro em cosméticos, acessórios e roupas de marca. (Wikipédia, acesso em 15/04/2007).

Etmologicamente, o termo “estereótipo” deriva de duas palavras gregas: “stereos” (que significa “rígido”) e “typus” (“traço”). A palavra foi cunhada em 1798, em referência a um processo de impressão, sendo utilizada em seu pleno sentido atual, pelo jornalista norte-americano Walter Lippman, apenas em 1922 (Augoustinos & Walker, 1995 apud NUNAN, 2003, p. 60). Na impressão, o estereótipo é um molde de metal utilizado para gravar no papel imagens repetidas e idênticas de um caractere. Assim, Lippman usou o termo por analogia, referindo-se ao modo pelo qual as pessoas aplicam o mesmo caractere à impressão que têm de determinados grupos de indivíduos. (NUNAN, 2003, p.60).

Evidentemente, a utilização de um termo originariamente aplicado à impressão tipográfica pode ser reconhecida como inapropriada quando se refere aos seres humanos, por razões não menos evidentes: onde estaria resguardada a subjetividade, tão característica do homem, quando este é equiparado a um sistema de reprodução idêntico e mecânico? Uma discussão sobre a inconveniência do estereótipo, da maneira como é concebido atualmente, remontaria à origem do termo e, certamente, encontraria respaldo lógico que justificaria sua relação com os formatos padronizados.

3.2- Apresentação do Enredo

O conto “Apenas um Saxofone” (1998), é parte integrante do livro *Antes do Baile Verde*, cuja primeira

edição data de 1970. O conflito se desenvolve a partir da solidão em que vive a personagem Luisiana, uma mulher de 44 anos, rica, mantida financeiramente por um “velho que lhe dá dinheiro” (TELLES, 1998, p. 31), relembrando um antigo amor por um saxofonista que, em virtude de sua falta de ambição, experimentou o desinteresse por parte da personagem feminina. Luisiana contrata René, um decorador, para ornamentar sua casa ricamente mobiliada. As análises partirão do comportamento de René mediante o contexto da casa de Luisiana que representa, para ele, um ambiente profissional.

3.3- O Estereótipo como Artifício

Algumas profissões parecem tão entranhadamente ligadas ao estereótipo que a expectativa social assemelha-se a uma condição pré-estabelecida para que o perfil de alguns profissionais seja, necessariamente, o do homossexual efeminado, no caso da homossexualidade masculina:

Em muitos empregos, um gay efeminado simplesmente não avança além de um determinado nível. Claro que, se é cabeleireiro ou estilista, não há problema porque essas já são profissões em que se espera um homem efeminado (...). No Brasil, há tolerância e aceitação em determinadas profissões, desde que você mantenha a vida particular bem

discreta. Coisa que o homem hetero não precisa fazer. (GREEN², 2000, acesso em 15/04/2007).

É a partir de uma irônica constatação da personagem Luisiana sobre Renê que temos a comprovação do preceito de profissão e comportamento, ou seja, aquilo que regula ou determina um conjunto de convenções a serem satisfeitas em virtude da posição profissional do sujeito em performance:

Chamava-se Renê [o decorador] e chegava logo cedinho com suas telas, veludos, musselinas, brocados, “Trouxe hoje para o sofá um pano que veio do Afeganistão, completamente divino! Divino!” Nem o pano era do Afeganistão nem ele era tão viado (*sic*), tudo mistificação, cálculo. (TELLES, 1999, p. 29).

A observação de Luisiana, enquanto consumidora dos serviços de Renê, é altamente esclarecedora. Renê procura atender, com seus trejeitos, o que os consumidores (membros de segmentos sociais) esperam dele. Luisiana, neste caso, é a representante desta expectativa social, e colabora para o sucesso do trâmite entre consumo e oferta, quando diz: “eu concordava [com as sugestões de René] no mesmo tom histérico (...) sabendo que estava sendo enganada e não me importando, ao contrário, sentindo um agudo prazer em comer gato por lebre.” (TELLES, 1999, p. 29).

² James Green (Escritor, Ativista e professor da Universidade da Califórnia, fundador do “Somos”, um dos primeiros grupos gays do Brasil, e professor de História da América Latina na Universidade da Califórnia. Ele lançou o livro “Além do Carnaval”, um mergulho de 500 páginas na história da homossexualidade masculina no Brasil, durante o século XX).

Assimilar os trejeitos é algo que caminha na contra-mão daquilo que uma grande parcela dos homossexuais procuram fazer, manipulando suas preferências a fim de ocultá-las. Em “Apenas um Saxofone”, Renê trabalha sob o embuste, de acordo com o ponto de vista da narradora, quando observa o seguinte acerca dos maneirismos do decorador: “tudo mistificação, cálculo.” (TELLES, 1999, p. 29). E não é sem qualquer tipo de respaldo que Luisiana percebe a farsa:

Surpreendi-o certa vez sozinho, fumando perto da janela, a expressão fatigada de um ator que já está farto de representar. Assustou-se quando me viu, foi como se o tivesse apanhado em flagrante roubando um talher de prata. Então “retomou” (*grifo meu*) o gênero borbulhante e saiu se rebolando todo para me mostrar o oratório, um oratório falsamente antigo, tudo feito há três dias mas com furinhos na madeira imitando caruncho de três séculos. (TELLES, 1998, p. 29).

Os papéis impostos pelas categorias espaciais contemporâneas (papéis que fragmentam a constituição identitária do indivíduo) são facilmente percebidos em Renê. Quando Luisiana o “flagra” em um momento solitário, ou seja, livre da obrigação de representar o tipo “borbulhante”, existe o indício de que a afetação do decorador não passa de um artifício. Isso aponta para um papel simbólico-discursivo que ele desempenha, tanto no espaço concreto (a casa de Luisiana) quanto no contexto abstrato, configurador da sua profissão.

A título de comparação, noutras literaturas, como a de Caio Fernando Abreu, por exemplo, a homo-orientação pode custar ao indivíduo justamente a rejeição por parte do seu contexto profissional, como ocorre na delicada história de Raul e Saul, no conto “Aqueles Dois” (2005).

Retomando a análise de “Apenas Um Saxofone”, verifica-se que Luisiana coloca em dúvida, até mesmo, a orientação sexual de Renê, quando revela: “Apresentou-me seu namorado, pintor, pelo menos me fazia crer que era seu namorado porque agora já não sei mais de nada.” (TELLES, 1998, p. 30).

A dúvida de Luisiana acena para a possibilidade de o relacionamento entre Renê e o pintor estar vinculado à sexualidade plástica³ ou, neste caso específico, um relacionamento que pode muito bem não passar de mais um embuste na pretensão de constituir detalhadamente o perfil do “decorador gay”, efeminado e que dispõe, inclusive, de um namorado. Ou seja, a narrativa permite a hipótese de um conjunto de artifícios com finalidades convergentes à diversidade contextual das sociedades e suas demandas específicas.

É curioso perceber a ressonância e a abrangência do pensamento cristão no sentido classificatório de

³ A sexualidade plástica pode ser caracterizada como um traço da personalidade e, desse modo está intrinsecamente vinculada ao eu (*sic*). Ao mesmo tempo, em princípio, liberta a sexualidade da regra do falo, da importância jactanciosa da experiência sexual masculina. (GIDDENS, 1993: 10).

reconhecimento do ser através do sexo (FOUCAULT, 1988, p. 229). Trata-se de um pensamento, a princípio, profundamente marcado pelas funções “predestinadas” ao homem e à mulher, ou seja, pelos papéis sociais conferidos a cada sexo.

Duplamente curioso é encontrar a mesma lógica, agora na década de 1970 (data da primeira publicação de “Apenas Um Saxofone”), sob a forma de uma designação profissional típica do homossexual masculino. Ou seja, é a verdade instituída e interpretada através do gênero, recorrendo novamente a Foucault (1988, p. 229).

É esta a “verdade” que regula o “decorador René”. Quando a narradora põe em xeque a autenticidade do seu comportamento pretensamente afetado, automaticamente faz mais que isso: denuncia um preconceito de gênero antiqüíssimo e pouco superado, tremendamente incutido na formação dos sujeitos. Demonstra o quanto é ardilosa a relação entre o sexo e as hierarquias nas esferas sociais. Ardilosa porque, na maior parte das vezes, as vinculações entre um sexo e um comportamento ou, no caso do personagem René, o vínculo entre orientação sexual e profissão é algo que, mesmo percebido por Luisiana em forma de descoberta do artifício, não passa deste ponto de revelação e nem poderia passar: a denúncia, ali, é justamente em torno do comportamento naturalizado através do discurso falocêntrico, aquele que

outorga ou veta através das interdições – geralmente interditas – aquilo que é adequado a um ou outro sexo e, pelas mesmas vias, a uma ou outra orientação ou preferência sexual.

É preciso lembrar ainda que, sob a ótica do estereótipo, existem conotações homossexuais em um outro conto de Lygia Fagundes Telles: “Pomba Enamorada ou uma História de Amor” (1998). Entretanto, nesta narrativa, o personagem Rôni, cabeleireiro, apesar de apresentar características de um discurso afetado, não é definido, em nenhum momento da história, como um personagem homossexual. Isso não impede, entretanto, que muitos resumos do conto o enquadrem na categoria gay (em geral, resumos de leitura rápida, destinados aos vestibulandos). O condicionamento entre profissões e condutas é o responsável por este enquadramento que pode ser leviano ou insólito, quando movido exclusivamente pelo perfil estético de uma personagem.

4- AS MENINAS: DO AMOR SEM ROTULAÇÕES

4.1- Apresentação do Enredo

O romance *As Meninas* teve sua primeira edição em 1973. Apresenta, em níveis igualmente importantes, três personagens femininas, universitárias, distintas em suas origens e condições sociais.

“As Meninas” convivem em um pensionato de freiras, na cidade de São Paulo. A amizade entre elas torna-se estreita, superando as divergências de personalidade e mesmo os valores incongruentes manifestados por elas acerca da sociedade e seus institutos. Durante o tempo em que permanecem juntas no pensionato, vão se tornando

cada vez mais confidentes e revelando suas personalidades.

Através de um foco narrativo cambiante, Lorena Vaz Leme, Ana Clara Conceição e Lia de Melo Schultz realizam a narrativa através do fluxo de consciência, mesclado às suas falas, ações, lembranças e confissões mútuas.

Avançando no enredo, o leitor acaba por identificar o estilo de cada personagem e é desafiado a desvendar o universo interior das três amigas, universo este que não despreza suas origens, posições discursivas e ideológicas: uma paulista descendente de família quatrocentona, uma baiana revolucionária e a modelo viciada em drogas.

Quanto aos capítulos do livro, são numerados do um ao doze, sem nomenclatura. À medida que se desenvolvem, dilatam-se também nas temáticas afluídas e, entre elas, a homossexualidade, a ser tratada nas análises.

4.2- O Contexto Histórico do Enredo

A trama se desenvolve em um árduo momento da vida política e cultural no Brasil. Um período de violenta repressão e, concomitantemente, de retaliação aos militares. Os ideais democráticos propostos pelo então

presidente João Goulart, posteriormente deposto, destoavam do projeto de um Brasil liberal, capitalista e tecnológico, o que culminou no Golpe de 1964, nas perseguições, prisões e expatriações.

A censura atuava contra diversas manifestações da liberdade de expressão (de maneira especial, nas artes, entre elas a literatura que, neste contexto de “lei do silêncio”, foi uma das maneiras mais habilidosas de denunciar arbitrariedades por parte do Estado).

Os anos 70 e 80 ainda foram ecos deste sistema opressor, que só começou a arrefecer durante o último governo militar, em 1985, no exercício do então presidente João Baptista Figueiredo.

Em *As Meninas* (1998), Lygia Fagundes Telles constrói, a partir das hostis realidades observadas em tempos do governo Médici, uma narrativa em que os ideais de esquerda já não se apresentavam como solução para uma soma de anseios dos sujeitos que vivenciavam a ditadura. Anseios, principalmente, de uma juventude já visionária a respeito de eventos que se confirmam ou contradizem hoje, na sociedade contemporânea. Assim, o contexto mais importante em *As Meninas* é justamente este momento de resposta ao sistema, principalmente através da personagem Lia.

4.3- Divórcio entre Sexo e Amor(es)

Em *As Meninas*, a homossexualidade é um tema vinculado aos fragmentos de diálogos entre personagens. Observe-se, em amostra para a análise, a cena abaixo, na qual estavam, no jardim do pensionato de freiras, Lorena e Lia:

Lorena atracou-se em mim. (...) Colheu uma folhinha, triturou-a entre os dedos. Cheirou-a. E inesperadamente deu-me as costas e subiu nos meus pés, “Me leva!” Agarro-a pela cintura e coladas e lentas vamos indo, xifópagas pela alameda, ela me guiando porque com sua cabeça na frente da minha não vejo o caminho. Leve como o perfume de sabonete que sinto nos seus cabelos recém-lavados. Agora eles me cobrem a cara como um lenço aberto ao vento. (...) Aperto-a mais. Ela ri, sente cócegas. A gente se ama, sim, a gente se ama, isto é amor. Não sei explicar mas também amo Pedro. E o Bugre e Ana Turva, amo todos. Sou capaz de todos, Miguel principalmente. Seus pés escorregam em cima dos meus, desequilibra-se. Quase caio por cima dela. (TELLES, 1998, p. 164-165).

