

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

ISABELA LOVATO SANTANA

**DO PAPEL AO BRONZE: A MULHER EM OBRAS DE LYGIA FAGUNDES
TELLES E MARIA MARTINS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CURITIBA

2022

ISABELA LOVATO SANTANA

**DO PAPEL AO BRONZE:
A MULHER EM OBRAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES E MARIA MARTINS**

**From paper to bronze: women in works by Lygia Fagundes Telles and Maria
Martins**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – PPGEL, do Departamento de Linguagem e Comunicação – DALIC, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientadora: Naira de Almeida Nascimento

CURITIBA

2022



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Atribuição – Uso não comercial

Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



ISABELA LOVATO SANTANA

DO PAPEL AO BRONZE: A MULHER EM OBRAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES E MARIA MARTINS

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 07 de Junho de 2022

Dra. Naira De Almeida Nascimento, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Cristiano De Sales, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Eunice De Moraes, Doutorado - Universidade Estadual de Ponta Grossa (Uepg)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 07/06/2022.

AGRADECIMENTOS

Às vezes, me pego pensando em quando comecei a me apaixonar pelos livros, pela leitura, pela arte. A verdade é que, naquela época, jamais imaginaria chegar aqui, ao fim de um mestrado, estudando aquilo que amo e que vejo como uma das coisas mais preciosas que existem. Tudo isso não seria possível sem algumas pessoas a quem dedico essas singelas palavras.

Agradeço a minha orientadora, doutora Naira de Almeida Nascimento, por ter aceitado essa aventura que foi o meu projeto. Mergulhamos juntas nesse universo, onde muitas vezes tateamos no escuro, em meio a animais, plantas, esculturas e contos. Obrigada por todos os ensinamentos e por acreditar que esse estudo seria possível.

Meu sincero agradecimento à minha banca, composta pelo doutor Cristiano de Sales, que conhece, acompanha e incentiva esse estudo antes mesmo de ele ser um verdadeiro projeto, e pela doutora Eunice de Moraes, que prontamente aceitou o nosso convite.

Gostaria de agradecer infinitamente a minha família, que em meio a tantas adversidades, sempre fizeram o melhor para que eu pudesse me capacitar, me apoiando com todo amor e carinho. Palavras jamais vão conseguir expressar tudo o que sinto por vocês.

Agradeço também ao meu marido Lucas que, ao meu lado há tantos anos, ainda me surpreende com todo o suporte, cuidado e todos os substantivos que se relacionam ao verbo “amar”. É maravilhoso poder compartilhar a vida com você.

Por fim, agradeço a Deus, graças a quem é possível estar aqui e desfrutar desse mistério tão bonito que é a vida.

Ainda assim, as perguntas. As pesquisas, buscas. Tudo misterioso, tudo oculto, mas é preciso continuar levantando o pano e a pele na aventura de explicar o inexplicável.

Lygia Fagundes Telles

RESUMO

SANTANA, Isabela Lovato. **Do papel ao bronze: a mulher em obras de Lygia Fagundes Telles e Maria Martins**. 2022. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Curitiba, 2022.

A caracterização feminina em obras de arte parece regularmente seguir os extremos do maniqueísmo, tendo a oposição entre bem e mal relacionada à sua representação desde séculos. Entretanto, com o início da inversão do papel de criatura ao de criadora, a mulher passa a ser retratada de acordo com a sua própria consciência acerca do seu corpo. Valendo-se da expressão de uma poética erótica, artistas como Lygia Fagundes Telles e Maria Martins trazem para as suas criações a noção de que o ser mulher transborda os limites desse corpo, cuja liberdade aos olhos alheios parece monstruosa. Tendo tal ideia como ponto de partida, o presente estudo relaciona contos e esculturas de ambas as artistas, buscando sempre contemplar a essência da mulher como ser livre e multiforme. Para tanto, são mobilizadas noções acerca do ser mulher contidas nos dois volumes de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Além disso, são observados os contos “Antes do Baile Verde” (1970), “Tigrela” (1977), “A Medalha” (1991), “O Jardim Selvagem” (1970) e “O Segredo” (1995), todos presentes na antologia *Os Contos* (2018), de Lygia Fagundes Telles. *However* (1944,1947), *Glèbe-ailles* (1944), *N’oublies pas que je viens des tropiques* (1945), *A Mulher que Perdeu Sua Sombra* (1946), *Fatalité femme* (1948), *L’huitième voile* (1949) são as obras de Maria Martins que elencam o *corpus* da dissertação. COUTINHO; CARVALHAL (1994) fundamentam a comparação realizada, juntamente com SONTAG (1987) que alicerça a leitura das obras. A apreciação também conta com a fortuna crítica de Lygia e Maria. GIL (2000) e COHEN (2000) trazem noções a respeito do devir-monstro, essenciais na compreensão da perspectiva adotada no estudo. Como resultado, o trabalho apresenta a noção de que a utilização do monstruoso e do incoerente na obra das artistas ressignifica o que se entende por mulher e, conseqüentemente, faz serem repensadas as essências dos outros seres.

Palavras-chave: Mulher. Literatura. Escultura. Lygia Fagundes Telles. Maria Martins.

ABSTRACT

SANTANA, Isabela Lovato. **From paper to bronze: women in works by Lygia Fagundes Telles and Maria Martins**. 2022. Dissertation (Masters in Languages). Graduate Program in Language Studies - Academic Department of Language and Communication, Federal Technological University of Paraná - UTFPR, Curitiba, 2022.

The female characterization in works of art seems to regularly follow the extremes of Maniqueism, having the opposition between good and bad related to its representation since centuries. However, with the beginning of the inversion of the role of creature to creator, women begin to be portrayed according to their own awareness about their own bodies. Using the expression of an erotic poetics, artists such as Lygia Fagundes Telles and Maria Martins bring to their creations the notion that being a woman overflows the limits of the body and its freedom in the eyes of others seems monstrous. Having this idea as a starting point, the present study relates short stories and sculptures of both artists, always seeking to contemplate the essence of women as being free and multiform. To this end, concepts on being a woman, from the two volumes of *The Second Sex*, by Simone de Beauvoir, are mobilized. In addition, five short stories present in the anthology *Os Contos* (2018), by Lygia Fagundes Telles, are analysed: “Antes do Baile Verde” (1970), “Tigrela” (1977), “A Medalha” (1991), “O Jardim Selvagem” (1970) and “O Segredo” (1995). *However* (1944, 1947), *Glèbe-ails* (1944), *N’oublies pas que je viens des tropiques* (1945), *A Mulher que Perdeu Sua Sombra* (1946), *Fatalité femme* (1948) and *L’huitième voile* (1949) are the works of Maria Martins that display the *corpus* of the dissertation. COUTINHO; CARVALHAL (1994) underlie the comparison made, together with SONTAG (1987) that underlies the reading of the works. The appreciation also relies on the critical fortune of Lygia and Maria. GIL (2000) and COHEN (2000) bring understandings about the devir-monstro, essential in understanding the perspective adopted in this study. As a result, the work presents the notion that the use of the monstrous and incoherent in the work of artists resignifies what is meant by women and, consequently, rethinks the essences of other beings.

Keywords: Women. Literature. Sculpture. Lygia Fagundes Telles. Maria Martins.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Gárgula no Mosteiro da Batalha, em Portugal</i>	19
Figura 2 – <i>Figura de mulher tocando os seios, gárgula da igreja Lonja de la Seda, em Valencia, Espanha</i>	20
Figura 3 – <i>Figura de mulher tocando sua vagina, gárgula da igreja Lonja de la Seda, Valencia, Espanha</i>	21
Figura 4 – <i>Salomé (1940)</i>	70
Figura 5 – <i>Oitavo Vêu (1949)</i>	71
Figura 6 – <i>Oitavo Vêu (1949)</i>	71
Figura 7 – <i>Salomé (1940)</i>	72
Figura 8 – <i>O Jardim das Delícias Terrenas (1504)</i>	82
Figura 9 – <i>N’oublies pas que je viens des tropiques (1945)</i>	84
Figura 10 – <i>Glèbe-ailes (1944)</i>	86
Figura 11 – <i>However (1944)</i>	96
Figura 12 – <i>However!! (1947)</i>	98
Figura 13 – <i>However!! (1947)</i>	99
Figura 14 – <i>A Mulher que Perdeu Sua Sombra (1946)</i>	106
Figura 15 – <i>Fatalité Femme (1948)</i>	113

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA ARTE	13
3 O SÉCULO XX E A MULHER BRASILEIRA	25
3.1 MULHERES DESVIANTES.....	32
4 PERCURSO DE LEITURA DAS OBRAS	50
4.1 JUSTAPONDO A ESCULTURA E A LITERATURA.....	51
4.2 DOS OBJETOS LITERÁRIOS E ESCULTÓRICOS.....	53
4.3 DA MULHER.....	56
4.4 DOS DEVIRES E DOS MONSTROS.....	62
5 OS VOLUMES DE MARIA MARTINS E AS PERSONAGENS DE LYGIA FAGUNDES TELLES	70
5.1 <i>O OITAVO VÉU E O JARDIM SELVAGEM</i>	70
5.2 <i>NÃO ESQUEÇA QUE EU VENHO DOS TRÓPICOS, GLÈBE-AILES E TIGRELA</i>	84
5.3 <i>HOWEVER E A MEDALHA</i>	96
5.4 <i>A MULHER QUE PERDEU SUA SOMBRA E ANTES DO BAILE VERDE</i>	106
5.5 <i>FATALITÉ-FEMME E O SEGREDO</i>	113
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	122

1 INTRODUÇÃO

Extrapolar os limites da pele e assim conhecer-se, constituir-se além da carne. É nesse horizonte de infinitas possibilidades que a arte flutua. É também nele que o presente trabalho opera.

A materialidade exposta no título, que combina o papel – e nele as palavras sangradas na tinta – ao solidificar do bronze, aponta para a essência da criação dos artefatos a serem estudados aqui, sendo todos eles estreitamente relacionados à construção e à representação da figura feminina na arte.

Representação essa dada de forma demasiadamente particular tanto em Lygia Fagundes Telles quanto em Maria Martins, as duas artistas contempladas no *corpus* da dissertação, a qual alia a obra de ambas na tentativa de observar similaridades no retrato da mulher moderna em diferentes suportes.

No que diz respeito à produção de Lygia, a contista e romancista esgarça o imaginário comumente associado à figura feminina, trazendo em suas personagens uma potência multiforme, prestes a romper com paradigmas e, assim, extrapolar os limites de seus corpos.

Com o poder de alcançar o que de mais profundo se esconde em cada ser, Lygia carrega em sua escrita um forte teor intimista, percebido mais notavelmente nos romances *Ciranda de Pedra* (1954) e em *As Meninas* (1973). No último, também se revela mais enfaticamente a face engajada da autora que, em meio ao contexto ditatorial no Brasil, se vale de sua poética investida em complexas personagens para expor o que se passava – interior e exteriormente – em tal momento do país.

A mesma profundidade é encontrada nos contos de Lygia. Explorando temáticas como a morte, o amor e a incerteza, a autora encontra caminhos para fazer aparecer e também lapidar vivências que parecem perambular (e por vezes esconder-se em) todos os lugares.

A autora faz isso de maneira a deixar se entreverem partes mais ocultas, recônditos da existência humana – mais especificamente da mulher – que abrigam algo próximo do primitivo, livre de amarras e da assepsia social.

Dessa forma, através de fendas, “lapsos” comportamentais, como um gesto ou mesmo uma escolha de vocabulário realizada pela autora, aparecem aspectos que aproximam as personagens da natureza e de sua liberdade. O tom ambíguo e as

múltiplas sugestões de leitura dos contos corroboram essa conexão, sendo mais notavelmente realizada com relação ao animal.

O mesmo esgarçamento se faz presente na obra de Maria Martins. A escultora, através de volumes que condensam a natureza, mitos e diferentes corpos – mais enfaticamente o feminino – traz nas deformações algo de sensual e primitivo ao mesmo tempo, cuja essência parece flutuar no tempo e no espaço.

A expressão do desejo, da sexualidade em suas obras faz dos corpos híbridos uma espécie de provocação aos sentidos, atribuindo às suas produções a necessidade da fuga ao rigor da certeza, não o permitindo reduzir sua poética instigante aos limites da definição.

Para tanto, a artista também combina o animalesco, por vezes apresentado junto ao vegetal, ao corpo da mulher. Garras e disformidades semelhantes a tentáculos parecem exprimir a ânsia feminina por ser e sentir.

Desse modo, observando nas obras a semelhança da expressão subjetiva do que povoa o interior feminino, a apreciação das mesmas objetiva demonstrar que, através das mãos femininas e de suas criações, ganha força a expressão daquilo que habita a frincha entre o bem e o mal, o humano e o não-humano, que acaba por constituir a essência do ser humano, em especial da mulher, como mutável, livre e em permanente construção.

Para tanto, as obras de Maria Martins elencadas para a análise são, em sua maioria, pertencentes ao conjunto da exposição *Metamorfoses*. Dessa forma, serão observadas as peças *However* (1944, 1947), *Glèbe-ailles* (1944), *N'oublies pas que je viens des tropiques* (1945), *A Mulher que Perdeu Sua Sombra* (1946), *Fatalité femme* (1948), *L'huitième voile* (1949). De Lygia Fagundes Telles, os contos escolhidos foram *Tigrela*, *A Medalha*, *Antes do Baile Verde*, *O Jardim Selvagem* e *O Segredo*, todos presentes na antologia *Os Contos* (2018).

As obras foram escolhidas de acordo com a ideia motriz do estudo, que traz a mulher como um ser de potência e essência ainda desconhecidas em sua totalidade, que se desvela para o mundo e para si mesma enquanto constrói a sua própria história. Dessa forma, o conjunto de obras que compõe o trabalho consiste, segundo o olhar aqui adotado, em esculturas e contos que mostram as mais diversas faces que a mulher pode assumir, ressignificando seu corpo e sua existência.