A declaração de Lia aponta para uma pureza extrema na sua concepção do amor. Mais que isso, revela sua capacidade de demonstrar livremente suas formas de amar, sob diferentes circunstâncias contextuais: Pedro, uma tentativa de relacionamento que, mesmo não sendo bem-sucedida, torna-o digno de seu afeto; Bugre, um camarada, ativista da mesma organização pelos ideais de

liberdade da qual faz parte; Ana Turva, amiga tão íntima quanto Lorena; e Miguel, o rapaz por quem é apaixonada e planeja uma vida comum na Argélia, a fim de livrarem-se das perseguições da ditadura.

Certamente, são modalidades distintas de afeto que, no entanto, não deixam de se caracterizar através do amor. Essa pluralidade, aparentemente própria de uma personagem confusa, perdida em meio a tantos sentimentos, é, pelo contrário, o vestígio de uma serenidade inteligente na percepção das diferentes formas de sentir:

Os sentimentos, as intenções e os significados subjetivos são elementos vitais na decisão dos méritos de uma afetividade. O fator decisivo é uma consciência do contexto, da situação em que as escolhas são feitas. (WEEKS, p. 219 apud GIDDENS, 1993).

A amizade pura, por excelência, pode ser tomada pelo pressuposto do amor. É estranho, portanto, o sobressalto de alguns segmentos sociais quando um indivíduo verbaliza publicamente seu amor por um outro que seja do mesmo sexo: as conotações homossexuais parecem emergir imediatamente como uma ameaça a quem revela um sentimento comum.

Talvez resida aí parte da justificativa para o surgimento de tantas “homo-terminologias” nos estudos e discursos sobre a homossexualidade no momento

contemporâneo. Toma-se por necessário distinguir o interesse erótico (homoerotismo) e o sentimento desvinculado de atração física (homoafetividade), quando se trata do mesmo sexo.

O problema de todas essas novidades terminológicas, além da multiplicação dos estigmas (algo realmente indesejável), aponta também para um retrocesso nas discussões acerca da homossexualidade, dado o fato de que uma personagem lygeana, em 1973, esteve plenamente cônica das diferenças entre os afetos pelas pessoas de seu círculo. E sem a necessidade de elucubrações do tipo: “com Ana Turva e Lorena sou homoafetiva”, “com Miguel sou heteroerótica e heteroafetiva, simultaneamente”. Estas parecem ser linhas reducionistas, que privilegiam uma nomenclatura em detrimento do próprio afeto ou atração física que possa vir a ser sentida, no contexto das sexualidades movediças.

Um outro respaldo possível para a utilização de novos termos para as categorias homo e hetero seria uma resposta ao pensamento pós-freudiano, no qual “amor e amizade estão indissolavelmente ligados à sexualidade e sexualidade entre indivíduos do mesmo sexo é considerada homossexual e doentia” (ORTEGA, 2002, p. 154).

Mesmo assim, uma exaustão terminológica tão problemática e discutível pode resultar justamente no contrário do esperado: um contexto de novas categorias

para “enquadrar” a homossexualidade. A maneira com a qual Lia revela “amar” é tão mais simples quanto não-marcada por estigmas. Tão mais libertária em si mesma, como mulher, que pelos ditames de certos grupos de emancipação.

4.4- Discurso Vitimado: um Discurso Ressentido

Em dado momento da narrativa, Pedro conversa com Lia sobre a possibilidade de morar com outros dois amigos, mas o fato de um deles ser homossexual parece preocupá-lo:

- Se não se interessa [em dividir moradia com os outros dois], diga antes de se mudar, deixe tudo explicado, certo? Nada de enrolamentos, isso é importante. (...) Não faça o piedoso nem o sentimental porque aí você pode ferir muito mais. Afirmação.

- Mas são eles os sentimentais! Você precisava ver quando meu amigo desbundou, o cara só faltava morrer quando veio me dizer como estava infeliz, como a família era cruel e se eu também ia fazer como os outros só porque ele não passava de um maldito. Não se ajoelhou porque não deixei. (TELLES, 1998, p. 133).

O discurso vitimado do homossexual em questão soa como um mal-estar quanto à própria orientação sexual, posto que não conta com o aval de outrem. Isso, automaticamente, legitima os parâmetros discursivos da

masculinidade, quando ele mesmo se caracteriza como um “maldito”, ou seja, alguém destoante do modelo do macho viril, remontando ao estigma do “invertido”.

Certamente, haveria outras estratégias de convencimento, ou mesmo de defesa, para que o personagem anônimo chegasse à revelação pretendida a Pedro. Estratégias contradiscursivas que, no entanto, posicionariam o rapaz da condição de vítima a um outro extremo que, se por um lado demonstraria maior segurança acerca de sua própria preferência sexual, por outro assumiria um teor irritadiço, pouco passível de uma compreensão maior por parte do amigo heterossexual.

Uma dessas estratégias poderia ser aquela observada por Foucault (1988, p. 234) com intuito de contornar o discurso socialmente introjetado, aquele que pressupõe designações extremamente nocivas no que diz respeito à natureza do sujeito homossexual:

(...) está certo, nós somos o que vocês dizem, por natureza, perversão ou doença, como quiserem. E, se somos assim, sejamos assim e se vocês quiserem saber o que nós somos, nós mesmos diremos, melhor que vocês.

Entretanto, frente a um heterossexual, essa prática discursiva arrisca-se a ser ainda mais desastrosa: da mesma maneira que um homossexual tem sua identidade parcialmente constituída pelos pressupostos do grupo ao qual pertence, o heterossexual também é fortemente

constituído pelos pressupostos da masculinidade. São ideologias destoantes, que não se revelam como o melhor caminho para um entendimento entre o homo e o heterossexual. Seria uma espécie de “resposta à altura”, não descabida para todas as situações de embate, mas provocadora em relação ao pensamento do outro. Por certo, o personagem que se revela a Pedro não se encontra neste estado de despreocupação com a opinião alheia (o que seria saudável neste caso). O relato da delicada, problemática e recente recepção da própria família quanto à sua orientação sexual denuncia um estado inquieto no que diz respeito às suas preferências.

Voltando à problemática do discurso vitimado, temos o seguinte:

Ainda que possam detectar diferenças quanto à intensidade e o nível de explicitação das expectativas, as abordagens vitimárias, sem exceção, repetem os lugares-comuns (...) e veiculam prescrições em torno de uma maior flexibilidade para os comportamentos do gênero masculino. Os autores, recrutados junto às mais diversas disciplinas (sociologia, antropologia, história, porém principalmente vinculados às disciplinas “psi”), sonham com um ideal de homem mais flexível, humano, tolerante, contraposto ao estereótipo do machão puro, grosso, durão e pouco expressivo. (NUNAN, 2003, p. 172).

Muito apropriada é a observação da pesquisadora: “sonham com um ideal”, ou seja, aquilo que só existe no pensamento.

Entretanto, discordo parcialmente quando ela inclui neste ideário as disciplinas de sociologia, antropologia e história. Ao que temos percebido, essas disciplinas têm partido cada vez mais da realidade construída e buscado as transformações possíveis, levando em conta o longo período de tempo que constrói os pressupostos. Mesmo o desconstrucionismo, principal proponente da revisão dos conceitos, parte do historicamente pronto (a despeito de todas as construções de “verdades históricas”) e não da crença de que um ideal passe a vigorar nas práticas do dia-a-dia, até porque a crise dos modelos ideais, nas sociedades pós-modernas, é um dos principais fenômenos da conjuntura contemporânea.

Além do mais, como observa Foucault (2004, p. 55):

A história, como praticada hoje [1970], não se desvia dos acontecimentos: ao contrário, alarga sem cessar o campo dos mesmos; neles descobre, sem cessar, novas camadas, mais superficiais ou mais profundas; isola sempre novos conjuntos onde eles são, às vezes, numerosos, densos e intercambiáveis, às vezes, raros e decisivos (...). Mas o importante é que a história não considera um elemento sem definir a série da qual ele faz parte, sem especificar o modo de análise da qual esta depende, sem

procurar conhecer a regularidade dos fenômenos e os limites de probabilidade de sua emergência, sem interrogar-se sobre as variações, as inflexões e a configuração da curva, sem querer determinar as condições das quais dependem.

Nesta linha de concepção da história, Foucault enxerga um comprometimento da mesma com a genealogia do fato histórico. Esta é, sem dúvida, uma das grandes responsabilidades do historiador: não lhe cabe “recuperar” a história, mas reescrevê-la considerando os entornos nos quais ela foi escrita originariamente. Desta maneira, a própria história pode vir a modificar verdades tidas até hoje como inquestionáveis, simplesmente pela verificação contextual do registro de um determinado fato. Para o tratamento dado à homossexualidade, um trabalho historiográfico desta natureza pode ser revelador da tendenciosidade com a qual a igreja e a formação da sociedade burguesa agregou discursos que lhe serviam muito apropriadamente.

Retomando a análise, ainda nas considerações de Pedro e saltando para a contemporaneidade, verificamos uma espécie de prognóstico que, de fato, tem se confirmado, progressivamente, a partir da segunda metade do século XX: “(...) As mulheres já estão encontrando sua medida. Eles [os homossexuais] virão em seguida, acho que no futuro só vai haver andróginos - digo e fico rindo.” (TELLES, 1998, p. 33).

Observando os espaços sociais da atualidade, por vezes fica realmente difícil reconhecer o gênero de pertencimento de um sujeito. Uma espécie de fusão entre comportamento e aparência e que, no entanto, não mantém relações diretas com a orientação sexual do ser humano.

4.5- Homossexualidade e Adolescência

Dentre os contextos de manifestação da homossexualidade, não podemos descartar as relações entre adolescentes.

Em *As Meninas*, Lia, com tranqüilidade, revela a Pedro seu envolvimento com uma garota, quando ambas eram ainda adolescentes:

- Você já teve experiência com mulher?

- Já.

- Que genial! E então?

- Não sei o que você quer saber – digo e fico rindo por dentro porque sei muito bem o que ele quer saber. – Nada de extraordinário, Pedro. Tão simples. Foi na minha cidade, eu ainda estava no ginásio. A gente estudava junto e, como nos achávamos feias, inventamos namorados. (...) Trocávamos bilhetes de amor, ela ficou sendo Ofélia e eu era Richard de olhos verdes e um certo escárnio no olhar, ô! Como ela sofria com esse escárnio. Mas era preciso um pouco de

sofrimento. Não sei bem quando o nome de Richard foi desaparecendo e ficou o meu. Acho que foi numa noite, botei um disco sentimental e tirei-a para dançar, Me dá o prazer? (*sic*) Saímos rindo e enquanto a gente rodopiava qualquer coisa foi mudando, ficamos sérias, tão sérias. Éramos envergonhadas, entende. Nos abraçávamos e nos beijávamos com tanto medo (*sic*). Chorávamos de medo.

(...) - Foi um amor profundo e triste, a gente sabia que se desconfiassem íamos sofrer mais. Então era preciso esconder nosso segredo como um roubo, um crime. Tanto susto. Começamos a falar igual. Rir igual. Tão íntimas como se tivesse me apaixonado por mim mesma. Não sei explicar, mas a primeira vez que me deitei com um homem tive então a sensação de amor do “estranho” (*grifo do autor*). Do outro. Aquela boca, aquele corpo, não, eu já não era uma só, éramos dois: um homem e eu.

(...) - E sua família, Rosa⁴?

- Meu pai percebeu tudo e ficou calado. Minha mãe teve suas adivinhações e ficou em pânico, queria me casar urgente com o primo. O vizinho também servia, um viúvo que tocava violoncelo. Fez tudo pra me agarrar pelo pé mas catei meu nécessaire e vim. (TELLES, 1998, p. 128).

Análoga à situação de Gina e Oriana, no conto “Uma Branca Sombra Pálida” (TELLES, 1998), como se pretende demonstrar, o relato de Lia remete à família como um contexto problemático no enfrentamento da

⁴ Pedro a chamava de Rosa em comparação à Rosa de Luxemburgo que, desde muito jovem já possuía um espírito libertário que era visto por muitos como “rebeldia”. Aos 13 anos entrou na escola secundária para mulheres em Varsóvia, onde concluiu os seus estudos e iniciou sua militância política no Partido Revolucionário Proletário.

homossexualidade, mesmo quando entre adolescentes, ou seja, uma fase em que a sexualidade ainda está sendo constituída.

Outro ponto importante é a reação de Pedro, tendo como algo “genial” a experiência de Lia e, como vimos no item anterior deste capítulo, tratando com estranhamento o colega homossexual com quem cogitava morar.

Isto aponta para o fato de que a homossexualidade feminina é vista como fetiche para o heterossexual masculino: a idéia de duas mulheres juntas sugere a necessidade urgente do homem, ou seja, a realização do ato sexual através da introdução peniana.

O importante é conceber o contato físico entre as duas personagens como uma experimentação prazerosa e reveladora. Essa experiência, no entanto, não foi determinante na orientação de Lia que, no tempo presente da narrativa, está envolvida com Miguel.

É problemático que nem todos os casos de dúvida quanto à orientação sexual na adolescência não sejam danosos na constituição da sexualidade do indivíduo. Há pesquisas, nos Estados Unidos (TREVISAN, 2004, p. 402), que apontam para um alto índice de suicídio entre os rapazinhos que, inaptos a refletir com tranqüilidade sobre sua sexualidade e, ainda, sem ter alguém a quem possam

confiar suas aflições, acabam buscando o mesmo caminho de Gina, a personagem do conto “Uma Branca Sombra Pálida (TELLES, 1998)”, objeto da penúltima análise do conjunto desta dissertação.