Para a realização do estudo, são mobilizados textos teóricos que embasam os principais aspectos que dão corpo à pesquisa, sendo eles a relação entre o feminino e a arte, o contexto da mulher brasileira no momento de produção das obras em conjunto com sua apreciação. São também evocados textos que fundamentam a análise de esculturas e de textos literários, além da fortuna crítica das artistas.

O capítulo inicial da dissertação trata da representação da mulher na arte, considerando tanto a sua presença como “objeto” artístico quanto a sua participação ativa, como criadora. Observa-se assim que, como criatura, a mulher é concebida de forma maniqueísta, sendo retratada de maneira idealizada ou como ser perverso. Na reflexão são evocados textos de Marin e Martins (2018), Câmara Cascudo (2012), dentre outros que expõem essa visão como algo gerado em esculturas e narrativas antigas, como as gárgulas e o folclore.

Para tratar da mulher no papel de criadora, Gajewski (2015) e Lacerda e Sarzi-Ribeiro (2017) trazem algumas reflexões que mostram a “penumbra” na qual as artistas mulheres permaneciam, condição que começou a ser mudada em meados do século XX, época cujos acontecimentos – como a Segunda Guerra Mundial e a difusão do feminismo – culminaram em novas perspectivas.

Perspectivas essas abordadas no segundo capítulo, no qual, com o apoio de Maluf e Mott (1998) e Pinto (2003), é brevemente traçado um panorama da luta e das conquistas das mulheres no que diz respeito à sua posição social. Além de situar Lygia e Maria, contemplando a sua fortuna crítica, nesse capítulo também é feito um breve resumo do movimento modernista – em voga no Brasil no contexto que as envolve – sendo mencionadas Gilka Machado e Hilda Hilst, que, assim como as artistas estudadas no presente trabalho, destoavam do movimento por terem uma maneira mais particular de fazer arte, dando voz à mulher através do erotismo, da consciência de seu próprio corpo.

No terceiro capítulo, são concatenadas as noções teóricas que guiam o estudo, sendo embasada a justaposição dos contos e das esculturas pelo exposto por Coutinho e Carvalhal (1994), além de serem explícitas as ideias de Sontag (1987), tomadas como base para a leitura das obras, bem como de Beauvoir (1970) para tratar do que consiste o ser mulher e de Gil (2000) e Cohen (2000), que fundamentam a relação das impressões geradas para com o conceito de devir-monstro.

Por fim, no quarto capítulo são apresentadas as leituras dos contos e das esculturas, contemplando trechos das narrativas e fotografias dos volumes, em conjunto com as impressões despertadas pelas obras.

Ao fim, almeja-se ter mostrado que no mistério e no erótico que permeiam as obras de ambas as artistas, se esconde também o âmago das mulheres retratadas. A sua relação para com o animal, com o monstruoso, o que tornaria o olhar para algo que se afasta da natureza humana, é visto nas obras como aquilo que as faz seres transbordantes. Mulheres.

2 A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA ARTE

Para ensejar essa conversa, valho-me das palavras de Roque (2008), que expõe a diferença entre a presença da mulher nas artes como criadora e como objeto:

Para lá das exceções que confirmam a regra, o papel, ou a intervenção, da mulher tem fraca representatividade ao longo da história. Na história da arte, mantém-se a disparidade entre o número de artistas masculinos e femininos, mas acrescenta-lhe uma outra, entre o número de mulheres e de homens representados na arte, onde a tendência se inverte, com claro predomínio da figura feminina. Na arte, a mulher não é o sujeito, mas o objeto.

Tal trecho apenas nos confirma uma realidade que nos salta aos olhos quando se trata dos mais diversos suportes artísticos. Tomando como exemplo a literatura, são incontáveis os títulos cujos enredos se dão em torno das desventuras amorosas¹ de mulheres. Nas pinturas e esculturas, não é diferente. A mulher, de aparência e caráter idealizados, assume as mais diferentes formas, indo desde deusas e anjos, como em *O Nascimento de Vênus* (1486), de Botticelli, até integrantes da alta sociedade com vestidos magníficos, tendo como exemplo *Madame X* (1884), de Sargent, ou desnudas com curvas utopicamente criadas, como em *Flora* (1892), de Nonnenbruch.

Na contramão, temos uma representação completamente inversa da supracitada. Nela, a mulher é vista e concebida como uma espécie de ser perverso, instintivo, imoral. Assim, para caracterizar tais aspectos inerentes, então, às figuras femininas, as mesmas se misturam a animais e a seres diabólicos, o que reforça a sua configuração como seres relegados a uma selvageria que não atingiria, assim, ao homem. Sobre isso, Andreia Marin e Stheffany Martins (2018) afirmam que a aproximação entre os seres ocorre devido ao fato de configurarem “(...) inexistências trazidas à visibilidade por um vício humano de nomear e nomear-se. Distintos, na atmosfera das conceituações. Semelhantes, nos recônditos sutis das zonas limítrofes entre humanos e não-humanos” (MARIN; MARTINS, 2018, p. 325). Sendo assim, a referida dicotomia presente nas artes pode ser corroborada pela visão segundo a qual cabe somente ao homem o papel de criador. Desse modo, as mulheres, juntamente com os outros seres citados, são como que pertencentes a um espaço próprio, um lugar diferente do ocupado pelos humanos, aqui assumidos como a figura masculina.

Isso posto, se faz necessário recuperar o dito por Freud (2010) em *O Mal Estar da Civilização*, texto no qual são expostas características que então norteariam e

¹ Nota-se aqui também um traço claro de idealização da figura feminina, cuja essência se dá em sentimentos nobres, como o amor.

caracterizariam uma civilização. Sendo essencial, para tanto, o rompimento com o caráter mais primitivo da existência humana, Freud afirma que

(...) a coisa inútil, que esperamos ver apreciada na civilização, é a beleza. Exigimos que o homem civilizado venere a beleza, onde quer que ela lhe surja na natureza, e que a produza em objetos, na medida em que for capaz de fazê-lo. Isso está longe de esgotar o que reivindicamos da civilização. Requeremos ainda ver sinais de limpeza e ordem. (...) A sujeira de qualquer tipo nos parece inconciliável com a civilização; estendemos para o corpo humano a exigência de limpeza (...). O mesmo sucede com a ordem, que, tal como a limpeza, está ligada inteiramente à obra humana (...) (FREUD, 2010, p. 35)

Assim sendo, se reforça a ideia de que, seguindo ainda o raciocínio de Marin e Martins (2018), a mulher como componente dessa “zona limítrofe”, dessa fenda entre o que é humano e o que não o é, corresponde a um ser não civilizado, já que, adquirindo características animais e/ou demoníacas, se afasta largamente dos ideais de beleza, limpeza e ordem.

É válido ainda reforçar que tais características não humanas são adotadas mais enfaticamente quando se trata de uma representação mais sexualizada da mulher. Por outro lado, a aproximação de sua figura para com os referidos ideais de beleza, limpeza e ordem ocorre quando é afastada a caracterização mais erótica e/ou carnal. Desse afastamento surge então uma versão mais religiosa, imaculada do feminino.

Isso posto, é importante mencionar que a associação do corpo humano para com o que é animalesco também é um recurso para demarcar um afastamento de sua imagem mais civilizada, tanto nos corpos femininos quanto nos masculinos.

No entanto, nota-se uma maior projeção de narrativas e imagens que misturam o feminino com o animal. Uma possibilidade de leitura desse fato diz respeito à hegemonia na escrita e em outras formas de expressão artística, que são ainda marcadas pela grande presença e difusão de produções realizadas por homens.

Dessa forma, ao considerar tal ponto, a mulher se encontra “duplamente” na posição de outro. Isso, em primeiro lugar, por ser caracterizada a partir da visão masculina, daquele que a vê como oposto. Em segundo lugar, ao ser relacionada ao animal, se reforça uma distância do homem para com a imagem feminina, já que o animal também faz parte de uma oposição ao ser humano. Vale ainda recorrer à história para reforçar esse ponto de vista. Em primeiro lugar, observaremos uma raiz mítica que endossa o referido discurso.

Uma antiga história, conhecida como *A Dama do Pé-de-Cabra*, popular em Portugal e narrada por diversos autores, como Alexandre Herculano, traz como figura principal uma dama que seduz Dom Diogo, um nobre senhor de Biscaia. Para conquistá-la, Dom Diogo teria, a pedido da própria dama, que renegar as suas crenças religiosas. Aceitando o pedido, o nobre leva-a para a sua residência, lugar no qual descobre que os pés da amada são “forcados” como os de uma cabra.

Anos depois ao lado da então companheira, determinada noite, durante o jantar, Dom Diogo presenteia seu cão após uma boa caçada, momento no qual uma cadela que pertencia à Dama ataca o outro animal. Ao ver a cena o esposo faz o sinal da cruz, o que faz a sua esposa guinchar e fugir para longe:

(...) O canzarrão abriu os olhos, rosnou, pôs a pata sobre o osso e, abrindo a boca, mostrou os dentes anavahados. Era como um rir deslavado. Mas logo soltou um uivo e caiu, perneando meio morto: a podenga, de um pulo, lhe saltara à garganta, e o alão agonizava. "Pelos barbas de D. From, meu bisavô! — exclamou D. Diogo, pondo-se em pé, trêmulo de cólera e de vinho. — (...) BENZIA-SE E PERSIGNAVA-SE. "Ui!" — gritou sua mulher, como se a houvessem queimado. O barão olhou para ela: viu-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabelos eriçados. (...) E a mão da dama era preta e lúzida, como o pêlo da podenga, e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras. "Jesus, santo nome de Deus!" bradou D. Diogo, a quem o terror dissipara as fumaças do vinho. E, travando de seu filho com a esquerda fez no ar com a direita, uma e outra vez, o sinal da cruz. E sua mulher deu um grande gemido e largou o braço de Inigo Guerra, que já tinha seguro, e, continuando a subir ao alto, saiu por uma grande fresta, levando a filhinha que muito chorava. (HERCULANO, p.3)

A partir de então, o nobre se envolve em diversas batalhas que acabam por gerar seu encarceramento, do qual mais tarde é libertado por seu filho, que é guiado ao pai por um animal como que “invocado” pela personagem Dama, que teria então se tornado algo como um espírito. Em determinado momento após ser resgatado, Dom Diogo faz o sinal da cruz, o que faz com que o animal que ele e o filho montavam fosse consumido pelo inferno.

A partir desse breve resumo, podemos explorar alguns aspectos interessantes a respeito do que envolve a personagem da Dama, que, em primeiro lugar, surge como um ser sedutor que leva à corrupção. Isso se dá pela maneira pela qual a relação entre ela e o personagem de Dom Diogo é estabelecida, já que para que isso ocorresse, a mulher propunha como condição a renegação da religião, o que aponta para uma espécie de caráter demoníaco, pernicioso e inerente à sua figura.

Em segundo lugar, corroborando essa visão maligna da personagem feminina, a mesma se apresenta ainda com pés como de cabra. É sabido que a cabra, da

mesma maneira que o bode, são ambos há muito associados à imagem do diabo, já que, como afirma Varandas (2006),

(...) a herança clássica da cabra, associada a Dioniso ou Baco, bem como a Pã e aos sátiros, em muito contribuiu para a simbologia negativa do bode enquanto figuração do diabo, cuja forma animal preferida tem sido sempre a caprina. Na verdade, é comum na iconografia medieval, o demónio ser representado como uma figura chifruda, de barba pontiaguda, cascos animais e cauda bifurcada, pelo que a cabra e o bode se encontram também associados à invocação do diabo e às artes da feitiçaria. (VARANDAS, 2006, p. 101)

A autora nota ainda um trecho bíblico, apresentado no evangelho de Mateus, que reforçaria então a associação dos animais citados com o pecado e a maldade. No excerto, é dito que

[...] ³¹ quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os santos anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória; ³² E todas as nações serão reunidas diante dele, e apartará uns dos outros, como o pastor aparta dos bodes as ovelhas; ³³ E porá as ovelhas à sua direita, mas os bodes à esquerda.

Assim sendo, ao conferir à figura da Dama atributos animais relacionados à cabra, lhe é conferida também a simbologia da perdição e do pecado que são tecidas a respeito do animal.

Algo parecido ocorre também com a lara, uma lenda brasileira bastante famosa. Possuindo diversas versões resultantes de variadas influências, em uma delas a personagem-título é descrita como uma guerreira então vítima de um ataque arquitetado por seus irmãos, que teriam inveja de suas habilidades. Escapando deles e matando-os, lara (chamada também “Uiara”) teria sido lançada a um rio por seu próprio pai, um pajé. Assim, lara fora salva das águas pelos peixes e, sob a lua cheia, teria sido transformada em sereia, tendo seu corpo se tornado metade peixe, metade mulher. Após isso, lara passara então a habitar as águas e a encantar homens através de seu canto e, assim, os levaria para as profundezas de onde nunca mais retornariam.

É importante dizer que, para Câmara Cascudo (2012), lara seria o resultado de uma mistura de duas outras lendas, a da Cobra-Grande e a da Mãe d’Água, aliadas, principalmente, às influências de crenças europeias. Assim, a lenda teria sido também colonizada pelos imigrantes portugueses, como pontua ao dizer que “chegando ao Brasil o europeu encontrou uma estória vaga em que se falava em fantasma marinho, afogador de índio, espantando curumim. Imediatamente o português diagnosticou: é uma Sereia” (CASCUDO, 2012, p.135-136). Fato é que,

sendo ou não influenciada por outras culturas, a lenda da lara foi largamente difundida em território brasileiro com essa imagem da mulher meio bicho – literal e subjetivamente –, primitiva, que, tendo condenado os irmãos à morte, é também condenada à “prisão” das águas.

De forma similar, há ainda a lenda da *Mula Sem Cabeça*, presente também em outras culturas. Cascudo (2012) explana acerca da personagem folclórica, ao descrever que

A Mula-sem-cabeça, Burrinha-de-padre ou simplesmente Burrinha, é o castigo tremendo da concubina do padre católico. Na noite da quinta para sexta-feira, muda-se numa mula, alentada e veloz, correndo com espantosa rapidez, até o terceiro cantar do galo. Seus cascos afiados dão coices que ferem como navalhadas. Homens ou animais que encontra na dianteira de sua carreira furiosa, despedaça às patadas. Ouvem, de longe, o estridor do galope fantástico e as dentadas terríveis com que remorde o freio de ferro que leva na boca espumante e orlada de sangue. Pela madrugada, exausta, recolhe-se, cheia de nódoas das pancadas. Volta à forma humana e recomeça o fadário na outra noite fatídica. Para que a “manceba” do Padre não “vire” Burrinha, é preciso que este não esqueça nunca de amaldiçoá-la antes de celebrar a Santa Missa. Para “desencantá-la” é necessário ter-se a suprema coragem de enfrentá-la e tirar-lhe destramente o freio de ferro. (CASCUDO, 2012, p. 168)

Dessa forma, observando a afirmação de Cascudo (2012), apresenta-se, mais uma vez, a imagem da mulher híbrida como castigada, condição à qual se encontra amarrada enquanto passa a “assombrar” a vida alheia.

Assim, com base nas três lendas aqui abordadas, compondo apenas parte de um conjunto mais vasto, se observam algumas regularidades, sendo as expostas na sequência as de maior importância para o presente estudo.

Em primeiro lugar, vale destacar o retrato da mulher como ser corruptor, responsável por desvirtuar o outro, que em todos os casos se configura como homem. Seja através do canto, como na lenda da lara e d’A Dama do Pé de Cabra, ou da atração de um religioso, como se observa na lenda da Mula-sem-cabeça, a personagem seduz, corrompe e/ou leva à morte os homens que se deixam levar por seus encantos.

Encantos esses que parecem inerentes à figura feminina, bem como o teor acentuado de instinto que carrega suas ações. A ira de lara ao se ver cercada por seus invejosos irmãos, mortos por ela em tal episódio; a relação proibida e a louca corrida em que parte a Mula-sem-cabeça nas noites de quinta-feira; a reação d’A Dama do Pé de Cabra após o ataque executado por sua podenga - ou por ela mesma, já que o animal aparece como uma espécie de metamorfose da própria Dama no

trecho supracitado - apontam para uma ausência de filtro nas atitudes das mulheres das narrativas.

Tal ausência de filtro aproxima, mais uma vez, a mulher dos animais, já que os últimos não dispõem da racionalidade humana. Essa aproximação é ainda mais evidente no que tange ao aspecto dos corpos femininos caracterizados nas lendas. Nelas, a hibridização ou a metamorfose completa aparecem como castigos, condenações, configurando uma tradição sobre a qual Cascudo (2012) discorre ao afirmar que

No Brasil a tradição da transformação da mulher num animal liga-se a uma ideia de castigo individual por uma conduta sacrílega. A noção da pessoa do sacerdote é tão alta que a ele a purificação sobre-humana só aparecerá depois de sua morte. Como tem as mãos, a cabeça e o peito úmidos dos santos óleos da consagração, nenhum animal pode receber su'alma. Não há, no extenso e variado material folclórico que recolhi, exemplo de um padre que se tornasse Lobisomem (...) (CASCUDO, 2012, p. 169)

Desse modo, a partir do trecho citado, pode-se inferir que relegar de forma mais enfática à mulher tal posição de submissão a um castigo, realce ainda mais o teor disciplinar de tais lendas, algo também apresentado em outras artes, como por exemplo na escultura.

No suporte escultórico, no qual, mais uma vez, a mulher aparece como tema recorrente em representações que muito se afastam da realidade, nota-se também uma interessante figuração feminina no peculiar nicho gargulíde. Tratando mais especificamente das produções de tal ramo em território europeu, Marin e Martins (2018) expõem que

(...) Elas não só revelam feições demoníacas, mas vêm acompanhadas de várias características animais e, por vezes, humanas. Curiosamente, as que apresentam características híbridas – humanas e animais – são, na maior parte das vezes, fêmeas... Muitas delas representam a perdição através de seus sexos expostos ou de expressões parturientes, provavelmente associadas à intenção corretiva dos pecados de luxúria e das reproduções não sacralizadas. (MARIN; MARTINS, 2018, p. 331)

Dessa forma, assim como notado nas lendas anteriormente abordadas, a figura da mulher surge mais uma vez com o que as autoras chamam de “aspecto pedagógico e moralizante” na escultura. Para melhor compreensão do exposto, se torna válida a breve análise de peças representantes do contexto referido.

O Mosteiro da Batalha, em Portugal, apresenta uma peça (Figura 1) bastante interessante. Nela, a gárgula feminina expõe um bebê dentro de sua boca. É possível compreender tal atitude de dois pontos de vista, podendo interpretar a figura como

que “vomitando” a criança ou ainda, em uma segunda possibilidade, engolindo-a. A julgar pelo contexto e, mais especificamente, pelo local no qual a gárgula se encontra, a primeira hipótese se torna a mais apropriada. Isso se deve também à já referida intenção moralizante incutida na arte na maioria das produções que aliam o feminino ao animal e/ou ao demoníaco. Pois, considerando tais informações, pode-se depreender que o “propósito” de tal escultura seria uma crítica ao aborto.

Figura 1 - Gárgula no Mosteiro da Batalha, em Portugal



Fonte: Tendências do Imaginário², 2014.

Essa ideia é reforçada por alguns detalhes, sendo mais evidente o corpo feminino que estaria, então, expelindo a criança. Além disso, o ser dotado de protuberâncias similares aos seios porta um manto, cujo caimento delinea uma forma

² Gárgula do Mosteiro da Batalha. In: *Com a criança na boca*. Disponível em: <<https://tendimag.com/2014/08/11/com-a-crianca-na-boca/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

semelhante ao órgão sexual feminino, saturando a visão pecaminosa do ato. Visão essa que se torna mais potente ao se observar os elementos demoníacos da gárgula que, com uma espécie de chifres sob a cabeça, apresenta ainda a feição disforme evidenciada pela bocarra de onde irrompe o bebê.

A boca aberta também é elemento de outras gárgulas, localizadas, por sua vez, no Mercado da Seda, em Valência. Na primeira delas (Figura 2), uma mulher, novamente identificada principalmente pelo volume dos seios, aparece tocando-os. Diferente da representação anterior, a abertura da boca pode denotar o prazer sexual, evocando então a luxúria, um dos sete pecados capitais.

Figura 2 - *Figura de mulher tocando os seios, gárgula da igreja Lonja de la Seda, em Valencia, Espanha*



Fonte: Ensinar História³, 2018.

³ Os *pecados da carne: sexo e sexualidade na Idade Média*. Disponível em: <<https://ensinarhistoriajoelza.com.br/pecados-da-carne-sexo-sexualidade-idade-media/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

Ainda no mesmo local, outra gárgula (Figura 3) representa mais evidentemente o referido pecado. Tocando a sua própria vagina, a mulher gárgula, que dessa vez conta com longos cabelos além dos caricatos seios, evoca a sensação de prazer sexual, que se reforça, mais uma vez, no detalhe da boca aberta.

Figura 3 - *Figura de mulher tocando sua vagina, gárgula da igreja Lonja de la Seda, Valencia, Espanha.*



Fonte: Ensinar História⁸, 2018.

Assim, através da apresentação de tais imagens gargulóides em conjunto com a explanação das lendas, é possível visualizar mais claramente a maneira com a qual a imagem feminina foi utilizada historicamente em representações do mundo ocidental em associação ao diabólico e ao animal. Ao fazê-lo, o corpo feminino é configurado como próprio da já nomeada “zona limítrofe” entre o humano e o não-humano. Isso porque, como afirmam Marin e Martins (2018)

São os apetites da carne que a movimentam e que implicam um distanciamento das características que definem a distinção do humano. O corpo dá prova da animalidade que persiste, intransponível, no humano. Um corpo entregue à animalidade é um corpo distante do projeto de uma essencialidade humana, portanto sujeito à perdição e à apropriação do mal. A estratégia de preservação da humanidade passa pela contenção do corpo e da pura animalidade. (MARIN; MARTINS, 2018, p. 330)

Desse modo, sendo metade animal, ou metade “maligna”, a mulher passa a ser também metade humana somente, tendo sua existência e sua representação - como criatura e criadora - artística fadadas, aparentemente, aos extremos maniqueístas.

Já no que se deve à representação feminina como parte criadora das artes, os incontáveis números supracitados mudam drasticamente. Sendo o ofício de artista visto antigamente como essencialmente exercido por homens, o aparecimento de uma artista do sexo feminino não raro era abafado por uma figura masculina, como dito por Roque (2008)

Às invocadas razões da incapacidade da mulher, contrapõe-se o argumento provado da sua subjugação ao homem no contexto de uma sociedade patriarcal e androcêntrica. À mulher era, simplesmente, negado o espaço fora das fronteiras do lar, tal como lhe era vetado o direito à expressão. Mesmo quando se começa a identificar o nome de artistas-mulheres, vem geralmente citado em função da sua relação com os artistas-homens que, de alguma maneira, as abafam de forma mais ou menos deliberada (...) (ROQUE, 2008)

Um exemplo dessa situação é a vida da escultora francesa Camille Claudel, cujo talento e genialidade foram ofuscados por Auguste Rodin, de quem foi auxiliar e mais tarde rival, em meio a um conturbado relacionamento amoroso e reivindicações de autoria de obras.

No Brasil, não foi diferente. O exemplo da escritora Júlia Lopes de Almeida e o veto à sua participação na Academia Brasileira de Letras, cuja cadeira foi concedida, por sua vez, ao esposo da escritora, Filinto de Almeida, demonstra a posição inferior socialmente imposta à mulher. Tal imposição seria vista assim como algo natural da sociedade da época e, portanto, a questão não foi discutida e a autora permaneceu no “limbo” da literatura brasileira até há poucas décadas, quando sua obra passou a ganhar espaço no meio acadêmico.

Porém, com a chegada do século XX, a manifestação e o reconhecimento da mulher como artista mudariam, bem como a organização social. Sobre tais transformações que se deram em âmbito mundial, Gajewski (2015) aponta que

as coisas começaram a mudar não só para mulheres artistas, mas também para as mulheres em todas as esferas domésticas ou públicas. Um novo movimento feminista, com ênfase na defesa de direitos iguais, organizações dedicadas aos interesses das mulheres, e uma nova geração de mulheres profissionais e artistas transformaram a tradicional estrutura patriarcal ao redor do mundo. Estas mudanças sociais, que começaram a surgir no início do século, desenvolveram-se ainda mais com o advento da primeira guerra mundial e com a expansão da perturbação global, impulsionando mais mulheres para o mercado de trabalho e as expondo a situações sociais, profissionais e políticas que anteriormente tinham sido limitadas aos homens. (GAJEWSKI, 2015)

Levando em consideração a importância dos acontecimentos históricos mencionados, é necessária uma breve descrição dos desdobramentos que estes obtiveram, principalmente no que diz respeito ao movimento feminista e sua influência na arte.

Como já dito anteriormente, apesar do retrato da mulher ser bastante presente em todos os suportes artísticos, a profissão de artista era considerada majoritariamente masculina. Com o ganho de força e influência do movimento feminista – cuja principal causa é a igualdade de direitos e condições para homens e mulheres – as estruturas sociais foram transformadas e as mulheres deixaram de figurar apenas como criaturas, assumindo então a posição de criadoras.

Com a nova posição, foram construídos também outros horizontes artísticos e diferentes maneiras de se representar o feminino, rompendo com o que fora estabelecido e largamente apropriado anteriormente. Desse modo, também foi alterada a concepção da mulher como objeto artístico, sendo ela mesma criadora e incomparável conhecedora do corpo no qual habita. Sobre essa mudança, Lacerda e Sarzi-Ribeiro (2017) afirmam que

É a partir dos anos setenta do século XX que o corpo feminino avança verdadeiramente rumo a sua emancipação e libertação. (...) esta concepção se desempenha sobre novos horizontes ao dar a possibilidade da criação de outras descrições femininas feitas por e para mulheres. Essa conquista ocorreu dentro do próprio feminino que não quis mais ser representado e caracterizado como frágil dócil e submisso. (LACERDA; SARZI-RIBEIRO, 2017, p. 3178)

Ganhando, assim, espaço para a expressão e liberdade para se valer de novas formas de representar a essência feminina, as artistas mulheres inauguraram um novo jeito de se fazer arte. Lacerda e Sarzi-Ribeiro (2017) demonstram algumas maneiras pelas quais esse novo paradigma foi instaurado ao dizer que

Ao olhar as ações feministas na época de seu surgimento é possível dimensionar a essência política das atitudes das artistas. A exaltação do corpo e da sexualidade construía a luta para a superação e o fim de todas as repressões e construções sociais e culturais da subjetividade feminina. O corpo da mulher deixa de ser imagem para ser ação. (LACERDA; SARZI-RIBEIRO, 2017, p. 3179)

Dessa forma, transpondo tradições enraizadas socialmente, principalmente pelo patriarcalismo, a exposição do corpo feminino não mais idealizado e o protagonismo incumbido a ele, mostram a mulher como ser livre e dinâmico, constituído intrinsecamente de modificação e evolução. Corroborando esse ponto de

vista, Lacerda e Sarzi-Ribeiro (2017) apontam que “(...) o corpo feminino se torna um corpo que se descobre, que sofre ataques, hostilidades e que carrega consigo revoluções internas diante do corpo que apenas inclinava-se à invisibilidade imposta. Quando a mulher passa de objeto a sujeito as relações se invertem e existe a criação de novos significados, inclusive para o que é feminino” (LACERDA; SARZI-RIBEIRO, 2017, p. 3179). Vale ressaltar que a luta para que tal inversão de objeto para sujeito ocorra é um processo e, mesmo que possua grandes avanços, conta também com retrocessos ao longo de seu percurso. Desse modo, a descoberta da mulher por ela mesma e essa inversão caminham juntas para um fim que se sabe ainda muito longe.