5- “TIGRELA”: UMA MULHER E UM INSTINTO

5.1- Apresentação do Enredo

“Tigrela”, um dos contos integrantes do livro “Seminário dos Ratos” (1998), é uma narrativa que traz à

tona a “melancolia efusiva” de uma ausência iminente e nunca explicitamente revelada por uma das personagens. Publicado pela primeira vez em 1977, o foco narrativo é em primeira pessoa cambiante: uma narradora oculta que encontra Romana (a principal narradora) bebendo, sozinha, em um café da cidade.

Nas análises, Romana será eventualmente mencionada como primeira narradora e, a amiga que a encontra, como segunda, posto que a maior parte do relato é feita pela primeira.

Ambas as mulheres revelam uma trajetória de vida relativamente longa, ao que se percebe das considerações feitas pelas duas. Romana, nesta noite, apresenta um temperamento inquieto e indícios de uma solidão construída a partir do insucesso em alguns relacionamentos e da perda que, como sugerido anteriormente, fica nas entrelinhas do relato.

O diálogo entre as duas não é longo e constitui toda a narrativa (tempo para que Romana consuma três doses de uísque, além das que bebera antes da chegada da amiga). O assunto é Tigrela, personagem de uma ambigüidade levada aos últimos limites. Não menos ambíguas, as falas de Romana são desencadeadas pelos efeitos do álcool sobre a memória da personagem: Tigrela viera da Ásia, trazida por um ex-namorado de Romana, Yasbeck. Veio filhote, muito pequenina. Depois que Yasbeck

a deixou, a solitária personagem passa a dividir o apartamento com Tigrela que, no seu relato, se revela ora tigresa ora mulher, apontando para as incursões de Lygia Fagundes Telles no realismo fantástico.

A análise que segue será de natureza descritiva e interpretativa. Tratará das porções femininas (de bicho e de ser humano) sob as quais Tigrela é constituída. Por último, verificará a procedência ou não de uma leitura que caracterize as duas como amantes. O misterioso construto da personagem Tigrela é um ponto fortíssimo da narrativa. Portanto, será inevitável caracterizar tal constituição, exatamente para respaldar a leitura sob a ótica da homossexualidade, tema desta dissertação.

5.2- Tigre+Ela: E Assim Fez-se “Tigrela”

A reação da amiga de Romana, ao ouvir desta personagem que estava dividindo seu apartamento de cobertura com um tigre, não foi movida por espanto. Limitou-se à pergunta: “Com um tigre, Romana?” (TELLES, 1998, p. 31). É possível atribuir à segunda narradora uma previsibilidade acerca do diálogo nebuloso, presumindo que não seria uma conversa plenamente lúcida, quando admite: “Encontrei Romana por acaso, num café. Estava meio bêbada (...)” (TELLES, 1998, p. 31).

Reconhecida a ambigüidade fantástica em torno de Tigrela, esta estranha personagem que desfruta da companhia de Romana (além de muitos outros mimos, conforme veremos no próximo tópico de análise), vejamos como a mulher descreve sua companheira, caracterizada pela segunda narradora, posteriormente, como “enjaulada” (TELLES, 1998, p. 36) no apartamento da amiga:

Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora. (*sic*) No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei mais se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda. (TELLES, 1998, p. 31).

A primeira frase de Romana, no excerto acima, mesmo inacabada, sugere que a mulher se sobrepôs ao tigre por um processo de antropomorfismo. Inversamente, quando Romana diz que também passou a imitá-la, assume ter assimilado certas características da felina. Ou seja, uma construção de mulher diluída entre o instintivo e o racional.

Especificamente em torno das obras de Lygia Fagundes Telles, a pesquisadora goiana Vera Maria Tietzmann Silva verifica processos de metamorfose em outras narrativas lygeanas. Concentrando-se no conto que analisamos, ela considera:

“Tigrela” é uma história recontada, o que inclui a dúvida adicional sobre a confiabilidade dos dois narradores sucessivos. Além de leitor e narrador

ficarem hesitantes quanto à ocorrência ou não da metamorfose, insinua-se ainda a possibilidade de tudo não passar de uma metaforização. Quer dizer, Tigrela bem pode ser de fato uma moça que mantém uma relação lésbica com Romana, a primeira narradora, dissimulada na narrativa, sob a capa de uma metáfora. (2001, p. 67).

Mais de uma passagem do conto fundamentam esta hipótese, na qual a metáfora dissimularia o relacionamento homossexual. Em uma delas, Romana relembra:

Tigrela gostava de jóias e de Bach, sim, Bach, insistia sempre nas mesmas músicas, particularmente na *Paixão Segundo São Mateus*. Uma noite, enquanto eu me vestia para o jantar, ela veio me ver, detesta que eu saia mas nessa noite estava contente, aprovou meu vestido, prefere vestidos mais clássicos e esse era um longo de seda cor de palha, as mangas compridas, a cintura baixa. (TELLES, 1998, p. 34).

Aqui, é importante observar duas ocorrências: primeiramente, os verbos utilizados por Romana se alternam entre presente e pretérito imperfeito. Isso aponta para mais uma das ambigüidades: a insinuação de que, com o tempo, a tigresa se tivesse ido e dado lugar à mulher. Por esta interpretação, quando a primeira narradora diz que Tigrela “insistia sempre nas mesmas músicas” poderia estar aludindo ao seu teor felino no passado. Quando revela, entretanto, “detesta que eu saia”, o tempo firma-se no presente, confirmando que as duas convivessem ainda e conferindo à figura de Tigrela uma

mulher desconfiada das atitudes da outra, manifestando ciúmes.

A outra ocorrência diz respeito também aos verbos, porém, desta vez, voltados à sua natureza. Ações como “aprovar”, “preferir” os clássicos e “gostar de jóias” (TELLES, 1998, p. 34) são atribuídas aos seres humanos. Como veremos noutras passagens, muitas outras atitudes de Tigrela seriam inconcebíveis a um animal, reforçando a idéia de metáfora.

Na próxima passagem, é possível vislumbrar um outro sentido metafórico importante:

Mas não é mesmo extraordinário? O pouco espaço do apartamento condicionou o crescimento de um tigre asiático na sábia mágica da adaptação, não passava de um gatarrão que exorbitou, como se intuísse que precisava mesmo se restringir: não mais do que um gato aumentado. Só eu sei que cresceu, “só eu notei que está ocupando mais lugar embora continue do mesmo tamanho, ultimamente mal cabemos as duas, uma de nós teria mesmo que... Interrompeu para acender a cigarrilha, a chama vacilante na mão trêmula. Dorme comigo, mas quando está de mal vai dormir no almofadão” (*grifo meu*). (TELLES, 1998, p. 33).

A sondagem metafórica pretendida tem respaldo no contexto global da narrativa. Como a própria Romana

conta, Tigrela foi trazida da Ásia por Yasbeck e, durante um período de tempo, conviveram os três.

Quando a personagem reconhece que o apartamento tem ficado pequeno para as duas, e que Tigrela “cresceu” mais que o previsto, fica possível aferir, privilegiando na leitura a Tigrela mulher, um contexto de relacionamento que, por um tempo, se manteve como triangular: Yasbeck a trouxera, uma moça asiática. Seu papel na vida do homem, entretanto, era menor que o de Romana, posto que Tigrela viera “pequenina assim” (TELLES, 1998, p. 31). Depois cresceu, ou seja, tomou proporções que não eram previstas, tornou-se mais importante para Romana que o próprio Yasbeck.

Com o tempo, o personagem masculino deixa o triângulo e ficam as duas, agora inseridas no relacionamento estritamente lésbico.

Yasbeck é trazido de volta à narrativa, em certo momento da fala de Romana. Vejamos a passagem, a fim de mapear este contexto global que permite a leitura pretendida nesta análise:

(...) Mas Romana, não seria mais humano se a mandasse para o zoológico? Deixe que ela “volte a ser bicho” (*grifo meu*), acho cruel isso de lhe impor sua jaula, e se for mais feliz na outra? Você a escravizou. E acabou se escravizando, tinha que ser. Não vai lhe dar ao menos a liberdade de escolha? Com impaciência, Romana afundou a

cenoura no sal. Lambeu-a. Liberdade é conforto, minha querida, Tigrela também sabe disso. Teve todo o conforto, como Yasbeck fez comigo até me descartar. (TELLES, 1998, p. 36).

Quando a segunda narradora sugere que Romana deixe que Tigrela volte à condição de bicho, fica novamente pressuposta sua atual forma de mulher. Outro aspecto que sinaliza para a aquisição das características humanas é o fato de Romana comparar o conforto que proporciona à Tigrela ao conforto que lhe foi proporcionado por Yasbeck. Ora, se a relação entre ela e o personagem masculino fora afetiva (eram amantes), esta comparação leva a presumir que fosse da mesma natureza seu relacionamento com Tigrela.

Parece claro que interpretar Tigrela sob o ponto de vista da amante de Romana não pode ser mais que uma hipótese do conto. É extremamente frágil o limiar entre a mulher e a tigresa. No entanto, é uma hipótese aceita, inclusive por outros trabalhos teórico-analíticos, como o de Vera Maria Tietzmann Silva (2001). E é uma cogitação plausível, até mesmo em função deste comentário de Romana “Somos vegetarianas, você sabe (...) Tigrela só come legumes, ervas frescas e leite com mel, não entra carne em casa, que carne dá mau hálito”. Ora, um felino que não come carne parece ser algo definitivo para respaldar a condição humana de Tigrela.

Definida a abordagem, a próxima análise em “Tigrela” levantará ocasiões que demonstram o conforto que Romana proporciona à outra, em seu apartamento. Também buscará revelar certas excentricidades da “mulher felina”, muitas delas típicas de melindres discursivamente atribuídos ao sexo feminino.

5.3- Conforto e Exotismo: O Apartamento de Romana

A caracterização do apartamento aparece ocasionalmente na narrativa, a fim de convencer a segunda narradora da adaptação de Tigrela a um espaço habitado por humanos:

E os vizinhos?, perguntei. Romana endureceu o dedo que mexia o gelo. Não tinha vizinhos, um apartamento por andar num edifício altíssimo, todo branco, estilo mediterrâneo. Você precisa ver como Tigrela combina com o apartamento. Andei pela Pérsia, você sabe, não? E de lá trouxe os panos, os tapetes, ela adora esse conforto veludoso, é tão sensível ao tato, aos cheiros. Quando amanhece inquieta, acendo um incenso, o perfume a amolece. (TELLES, 1998, p. 33).

Como se vê, Tigrela está mais que bem instalada: desfruta de conforto, cuidados e luxos. O apartamento é marca contextual de um alto padrão de vida e a plena adaptação de Tigrela a ele remete mais uma vez à sua condição humana.

Existe, também, uma situação de ciúmes tão ambígua quanto várias outras partes da narrativa:

Aninha era a empregada. Mas agora, tudo bem, as duas guardavam uma certa distância e se respeitavam, o importante era isso, o respeito. Aceitara Aninha, que era velha e feia, mas quase agredira a empregada anterior, uma jovem. Enquanto essa jovem esteve comigo, Tigrela praticamente não saiu do jardim, enfurnada na folhagem, o olho apertado, as unhas cravadas na terra. (TELLES, 1998, p. 33).

O fato de Tigrela não demonstrar ciúmes de Aninha, descrita como “velha e feia”, mas ficar enciumada da moça que estivera com Romana antes, como empregada, caracteriza uma consciência de ameaça em função da jovialidade. O espaço tinha de ser dela, assim como a beleza e posição excêntrica, o que podia oferecer à Romana e era motivo tanto do encantamento quanto do espanto da mulher.

O apartamento também é propício às afrontas de Tigrela, cuja constituição feminina, quando associada aos seus instintos de bicho, denotam uma personalidade cuja imaturidade torna-se latente:

Gostava de uísque, essa Tigrela, mas sabia beber, era contida, só uma vez chegou a ficar realmente de fogo. E Romana sorriu quando se lembrou do bicho dando cambalhotas, rolando pelos móveis até pular no lustre e ficar lá se balançando de um lado para outro, fez Romana imitando frouxamente o movimento de um pêndulo. Despencou com metade do lustre no almofadão e aí dançamos um tango juntas, foi atroz. Depois ficou deprimida e na depressão se exalta, quase arrasou com o jardim, rasgou meu chambre, quebrou coisas. No fim, quis se atirar do parapeito do terraço, que nem gente, igual. (...) Mandei fazer uma grade de aço em toda a volta da mureta, se quiser, ela trepa fácil nessa grade, é claro. Mas já sei que só tenta o suicídio na bebedeira e então basta fechar a porta que dá para o terraço. (TELLES, 1998, p. 32).

Como se pretende evidenciar ao término da análise, a altura do apartamento constitui “um jardim suspenso no prédio altíssimo bem pode representar o Éden particular de onde, mais dia menos dia, um anjo há de cair.” (SILVA, 2001, p. 70).

Retomando o contexto do diálogo entre Romana e a amiga, estamos novamente sob o relato dissimulado. Não há indícios no texto que asseverem o motivo de tal dissimulação. Admitimos como mais certo o impacto do álcool sobre o relato de Romana, um impacto que faria da ambigüidade a causa do embaralhamento das lembranças, obscurecidas pelo álcool. De qualquer forma, o fato é que uma mulher é revestida de tigresa (ou vice-versa), lançando uma dúvida tanto à segunda narradora quanto ao

leitor da narrativa. Dúvida esta que é desvelada, aqui e ali, no decorrer da leitura. Desvelada, ainda que de maneira oblíqua.