É esse espírito feminino, mutável e inefável, imenso e intenso demais para caber em padrões e definições, que a escritora Lygia Fagundes Telles, com sua pungente e fascinante escrita, e a escultora Maria Martins, com seus volumes eróticos e exóticos, buscam desvelar com suas obras. No entanto, para melhor apreciar o feito de ambas, é preciso explorar um pouco mais acerca da história da mulher na modernidade no Brasil.

3 O SÉCULO XX E A MULHER BRASILEIRA

O início do século XX foi deveras agitado, não somente em território brasileiro, mas em todo o mundo. Em resumo, grandes guerras e proporcionais consequências dão o tom dos acontecimentos da época. É também nesse período que as estruturas da organização social são balançadas, o que resulta em diversas transformações, sendo as relacionadas à figura feminina as mais relevantes para o presente estudo.

Nas primeiras décadas, as mulheres, até então, na maioria dos casos, reclusas aos cuidados do lar, passariam a tomar as ruas, com as mais diversas finalidades e destinos. Como um dos fatores essenciais para essa mudança, Lygia Fagundes Telles, em *Mulher, Mulheres* aponta a Segunda Guerra Mundial, período no qual

os homens válidos partiram para as trincheiras. Ficaram as mulheres na retaguarda e dispostas a exercerem o ofício desses homens nas fábricas. Nos escritórios. Nas universidades. Enfim, as mulheres foram à luta, para lembrar a expressão que começava a ficar na moda. A pátria em perigo abrindo os seus espaços e as mulheres ocupando com desenvoltura esses espaços, inclusive em atividades paralelas à guerra, desafios arriscados que enfrentaram com a coragem de assumir responsabilidades até então só exigidas ao Primeiro Sexo. (TELLES, 2004, p. 560)

Dessa forma, ocupando lugares e funções considerados como masculinos até o momento, a mulher passou a reivindicar, por vezes inconscientemente, uma ampliação nas suas condições e direitos.

A reação da parcela mais conservadora da sociedade não tardou, pois como apontam Maluf e Mott (1998), as atitudes femininas

(...) incomodaram conservadores, deixaram perplexos os desavisados, estimularam debates entre os mais progressistas. Afinal, era muito recente a presença das moças das camadas médias e altas, as chamadas "de boa família", que se aventuravam sozinhas pelas ruas da cidade para abastecer a casa ou para tudo o que se fizesse necessário. Dada a ênfase com que os contemporâneos interpretaram tais mudanças, parecia ter soado um alarme. (MALUF; MOTT, 1998, p. 368)

Desse modo, ao mesmo tempo em que essa nova liberdade da mulher ganhava espaço e adeptas, foi-lhes exigido um comportamento que se considerasse socialmente "adequado". O recato, a discrição e a honra à família foram alguns dos elementos exigidos.

Assim, a ilusória e restrita liberdade passou a incomodar as próprias mulheres, que se viam depreciadas e inconformadas com os julgamentos feitos a partir de suas ações, que agora eram, mais do que nunca, públicas. Clamariam assim não somente por uma verdadeira liberdade, mas pela igualdade perante os homens, reivindicação

considerada como uma ameaça para os “bons costumes” da época. Tal ameaça teria então, segundo os mais tradicionais, consequências catastróficas ao ambiente do lar, do qual, como pontuam Maluf e Mott, seria a mulher uma desertora, esquecendo-se das chamadas obrigações para ocupar-se então de frivolidades.

É importante notar que se buscava disciplinar a recém-descoberta liberdade feminina de várias maneiras, inclusive através da imprensa da época. Um exemplo claro dessa intenção foi a *Revista Feminina*, que passou a veicular críticas explícitas à nova posição conquistada pela mulher. No volume 068⁴, por exemplo, datado do ano 1920, o poeta Menotti Del Picchia, que dois anos depois faria parte da Semana de Arte Moderna, contribui com o texto *Caso ou não Caso?*, no qual faz duras críticas ao novo comportamento feminino enquanto expressa uma espécie de temor dos homens da época em contrair matrimônio com as mulheres e seus novos ideais. Além disso, é notável o desdém perante as atividades que proporcionavam prazer ao público feminino quando o autor apresenta o seguinte questionamento:

Será justo que um moço trabalhador e honrado entregue seu nome nas mãos de uma cabecinha futil e doidivanas, que só pensa em fazer *jootings* aplaudir determinados *players* no foot-ball e guardar às escondidas, no seu *necessaire*, entre o espelhinho e o pó de arroz, o retrato de um ridículo actor de cinema? (DEL PICCHIA, 1920)

É perceptível também, a partir de trechos como este, a concepção da mulher como ser cujas funções residem, basicamente, na procriação e na manutenção da vida no lar, sendo qualquer outra atividade que não corresponda a tais tarefas vista como trivial, incoerente e condenável.

Por outro lado, no mesmo volume da revista, consta o texto *Pelo Feminismo*, escrito por Lia da Fonseca, que, como o título sugere, dá voz à independência feminina. Nele, da Fonseca se vale de uma comparação com lendas egípcias para demonstrar a perspectiva feminina a respeito das mudanças:

Durante muito tempo, os homens com o seu egoísmo e as mulheres com sua fraqueza, apresentaram aos olhos dos que os miraram, o aspecto estranho da legenda egípcia. Sacerdotes de palavras inteligíveis, eles conservaram seus ídolos sobre os altares resplandecentes de luzes de ouro, de perfumes; servidas, aduladas, adoradas mesmo, porém ai delas, prisioneiras, vendo de longe a vida real, cercadas por uma atmosfera de sonho. Com a recente guerra europeia, a mulher encontrou-se de repente diante da vida e se viu forçada a lutar com ela. (DA FONSECA, 1920)⁵

⁴ Disponível em: <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6158>>

⁵ Ortografia atualizada por nós.

Fica claro o confronto entre as vozes femininas e masculinas e seus anseios, expressos por ambos através do inconformismo com o ponto de vista oposto, que revela “a mágoa e a revolta” por parte das mulheres e “a desconfiança para com a ‘nova mulher’” (MALUF; MOTT, 1998, p. 372).

Por sua vez, essa “nova mulher”, que antes vivia à sombra dos homens, foi se libertando de amarras e padrões socialmente estabelecidos, fazendo sua voz ser notada e tornando cada vez mais desperta sua obstinação em redefinir as configurações até então impostas a ela.

(..) Enquanto muitas mulheres se limitavam a denunciar os conflitos e a pedir maior compreensão e tolerância dos maridos, sem nem mesmo reivindicar o divórcio, outras, mais radicais, pregavam o amor e o sexo fora do casamento e prescindiam da presença masculina no sustento da família e na educação dos filhos. (...) (MALUF; MOTT, 1998, p. 398)

Assim, pouco a pouco, a imposição branda ou radical feminina, nos lares e fora dos limites de suas casas, foi criando raízes mais profundas e instaurando um novo paradigma social em relação à mulher e seus direitos.

Em solo brasileiro, o ápice inaugural de uma série de lutas para a conquista desses direitos se deu por volta das décadas de 1910 e 1920, época na qual a principal reivindicação residia no direito de voto, conquistado somente em 1932, com a renovação do Código Eleitoral. Sobre esse período inicial, Pinto (2003) destaca as diferentes vertentes do movimento, caracterizando-as como “face bem-comportada do feminismo brasileiro”, “feminismo difuso” e manifestação nos movimentos anarquistas e no Partido Comunista.

Em resumo, a primeira fase mencionada teria como alicerce de suas petições “(...) o bom andamento da sociedade, ou seja, sem mexer com a posição do homem, as mulheres lutavam para ser incluídas como cidadãs (...)” (PINTO, 2003, p.15). Desse modo, se tratava de uma vertente mais galgada na independência e no reconhecimento da mulher para e perante ela própria.

A segunda vertente citada por Céli Pinto (2003) teria a veiculação de seu protesto na “imprensa feminista alternativa”, meio pela qual mulheres cultas colocavam em discussão questões mais abrangentes com respeito à mulher na sociedade, tratando de sua educação e da “(...) dominação dos homens e no interesse deles em deixar a mulher fora do mundo público (...)” (PINTO, 2003, p. 15). Também através da referida imprensa, as integrantes de tal vertente tratavam de temas polêmicos para a época, como por exemplo a sexualidade e o divórcio.

Por fim, a terceira vertente dessa primeira onda feminista no Brasil contava com um viés político mais explícito, sendo suas integrantes parte do movimento anarquista e do Partido Comunista, por exemplo. Dessa forma, as principais contestações se davam na área laboral, com maior foco na exploração feminina nesse âmbito.

Após esse período, a manifestação do feminismo continuou a ocorrer no Brasil, mas de forma mais amornada. Somente em meados dos anos 1960, com um novo momento na política do país, o movimento voltaria a ganhar uma força comparável ao seu início.

Como bem se sabe, tal momento se tratava da ditadura militar no Brasil. Em resumo, a extrema repressão e violência do período, somadas à desigualdade e à censura que regiam o país, avivaram um sentimento de revolta por parte da população submetida aos mais diversos horrores, sendo a tortura o exemplo mais lembrado. O feminismo nesse momento é bem sintetizado por Pinto (2003), ao apontá-lo como

(...) um movimento que luta por autonomia em um espaço profundamente marcado pelo político; defende a especificidade da condição de dominada da mulher, numa sociedade em que a condição de dominado é comum a grandes parcelas da população; no qual há diferentes mulheres enfrentando uma gama de problemas diferenciados. (PINTO, 2003, p. 46)

Sendo assim uma forma ainda mais gritantemente explícita de resistência à ditadura no país, o movimento feminista foi fonte de desconfiança e perturbação, sendo muitas de suas integrantes perseguidas e torturadas. As sombras desse período profundamente nebuloso só começariam a se dissipar em 1975, ano no qual além de Ernesto Geisel assumir o governo, foi definido pela *Organização Mundial das Nações Unidas* (ONU) como o *Ano Internacional da Mulher*.

Assim, as discussões ensejadas pelos grupos feministas se tornaram cada vez mais abrangentes e públicas, possibilitando conquistas como a criação do *Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira*, cujo objetivo era “combater a alienação da mulher em todas as camadas sociais para que ela possa exercer o seu papel insubstituível e até agora não assumido no processo de desenvolvimento” (GOLDBERG, 1987, p. 106). Outro feito importante foi o *Movimento Feminino pela Anistia*, fundado na mesma época, com o objetivo da obtenção de perdão para os exilados durante a repressão.

Considerando o panorama aqui ligeiramente representado acerca das primeiras ideias feministas no país, é possível afirmar que, em meio a períodos

conturbados, diversas desconfianças e resistências, o movimento criou raízes no pedregoso solo brasileiro. Como aponta Pinto (2003), o “frágil, perseguido, fragmentado” feminismo brasileiro foi, em contrapartida “(...) muito presente, o suficiente para incomodar todos os poderes estabelecidos, tanto dos militares como dos companheiros homens da esquerda (...)” (PINTO, 2003, p.66).

Assim, melhor compreendendo os reveses que permearam a luta pelo espaço e pela voz das mulheres no cenário brasileiro, se torna ainda mais pertinente e significativa a apreciação das obras de Lygia Fagundes Telles e Maria Martins, sendo ambas personagens fundamentais da expressão dos prazeres e dissabores da mulher brasileira moderna.

Como já abordado na seção anterior, pouco fácil foi o caminho até que a mulher deixasse de ser coadjuvante para assumir o papel de personagem principal na condução de sua própria história. Porém, lhe restava ainda a tarefa, após ganhar voz, de se fazer ouvida. Assim, na mesma época da então reviravolta na história feminina, se projetava uma revolução na literatura e em outras artes através do Modernismo, movimento que, buscando romper com as amarras deixadas pelas tradições anteriormente em voga, parecia propício para a amplificação da expressão das mulheres.

Com o desejo de instaurar uma nova concepção a respeito do pensar e do fazer arte, um dos precursores do movimento, Menotti Del Picchia (1927), citado em Bosi (2013, p. 337), define como um objetivo principal a criação de “uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério”. Também Oswald de Andrade, em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1976), expressa a ânsia pelas novidades que viriam com tal revolução

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa. Uma nova perspectiva. (ANDRADE, 1976)

Munidos, dessa forma, de um forte desejo de ressignificar a arte brasileira, escritores e criadores dos demais suportes artísticos se lançaram na missão de estabelecer e ao mesmo tempo subverter diferentes paradigmas.

Esse novo olhar e a também nova liberdade conferida aos artistas da época não escaparam de estigmas e críticas. Monteiro Lobato, por exemplo, foi um marcante crítico do Modernismo que, ao discutir a obra de Anita Malfatti - importante pintora que despontava no movimento - expõe a ideia de que os modernistas constituiriam, então, uma espécie que

(...) é formada pelos que vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. (LOBATO, 1917)

Lobato demonstra, assim, um descontentamento que não era apenas particular. As novidades do movimento, que contava com novas métricas poéticas e experimentações em todo âmbito artístico, nem sempre dispuseram de compreensão e suporte, como pode ser observado em diversas situações dentre as quais o artigo de Lobato é apenas uma das referências.

Fato é que, controverso até as suas entranhas, o Modernismo fez aparecer novas perspectivas e faces. Extremamente marcado pelo evento, ao fazer referência a tal movimento, muito se fala na Semana de Arte Moderna de 1922. Nela constam nomes que compõem o rol dos mais conhecidos modernistas do Brasil, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

Estes, em conjunto com um grupo de grande potencial artístico, ansiavam por mudanças em tal âmbito no território brasileiro. A ânsia, vale ressaltar, advinha de experiências vivenciadas, na maioria das vezes, em outros países. Sendo parte da burguesia, era possível que os artistas buscassem e bebessem de novas fontes, as quais encontravam em comunhão com as tendências do exterior, como reforça Bosi (2013) ao dizer que

(...) só um grupo fixado na ponta de lança da burguesia culta, paulista e carioca, isto é, só um grupo cuja curiosidade intelectual pudesse gozar de condições especiais como viagens à Europa, leitura dos *derniers cris*, concertos e exposições de arte, poderia renovar efetivamente o quadro literário do país. A Semana de Arte Moderna foi o ponto de encontro desse grupo, e muitos dos seus traços menores, hoje caducos e só reexumáveis por leitores ingênuos (pose, irracionalismo, inconsequência ideológica) devem-se, no fundo, ao contexto social de onde proveio. (BOSI, 2013, p. 343)

Seguindo esse raciocínio, se torna ainda mais evidente a noção de antropofagia conectada ao Modernismo brasileiro, sendo ele o resultado da alimentação e posterior “fermentação” de ideias influenciadas pelo exterior que, regurgitadas, dão forma a uma nova perspectiva do fazer arte no Brasil.

É preciso ainda ressaltar que, embora a já mencionada Semana de 22 seja sempre um dos – senão o mais – lembrado aspecto do Modernismo, o movimento se encaminha para além do evento e das ideias iniciais nele apresentadas. Coelho (2021) afirma que há aí um dilema, já que

ao mesmo tempo que a centralidade do modernismo paulista apagou os demais modernismos brasileiros, talvez só possamos pensar nesses outros modernismos porque o modelo paulista se espraiou como vetor histórico e estético sobre os demais espaços modernos ao redor do país. (COELHO, 2021, p. 29)

Outra problematização que envolve o evento se configura na medida em que surge um pensamento, “(...) uma operação intrincada em que a Semana e o Modernismo se tornam faces de uma mesma moeda, apesar de não serem a mesma coisa”. Coelho (2021) afirma então que “(...) separar essas duas faces é importante para que possamos apreciar cada uma delas em suas singularidades” (COELHO, 2021, p. 33). É por isso que assumimos aqui a importância do evento como potência de uma ânsia que despertava não só os nele envolvidos. Com isso, não se tira o mérito de sua organização, já que

a Semana de Arte Moderna ainda pulsa em nosso imaginário nacional justamente pelo seu excessivo caráter histórico de fundação, origem, começo, início, e por sua inexorável qualidade de progressão – a ruptura que instaura o novo rumo aos avanços permanentes das artes brasileiras. Ela define um pré e um pós, ela demarca influências e deflagra dissidências. Trata-se da instituição de um evento cujas dimensões transcendem os dias de espetáculo, os nomes envolvidos, as obras expostas ou até mesmo a qualidade de “moderno” ali em jogo. (COELHO, 2021, p. 31)

Dessa forma, assume-se que, da mesma forma que afirma Candido (2010), a Semana constituiu, em suma “(...) o catalisador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas” (CANDIDO, 2010, p. 125). Catalisando e, assim, considerando outras manifestações do que ali se buscava fazer, a Semana que inaugura formalmente o Modernismo no Brasil, traz consigo a força do movimento de fervilhantes e novas perspectivas do fazer arte.

3.1 MULHERES DESVIANTES

Perspectiva essa que contou com desvios. Como já exposto, a quebra de paradigmas era um princípio visceral do modernismo brasileiro e na sua formidável intenção de estabelecer uma nova identidade para a arte do país. Sendo assim, o momento propício para experimentações fez aparecer também algumas personalidades “desviantes”, que ao mesmo tempo em que dialogavam com as tendências, acabaram por configurar novos eixos em si mesmas e em suas expressões artísticas. Vale ainda ressaltar que, ao mesmo tempo em que o “caos” modernista se manifestava e se tornava mais intenso, outras tendências também figuravam o cenário das artes, inevitavelmente misturando diferentes concepções e visões acerca do fazer artístico.

É nesse embaraço criativo que surge mais enfaticamente no âmbito poético o nome de Gilka Machado. A poeta instaura um estilo bastante particular a partir de sua primeira publicação denominada *Cristais partidos* (1915), título de carga significativa que, segundo Montechiari (2019), se relaciona com esse

(...) período da literatura na Belle Époque brasileira, em que vários “ismos” são mais simultâneos do que sucessivos – parnasianismo, simbolismo, impressionismo, decadentismo, penumbrismo –, talvez só possamos dizer que nele convivem tendências conservadoras e renovadoras. Sob esse aspecto, o título que a poeta escolhe para seu primeiro livro assume valor bastante significativo: a geometria da organização sólida do cristal, desfazendo-se em partes, se faz em outras novas partes. Com uma poética de cristais também partidos, Gilka Machado estabelece diálogos com diferentes estilos literários, mas constrói uma voz poética muito própria, aproximando-se, inclusive, do Modernismo. (...) (MONTECHIARI, 2019, p. 80)

Desse modo, a poeta se apropria do cenário fragmentado de estilos e lapida uma escrita única, que acabaria por constituir um contundente veículo de expressão da mulher como ser de vontades.

Vontades essas que tomam a forma poética através de um corpo que fala e que se despe ante aos olhares, por vezes conservadores em excesso, da crítica. O fato de os escritos da poeta excederem as possibilidades de enquadramento em qualquer movimento literário pode ser uma das razões para tanto, já que, produzindo no contexto do chamado “pré-modernismo”, seu estilo parecia descabido e dissonante, como expõe Manuel Bandeira ao pontuar que “nessa música de timbres

mais ou menos suaves, discrepavam [...] as vozes diferentes, tumultuárias, irredutíveis aos quadros classificadores de uma Gilka Machado” (BANDEIRA, 1957, p. 127).

Além de não estar afinada inteiramente com relação aos já citados “ismos”, outra razão para a atração de olhares tortos é a densa carga erótica presente nos escritos da poeta. Não à toa Carlos Drummond de Andrade cunhara Gilka como “a primeira mulher nua da poesia brasileira” (ANDRADE, 1980, p. 7), sendo ela a responsável por dar voz ao sensual, ao erótico, ao corpo que deseja e que se converte em poesia.

Dessa forma, ao assumir tal papel, Gilka fora alvo de incompreensões e da subestimação de sua poesia. Ao tratar de seus versos, Domingos Carvalho da Silva, em *Vozes Femininas da Poesia Brasileira*, julga a poeta ao entender que “no culto da arte defendida por Gilka Machado, as emoções humanas sobrepõem-se às de ordem estética” (SILVA, 1959, p. 26). Se trata assim da reprodução de um preconceito fundado na estereotipação das produções femininas, uma espécie de espelhamento das características atribuídas à mulher, como já tratado anteriormente no presente estudo.

Em contrapartida, Nestor Victor, em *Os de Hoje: Figuras do Movimento Modernista Brasileiro*⁶, mostra maior compreensão do feito pela poeta, além de deixar explícito um inconformismo para com as críticas dirigidas a ela ao apresentar a noção de que

Sapho é e será para sempre a figura típica das poetisas como estas. Das que deixam de ser mulheres, no que elas representam o recato, para representarem a mulher naquilo em que ela é irmã do homem, pelo delírio provindo do instinto que mantém a Espécie, mas lançando esta no plano sombrio onde se encontrou o primeiro casal bíblico quando perdeu a inocência. (...) Elas, assim, quanto mais alto cheguem, mais evidenciam o que há de grave na hora em que vêm, hora criada sempre pelo homem, cujo reflexo, por isso, afinal representam. Negar-lhes o valor que tragam, como artistas, fora, porém, simples necedade. A arte não é moral nem imoral: é arte. (VICTOR, 1938, p. 101)

Victor prossegue ainda tecendo elogios a Gilka, ao tratar de sua poesia para

Além de tudo quanto é propriamente arte em tais poemas, e que nos delicia, que nos embriaga como, num banquete. O mais fino e puro champagne, bebido loucamente, pode embriagar os convivas; além disso, que língua já tão pouco assim versada é a sua! Esta poetisa, ao mesmo tempo que vem com todos os refinamentos inteiramente aceitáveis da vanguarda atual, um poeta clássico, no que o clássico tenha de admirável pela glória que deu ao

⁶ Os trechos citados tiveram a ortografia atualizada por nós.

idioma e que vemos com alegria renovar-se nestes avatares. (VICTOR, 1938, p. 102)

Assim, através de diferentes críticas, fica explícita a polaridade na contemplação da poesia de uma mulher que, como se refere Victor, se faz “irmã do homem”, fazendo da arte um território no qual é livre.

Outra detentora de similar liberdade em seus textos foi Hilda Hilst, cuja produção transitou pela poesia, prosa e teatro. De forma similar ao que acontece com a obra de Gilka Machado, Hilda traz consigo a dificuldade em se estabelecer

um enquadramento mais claro da obra hilstiana na literatura brasileira contemporânea. Em parte, isso se deve à singularidade de sua obra, que nunca se afinou com nenhum movimento ou corrente literários brasileiros de sua época. Por outro lado, os textos que buscam relações da obra de Hilst com a de outros escritores raramente aprofundam o que afirmam. O mais complicado é quando num único texto se encontra uma prodigiosa avalanche de nomes e citações. A preocupação em buscar uma possível “rede de influências” muitas vezes é prejudicial para o entendimento da singularidade de obras como a de Hilst. (DUARTE, 2014, p. 138)

Assim, ao evocar a noção de singularidade, Duarte (2014) faz necessária a retomada da noção de que, em meio ao efervescente Modernismo brasileiro, foram despertados também outros eixos constituídos por artistas discrepantes da intensa variedade do movimento. Além disso, a tentativa de comparação de tais artistas para com outros chama a atenção também para a impertinência desse exercício, principalmente no contexto moderno, apontando para a redução de potências únicas como as aqui expostas.

No caso de Hilda, a redução dessa potência também foi provocada pela frequente maior atenção dada à sua biografia em detrimento da sua obra. Alcir Pécora (2002 apud DUARTE, 2014, p. 142) discute o fato expressando o desejo de fazer

(...) reduzir ao máximo a submissão do principal - os textos - ao supérfluo armado pelo vasto pitoresco produzido a respeito da autora, com maior ou menor assentimento dela própria: as vastas quantidades de cachorros e amantes, a frivolidade do upperclass paulista nos anos 50, as insólitas transmissões do além e aparições alienígenas, a loucura paterna, o open house etc. Reduzir, digo, não por ser ou não verdadeiro o diz-que-diz: não se trata de nenhum amor da verdade biográfica que me anima a evitar tudo isso, por mais divertido ou pouco convencional que pareça. Não me interessa o anedotário, simplesmente porque dá a falsa impressão de esgotar as possibilidades de leitura atenta de seus textos, que são muito mais complexos, inteligentes e criadores do que as tais circunstâncias curiosas ou excêntricas querem ou podem sugerir. (PÉCORA, 2002 apud DUARTE, 2014, p. 142)

Assim, Pécora reforça a necessidade da crítica em considerar, acima de quaisquer misticismos acerca da figura de Hilda, a sua produção, que acaba sendo

recorrentemente classificada como hermética e próxima do ininteligível. Uma dura crítica é tecida por Becherrucci (1980 apud DUARTE, 2014, p. 143-144) a respeito da obra da autora ao ressaltar que

Entre decifrar e interpretar há uma diferença básica; aquela que se pode achar entre um hieróglifo egípcio, ou uma inscrição etrusca e uma peça de Eurípedes ou uma parábola evangélica. Hilda, escritora, poeta, teatróloga é mais perto da inscrição etrusca e do hieróglifo egípcio. O livro dela consagra uma espécie de preguiça humana, um egoísmo pelo qual o homem é herói de si mesmo, impossibilitado de sair de si para admitir uma existência de um outro universo (...)

O hermetismo de Hilda parece levantar muralhas em torno de seus escritos, como reforça Duarte ao pontuar “(...) que na poesia e no teatro Hilst estabelece um diálogo com a tradição, mas na prosa ela mistura os gêneros literários de uma maneira contundente, o que traz bastante dificuldade aos leitores (...)” (DUARTE, 2014, p. 142).

Parece questionável, porém, o julgamento realizado acerca das obras da poeta. Com base no que Duarte (2014) mesmo afirma, ao comparar o teatro e a poesia da autora, o “diálogo com a tradição” parece ser essencial para a compreensão da produção de Hilst, paradigma aparentemente insuficiente ao tratar de obras envoltas no contexto da Modernidade. Não cabe ao presente trabalho uma maior discussão com respeito a tal ponto, mas a concepção da obra de Hilda Hilst aqui acolhida envolve a criação de um estilo único, bem como o feito na poesia de Gilka Machado.

Também detentora de um estilo único é Lygia Fagundes Telles, romancista e contista que, através de um olhar sob o qual nem a mais discreta imagem passa ileso, atravessa peles e máscaras enquanto atrela às suas distintas produções intimistas um forte teor psicológico, alcançando o âmago dos seres humanos. Sobre tal habilidade, o poeta e amigo Carlos Drummond de Andrade afirma que

(...) Sua grande força me parece estar no psicologismo oculto sob a massa de elementos realistas, assimiláveis por qualquer um. Quem quer a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravilhosamente captada por trás da estória. Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. (ANDRADE apud TELLES, 2009, p.198)

Assim, Lygia enreda o leitor em uma trama profunda que mistura o aparente ao íntimo, o silêncio ao grito, a verdade ao mistério.

Tratando de romances, *Ciranda de Pedra* (1954) e *As Meninas* (1973) são os mais conhecidos. O primeiro traz a jovem Virgínia como sua personagem principal. A

narrativa consiste em um *bildungsroman*, retratando momentos do processo de desenvolvimento da moça, que em vão tenta inserir-se no contexto de suas irmãs e dos amigos das mesmas, que formam a figura da ciranda. A loucura, a paixão e a morte, temas caros à autora, aparecem no romance, mais tarde adaptado em formato de novela para a televisão brasileira.