Não se pode perder de vista, quando se trata de produções como as de Lygia Fagundes Telles, que o estranhamento é próprio das obras-de-arte e muito recorrente na literatura da escritora em questão. E isso não somente pelas vias do fantástico, mas também pela criação de enredos que surpreendem pelo inusitado, pelo contato com personagens cujos comportamentos caminham na contra-mão dos discursos socialmente naturalizados. “Tigrela” é, certamente, parte deste universo literário estranho, que instiga o leitor na busca de sentidos que nunca conseguem ser únicos: multiplicam-se. Neste atributo autônomo e imprevisível da obra literária, podemos considerar o seguinte:

(...) a literatura se distingue cada vez mais no discurso das idéias e se encerra numa intransitividade radical; destaca-se de todos os valores que podiam, na idade clássica, fazê-la circular (o gosto, o prazer, o natural, o verdadeiro) e faz nascer, no seu próprio espaço, tudo o que pode assegurar-lhe a denegação lúdica (o escandaloso, o feio, o impossível); rompe com toda definição de “gênero” como formas ajustadas a uma ordem de representações e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar - contra todos os discursos - sua existência abrupta; nessas condições, não lhe resta senão recurvar-se sobre si, como se seu

discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma: endereça-se a si como subjetividade escriturante, ou busca capturar, no movimento que a faz nascer, a essência de toda literatura; e assim todos os seus fios convergem para a mais fina ponta - singular, instantânea, e contudo absolutamente universal -, para o simples ato de escrever. (FOUCAULT, 1992, p. 316-317).

As considerações de Foucault sobre a denegação do lúdico podem ser conferidas à uma parcela significativa de toda a produção lygeana, inclusive descrita por alguns críticos como uma literatura pessimista. No entanto, é preciso ter cuidado: as interpretações da sociedade contemporânea podem ser tomadas como pessimistas quando, na verdade, não fazem mais que recriar realidades. Mas cabe, nesta análise de “Tigreela”, atentarmos para o caráter do “impossível”, apontado por Michel Foucault: não há proibição para que uma narrativa nasça do impossível. Inúmeros autores lançam mão disso em suas literaturas, com maior ou menor destreza, e Lygia o faz com uma habilidade singular.

Feita a intervenção a fim de situar o conto “Tigreela” na literatura cujo estranhamento é respaldado, retomemos a idéia do éden particular e da queda do anjo (SILVA, 2001, p. 70). O que Romana espera agora, no presente do relato (com um misto de medo e desejo, diluídos numa só coisa), é justamente o momento em que Tigreela decida-se de fato pelo suicídio, cujas razões se

relacionam à dúvida acerca de um novo envolvimento de Romana com Yasbeck:

Nossa briga mais violenta foi por causa dele, Yasbeck, você entende, aquela confusão de amor antigo que de repente reaparece, às vezes ele me telefona e então dormimos juntos, ela sabe perfeitamente o que está acontecendo. Ouviu a conversa. Quando voltei estava acordada, me esperando feito uma estátua diante da porta, está claro que disfarcei como pude, mas é esperta, farejou até sentir cheiro de homem em mim. (...) Ao invés de leite, enchi sua tigela de uísque e apaguei as luzes, no desespero enxerga melhor no escuro e hoje estava desesperada porque ouviu minha conversa, pensa que estou com ele agora. A porta do terraço está aberta, essa porta também ficou aberta outras noites e não aconteceu, mas nunca se sabe, é tão imprevisível, acrescentou com voz sumida. (TELLES, 1998, p. 36-37).

Pela perspectiva do reencontro com Yasbeck, podemos verificar em Romana os traços da sexualidade movediça, ora se relacionando com o ex-amante, ora com Tigrela. A questão fica complicada quando ela apresenta o fato de estar, mesmo que de maneira eventual, dormindo novamente com o personagem masculino, posto que o acordo entre Tigrela e Romana precisaria ser revisto e, Tigrela, indomável, parecia não aceitar uma revisão desta natureza. Ou mesmo Romana é quem poderia ter se cansado da experiência com a “felina”.

Na leitura que esta análise privilegia, o conto é fortemente construído em torno de uma dissimulação

metafórica (o embuste da tigresa), e termina com a seguinte frase de Romana: “Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço”. (TELLES, 1998, p. 37).

Entretanto, o embuste, no contexto do bar-café e dos estímulos do uísque, é a construção mais delicada da trama e uma característica central da narrativa, afeita ao fantástico. Não é o caso de tomarmos essa ambigüidade narrativa de Romana meramente como um disfarce frente à amiga, a segunda narradora. Também não descartamos esta hipótese. O que é certo é a obliquidade do relato e a intrigante constituição de Tigrela, que coloca as questões de gênero em segundo ou terceiro planos e traz à baila uma personagem criada a partir de matizes animais, provocando estranhamento e enlevo.

6- “UMA BRANCA SOMBRA PÁLIDA”: A METÁFORA DA PORTA QUE SE FECHA

6.1- Apresentação do Enredo

Publicado pela primeira vez em 1995 e premiado com o Prêmio Jabuti, em 1996, o livro de contos *A Noite Escura e Mais Eu* traz duas narrativas problematizando a homossexualidade. Além de “Uma Branca Sombra Pálida”, há também o conto “Você Não Acha que Esfriou?”, objeto da próxima análise constitutiva desta dissertação.

“Uma Branca Sombra Pálida” (1998) apresenta uma mãe, cujo nome não é mencionado, que inicia uma espécie de “diálogo”, respondendo a uma borboleta que, através de vôo ao redor da data de nascimento e morte de Gina (a narradora relembra uma visita recente ao túmulo da filha), parece constatar o falecimento prematuro e surpreender-se, cobrando da mulher uma explicação (é possível perceber plenamente esse efeito alegórico com a leitura do conto) que é dada através de monólogo interior, apresentando a trajetória da filha, em momentos diferentes de sua vida, com nuances da infância, adolescência, até chegar aos vinte anos, idade de sua morte.

Talvez devido às razões da morte (suicídio), a protagonista e narradora manifesta um desgosto ácido pelo cemitério, um sentimento além da melancolia típica ou mesmo daquele transtorno característico de quem perde para a morte alguém muito estimado.

Gina, que já havia perdido o pai, relacionara-se muito bem com ele, eram próximos, amigos. A postura da mãe sempre fora mais distanciada da filha, no papel de controladora. Esta seria uma possível menção à homossexualidade sob o ponto de vista da psicanálise freudiana e seus complexos, que não são, como já dito, objetivo desta análise.

Nos esclarecimentos à borboleta, uma alegoria que nitidamente constitui o mecanismo de ativação da memória da mulher (tarefa simples, pois trata-se de uma perda relativamente recente - três meses), a mãe de Gina deixa transparecer a todo momento uma porção irônica, por vezes cínica, outras vezes revoltada com a condição da morte e da filha a qual, descobrira, mantinha um relacionamento homossexual com uma amiga, Oriana.

A mistura de sentimentos que se instaura na mulher não permite mapear precisamente sua personalidade. Encontra-se aflita, pois, de certa maneira, é possível que sinta alguma culpa pelo acontecido, considerando que pediu à filha que fizesse uma escolha invariável entre a amiga (e suposta namorada), ou ela, a mãe.

Mesmo não estando no cemitério ao narrar, a mãe concentra toda a história (não linear) a partir do tempo em que permanece em uma de suas visitas ao túmulo. Conta os fatos relacionados à Gina e Oriana, desde a

desconfiança de que existia entre as duas uma relação homossexual até o desafabo à filha, quando esta, em seu quarto, podava os caules das rosas vermelhas que recebera da amiga, a fim de acomodá-las em um vaso. Nesta noite, o ultimato foi pronunciado: a escolha impossível entre dois amores tão diferentes: o da mãe e o da namorada.

6.2 - O Quarto de Gina e a Não-Representação

Em “Uma Branca Sombra Pálida”, admite-se uma ligação entre os espaços físicos e psicológicos. Considerando que os dois são territórios propícios para a ação de personagens e formam um contexto familiar. Mesmo em monólogos interiores, há uma espécie de fusão, através de movimentos estimulados do interior para o exterior das personagens, e vice-versa, tendo em conta que “o exterior e o interior são ambos ‘íntimos’; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados” (BACHELARD, 2000, p. 221).

O quarto de Gina assume toda a sua dimensão íntima, privada, sendo a acomodação da casa que abriga os encontros entre ela e Oriana. Assim, tem um papel fundamental na narrativa. Ao que se percebe durante a leitura do texto, todas as vezes que Oriana vai até a casa

de Gina é no quarto que se encontram, desfrutando da companhia mútua que, em nenhum momento se comprova efetivamente sexual, a não ser pela resposta suicida de Gina frente ao ultimato da mãe. As razões desta preferência pelo quarto parecem óbvias. É o cômodo da casa ao qual nos recolhemos para algumas atividades específicas, tais como o estudo mais concentrado, em geral praticado pelos jovens em idade escolar (justificativa de Gina para a sua longa permanência no recinto com a amiga). Ilustrando essa rotina de estudos temos, pela voz da narradora: “Os altos estudos eram feitos ali no chão em meio de almofadas com pilhas de cadernos, livros” (TELLES, 1998, p. 134).

A protagonista sugere, então com ironia, a existência do relacionamento íntimo entre as duas jovens, através da expressão “altos estudos”. Ao mesmo tempo, comprova-se a simples suposição das incidências homossexuais, quando reconhece: “Se olhasse pelo buraco da fechadura, chegaria até a cabeceira da cama. Alcançaria ainda o olho vermelho do toca-discos e uma parte da mesa com livros. A bandeja no chão com alguns copos de vidro – mais nada” (TELLES, 1998, p. 135).

O buraco da fechadura, mencionado como o canal de violação da intimidade (aqui representada pelo quarto), é o espaço que, justamente por suas proporções diminutas, favorece a sondagem do que é alheio, ou seja, daquilo que pertence à micro realidade do sujeito, em

última instância. Afinal, “Toda a fechadura é um convite para o arrombador. Que umbral psicológico é uma fechadura!” (BACHELARD, 2000, p. 94). No caso da mãe de Gina, o buraco da fechadura surge como possibilidade de confirmar suas suspeitas, que a levam a uma brusca abordagem, inquirindo a filha sobre o relacionamento com a amiga:

Gina querida, como é que você tem coragem? De continuar negando o que todo mundo já sabe, quando vai parar com isso? (...) Do que você está falando? Cheguei perto dela, acho que me apoiei na mesa para não cair. Mas ainda me pergunta?! Falo dessa relação nojenta de vocês duas e que não é novidade para mais ninguém (...) ou ela ou eu, você vai saber escolher, não vai? Ou fica com ela ou fica comigo, repeti e fui saindo sem pressa. Bons sonhos, querida, devo ter dito quando já estava na porta e agora já não sei se disse isso ou se pensei enquanto segui firme pelo corredor. Quando já chegava ao meu quarto, Gina veio correndo e me alcançou. Veio por detrás, me abraçou apertadamente, colada às minhas costas (...) desgrudei-me das suas mãos e ficamos frente a frente. (...) 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, 1998, p. 138).

A maneira com a qual a mãe surpreende a filha, como dada acima, é extremamente problemática, em dois sentidos. O primeiro diz respeito ao fato de não ponderar, compreendendo que Gina poderia muito bem não enxergar sua relação com Oriana como algo que precisasse ser

“negado ou assumido”. Não considera que a filha simplesmente pudesse ter como algo desnecessário a “confissão” cobrada pela mãe. Esta hipótese confirmaria uma semelhança com a condição do amor pelas amigas, pronunciado pela personagem Lia no romance “As Meninas”, publicado primeiramente em 1973. Tratar-se-ia, então, de um relacionamento que é anterior a qualquer nomenclatura classificatória, uma situação em que o sentimento fez-se juntamente com o convívio e que prescinde de caracterizações para as personagens envolvidas.

Há, ainda, respaldos históricos para que, ainda em hipótese, Gina ignorasse a inquietação da mãe quanto ao seu relacionamento com Oriana: “Antes da introdução da sexualidade na amizade, era perfeitamente possível expressar afeto, ternura, troca de carícias e beijos, nas relações entre mulheres sem ter que procurar a “verdade” desse sentimento (*grifo do autor*).” (ORTEGA, 2002, p.152).

Por outro lado, não há menções de carícias entre as amigas se não pelas suposições da mãe. Isso pode ficar omitido como consequência da instituição da sexualidade, que tornou constrangedora e sintomática a manifestação pública de afeto entre pessoas do mesmo sexo. O impasse, então, parece mais uma vez estar centrado no “assumir” ou não “assumir”. Os pesquisadores e ativistas, por vezes, colocam essa questão com uma facilidade que, no entanto,

desconsidera a complexa construção classificatória que incide sobre os homossexuais:

As causas sociais do preconceito (aprendizagem, conformidade e categorização) sugerem que este fenômeno é criado e mantido por forças sociais e culturais. Assim, de acordo com a teoria da aprendizagem social, preconceitos e estereótipos seriam parte de um conjunto de normas sociais, isto é, as crenças de uma sociedade acerca dos comportamentos que são corretos e permitidos. (...) Os indivíduos aprenderiam desde cedo (em casa, na escola, na Igreja, com amigos e através da mídia e das artes) as atitudes e comportamentos partilhados pela sua comunidade, incluindo, claro, preconceitos e estereótipos, sobretudo se estes forem endossados por leis. (NUNAN, 2003, p. 68).