As Meninas (1973) traz uma narrativa mais contundente. As personagens de Lia, Lorena e Ana Clara ganham vida no contexto da ditadura militar no Brasil. Com diferentes personalidades – sendo Lia uma militante, Lorena uma burguesa sonhadora e Ana “Turva” uma viciada em drogas –, as meninas vivem em um pensionato. Lygia apresenta cada uma com maestria, alternando entre elas o foco narrativo dado em primeira pessoa, sendo possível identificá-las a partir da esmerada caracterização de seus estilos particulares. Suas desventuras, memórias e pensamentos são expostos enquanto também são revelados detalhes da época em que se passa a história. Assim, a tríade de personagens e suas adversidades constituem um retrato metafórico da situação do país.

Em relação aos seus contos, eles ocupam maior lugar na produção de Lygia. *Os Contos* (2018) reúne a maioria deles (alguns foram tirados de circulação por opção da própria autora). *Antes do Baile Verde*, originalmente lançado em 1970, traz dezoito contos de caráter intimista, nos quais se observam conflitos interiores e dramas de suas personagens. Adultério, loucura e morte são algumas das questões abordadas pelas narrativas psicológicas. O conto título, juntamente com *O Jardim Selvagem*, compõem o *corpus* da dissertação.

Seminário dos Ratos (1977), outro livro presente na antologia, traz também o teor psicológico nos contos, cuja tônica dá lugar às nuances da fantasia e da realidade, ao natural e ao sobrenatural. Entre os quatorze contos, está *Tigrela*, abordado no presente estudo.

Em *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1991), oito contos apresentam marcantes protagonistas em instigantes situações de conflito nas quais, ao perambular pelo íntimo de cada um, se perscrutam suas percepções e anseios. O conto *A Medalha*, que abre o livro, é explorado ao longo desse trabalho.

A Noite Escura e Mais Eu (1995), outro livro contido na coletânea, revela em seus nove contos intensas tramas que envolvem memórias e fantasmas do passado.

O destino também se mostra uma questão essencial às narrativas, dentre as quais está *O Segredo*, conto que compõe o *corpus* do estudo aqui pretendido.

Lygia conta ainda com outros títulos em sua produção, como os romances *Verão no Aquário* (1964) e *As Horas Nuas* (1989), além das coletâneas de contos *Invenção e Memória* (2000) e *Conspiração de Nuvens* (2007), por exemplo. Em todos eles, a escritora revela uma poética sutil e sensível ao ir até o mais íntimo de suas personagens.

Assim, escritora traz grande vivacidade às suas tramas principalmente por meio do discurso indireto, tendo a apresentação da consciência de seus personagens como uma grande característica de sua escrita, lapidada ao longo de mais de oitenta anos, como Galvão (2018) – no posfácio da edição de *Os contos*, intitulado *O Olhar de uma Mulher* – afirma:

Romancista e contista, Lygia Fagundes Telles é um fenômeno raro: não há muitas pessoas que possam se vangloriar de oitenta anos de produção literária contínua. É só fazer as contas, pois desde sua estreia em 1938, aos quinze anos, ela nunca mais parou. Aos poucos, foi criando para si um lugar especial no nível mais elevado da literatura de língua portuguesa, forjando um estilo próprio, inconfundível. Tornou-se perita no discurso indireto, rente e colado à “consciência” — consciência fictícia, é claro — das personagens. (GALVÃO, 2018, p. 755)

Dessa forma, perscrutando o interior de suas personagens, Lygia escreve de maneira na qual a introspecção subjuga a ação. Isso ocorre porque a ação parece ocorrer no interior das personagens, retratadas em grande parte em ocasiões como diálogos, fluxos de consciência ou questionamentos existenciais.

Assim, considerando o microcosmo das relações interpessoais como um dos preferidos da autora, a destreza ao concebê-lo é digna de nota, pois, como Galvão (2018) ressalta,

(...) a narradora percorre toda a gama da distância à aproximação, indo e voltando, identificando-se com o que narra ou lavando as mãos, intrometendo-se ou desaparecendo, comentando a ação de fora ou adivinhando o que se passa no mais íntimo de suas criaturas. O que ocorre inclusive nas histórias que se dão como inteiramente “objetivas”, que se narram a si mesmas sem necessidade de intermediários. A narradora é instrumento aperfeiçoado, afinado e afiado, talvez a maior perícia da escritora. A elegância de uma escrita quase minimalista desposa a elegância das soluções de enredo. (GALVÃO, 2018, p. 742-743)

Desse modo, a narração esmerada torna ainda mais interessante a escrita de Lygia, executada com o cuidado de quem faz da caneta um bisturi ao dissecar as emoções do coração e da consciência humana. Silvano Santiago, no ensaio *Lygia, Revolta e Disciplina* (2018) comenta tal particularidade, afirmando que

(...) A escritora se encontra na pele que recobre a carne secreta da palavra ficcional e também a do personagem. Ela conhece o quilate do vocábulo e da cria e os reconhece como autênticos pelo que eles têm de pele que pulsa ao ritmo do coração. Todas as sensações e paixões dos seres vivos estão a nu e a descoberto na letra do livro. Estão à flor da pele. (SANTIAGO, 2018)

A voz que permeia essa escrita parece ser indissociável da voz da escritora, sendo recorrente a impressão de que quem narra é também uma mulher, salvo alguns contos, como *A Sauna*, narrado em primeira pessoa por um narrador do sexo masculino. Galvão (2018) sugere algumas hipóteses que justificariam essa impressão, afirmando que

Ler Lygia Fagundes Telles sem visualizar uma mulher é difícil, impressão provavelmente induzida por uma narradora sub-reptícia, cuja voz mal se distingue no texto fortemente entrecido de cortes, elipses, interrogações, dúvidas, anacolutos, litotes, com mudanças bruscas de interlocutor mesmo no meio da frase. E assim por diante, num discurso que habilmente desnorteia o leitor, ao mesmo tempo cativado e manipulado pela enganosa facilidade da leitura. (GALVÃO, 2018, p. 742)

Ainda sobre essa voz feminina que parece estar presente na maioria das narrações, Galvão (2018) reflete sobre a “personalidade” dessa mulher que narra, sendo o seu olhar “(...) inclemente, impiedoso, lúcido, enfim. Não isento de compaixão, mas sem permitir que se turve a lucidez. Com ela nada de piegas, de sentimental, de lacrimoso — ela é dura e sagaz em seus diagnósticos” (GALVÃO, 2018, p. 742).

Assim, a “enganosa facilidade de leitura” pontuada por Galvão (2018) mostra que a obra de Lygia consiste em muito mais do que o observado na superfície das páginas. A lucidez e a sagacidade da narradora se mostram essenciais para a apreciação daquilo que permanece mais profundo em sua escrita. Exemplo disso seria a imagem que Galvão (2018) chama de “pregnante”, sendo parte daquilo que “(...) estrutura internamente seus contos. Essa imagem é um concentrado ou condensado de sentido, uma síntese extremada de tudo o que o conto insinua. De tal modo que, quando aparece, traz consigo um senso de revelação, iluminando em rastilho toda a narrativa” (GALVÃO, 2018, p. 750). Essas imagens – sejam elas objetos como a medalha no conto homônimo ou cores como o verde em *Antes do Baile Verde*, por exemplo – consistem em vestígios de alta carga simbólica para a produção de sentido dada na leitura. Dessa forma, os detalhes capturados pelo olhar daquela que narra não parecem ser, de forma alguma, gratuitos, já que “(...) a imagem pregnante é submetida a infinitas variações, de modo que jamais trará monotonia à

leitura ou mesmo ausência de surpresa. Nem simplório nem maquinal, um tal uso obriga o leitor a render-se a seu sortilégio” (GALVÃO, 2018, p. 751).

Ler Lygia exige o ato de rendição. A leitura, principalmente de seus contos, se assemelha a um passeio por retratos que inquietam e provocam ao falar, com a delicadeza de um sussurro, muito mais do que mostram. Sônia Régis discorre acerca desse encantamento evocado nos escritos de Telles ao assumir que

A força do texto de Lygia Fagundes Telles é de nos seduzir para essa fecunda especulação e nela nos manter encantados. Seu texto exige a generosidade da compreensão e do entendimento, forcejando nossa capacidade de sentir o outro. Ficamos presos na urdidura de seus enredos, obrigados a contemplar os avessos das almas, os inversos e os reversos do espírito humano. Com ela iniciamos um longo passeio pela paisagem das consciências, às vezes calmo, às vezes tenebroso. (RÉGIS, 1998, p. 87)

Andar lado a lado com Lygia é, desse modo, se render ao mergulho no oceano da existência, se reconhecendo espectador vulnerável à magia e à escuridão das profundezas.

É importante ressaltar que tais substantivos não constituem opostos, sendo ambos capazes de exercer o fascínio, detalhe que não passa despercebido pela autora, que insere a dose certa de cada um em suas narrativas. Com Lygia não há espaço para o maniqueísmo, sendo sua escrita o ponto de encontro no qual o bem e o mal - e todas as outras oposições - se confundem.

Uma fronteira que parece sempre estar dissolvida em seus escritos é a que separa o real e o imaginário. Sobre tal habilidade, Fábio Lucas (1990), em *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles*, ressalta que

a arte da contista está no controle da narrativa, cujo efeito cênico é obtido com o rigor e o cálculo de um enxadrista. O racional, portanto, se entrelaça com a rotação do insólito, do maravilhoso e das propriedades mágicas. A lógica do real em LFT, com efeito, se apresenta em estado de transe. (LUCAS, 1990, p. 68)

Lygia parece, assim, pisar ao mesmo tempo dos dois lados das mais variadas fronteiras, desenvolvendo no leitor o olhar que não julga a pertinência dos eventos em suas narrativas, mas sim que aceita a beleza que faz morada no incerto.

A maneira com a qual se desenvolvem esses eventos é também bastante particular. Lygia traz cenários que se situam na contemporaneidade, “com incursões pelo passado não muito remoto, alcançando no máximo as avós” (GALVÃO, 2018, p. 751), criando assim uma fácil identificação para com o leitor. A duração das narrativas

costuma não ser extensa, o que não impede a grande densidade nos contos. Galvão (2018) comenta que

A duração da narrativa em microcosmo é quase sempre compacta, embora às vezes comporte súbitos encolhimentos ou atalhos que saltam sobre décadas. Pode cobrir vastas extensões de tempo ou espaço, às vezes de ambos, contanto que sirva ao enredo. Este pode ser complicado ou simples, cheio de peripécias ou reduzido a só uma, central. (GALVÃO, 2018, p. 751)

Dessa forma, a autora expande o horizonte de suas narrativas, que vão desde curtos (mas profundos) momentos de reflexão individual aos relacionamentos de longos anos, por exemplo.

As personagens às quais a autora dá vida seguem uma certa regularidade. Um exemplo são as mulheres de classe média-alta, que aparecem diversas vezes enquanto se deixam levar por incursões em seu próprio interior, mesclando frivolidades e epifanias. Schwertner e Bodnar (2019), em *Trapos que aconchegam: o envelhecimento feminino em Lygia Fagundes Telles*, apresentam essas personagens como “(...) complexas, com fortes tons psicológicos, vivem trajetórias de busca de inserção em um mundo no qual coexistem com uma sensação de não pertencimento, suas procuras por sentido partem de perplexidades e indagações frente a um contexto que não reconhecem como seu” (SCHWERTNER; BODNAR, 2019, p. 3). Galvão (2018) concebe esse contexto, esse mundo de Lygia, do qual tais personagens são parte, como sendo

Do ponto de vista social, (...) paulista e até paulistano, urbano e metropolitano, com alusões ao passado interiorano ou rural. Movem-se nesse espaço a burguesia, grã-finos, intelectuais e artistas. Mas, para desmentir esse quadro, alguns contos dão bruscas guinadas, escapando desses limites, e seguem, por exemplo, a trajetória de uma mulher pobre, que acaba por se tornar assassina (“A Confissão de Leontina”). (GALVÃO, 2018, p. 752)

Assim, mesmo tendo criado esse universo que lhe é muito caro, Lygia mostra não ter engessado a sua escrita, perambulando também outras esferas.

O mundo de Lygia é também moderno e, portanto, traz em si a complexidade carregada pelo termo,

(...) comportando a evocação nostálgica de um passado mais harmonioso, mas que é continuamente desmistificado. Há um casarão urbano com jardim, há um sítio ou uma fazenda; as pessoas não são nem pobres, nem muito ricas (“remediadas”?). Mas com certeza são restos ou sobras da antiga classe dominante, decaídos ou diminuídos, e continuam sonhando com a Idade de Ouro. Há um jardim com jasmineiro, quintal e pomar com goiabeiras e mangueiras, muitos cachorros e gatos, um galinheiro. E também fogão a lenha, criadagem — ou ao menos cozinheiras e babás. (GALVÃO, 2018, p. 752)

Assim, nas criações da autora, coexistem e convivem decadência e prosperidade, bem como diversas outras oposições. Pode-se observar também na poética de sua escrita o encantamento a partir de espaços que parecem deploráveis, como Matsuoka (2019), em *A personagem e o espaço na ficção de Lygia Fagundes Telles*, afirma ao dizer que

(...) Pode ser um bosque incrustado nas tramas de um tapete velho, um vale de montanhas cinzentas, uma rua deserta onde repousa uma árvore solitária ou um cemitério abandonado, toda narrativa iniciada com uma descrição de espaços como esses se assemelha a um convite, a uma porta se abrindo para um mundo estranhamente hospitaleiro. (...) (MATSUOKA, 2019, p.1)

É nesse convite sorrateiro, nas curvas de um cenário curioso, que Lygia apresenta ao leitor um pedaço de seu universo criado em palavras. É também nesse ponto que se mostra o esmero da autora nessa criação, que extrapola as linhas enquanto arquiteta uma atmosfera propícia para o que será narrado. Matsuoka (2019) chama a atenção para esse ponto, ao trazer o espaço nas obras de Lygia como

(...) um elemento essencial não só para a estruturação da narrativa ficcional, mas para a recepção. Em muitos casos, ele tende a se configurar pela referência à toponímia real, o que permite a aproximação imediata entre ficção e realidade, mas sua atuação vai além da localização e da figuração geográficas, estando muitas vezes relacionado a significados simbólicos e ideológicos que remetem a experiências de naturezas diversas. (...) (MATSUOKA, 2019, p. 2)

Assim, o desenvolvimento do espaço em Lygia ultrapassa a mera descrição, mesclando símbolos aos ambientes e trazendo uma nova carga de significado aos mesmos.

Como já dito, nada nas narrativas da escritora é gratuito e da mesma forma, a construção desses espaços mostra o poder subversivo de sua escrita, já que

A tradição racionalista mostra que a consciência se acomoda facilmente aos critérios de estabilidade: opta-se por assimilar e aceitar como realidade o que dá a sensação de conforto e segurança e se ignora o que ameaça esses estados. Na tentativa de mostrar, no âmbito literário, esses medos, as narrativas de Lygia Fagundes Telles questionam as conveniências do mundo através da linguagem. Há, segundo essa visão, uma técnica importante que expõe as idiosincrasias de personagens, representantes de homens e de mulheres que reconhecem a influência da imaginação, da poesia e do sonho em suas existências. (MATSUOKA, 2019, p.6)

Dessa forma, considerando a forma com a qual a autora constrói esse universo próprio, Galvão (2018) resume a literatura que Lygia instaura, afirmando que

Em suas mãos, a linguagem é instrumento dócil, maleável, no brilho surdo do recato e da discricção. (...) Ressalta a verrumação psicológica, principalmente no que concerne às conexões entre as pessoas, conexões ou meio emperradas ou sujeitas a atrito, ambas as possibilidades tratadas com

ironia. Sua literatura é sussurro e não grito, é penumbra e não luz que cega, é monossilábica e não loquaz: é uma obra em surdina. (GALVÃO, 2018, p. 755)

A escritora, através de um olhar que penetra psicologicamente os microcosmos que estabelece, faz da linguagem um complexo e paradoxal jogo, demasiadamente atrativo para o leitor que decide nele mergulhar.

Também complexa é a tarefa de tentar alinhar a produção lygiana para com um movimento artístico, sobre o que Lucas (1990) reflete ao afirmar que

A prosa de LFT está carregada das características que assinalam o período pós-45. No Brasil, fala-se que ela pertence Geração 45, designativo que se aplica principalmente a um grupo de poetas que reagia contra o Modernismo e suas experiências revolucionárias nas décadas de 20 e 30. A Geração 45 impregnava-se de gosto neoclássico, preferia as formas tradicionais de composição, como o soneto, embora se deixasse influir pelo espírito moderno. Já a prosa de LFT afina-se mais com o ambiente cultural da época, quando o Existencialismo dava a tônica. (LUCAS, 1990, p. 63)

Essa própria mistura de influências, às quais Lucas (1990) soma ainda o “(...) experimentalismo vanguardista, como do Expressionismo e do Surrealismo” (LUCAS, 1990, p. 63), concede ainda mais força para o argumento de que Lygia criara um modo próprio de fazer literatura. Muito disso envolve também a exploração da voz e da expressão íntima feminina em suas obras, sendo esses aspectos anteriormente abordados por homens. Sobre isso, Lucas (1990) pontua:

Há, em LFT, uma tonalidade toda especial, que consiste em lidar com a psicologia feminina a partir de um ponto de vista feminino. (...) Somente no após-guerra proliferaram as perspectivas femininas para as romancistas, principalmente ao redor de temas amorosos ou retratação de desejos sexuais. Os tabus eram muito grandes e o público admitia pouca circulação para as ousadias descritivas da mulher. (...) LFT irá inovar a este respeito, pois trará para a prosa de ficção uma liberdade que algumas poetisas já haviam alcançado. (LUCAS, 1990, p. 63)

Salvaterra (2004) reforça esse ponto, afirmando que

Há uma coerência na obra de Lygia, que se percebe tanto no tratamento das personagens femininas quanto na linguagem. A sua escrita tem a marca feminina. Os temas e questões levantadas, assim como a perspectiva da realidade, denotam uma reflexão sobre a condição feminina. Na escritura de Lygia, a mulher torna-se sujeito e não apenas objeto. (SALVATERRA, 2004, p. 48)

A escritora evoca – de forma semelhante ao que fizeram Hilda Hilst e Gilka Machado – através das particularidades de sua escrita, uma mulher mais livre e consciente de si mesma.

Outra artista com exímia habilidade em renovar o olhar acerca da condição feminina enquanto dissolve fronteiras foi Maria Martins. Detentora de uma poética própria e livre de amarras, Maria fez da escultura o veículo de sua voz.

A brasileira, nascida no ano de 1884 em Minas Gerais, foi casada com o diplomata brasileiro Carlos Martins e, por conta dos deveres do marido, disfrutou do contato direto com o exterior, sendo a permanência do casal na Bélgica, em 1939, o marco do início dos estudos da artista com a escultura em terracota. Mais tarde, já em Washington, fez do jacarandá sua matéria prima, além da cerâmica. Durante esse período, Maria decidiu dedicar-se à escultura, fazendo de um andar do prédio da embaixada – que também abrigou o forno para o processo de queima de suas criações – o seu estúdio. Foi também na capital estadunidense que ocorreu a sua primeira exposição individual, *Maria*, na galeria Cocoran. Nela, Nelson Rockefeller adquiriu sua peça *Cristo* para o Museu de Arte Moderna de Nova York.

Em 1949, a família de Maria retorna ao Brasil e, no ano seguinte, a maior exposição da artista no país, *Maria Esculturas*, ocorre em São Paulo, com textos de artistas como Duchamp e Breton em seu catálogo. Outro feito de Maria nesse período diz respeito à sua participação e colaboração na organização da I Bienal Internacional de Arte de São Paulo, no ano de 1951. Diversas peças de renomados artistas de outros países fizeram parte do evento, grande parte por conta da comunicação estabelecida por Maria, que se mostra assim como uma artista engajada tanto no fazer quanto no conectar arte e pessoas.

Assim, como expõe Maria Silvia Farina (2008) em sua dissertação *Identidade e Arte de Maria Martins*, a recém iniciada década de 50 se fez bastante prolífica para a escultora, já que

(...) em 1953, com a intenção de formar uma exposição com artistas de peso internacional, Maria viajou para os Estados Unidos, Canadá, Cuba, México e Guatemala. Nessa Bienal, recebeu o segundo lugar como melhor escultura da mostra. Em 1955, recebeu o prêmio de melhor artista brasileira na III Bienal de São Paulo. (FARINA, 2008, p. 34)

Além disso, em 1956, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, algumas obras de Maria foram expostas em uma retrospectiva de seu trabalho. Na mesma década ainda, Maria publicou *Ásia Maior: O Planeta China* e, livro no qual, segundo Farina (2008), a agora poeta “confirma sua forma de expressão na mesma proporção de sensibilidade impetuosa que usa nas concepções artísticas” (FARINA, 2008, p. 34).

Na década seguinte, Maria publicou ainda outros dois títulos, como *Brama, Gandi e Nehru* (1961) e *Deuses Malditos 1: Nietzsche* (1965), além de finalizar duas outras esculturas destinadas aos Jardins do Palácio do Itamaraty. Em 1973, Maria falece em sua casa, no Rio de Janeiro, deixando seu legado na arte por meio de esculturas, gravuras, poemas carregados de sua identidade ímpar e de seu erotismo imaginante.

Legado esse mais forte com relação à mulher. São numerosas as esculturas de Maria que trazem o corpo feminino como foco. A forma com que o representa é notavelmente afastada de ideais de beleza ou de formas tradicionais. Sobre as mulheres criadas pela escultora, Manoel José Canada, em sua dissertação intitulada *Maria Martins: Um Imaginário Esquecido* (2006), afirma que

De qualquer forma, a mulher, para Maria, sempre será essa personagem mítica, devoradora e destruidora. Suas esculturas não revelam apenas uma junção de seres em mutação, em transformação, elas revelam nossa própria essência, nosso mais profundo desejo reprimido, nossas angústias e esperanças. Em uma entrevista, Maria disse: “Eu sei que minhas deusas e meus monstros irão sempre parecer sensuais e bárbaros. Mas não se esqueça de que eu sou dos trópicos e que vim de longe”. (...) Mas o que define um monstro? Geralmente são seres que apresentam corpos com uma conformação anômala. Frequentemente são figuras colossais e estupendas, assim as de Maria Martins poderiam ser denominadas de monstruosas. (CANADA, 2006, p. 45-46)

Dessa forma, a representação da mulher em obras de Maria vai muito além de esculpir corpos que se identificam como feminino. Beirando o monstruoso, vinculam-se à natureza para mostrar que, debaixo da pele, correm sangue e muitas outras existências.

Enquanto Maria dava forma às suas criações, ideias bastante inovadoras moviam o cenário artístico, dentre as quais se destacava o movimento surrealista, do qual a artista demonstra influência em sua obra, como pontua Maria José Justino em *Maria Martins: Uma Poética do Desejo* (2011):

A experiência do clima surrealista é-lhe fatal, pois vem ao encontro de sua visão libertária da arte e celebra o seu espírito aberto, mesmo porque o surrealismo não é uma escola, mas uma aventura audaciosa na experiência da arte e da liberdade. (...) A artista encontra no surrealismo um método que lhe permite ir à profundidade das coisas, alcançar a experiência do maravilhoso na contradição do real e expressar-se numa linguagem sem amarras. O surrealismo lhe proporciona as condições de afirmar as forças da vida (...) (JUSTINO, 2011, p. 2223)

Dessa forma, a sua relação para com o movimento surrealista está mais relacionada a essa liberdade de criação no campo do não real, do onírico, cuja potência se

expressa em corpos transgressores da verdade sensível, se fazendo, portanto, surreais.

Esse contato com o Surrealismo teria se iniciado durante a estadia de Maria nos Estados Unidos, pois, segundo Farina (2008)

Enquanto Maria estava em Washington, o grupo do Breton estava em Nova York e isso lhe proporcionou um contato maior com o surrealismo. Ela tentou estabelecer um pertencimento à questão brasileira para ser aceita no *metié* americano, com a apresentação da série Amazônia. Esta série, primeiro mergulho no Surrealismo, mostra uma identidade brasileira na escolha dos temas folclóricos da região Amazônica. Breton a nomeia surrealista quando entra em contato com suas obras em 1942. (FARINA, 2008, p. 36)

A coleção relacionada à Amazônia, exposta em 1943, na Valentine Gallery em Nova York, é um marco dessa temática que remonta a conexão de corpos para com o natural e com o animal, com esculturas estreitamente relacionadas ao folclore brasileiro, bem como às crenças do povo. A partir de esculturas como Yara, Amazônia, Cobra Grande e Boiuna, a artista acentua a potência dessa mistura de diferentes naturezas. Stigger afirma

(...) Este conjunto de esculturas marca uma mudança decisiva na concepção formal dos trabalhos de Maria Martins. Se, em suas duas exposições anteriores, em 1941 e 1942, suas peças tendiam a uma representação mais tradicional da figura humana, com contornos definidos, mesmo quando já explorava temas brasileiros como Samba, Macumba e Yara, agora suas personagens, embora ainda reconhecíveis, se fundem a um emaranhado de folhas e galhos que fazem as vezes da floresta tropical. (STIGGER, 2013, p. 17)

Assim, a escultora parece inaugurar, à sua maneira, uma nova forma de fazer aparecer a tão desejada vontade modernista por uma expressão artística nacional, questão observada por Antonio Callado ao aclamar seu feito pontuando que

(...) ela representa, aliás como poucas no Brasil, um espírito novo em escultura. (...) Em sua coleção de esculturas chamada Amazônia, a que pertence Yara, em que modelou o folclore e pôs em forma escultórica as superstições populares, o ingênuo atavismo brasileiro, Maria Martins alcançou esse objetivo raro da arte, que é ser tão nacional, tão regional quanto manter uma atração universal. Muitos outros nomes poderiam ser mencionados, comprovando o nascimento de uma nova escultura brasileira hoje em dia. Mas refiro-me ao nascimento dessa moderna escultura, corajosa e experimental. Nada estável, nada definido, nada frio e eterno. Movimento, criação, dinamismo. Brasil-borboletas. (CALLADO, 1943, apud ANTELO, 2010, p. 128)

Dessa forma, mobilizando corpos, plantas e mitos, Maria une o surreal ao cultural, suas criações e sua terra.

A artista vai, com seus volumes, ao cerne dos seres e, por isso, à sua essência mais primitiva. E assim, por ser sem amarras, se liberta também da imposição de

classificação, da associação para com movimentos artísticos. Ao compará-la ao pintor Rego Monteiro, Antelo (2010) pontua que, tendo ambos bebido da mesma fonte do primitivo e de suas afinidades, apresentam em si “(...) duas aventuras paralelas à Antropofagia, sem vínculo de dependência e, no caso do pintor pernambucano, nem mesmo de precedência” (ANTELO, 2010, p. 126). Acredito que seja possível também tomar a arte de Maria Martins como sem precedentes, tendo em vista a originalidade da sua forma de representar esse espírito que perambula os recônditos do ser.

Sua originalidade parece ter também perturbações nas convenções do próprio meio artístico. Um exemplo disso se dá em 1960, ano em que algumas obras da escultora fizeram parte da exposição internacional *Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain*. No episódio, Andre Breton e Marcel Duchamp – sendo Breton o curador e Duchamp o responsável pelo catálogo do evento – discordam a respeito dos critérios de apreciação das obras, como expõe Raúl Antelo em *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos* (2010):

(...) Como Duchamp não apreciava os critérios de Breton (a quem define, em carta dirigida a Maria, como “très vulgaire” [muito vulgar] (...) [e portador de um espírito hitleriano que é frequentemente sintoma de imbecilidade]), não hesita em cobrar, do próprio Breton, que L'impossible [O impossível], a escultura de Maria que fazia parte do acervo do MOMA, pudesse constar no catálogo. Consegue-o e a imagem figura em página dupla, no final do volume (ANTELO, 2010, p. 130)

Desse modo, se nota a dificuldade em se contemplar a arte de Maria e de suas esculturas entregues à imaginação.