Como, então, considerar não-problemático o momento de revelar a alguém o envolvimento afetivo e sexual com o mesmo sexo? É sabido que a homossexualidade, enquanto questão social, tem sido discutida constantemente e avançado em perspectivas de notoriedade para fins de igualdade. Apesar disso, existem aí implicações que vão além da necessidade de oferecer aos outros a condição de “poderem classificar”. Simplificar a questão a este ponto seria supor, ingenuamente, que a sociedade está livre da carga discursiva extremamente preconceituosa contra os homossexuais; além do que, certamente, não seria coerente acreditar que, boa parte dos homossexuais, opte por uma prática sexual clandestina simplesmente porque preferem que seja assim.

Tendo em conta que a homossexualidade já foi considerada como “aberração, anomalia, ato imoral, crime, delito sexual, desvio moral, doença, inversão sexual e perigo social” (TREVISAN, 2004, p. 179-346) não é de se estranhar o dilema do homossexual quando sente necessário dividir sua condição com uma outra pessoa.

No caso de Gina, ao contrário de todas as propriedades de não-representação apontadas por Bachelard (2000) e Hall (1999), quando o assunto é a homossexualidade, a casa pode se apresentar ao indivíduo como o contexto mais delicado para verbalização de sua preferência sexual:

Assumir-se para si mesmo com freqüência leva o indivíduo a revelar-se a outra pessoa pela primeira vez, experiência que é descrita como extremamente difícil, sobretudo no que se refere à escolha da audiência apropriada. As perguntas, a “quem” contar, “como” e “quando” não são fáceis de serem respondidas, e com freqüência o sujeito não sabe como os outros reagirão. Mesmo tomando a precaução de revelar sua homossexualidade a indivíduos que acreditam ser menos preconceituosos, ao fazê-lo os homossexuais estão se arriscando a perder conexões humanas valiosas, sobretudo com familiares e amigos íntimos. (...) Não é incomum que muitos homossexuais sejam fisicamente agredidos, chantageados ou expulsos de casa por seus parentes, o que faz com que muitos prefiram levar uma vida dupla até terem condições financeiras de se sustentarem sozinhos, caso isto venha a ocorrer. (JACOBS, 1997 apud NUNAN, 2003, p. 128-129).

Parece prescindível esmiuçar, dada a cuidadosa observação de Jacobs (1997) todo o constrangimento pelo qual Gina submeter-se-ia, fazendo o que algumas teorias chamam de “coming out of the closet”, que corresponde, em gíria apropriada pela língua portuguesa, ao “sair do armário”, ou seja, revelar publicamente sua preferência sexual, coisa que, “para os homossexuais (...) significa justamente o que os outros escondem, isto é, a vida sexual, que em nossa sociedade pertence à esfera privada”. (NUNAN, 2003, p. 128).

Em “Uma Branca Sombra Pálida” (1998), esta evidência é solicitada justamente pela mãe de Gina, ou seja, uma personagem que é parte do seu contexto familiar, convivendo sob o mesmo teto.

A necessidade de confirmar sua suspeita pode ser associada à preocupação da mãe quanto ao enfrentamento social que a filha teria de assumir em virtude da sua homossexualidade. Mesmo assim, a maneira como tentou se aproximar de Gina, a fim de “descobrir” a relação, denota uma falta de tato que pode ter conseqüências desastrosas, como acontece no conto: pressionada, a personagem acaba optando por morrer.

Pouco antes do suicídio, é preciso lembrar, Gina corre para a mãe, que lhe fecha a porta do quarto. Uma metáfora contundente e reveladora da postura implacável da mãe diante da aflição que ela mesma provocara na filha,

“fechando” a porta do seu “quarto”: anulando qualquer possibilidade de diálogo.

6.3- Superfícies Leves, Significados Espessos

As cores, branco e vermelho, carregadas de significações de pureza e sexualidade, respectivamente, são os dois elementos diferenciais na disputa entre a mãe de Gina e Oriana: no caixão, a mãe, a contra-gosto, permitiu que Oriana cobrisse a metade inferior do corpo de Gina com suas rosas vermelhas. A parte superior ficou por conta das brancas, homenagem da mãe.

A questão é que, além da simbologia das cores branca e vermelha, em suas propriedades de pureza e sensualidade, existe outra leitura possível: o branco, remetendo ao matrimônio (afinal, é normalmente a cor utilizada em vestidos de noivas); o vermelho, insinuando o sangue vertido pelas mulheres em seu ciclo menstrual. Estas últimas conotações das cores apontariam para a expectativa de repetição do instituto patriarcal, por parte da mãe, e a sobreposição da natureza feminina, para além deste instituto, por parte de Oriana.

Imposto pela mãe desde o momento de ornamentar o caixão até a disputa de cores no próprio cemitério (vaso direito, o da mãe; vaso esquerdo, o de

Oriana), o branco evoca também a discrição, o comedimento e o socialmente aceito. Oriana é quem ficou com as “vermelhonas obscenas de tão abertas” (TELLES, 1998, p. 128).

Como visto, a instituição da família se manifesta no conto também através das cores ou, mais que isso, através da subliminar programação feita para a filha em torno do casamento, mesmo que seu enlace tenha sido com a morte. O resultado é a própria narradora quem descreve:

Deitou-se com sua camisolinha e amanheceu aquela imagem que eu enfeitava tentando botar ordem na desordem da morte, a morte é só desordem, sei como Gina deve estar agora. E sei também como elas se amavam, andei lendo sobre esse tipo de amor (TELLES, 1998, p. 140-141).

Através do excerto acima e de outras passagens da narrativa, anteriormente transcritas, duas considerações são ainda possíveis. Primeiramente, a irredutibilidade da mãe de Gina, propondo que a filha escolhesse algo que lhe era impossível. Isso caracteriza a profunda intolerância à homossexualidade, dentro da própria instituição familiar. O segundo aspecto, ao avaliarmos a confissão “andei lendo sobre este tipo de amor (TELLES, 1998, p. 141)”, demonstra a ironia com a qual, inclusive, é marcado todo o relato da mãe, narradora da história. É fato que a expressão “este tipo de amor” pode ser entendida meramente pela perspectiva de mais uma forma de manifestação amorosa.

No entanto, se consideramos as atitudes da mãe na história como um todo, a leitura mais válida seria aquela que denunciaria uma depreciação em torno do amor lésbico, caracterizando-o como uma espécie de amor diferenciado sob o ponto de vista negativo.

É curioso perceber, ao final da narrativa, a complexidade de uma contradição que a mãe experimenta em seu íntimo, ao confessar: “Difícil explicar, mas quando isso acontecer, esta será para mim a sua maior traição” (TELLES, 1998, p. 130). O que a narradora chama de “isso” é justamente o momento em que supõe que Oriana, fatalmente, um dia deixará de levar ao túmulo suas rosas vermelhas. Sentimentos díspares assim podem ser explicados devido ao fato de que a questão da homossexualidade em “Uma Branca Sombra Pálida” (1998) seja vista ainda com muito estranhamento por uma grande parcela da sociedade, cujos discursos de padronização se estendem ao segmento familiar.

A fim de concluir a análise, é justo avaliar a motivação da mãe, ao ler a respeito de um tipo de relacionamento sobre o qual, até que se fizesse próximo (dentro de sua casa) nunca se preocupara em conhecer melhor. Mesmo que às avessas, movida pelo sentimento ela foi sensibilizada a buscar compreender a experiência de Gina com Oriana.

Igualmente justo é retomar a perplexidade da mãe, antecipando a distância definitiva de Oriana, quando a disputa entre branco e vermelho/esquerdo e direito deixar de existir. Quando o que permanecer da história for mãe e filha, lembrando que a posição de mãe, enquanto sujeito discursivo instituído, respaldaria a surpresa, a proibição e a ilusão de que Gina pudesse simplesmente “preferir” seu amor de mãe ao amor da amiga. Orlandi (1999, p. 49) lembra o seguinte:

Quando falo a partir da posição de “mãe”, por exemplo, o que digo deriva seu sentido, em relação à formação discursiva em que estou inscrevendo minhas palavras, de modo equivalente a outras falas que também o fazem dessa mesma posição. Quando, ao abrir a porta para um filho altas horas da madrugada, a mãe fala “Isso são horas?” ela está, na posição-mãe, falando como as mães falam. Exatamente. Podemos até dizer que não é a mãe falando, é sua posição. Ela aí está sendo dita. E isso a significa. Isso lhe dá identidade.

Mais uma vez recorro à relativização analítica, parceira das tantas hipóteses que tenho levantado no decorrer de todas as análises (hipóteses que os enigmas da escritura lygeana eximem de qualquer afirmação categórica). Não é possível supor que todas as mães, por estarem virtual e materialmente inseridas em tal posição, receberiam de maneira idêntica a homossexualidade de um filho ou filha. Isso seria negligenciar as formações discursivas específicas, as próprias formações constitutivas

de uma mulher (antes de ser mãe) sob uma generalização atroz. Entretanto, não há como negar que o lugar-comum discursivo, enquanto repetidor do patriarcalismo, orienta para a manutenção dos papéis sociais, do modelo familiar burguês constituído pela tríade marido, mulher e filhos.

Tendo em conta este dado, não encontramos “vilões da história”. Novamente a literatura de Lygia se confirma como uma literatura simplesmente humana, o que, na realidade, é extremamente complexo.

7- “VOCÊ NÃO ACHA QUE ESFRIOU?”: UM SISTEMA FECHADO, UM TRIÂNGULO ABERTO

7.1- Apresentação do Enredo

No conto “Você não Acha que Esfriou?” (1998), a personagem feminina Kori, protagonista da narrativa, experimenta os dissabores de um casamento que não lhe satisfaz plenamente. Esta insatisfação é o elemento que desencadeia seu envolvimento com um outro homem e, também, o relato do narrador em terceira pessoa, durante um encontro de Kori com Armando, no apartamento do mesmo.

Neste conto, um dos trabalhos do livro *A Noite Escura e Mais Eu*, publicado em 1995, condições femininas e masculinas motivam as ações da narrativa. O sentimento de rejeição, de despreço por si mesma e o casamento por convenção se apresentam como determinantes dos motivos de Kori para o envolvimento extraconjugal com Armando, cujas razões, dentro do mesmo envolvimento, estão centradas em sua paixão por Otávio. Armando parece encontrar neste frágil e controverso relacionamento com Kori a oportunidade de estar mais próximo de sua verdadeira paixão.

7.2- Casamento Convencional, Sexualidades Plásticas e Relacionamento Puro

Em “Você Não Acha que Esfriou?” (1998) existe uma estrutura familiar tradicional e fechada: Kori, Otávio e o filho. Seria ingênuo supor, entretanto, que o casamento, por si só, teria condições de controlar as ações das personagens. Mais que isso: controlar os impulsos de cada uma delas. Há três fatores que arranham sobremaneira o poder da instituição “casamento”, no conto. O primeiro aponta para a própria insipiência da união entre o casal, como é possível observar na constatação de Kori a Armando, e que vai exatamente ao encontro do que Giddens (1993) considera sobre a satisfação sexual feminina. Os indícios do contrato pressuposto pelo casamento são verificados em passagens como a seguinte:

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. 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, tranqüilamente. (TELLES, 1996, p. 47).

Pela fala da personagem, caracteriza-se não só o tipo de casamento ao qual se submeteram (um acordo inter-dito, pelo que o conto permite interpretar), mas também a ambiciosa intenção de Otávio. Isto, simplesmente, já poderia ser considerado comprometedor de um vínculo afetivo. De acordo com Giddens:

O envolvimento dos indivíduos na determinação das condições de sua associação - esta declaração exemplifica os ideais do relacionamento puro. Expressa uma diferença fundamental entre o casamento tradicional e o atual, chegando ao cerne das possibilidades democratizantes da transformação da intimidade. Aplica-se, é claro, não apenas à iniciação de um relacionamento, mas à reflexividade inerente a sua continuação - ou a sua dissolução para que este padrão seja satisfeito, é necessário não somente o respeito pelo outro, mas uma abertura em relação a essa pessoa. Um indivíduo cujas verdadeiras intenções são ocultas de um parceiro não pode oferecer as qualidades necessárias à determinação cooperativa das condições do relacionamento. Todo e qualquer texto terapêutico sobre a questão dos relacionamentos vai demonstrar porque a revelação para o outro - mais como um meio de comunicação do que como um esvaziamento emocional - é uma aspiração obrigatória da interação democraticamente ordenada. (GIDDENS, 1993, p. 207-208).

O contrato entre Kori e Otávio, sob as implicações do inter-dito, é um dado importante no desgaste da união. De um lado, a mulher destinada ao casamento, movida pelo

amor romântico⁵ e apaixonada perdidamente por Otávio. De outro lado, a praticidade tida como tipicamente masculina e o intuito de uma união que fosse mantida às custas da convenção. O relacionamento puro, no caso de Kori e Otávio, parece estar diluído no casamento convencional, posto que apresenta traços da tradição: mulher, marido e filho, mas também apresenta a clareza de um contrato: Kori representa, para Otávio, mais que a estabilidade financeira: um alto padrão de vida. Por sua vez, Otávio se enquadra no papel social de macho provedor, nos moldes do patriarcalismo. Ou seja, aquilo que é superficialmente oferecido ao contexto social dos dois não corresponde exatamente à natureza do contrato estabelecido.

Além disso, há indícios narrativos que sugerem que o casal é a primeira instituição a compactuar com o silêncio mútuo do contrato. Uma espécie de não-dito que se manifesta com muita força, exatamente por ser um não-dito sabido por ambos.

Outro aspecto que aponta para o fato de o casamento entre as personagens assumir os novos contornos da sexualidade plástica é a própria iniciativa de

¹⁵ (...) O amor romântico tem-se claramente orientado, sobretudo, pelo casal heterossexual. O amor confluyente (...) presume um modelo de relacionamento puro em que é fundamental o conhecimento das peculiaridades do outro. É uma versão de amor em que a sexualidade de uma pessoa é um fator que tem de ser negociado como parte de um relacionamento. (GIDDENS, 1993, p. 74).

Kori, permitindo-se a relação com outro homem, mesmo ciente dos interesses dele pelo seu marido:

(...) Até eu, este cocô de mulher, me apaixonar perdidamente por esta beleza de homem e ainda esperando que ele, apaixonado pelo outro, compreende? [através da forma verbal “compreende”, a personagem convoca o leitor à narrativa. Algo parecido, no entanto com maiores ocorrências, é a maneira como Machado de Assis solicita o leitor à boa parte de sua produção literária]. 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. (TELLES, 1996, p. 42).

A plasticidade é justamente o que respalda socialmente a ligação entre Kori e Otávio, posto que o sexo já não existe entre os dois. Isso não significa que a expressão “sexualidade plástica” esteja exclusivamente vinculada à ausência de relações sexuais entre os envolvidos em um relacionamento. Acontece que, no conceito de sexualidade plástica, engendram-se também fatores históricos e simbólicos da formação discursiva do universo masculino que validaram a concepção daquilo “que se apresenta como” no lugar daquilo “que realmente é”:

Valor simbólico incorpóreo, ela [a masculinidade] se inscreve, se encarna nos corpos agentes, através de atitudes, comportamentos, emoções, orientação seletiva de percepção do mundo social, por meio de juízos valorativos que resultam em repulsão ou atração. (...)

Reproduzida nas vivências interacionais identitárias, se transforma num meio para satisfazer com êxito a demanda do agente em relação a uma inserção social satisfatória, fornecendo uma auto-imagem que permite validar e confirmar a adequação subjetiva de suas experiências frente a si mesmo e aos outros que compartilham dos mesmos princípios de visão, divisão e classificação do mundo. (OLIVEIRA, 2004, p. 288).

Desta maneira, seria um engano convocar o significado da sexualidade plástica unicamente como forma alternativa de constituir um relacionamento. A expressão da plasticidade contempla também o próprio casamento convencional que, justamente pela convenção, almeja convencer o espaço social através dos papéis atribuídos aos gêneros masculino e feminino.

Retomando as observações mais subjetivas da relação de Kori no desapareço por si mesma, verificamos que a personagem é convicta e em momento algum compactua com ilusões, tampouco externaliza sua possível frustração como mulher, a não ser para debochar-se dela, com uma refinada ironia, como percebemos em outras passagens do texto. A impressão que se tem é a de uma personagem que nada tem a perder e, portanto, quer ir até onde pode em uma espécie de projeto que vai além da paixão por Armando: se não pode tê-lo de fato, é possível feri-lo, como veremos adiante.

A baixa estima, talvez a fragilidade mais contundente da personagem Kori, remonta ao que Foucault (1988) denomina “resposta à revolta do corpo”, ou seja, o dispositivo encontrado para desenraizar o controle sobre a sexualidade, pretendido inicialmente na Europa do século XVIII. O autor considera que:

Como resposta à revolta do corpo [resposta do próprio corpo aos sistemas vigilantes dele], encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: “Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!” (p. 147).

Kori é atravessada por esta formação discursiva: o culto ao corpo e à beleza que ela não considera ter, como o narrador relata: “Ele [Armando] fechara as cortinas deixando apenas uma luminária embaçada num canto, todas as providências para que não ficasse muito exposto o patinho feio (...)” (TELLES, 1996, p. 43). Outras confirmações deste fato são trazidas à narrativa pela voz da própria personagem: “(...) Até eu, este cocô de mulher, me apaixonar perdidamente por esta beleza de homem (...)” (TELLES, 1996, p. 42).

Interessante lembrar que o culto ao corpo, apontado por Foucault na década de 1970, assume na contemporaneidade um vigor crescente e que multiplica os espaços destinados à “fabricação” da beleza.

O terceiro fator que fragiliza o casamento de Kori e Otávio está ligado à homossexualidade. A paixão que Armando sente por Otávio é denunciadora de um desejo homossexual que, apesar de silencioso, tenta ser vivenciado. E tão audaciosamente que se aventura em um relacionamento heterossexual, como estratégia de aproximação. É preciso registrar que, nos relatos do narrador, não há consumação do ato sexual entre Kori e Armando, fato este que intensifica o sentimento de rejeição da mulher. O que acontece é uma constrangedora tentativa de consumação do sexo, muito mais constrangedora para Kori do que para Armando. Entretanto, não há indícios narrativos de que, em outras ocasiões, a relação sexual entre os dois não tenha sido efetivamente consumada e nem mesmo de que Armando não tenha se relacionado com outras mulheres:

- O que eu queria dizer, Kori - ele começou. Tomou um gole de uísque e pigarreou. - Acho que me emocionei demais, compreende? Me habituei a um certo tipo de mulher que prefiro pagar, não, não são propriamente putas - acrescentou e a palavra "putas" foi quase sussurrada (*grifo do autor*). - Enfim, fiquei emocionado e na emoção, compreende?

Kori ficou olhando a parede, Misericórdia! E ele ainda perguntava se ela estava compreendendo. (TELLES, 1996, p. 36).

É verdade que o narrador também não esclarece sobre a veracidade destas supostas relações de Armando

com prostitutas. Aliás, se houvesse tal esclarecimento isso seria atípico para a escrita lygeana, carregada de interditos ou não-ditos. O fato é que, à luz da constituição familiar da Grécia Antiga, encontramos nas manifestações da sexualidade contemporânea uma correlação no que tange ao desprendimento do sexo com o gênero ou com a família. Isso pode ajudar na maneira de perceber não só o envolvimento dos amantes como a própria possibilidade de Otávio vir a ter um relacionamento homossexual com Armando:

(...) uma rejeição radical de todo contato heterossexual, tão típico de muitos homossexuais modernos, talvez não fosse necessária para aqueles homens gregos que se sentiam mais atraídos por pessoas de seu próprio sexo. Dificilmente foi por acaso que o homossexualismo moderno se desenvolveu na mesma época que a relação heterossexual no casamento adquiria um caráter muito mais íntimo. É como se a ascensão do homossexualismo moderno fosse, pelo menos, uma reação a esse desenvolvimento, que levou ao desaparecimento de um mundo masculino separado. Na Grécia, os homens poderiam praticamente viver suas próprias vidas; não precisavam ver suas esposas com muita freqüência. Conseqüentemente, a manutenção de um relacionamento heterossexual deve ter sido relativamente tolerável para todos. (BREMNER, 1995, p. 24)

Merece atenção, neste sentido, uma divagação da protagonista (há inúmeras no decorrer da narrativa)

sobre a postura de Otávio em relação ao sentimento de Armando:

E Otávio? Sabia desse amor? Evidente que sim mas deixava-se amar, era vaidoso demais. E meio cínico. Gostava mesmo de mulher mas se divertia. Cada qual com a sua diversão, diria a avó inglesa (...). (TELLES, 1996, p. 42).

Dentro das três problematizações observadas até aqui como enfraquecedoras do casamento, esta última é a que se apresenta coerente com a proposta desta dissertação que, afinal, lida com as homossexualidades e seus contextos.

Kori, na verdade, deixa que o leitor vislumbre uma disponibilidade de Otávio diante do amor de Armando. Pode ser tentador, frente a isso, servir-se da terminologia de homoeroticidade⁶, discutida pelo psicanalista Jurandir Freire Costa, para classificar esta inclinação de Otávio à “deixar-se amar” (TELLES, 1996, p. 42). No entanto, este procedimento acarretaria riscos. Poderia restringir o termo homoafetivo, designando a afeição natural (mesmo nas amizades) de um sexo para com o mesmo a um plano que

²⁶ Do ponto de vista do significado, a vantagem do termo homoerotismo é indiscutível: ao contrário de homossexualismo, exclusivamente voltado para a prática sexual, sua abrangência pode abrigar uma gama bem ampla de comportamentos e tendências. Por isso, acredito que seja importante tentar introduzi-lo no vocabulário cotidiano. Ainda assim, as ponderações de Jurandir Freire Costa não me parecem totalmente convincentes, pelo simples motivo de que no dia-a-dia precisamos de um termo para nos referenciar. (...) qualquer descrição da atração sexual (ou meramente erótica) entre pessoas do mesmo sexo continuará se carregando de elementos pejorativos enquanto a sociedade mantiver a tendência de estigmatizar esse tipo de tendência. (TREVISAN, 2004, p. 37).

indiciasse necessariamente uma afeição que fosse além da amizade, implicando em conotações eróticas às quais a narrativa não faz menção.

É certo que estes desdobramentos terminológicos: homoafetivo e homoerótico, se, por um lado, tentam contemplar certas manifestações da homossexualidade, por outro lado podem ser precários mediante uma análise mais apurada e, além disso, retomando algo dito no primeiro capítulo deste trabalho, arriscam multiplicar as categorias e/ou estigmas.

É preciso, também, considerar a construção do sujeito masculino, bem como a manutenção de seus papéis, e a possibilidade de novos relacionamentos, por vezes alternativos (ou plásticos), observando o casamento de Kori e Otávio e o relacionamento entre ela e Armando, salientando as intenções deste último.

O que parece haver de fato, no período contemporâneo, é uma tentativa taxonômica que regule as possibilidades imanentes de relacionamentos, alvos de nomenclatura. Trata-se, entretanto, de um procedimento problemático, quando remetemos nosso pensamento a Foucault (1988):

Está se esboçando atualmente um movimento que me parece estar indo contra a corrente do “sempre mais sexo”, do “sempre mais verdade no sexo” que existe há séculos: trata-se, não digo

de “redescobrir”, mas de fabricar outras formas de prazer, de relações, de coexistências, de laços, de amores, de intensidades. Tenho a impressão de escutar atualmente um sussurro “anti-sexo” (...), como se um esforço em profundidade estivesse sendo feito para sacudir esta grande “sexografia” que faz com que decifremos o sexo como se fosse segredo universal. (p. 235).

Considerando a diversidade de descobertas e possibilidades, que realmente verificamos em “Você Não Acha que Esfriou?”, percebemos o quão impraticável pode ser o exercício de alguns sociólogos e psicanalistas ao tentarem nominar, com vistas ao reconhecimento de um “tipo” de relacionamento. Até porque, boa parte deles pode nunca ser passiva de estudos pelas áreas do conhecimento, ficando no âmbito privado, segredo entre os envolvidos, livres ou não de conflitos.

Retornando agora ao lugar do patriarcalismo em “Você Não Acha que Esfriou?”, outro aspecto inserido nesta discussão analítica, verificamos que, se o tradicional papel do pai, ao modelo da família burguesa, de certa forma é reiterado em “Uma Branca Sombra Pálida” e *Ciranda de Pedra*, no conto “Você Não Acha que Esfriou” o patriarcalismo, embora seja o estofamento da narrativa, é muito mais arranhado que ratificado. Estofamento porque existe a família: Kori, Otávio e Júnior. Entretanto, a fragilidade desta constituição, como tento evidenciar desde o início desta análise, parece patente. É o reflexo de uma crise

experimentada pela pretensão falocêntrica, juntamente com as novas configurações que a família tem assumido na modernidade e na pós-modernidade:

Atualmente, uma série de dados e estatísticas permite considerar a existência de modificações que alteram substancialmente os contornos da família nuclear, afetando diretamente os lugares sociais dispostos para as imagens idealizadas do homem moderno. Diferentemente da crise vivenciada pelo Estado-nação, essa se reflete imediatamente numa das estruturas basilares da masculinidade agora em processo de erosão contínua, isto é, a figura patriarcal, símbolo fundamental do poder masculino. (OLIVEIRA, 2004, p. 103).

Não podemos, entretanto, atribuir à contemporaneidade o fato de casamentos serem realizados por conveniência, como é o caso da união entre Kori e Otávio. O casamento sempre esteve muito próximo da idéia de contrato, com o que ele acarreta. Tampouco é possível, ingenuamente, afirmar que certos desejos extraconjugais ou homossexuais são característicos da pós-modernidade. Porém, a abertura e a vazão para que se realizem efetivamente alguns tipos de relacionamento, como o de Kori e Armando, parecem algo muito menos socialmente aviltante do que fora antes dos movimentos por emancipações, da década de 1970.

Sem diminuir o mérito destes movimentos, é preciso lembrar também do vigoroso mercado que cuida de satisfazer este novo sujeito que se mostra, ao mesmo

tempo, livre de certas convenções e preso à concepção de mercadoria, através do sistema capitalista:

A integração via consumo de agentes com estilos de vida que desafiam a união marital convencional é outro exemplo de como o mercado pode favorecer a emancipação de setores discriminados pelos ideais burgueses que cultivaram sempre a célula familiar tradicional. Assim, segmentos desprezados pelo machismo são cada vez mais tolerados em função do seu poder de compra e disposição para a aquisição de bens. (OLIVEIRA, 2004, p. 109).

Quanto ao triângulo (Kori, Armando e Otávio), é certo que Armando é mais que uma eventual companhia “aceita” pela amante e seu marido: é amigo do casal e a posição social das três personagens parece equivalente. Um gosto apurado pela música, por bons vinhos. Mesmo o cuidadoso procedimento de Armando nos detalhes mais sutis para que Kori estivesse “confortável” dentro do desconforto de um encontro sexual frustrado aponta para o fato de que a posição que o indivíduo homossexual ocupa dentro da sociedade constitui, além de um alvo para o mercado (que tem criado cada vez mais espaços destinados a este público), uma espécie de “atenuante” para que o homossexual figure em determinados espaços dentro das estruturas sociais e familiares tradicionais. Isso também estaria vinculado a uma questão de estereótipos, abordada anteriormente quando da análise do conto “Apenas um Saxofone”.

Corroborando a aproximação sócio-cultural das três personagens, existem discernimentos para a convivência grupal que, certamente, é de conhecimento das três “vértices” do triângulo constituído em “Você Não Acha que Esfriou?”, exatamente para a manutenção do silêncio. Afinal:

Em uma sociedade como a nossa [em referência ao ocidente], conhecemos, é certo, procedimentos de “exclusão”. O mais evidente, o mais familiar também, é a “interdição”. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria, apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as da sexualidade e as da política. (FOUCAULT, 2004, p. 9).

Esta é parte da aula inaugural proferida por Michel Foucault no Collège de France, em 1970. Dois pontos precisam ser destacados: o primeiro deles, quando o autor alerta para o “não-direito” de dizer qualquer coisa em qualquer circunstância, evoca a prática discursiva específica e de conhecimento de um segmento social. A questão perpassa pelo “não devo dizer”, sob pena de acarretar para si mesmo algum tipo de prejuízo. O segundo ponto é controverso, quando ele atenta para a “grade

cerrada” da interdição, quando o assunto é a sexualidade. Tomo esta afirmação por duas interpretações que são, de certa forma, convergentes. Esta proibição da sexualidade pode ser uma tentativa sócio-discursiva de manter a heterossexualidade naturalizada. Assim, a interdição contaria com o Estado, com a família, com a religião e mais um sem-número de institutos com interesses afinados ou não. No entanto, o que assistimos hoje é a um discurso sobre a sexualidade que parece buscar a exaustão, e goza de liberdade para isso, o que penetraria a “grade cerrada” pretendida por certas instituições.

Na tentativa de buscar uma saída para este impasse entre a expressão da sexualidade e o seu silêncio, tento resumir uma reflexão, ainda que sob duas hipóteses: em 1970, data do pronunciamento de Foucault, o contexto de liberdade sexual era bastante diferente do atual, embora uma série de aberturas e reivindicações tenha começado ali. Além disso, reforço a idéia de que pode ter sido justamente em função da violenta interdição da sexualidade, na primeira metade do século XX, que parece haver atualmente uma urgência de vários dizeres sobre um mesmo assunto, posto que silenciado e vigiado por muito tempo.

De volta às personagens de “Você Não Acha que Esfriou?”, Kori lança mão, ao final da narrativa, de uma informação nova e desconcertante para Armando. A

personagem feminina, prestes a tomar uma ducha, confia ao amante que Otávio, o marido, também está envolvido em um relacionamento extraconjugal. Novamente, não há, por parte do narrador, a intervenção esclarecedora sobre a veracidade ou não deste fato. É possível (e o conto permite esta leitura) que Kori tenha imaginado este relacionamento a fim de que Armando também experimente a rejeição que ela sente. Ele está no quarto:

- É extraordinário, Kori, nunca pensei. É extraordinário - ele repetiu e de repente ficou lívido. - E está grávida?

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

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.

-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

encegado de desespero, não conseguindo achar o disco. Apressou-o. - Quero a *Carmen*! E ficou séria, vendo a água de mistura com a própria voz escorrer até desaparecer no ralo. (TELLES, 1996, p. 48).

Sem nenhuma dúvida, a passagem acima é cheia de significados textuais subliminares, ou mesmo simbólicos. Lygia Fagundes Telles sempre lançou mão destas obliquidades em sua escrita, motivo este de inúmeras comparações críticas que aproximam seu estilo ao de Clarice Lispector, pelas vias do intimismo.

Desde a substituição de Mozart pela soprano Maria Callas, no apogeu de seu “golpe” desferido contra Armando, até a água que, então, caiu vigorosa sobre seu corpo, certamente é possível aferir sentidos. No entanto, observações desta natureza seriam propícias para um outro tipo de análises que, por sinal, são muito praticadas sobre a literatura de Lygia, e algumas delas muito interessantes. A exemplo, sob a ótica da observação simbólica, destacaria o artigo “A arte refinada da Lygia Fagundes Telles”, de José Paulo Paes (1995), e “A Transformação dos Mitos sobre o Feminino na Literatura Brasileira Contemporânea”, de Gerhild Reisner, da Universidade de Salzburg. Há outros títulos, certamente. Se não os cito, faço-o em função de não conhecer os trabalhos em sua totalidade.

O que importa, aqui, é constatar um desencontro entre as personagens (outro tema recorrente nas narrativas lygeanas). E trata-se de um desencontro irremediável: são vértices de um contexto triangular que não se realiza, em nenhuma de suas possibilidades.

Portanto, não seria procedente atribuir uma responsabilidade maior ou menor a uma ou outra das três personagens, em função do insucesso dos relacionamentos. Assim como não seria válido atribuir à homossexualidade a causa do problema que constitui a narrativa. A força do conflito reside justamente na diferença entre as três personagens. E na frustração, tanto de Kori quanto de Armando, diante da impossibilidade de uma realização afetiva, ou mesmo puramente sexual.

7.3- A Posição Social e a Aceitação da Homossexualidade

Antes de ser especificamente uma análise, este tópico se propõe a verificar, através da posição do personagem Armando, como pode ocorrer a sociabilidade do homossexual masculino, particularmente no interior das estruturas familiares das quais ele não faz parte.

Armando, como amigo do casal Kori e Otávio, desfruta de uma posição intelectual esmerada. Homem de gostos refinados, apreciador de Bach, Mozart, Maria Callas (TELLES, 1996, p. 38-40). O narrador é quem descreve o ambiente cuidadosamente preparado por Armando e a própria maneira como ele se porta:

Ele levantou-se devagar. Sentia-se observado e se exibia até nesse mínimo movimento de vestir o chambre que estava na poltrona. [Kori] acompanhou-o com o olhar. 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. Era um cisne curioso mas delicado (*sic*) (...) (TELLES, 1996, p. 43).

O sentimento da protagonista feminina é notoriamente contraditório. Em primeiro plano, sua paixão e admiração pelo “cisne” Armando. Em um mesmo plano - e daí a contradição - a consciência de sua beleza assolando sua feminilidade. Como ela mesma se caracteriza: um “cocô de mulher”. (TELLES, 1996, p. 42)

Sentimentos à parte, o importante aqui é aproveitar o perfil traçado para Armando e, então, avaliar de que maneira essa finura pode ser o endosso para que ele figure em círculos sociais de elite. Em *A Construção Social da Masculinidade* (2004), Pedro Paulo de Oliveira verifica o seguinte:

A tese aqui defendida destaca diferenças entre o exercício de vivências do gênero masculino para os diferentes segmentos sociais (que, vale frisar, coloca entre parênteses as diversas outras possibilidades de caracterização social, como idade, região de origem, pertença religiosa ou a participação em grupos específicos, etc.). Assim, em uma escala social disposta a partir de hierarquias fundadas nos diversos tipos de capital, como o econômico e o cultural, quanto mais nela subirmos, tanto mais teremos um refinamento de comportamentos, inclusive do comportamento masculino, que passa a ter suas arestas (manifestações mais grosseiras, ao menos em público) aparadas por conta dessa ascensão e conseqüente depuração. Esse postulado se inspira nas idéias de Elias³⁷ e de Bourdieu⁴⁸, quando este último afirma, por exemplo, que “o abandono dos valores

³⁷ Norbert Elias (1897-1990) dedicou-se a temas e problemas vitais para a compreensão do mundo ocidental. Dentre seus objetos de análise incluem-se a sociedade de corte do Antigo Regime, o processo civilizador, as relações entre poder e *habitus*, a vida e a obra de Wolfgang Amadeus Mozart, as relações entre o Eu e o Nós, a morte, o tempo, o lazer e os esportes. No campo da sociologia do conhecimento, dedicou-se ao projeto da ciência das ciências e à formulação de uma teoria simbólica. Na construção desses objetos rompeu com barreiras disciplinares e desenvolveu uma sociologia processual — o que lhe permitiu criticar a “sociologia de estados” predominante no século XX. Vai daí, portanto, a adoção, em suas análises, da perspectiva de longo prazo — a qual não deve confundir-se com “História”. Ora, a “História”, segundo Elias, não é encarada processualmente pelos historiadores, os quais se apóiam no conceito estático de “épocas”. Sua visão retrospectiva dificulta a compreensão das articulações possíveis entre estrutura de personalidade dos indivíduos e estruturas sociais. (SILVA, acesso em 15/04/2007).

⁴⁸ Sua discussão sociológica centralizou-se, ao longo de sua obra, na tarefa de desvendar os mecanismos da reprodução social que legitimam as diversas formas de dominação. Para empreender esta tarefa, Bourdieu desenvolve conceitos específicos, retirando os fatores econômicos do epicentro das análises da sociedade, a partir de um conceito concebido por ele como violência simbólica, no qual Bourdieu advoga acerca da não arbitrariedade da produção simbólica na vida social, advertindo para seu caráter efetivamente legitimador das forças dominantes, que expressam por meio delas se us gostos de classe e estilos de vida, gerando o que ele pretende ser uma distinção social. (Wikipédia, acesso em 15/04/2007).

masculinos é ao mesmo tempo o preço da ascensão social e o que favorece a mobilidade, sendo esta a recompensa da docilidade.” (p. 219).

Este perfil masculino mais fino pode ser imediatamente classificado, por algumas parcelas das culturas populares, como uma maneira afeminada de ser:

Assim como a burguesia ascendente via na nobreza decadente um esnobismo e uma degeneração dos valores viris, não raro os homens dos segmentos populares tendem hoje a enxergar com mais facilidade nos homens dos segmentos melhor posicionados um processo de emasculação, em função de seu requinte comportamental expresso de várias maneiras e que eles, também com muita facilidade, associam ao anátema da homo-orientação. Assim deve-se entender a afirmação de George Mosse, quando diz que a cultura popular jamais desafiou a masculinidade normativa, ao contrário, “atuou como força conservadora”. Segundo ele, o desafio, quando houve, partiu sempre dos segmentos escolarizados, e mais precisamente dos intelectuais. (OLIVEIRA, 2004, p. 223).

Há que se levar em conta, entretanto, que a classe social, em termos estritamente econômicos, não pode ser diretamente vinculada ao pertencimento à alta Cultura, uma vez que o acesso aos bens culturais é uma opção da elite financeira, e não uma condição sine qua non.

Conferimos ao personagem Armando, por evidências da narrativa, um pertencimento mais característico de uma elite cultural. Em evidências menos

nítidas, porém possíveis, avaliamos que, economicamente, o personagem também desfruta de uma boa posição. Neste caso, embora livre de estereotípias que pudessem “facilitar” a identificação de sua preferência sexual, seu próprio comportamento delicado poderia ser indício de homo-orientação, sob avaliação discursiva de certas culturas.

Além disso, por meio das descrições de Kori, é possível atribuir a Armando alguma afetação. Por afetação, entre outras definições, o Dicionário Aurélio caracteriza: “fingimento, falsidade, vaidade, presunção”. A base do relacionamento entre Kori e Armando é sustentada pelo fingimento do amante. Quanto à sua vaidade, é evidente quando a mulher aponta para o seu exibicionismo. Nestes aspectos do comportamento masculino, Bourdieu observa que:

Do ponto de vista dos membros das classes dominadas, os valores “cultura e refinamento” são percebidos como femininos; a identificação com a classe dominante, em matéria de linguagem, por exemplo, implica a aceitação de uma maneira de utilizar o corpo que aparece com afeminada (“ser afetado”, “amaneirado”, “fazer requebros”, “dengos”, “fazer gênero”). (1996, p. 180).

Neste enquadramento social, fica a dedução de que não é simplesmente pela ausência dos trejeitos estereotipados, tidos muitas vezes como características dos homossexuais ideologicamente pertencentes aos grupos de

militância, que a homossexualidade pode passar despercebida aos olhos de um grupo social. O que parece acontecer, avaliando o refinamento de Armando, é um abrandamento de sua condição às vistas de Kori e Otávio: Armando é, para ambos, uma companhia agradável, mas não deixam de notar-lhe certas características historicamente atribuídas aos homossexuais esmerados em condutas que as classes dominantes podem considerar como sendo de bom tom.

Ademais, nas reflexões de Elias:

[a] perda de prestígio aos olhos dos demais, instilado sob a forma de autocompulsão, seja na forma de vergonha, seja no senso de honra que garante a reprodução habitual da conduta característica, [tem] como sua condição um rigoroso controle das pulsões em cada pessoa. (1993, p. 213)

Concluindo a análise, não é possível compreender a relação triangular apresentada no conto “Você Não Acha que Esfriou?” senão pela ótica do acordo tácito entre as três personagens. Uma relação que só foi de certa forma possível exatamente pelo envolvimento das referidas personagens, mesmo que de maneiras completamente diferentes. Kori, com sua insatisfação no casamento; Armando, com sua beleza e paixão por Otávio; Otávio, participando de um lugar privilegiado de quem percebe, silencia e se envaidece.

De todas as narrativas analisadas neste trabalho de pesquisa, esta parece ser a mais aberta em termos que possibilitariam a realização das investidas amorosas. Porém, novamente é preciso ter cuidado com esta afirmação: o desencontro desmancha o triângulo. Aliás, se quer permite que suas vértices estejam unidas. Pelo contrário, o triângulo é justamente o resultado não de uma aproximação, mas de um distanciamento entre as três personagens, de um abandono em si mesmas e em suas solidões.

CONCLUSÃO

A primeira constatação, esta em torno das análises como um todo, é a de que a homossexualidade não precisa estar necessariamente circunscrita à uma literatura gay para que se manifeste na obra de arte literária. Da mesma forma, pode manter uma qualidade estética desvinculada das terminologias e comportamentos dos considerados grupos minoritários e, mesmo assim, construir enredos densos que incluem a homossexualidade como condição humana. Isso foi verificado na produção de Lygia Fagundes Telles.

Ademais, como observa Culler (1976), a preocupação maior da crítica literária deve se ocupar muito mais com a forma de construção dos sentidos da literatura que com um sentido literário em si. Isso dependeria, principalmente, do preparo do leitor, o que determinaria um entendimento acerca da literatura que independesse das classificações críticas que ela possa receber. Isso, novamente, precarizaria o conceito de “literatura gay”.

A outra observação diz respeito à importância do contexto na constituição das personagens. A fim de tornar isso evidente, partiremos para breves conclusões acerca de

cada uma das análises para, logo em seguida, verificar qual a lógica que as une pela temática, naturalmente, mas também pela importância contextual e discursiva.

No romance *Ciranda de Pedra* (1998), a personagem Letícia, através da assunção de atitudes masculinas, está envolta em um contexto histórico que ainda mantinha fortes características do patriarcado, lembrando que a primeira edição do romance é de 1954. Não que fosse uma época de apogeu da família patriarcal posto que, no próprio romance, uma outra personagem feminina mantém relações extraconjugais, o que já indicaria uma revisão da família enquanto organismo social.

Acontece que Letícia, a personagem homossexual, age mediante uma formação discursiva tipicamente masculina. É arriscado, entretanto, concluir que Letícia foi uma criação aos moldes do lesbianismo da década de 1950. Mas é seguramente procedente observar que a figura masculina era o modelo vigente e, ainda, que o enquadramento social, tanto do homossexual masculino quanto do feminino, cunhava-se pela manifestação de trejeitos e assimilações do outro sexo.

Sob as análises dos trejeitos, mais considerável ainda é o conto “Apenas um Saxofone” (1998). O personagem Renê chega a dissimular, em franca representação, uma estética correspondente a do homossexual afetado e que tem seu espaço profissional

assegurado como uma espécie de acessório de luxo para as mulheres de classe social privilegiada e que não titubeiam em dispensar muito dinheiro com decoradores, cabeleireiros, estilistas de moda, dentre vários outros.

A coerência contextual, então, é legítima, posto que fundamentada pela consciência de Renê sobre o seu lugar discursivo na casa de Luisiana. No entanto, a farsa é desmascarada pela personagem feminina, em monólogo interior e sem alterações no jogo entre os dois. Também é preciso lembrar que Luisiana, embora rica, não ocupa no conto o espaço da mulher tradicionalmente burguesa, cuja família centra-se na figura do marido: ela é mantida financeiramente por um homem mais velho e, justamente essa não-inscrição ideológica da família tradicional pode ser o que permite a revelação do artifício. Ela percebe o embuste, porque tem condições de enxergar a dinâmica que o demanda por um ângulo marginal e privilegiado, quando tomamos a sociedade burguesa como centro.

No contexto de *As Meninas* (1998), a homossexualidade surge muito menos tensa para as personagens femininas. Data de 1973 sua primeira publicação. Uma década que funcionou como divisor de águas para os movimentos de emancipação feminina. Embora a literatura de Lygia não se inscreva, como já foi dito, em nenhum movimento ideologicamente organizado, a escritora construiu, em *As Meninas*, três personalidades

femininas que primavam por uma qualidade comum: a busca pela liberdade de expressão.

Assim, a maneira como Lia narra sua amizade com Lorena; a natureza de sua conversa com Pedro e mesmo os detalhes revelados sobre um relacionamento homossexual que mantivera no passado são indícios de uma segurança que passava a ser reivindicada pelo sexo feminino e que pode ser verificada nas personagens lygeanas de então.

Dado este contexto histórico, não podemos confundir a aversão da escritora Lygia Fagundes Telles ao modelo feminista americano (alvo de muitas integrantes do movimento feminino no Brasil) com um não- engajamento social da escritora. Pelo contrário, suas narrativas geralmente são irônicas (e oblíquas) denúncias da decadência de tantos pressupostos discursivos e burgueses, muitas vezes lembrados com nostalgia por algumas de suas personagens.

“Tigrela” parece a narrativa de criação contextual mais exótica, entre todos os contextos de outras análises. Não há marcação temporal, social ou histórica. Tigrela é fantástica, tal qual o contexto deve ser. Então, Romana é a feroz apreciadora dos uísques no bar-café e, deste confuso espaço é que a amiga de Romana divide a narrativa com a primeira narradora. Para além do contexto, Tigrela é um mistério, a não ser por uma ou outra revelação que o

uísque vai conseguindo de Romana. A interpretação da personagem como uma mulher-felina apontam para uma subjetividade muito grande e igualmente singular no contexto da narrativa, o que não permite muitas observações sobre seu contexto social. Romana também é resultado de singularidades: mora sozinha, parece independente, porém, não entendamos isso como o perfil da mulher pós-moderna, aquela que trabalha e se mantém financeiramente através da conquista de um espaço profissional: ao que a leitura do conto permite entrever, Yasbeck, o ex-amante, foi quem a deixou em situação financeira interessante, assim como a personagem feminina procede, agora com Tigrelá.

Nos contos “Uma Branca Sombra Pálida” e “Você não Acha que Esfriou?” temos a problematização da homossexualidade como evidência social. Considerando que ambos os contos são parte do livro *A Noite Escura e Mais Eu* (1998) e foram publicados pela primeira vez em 1995, parecem absolutamente coerentes em dois aspectos, respectivamente.

No primeiro, a homossexualidade é tratada sob o lugar discursivo da mãe. Isso demonstra que a família do século XX sempre teve uma preocupação mais legítima com a orientação sexual dos filhos, mesmo que para a manutenção patriarcal. Porém, embora o instituto do patriarcado estivesse imbricado nas atenções da mãe de

Gina (isso fica claro através da simbologia das cores branca e vermelha), o contexto mais importante diz respeito à maneira como a família pode receber a homossexualidade de um filho ou filha, e o quanto isso pode, ao contrário do que os pais esperam, resultar em consequências negativas em função da natureza de suas tomadas de atitude, resultados de ratificações ideológicas e discursivas cujas espessuras parecem intransponíveis.

No segundo conto, as transformações conceituais do relacionamento amoroso são o aspecto que ficam em evidência. A crise da família, demonstrada pelo casamento de Kori e Otávio, o relacionamento da mulher com Armando e a paixão deste pelo marido da amante revelam um contexto social altamente permissivo nas manifestações de afeto e buscas de prazer. No entanto, há um impasse: as personagens centrais, Kori e Armando, não se realizam. Ou seja, a despeito de todas as transformações das sociedades, as frustrações surgem como uma característica do ser humano e, por ser assim, são algo à parte de qualquer emancipação coletiva que pudesse servir como respaldo para a realização plena das personagens.

Os dois contos de “A Noite Escura e Mais Eu” estão afinados por uma realidade social que “sabe de tudo” ou “faz questão de saber”, respectivamente, remetendo à noção de verdade foucaultiana. Como representantes destas duas realidades, temos Kori, ciente de todas as

intenções em jogo, em “Você não Acha que Esfriou?” (1998) e temos a mãe de Gina, em “Uma Branca Sombra Pálida” (1998), realizando o papel da família que, exatamente por estar inserida em um contexto social maior e que evidencia cada vez mais as homossexualidades, exige respostas e posicionamentos da filha acerca disso.

Ainda sob os aspectos das semelhanças contextuais entre os dois contos, evocamos a idéia do conflito existencial, que acompanha toda a literatura e temáticas eleitas por Lygia Fagundes Telles. Talvez isso desvincule a idéia de emancipação como algo rigorosamente atrelado às conquistas coletivas (os movimentos de emancipação) e a aproxime muito mais de metamorfoses que precisam se processar no interior das personagens, até mesmo para uma adaptação aos novos contextos sociais e discursivos que lhe são apresentados. Uma espécie de assimilação dos contextos, sob pena do surgimento dos conflitos, resultados da desarticulação da personagem em determinado espaço e amplamente presentes nas narrativas lygeanas.

Por último, parece pertinente lembrar a observação de José Paulo Paes (1998, p. 74), quando lembra que as personagens de Lygia Fagundes Telles são “salvas da estereotipia a que as costuma condenar a ficção ideologicamente engajada”.

A observação faz muito sentido, se observarmos os contextos das narrativas lygeanas. As personagens homossexuais contextualizadas nunca apresentam na orientação sexual em si o respaldo para suas ações. Os motivos são maiores: são movidas pelo seu espaço, pela sua imbricação discursiva inevitável, pelas suas paixões, aflições, incertezas, desconhecimento, anseios e buscas. Se existe um sistema que dê conta de agrupar isso tudo sob o rótulo da “corrente ideológica”, tal sistema teria de ser necessariamente submetido ao universo subjetivo que há em cada personagem de Lygia Fagundes Telles, ou seja, submetidos ao complexo paradoxo entre a maneira de “ser” e a maneira de se apresentar ao mundo. Enfim, teria de ser submetido às razões de cada uma das personagens, para muito além do previsivelmente esperado.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio F. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p.132-140.

ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 225p.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas (o que falar quer dizer)*. São Paulo: Edusp, 1996b.

BREMMER, Jan. *De Safo a Sade - Momentos na História da Sexualidade*. São Paulo: Papyrus, 1995. 294p.

COSTA, Jurandir F. *A Inocência e o Vício - Estudos Sobre o Homoerotismo*. Rio de Janeiro: Dumará, 1992. 195p.

CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Cornell University Press. 1976.

Dicionário de Nomes. Disponível em <http://www.mmm2005.com/textos/nomesvpessoas.htm>. Acesso em 24/07/2007.

EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000. 204p.

_____. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 141p.

_____. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 339p.

ELIAS, Norbert. *O Processo civilizador*. Volume II: Formação do estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 10.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 79p.

_____. *As Palavras e as Coisas*. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 407p.

_____. *Microfísica do Poder*. 7.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988. 295p.

GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. *Conversas Com Anthony Giddens - O Sentido da Modernidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998. 153p.

GREEN, James. Disponível em http://amanha.terra.com.br/edicoes/161/entrevista_print.htm. Acesso em 15/04/2007.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOLLANDA, Aurélio B. *Dicionário Aurélio Eletrônico*.

HOLLANDA, Heloísa B. "Sexualidades Pós-Modernas". *Revista Cult*. São Paulo: Editora 17, fev/2003, edição nº 66.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2004. 424p.

KOSS, Mônica V. *Feminino mais Masculino - Uma Nova Coreografia para a Eterna Dança das Polaridades*. São Paulo: Escrituras, 2000. 254p.

LOPES, Denílson. "Sexualidades Pós-Modernas". *Revista Cult*. São Paulo: Editora 17, fev/2003, edição nº 66.

LUCENA, Suênio C. *21 Escritores Brasileiros - Uma Viagem Entre Mitos e Motes*. São Paulo: Escrituras, 2001. p.195-205.

_____. *Memórias na obra de Ligia Fagundes Telles*. Início: 2003. Tese (Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada)) - Universidade de São Paulo.

MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 195p.

MATTELART, Armand. NEVEU, Érik. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004. 215p.

MORICONI, Ítalo. "Sexualidades Pós-Modernas". *Revista Cult*. São Paulo: Editora 17, fev/2003, edição nº 66.

MOURA, Diógenes. "Sexualidades Pós-Modernas". *Revista Cult*. São Paulo: Editora 17, fev/2003, edição nº 66.

NUNAN, Adriana. *Homossexualidade: Do Preconceito aos Padrões de Consumo*. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003. 364p.

OLIVEIRA, Pedro P. *A Construção Social da Masculinidade*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004. 347p.

ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.

ORTEGA, Francisco. *Genealogia das Amizades*. São Paulo: Iluminuras, 2002. 172p.

PAES, José P. Ao Encontro dos Desencontros. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo. V.5. p.70-83. 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

PINTO, Cristina F. *O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. 159p.

PINTO, Manuel C. "Sexualidades Pós-Modernas". *Revista Cult*. São Paulo: Editora 17, fev/2003, edição nº 66.

REGIS, Sônia. A Densidade do Aparente. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo. V.5. p. 84-96. 1998.

REIS, Carlos. LOPES, Ana C. M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Gráfica Círculo, 1991.

SILVA, Luiz G. Disponível em <http://www.sescpr.com.br/eventos/pensadores/norbert_elias.doc>. Acesso em 15/04/2007.

SILVA, Vera M. T. *A Metamorfose nos Contos de Lygia Fagundes Telles*. 2.ed. Goiânia: Editora da UFG, 2001. p.65-75.

TELLES, Lygia Fagundes. *A Disciplina do Amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.37-40.

_____. *A Noite Escura e Mais Eu*. 4.ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1998. p.33-48; 127-142.

_____. *Antes do Baile Verde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.28-36.

_____. *As Horas Nuas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. 194p.

_____. *As Meninas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 284p.

_____. *Ciranda de Pedra*. 31.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 190p.

_____. *Seminário dos Ratos*. 8.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.31-37.

TREVISAN, João S. *Devassos no Paraíso - A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. 586p.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do Pós-Moderno: Sujeito & Ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

Wikipedia - A Enciclopédia Livre. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bourdieu>. Acesso em 15/04/2007.

Wikipedia - A Enciclopédia Livre. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Metrossexual>>. Acesso em 15/04/2007.