A entrega se faz necessária na visão dos corpos não explícitos, na sutileza de um erotismo que provoca não só o olhar, mas todos os sentidos. Nessa necessidade que floresce, o convite também se estende ao racional, ao mergulho na subjetividade, que pulsa em cada curva de suas criações. Pulsa aí também a poética de Maria.

Em seu fazer arte, as formas evocam sensações dos corpos que parecem volúveis, livres, como aponta Farina (2008)

Ela era dona das suas formas, e suas formas lhe pertenciam. Um mergulho no inconsciente de “maneira consciente”. Obediente aos preceitos do movimento surrealista vigente na época, lhe é facilitada a originalidade na concepção das formas. Na conjugação de suas fases existe um fio condutor poético: LIBERDADE. As linhas entrelaçam-se, mas não se prendem e nem se perdem, os espaços vazados proporcionam uma não contenção. (FARINA, 2008, p. 36)

Essa não-contenção, que à primeira vista pode se assemelhar à deformação, permite também que as obras sejam vistas não como corpos que perdem as suas formas, mas sim como corpos que estão mudando de forma, se libertando.

Maria continuou a forjar essa liberdade, ao mesmo tempo em que construía a sua própria identidade como artista, em suas obras. Para além da série relacionada à Amazônia, prosseguiu trazendo a sua originalidade às esculturas seguintes, nas quais se perpetuam também noções ligadas ao desejo e ao feminino, por exemplo. Farina (2008) discorre sobre essa identidade artística de Maria, afirmando

Para se buscar a identidade de Maria é importante buscar as variáveis que singularizam sua obra. Maria Martins respondeu muito bem aos quesitos do movimento surrealista ao ponto de Breton, reconhecê-la como uma escultora surrealista. Ela se serve do automatismo psíquico de maneira que suas obras sejam de acordo com sua expressão livre e sem censura, com carga expressiva, original e instigante. É impossível parar diante da maioria das obras de Maria, sem repetir o olhar e refletir, e muitas vezes sobre a relação do título e obra, que Maria talvez pela convivência com Duchamp, desenvolveu uma forma de pensar a arte de maneira profunda e de extrema inteligência e sensibilidade. (FARINA, 2008, p. 37-38)

Dessa forma, os títulos escolhidos por Maria para as suas esculturas trazem a elas mais voz, mais potência e, conseqüentemente, mais identidade. É importante ainda afirmar que os títulos são dados na língua francesa e também no português. Não é possível afirmar com exatidão o motivo das opções da escultora, mas sabe-se que possuía grande afinidade com o francês e que estudava a língua desde sua infância. *Não se esqueça que eu venho dos trópicos* (1945) é um exemplo. O título – *N'oublies pas que je viens des tropiques* (1945), originalmente – e a evocação aos trópicos comporta uma discussão decolonial, para além das questões já associadas ao corpo da mulher, com a questão do corpo de mulher brasileira, apresentado e vendido como produto internacionalmente. Ao mesmo tempo, reafirma a identidade de Maria, que rememora e volta-se aos trópicos, ao Brasil.

Ainda sobre a identidade de Maria como artista, é muito particular a forma com a qual se apresenta o já mencionado erotismo presente em grande parte de suas obras. Não se trata apenas de tornar o corpo explícito, mas de fazê-lo de forma a inquietar quem o observa. Além disso, Farina (2008) evidencia um importante ponto para a contemplação das esculturas de Maria, já que

Analisar a obra de Maria é entrar num mundo de linhas e formas imprevisíveis aos contornos e desenhos. Se por um lado, no Surrealismo, o feminino era a fonte de inspiração, o erótico ilimitado da mente humana era posto à vista: a mulher era objeto de desejo, assim como a mulher Maria fala sobre o desejo

e sobre o erotismo sem se preocupar com as conseqüências. (FARINA, 2008, p. 43)

Esse desejo imaginante explicita a liberdade desde o momento da concepção das esculturas da artista, pois, ainda segundo Farina (2008),

Suas obras sugerem novos seres, algo que brota de uma unidade primeira: a essência humana. Seu trabalho anunciou um mundo de seres que poderiam existir. O vegetal, animal e mineral se mesclam e se transformam. Ora essas formas se fundem, ora se repelem, num estado de não toque, não aproximação como as obras Impossível. É um nascer e transformar, um brotar que é sugado por tentáculos, que brotam, proliferam e se encolhem. Desejo, amor e sensualidade são sugeridos sutilmente. (FARINA, 2008, p. 46)

Dessa maneira, a escultora traz em sua sutil e, ao mesmo tempo, pungente poética, o erotismo às curvas de suas criações.

Alinhando, assim, os feitos alcançados tanto por Lygia Fagundes Telles como por Maria Martins, pode-se observar um transbordamento do que normalmente se entende por Modernismo brasileiro. A respeito de Maria, Stigger (2006) aponta que

Ao mesmo tempo em que, com seu objetivo declarado de salientar o que apresentava como traços de brasilidade em suas obras, ela parece se aproximar do Modernismo brasileiro, por outro lado, com a forma singular que dá a seus bronzes, ela decididamente marca um afastamento. (STIGGER, 2006, p. 82-83)

Da mesma forma, em Lygia nota-se também uma singularidade. São exemplos disso a sua mistura de temas, que vai desde o horror, da denúncia até o intimista e a presença de uma narração que beira a poesia. Assim, na obra das duas mulheres, parece haver um quê de antropofagia, aproximando-as do Modernismo. Por outro lado, o regurgitar resultante da experiência das autoras não tem como ponto principal a criação de uma literatura e identidade brasileiras, mas sim de uma arte genuína, pulsando em sua autenticidade.

Além disso, o ponto principal que aproxima as duas artistas e que direciona o presente trabalho é o modo com o qual representam a mulher. Ambas desvelam não só o corpo feminino – que se mistura a outras existências ou não –, mas também o ser mulher em sua essência. Plena em desejos, os quais não são censurados, seduzem e provocam, dando vida aos versos de Maria no poema *Explicação*, que dizem: “*Eu sei que minhas Deusas e sei que meus Monstros/ sempre te parecerão sensuais e bárbaros*”. Em suma, as mulheres em Lygia e em Maria elencadas nesse estudo transgridem seus próprios corpos e seus limites, criando um desnudamento

repleto de uma carga simbólica que ressignifica o que vemos, o que não vemos e o que imaginamos.

4 PERCURSO DE LEITURA DAS OBRAS

Para ensinar a leitura pretendida, recorro à própria Lygia e às suas palavras em *A Criação Literária* (1990), texto no qual constata que, apesar de a vida, o homem e a arte serem uma “sopa sem receita”, são necessárias “ainda assim, as perguntas. As pesquisas, buscas. Tudo misterioso, tudo oculto, mas é preciso continuar levantando o pano e a pele na aventura de explicar o inexplicável” (TELLES, 1990, p. 24). Assim, ampara-se o exposto a seguir como sendo apenas uma “frincha” do pano e da pele que se levantam para que se encontre, então, a carne do inexplicável das obras aqui compreendidas, enquanto se explora, por meio dos contos e das esculturas, a representação da mulher moderna e de sua volúvel existência.

Para melhor justapor a arte expressa na literatura de Lygia e na escultura de Maria Martins, é importante explicitar a riqueza decorrente do resultado de tal processo. Dessa forma, considerações feitas em *Literatura Comparada - Textos Fundadores* (1994), organizado por Coutinho e Carvalhal, servirão como ponto de partida para a comparação a ser estabelecida.

No que tange às análises literária e escultórica, serão usados como inspiração os escritos de Susan Sontag, em *Contra a interpretação* (1987), além de contemplar a fortuna crítica de ambas as artistas por meio de textos que apreciam as obras em questão.

São ainda exploradas as noções contidas em *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Abrangendo tanto o primeiro quanto o segundo volume, o subcapítulo traz reflexões sobre o que é ser mulher, um ponto essencial para a subsequente discussão dos contos e das esculturas.

O arcabouço teórico aqui mobilizado conta ainda com considerações feitas a respeito dos conceitos de monstro e devir-monstro, com base nos pressupostos por Cohen e Gil em *A Pedagogia dos Monstros* (2000). A utilização desses textos se justifica pela semelhança do limiar em que a mulher e o monstro parecem habitar: enquanto descobre a si mesma em sua multiforme existência, se transforma e ressignifica a noção de mulher, abalando e ressignificando também toda a estrutura social.

4.1 JUSTAPONDO A ESCULTURA E A LITERATURA

São várias as maneiras pelas quais os seres se expressam. Palavras, traços, sons ou formas, por exemplo, carregam uma mensagem, consciente ou não, flutuante no espaço-tempo que mede sua distância ou proximidade para com o interlocutor. Nesse voo livre e de possibilidades infinitas, são indescritíveis e imprevisíveis os encontros e relações que podem ser estabelecidas. Fato é que a reação e o impacto causados pela mensagem dependem da vivência do interlocutor, que busca relacionar-se com o que contempla na tentativa de satisfazer o seu instinto julgador.

Entrando, assim, no campo das expectativas, essas têm como base tudo aquilo sobre o que anteriormente já se aferiram juízos, dando espaço para que a comparação ocorra.

Com relação às artes, o exemplo da comparação entre pintura e poesia feita por Horácio em *Arte Poética* é um dos mais conhecidos. Nele, o filósofo afirma que

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre. (HORÁCIO, 2005, p. 65)

A partir do trecho, se nota que a possibilidade de relacionar e comparar artefatos não se limita ao mesmo suporte artístico. Do mesmo modo, a análise aqui pretendida tem como objetivo articular a literatura e a escultura, veículos distintos que ecoam a mesma voz.

Em *Literatura Comparada - Textos Fundadores (1994)*, organizado por Coutinho e Carvalhal, vários autores apresentam noções importantes acerca das comparações estabelecidas para com a literatura. Joseph Texte, no texto *Os Estudos de Literatura Comparada no Estrangeiro e na França*, afirma que “(...) o estudo das obras de arte impõe a necessidade de não nos confinarmos apenas a uma escola, mas a dar-nos conta da inter-relação de várias escolas”. Texte ainda afirma que a impotência assombra a crítica que tem como limite um “grupo único de homens e de obras” (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 38). A crença aqui assumida e corroborada por tais afirmações é a de que, ao serem estabelecidas relações entre as formas de expressão, a potência artística é maximizada e a decorrente experiência, enriquecida.

Texte afirma que “o conjunto de obras que constitui uma literatura só se compreende e só pode ser explicado se recolocado no conjunto geral de que se originou” (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 38). Ainda tratando do transbordamento oferecido pela relação entre as artes, aqui mais especificamente a escultura e a literatura, e tomando o referido trecho como inspiração, pode-se dizer que, além da influência na experiência, a compreensão também se faz maior ao dispor as produções lado a lado.

Louis Betz, cujo texto *Observações críticas a respeito da natureza, função e significado da história da literatura comparada* também compõe a coletânea de Coutinho e Carvalhal, intensifica a importância do ato de comparar ao pontuar que “através da comparação chegamos com maior clareza e segurança ao conhecimento das peculiaridades de uma dada literatura. No entanto, podemos assim ver o indivíduo também em sua universalidade” (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 58-59). Sendo assim, se alarga, através da comparação, a fruição mobilizada no contato para com a obra.

A mesma ideia é corroborada pelo dito por Pereira (2020) a respeito das relações estabelecidas entre as artes. O autor afirma que

a interação entre as artes enriquece a leitura da realidade, leitura essa que não se quer totalizante, dada a natureza fragmentária da realidade, mas suplementar, pois não se fecha numa interpretação unívoca: ela acresce significado, através da coexistência de múltiplas vozes, múltiplos meios semióticos. (PEREIRA, 2020, p. 138)

Pereira (2020) ainda chama a atenção para a questão de completude das obras, sendo as conexões para com outros artefatos de teor suplementar, pois “(...) o suplemento acresce a um todo, não o que falta, mas o que lhe excede. Portanto, a utilização de dois ou mais sistemas sígnicos não é uma forma de ressaltar o que lhes falta em separado, mas uma maneira de lhes enriquecer, pelo contato com o outro” (PEREIRA, 2020, p. 138). Tal riqueza é o que se busca a partir da análise aqui pretendida, cujo fruto almejado é a maior compreensão da mulher moderna e de sua representação nos suportes literário e escultórico.

4.2 DOS OBJETOS LITERÁRIOS E ESCULTÓRICOS

No que diz respeito à condução das análises literária e escultórica, torna-se muito relevante ressaltar que, ainda que com muito esforço, descrever o ato da contemplação é uma tarefa que parece fadada à incompletude. Além da disposição do corpo que procura relacionar-se com uma obra e seu conteúdo, criando uma conexão para com aquilo que lhe chega aos olhos, outros processos e detalhes estão envolvidos nesse momento.

Sontag (1987), em *Contra a Interpretação*, pontua que

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. Como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada que empestam a atmosfera das cidades, a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. (SONTAG, 1987, p. 16)

Dessa forma, sabendo que o presente trabalho exige certo rigor para com o quesito da apreciação das obras, a análise aqui pretendida consiste em uma amálgama da descrição de elementos que compõem as peças em conjunto com as impressões geradas pelas mesmas.

A leitura dos contos e das esculturas consistirá, então, em apenas uma hipótese do que pode ser visto e/ou sentido através da apreciação das obras. Isso porque toma-se como pressuposto a infinitude da arte e, em momento algum, busca-se reduzir as formas aqui contempladas a uma única perspectiva, considerando também a sua experimentação como inesgotável.

Assim, não se trata de reduzir as obras a conceitos, tampouco traduzir os objetos em palavras, tornando-os mais palatáveis, mas trata-se de dar voz à sensibilidade, evocar experiências e conferir aos objetos de estudo um sentido particular. Para tanto, o objetivo é conduzir o estudo da forma sugerida por Sontag (1987), ao dizer que “precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 1987, p. 23).

Considerando a etimologia da palavra derivada de *eros*, um conceito amplamente explorado na psicanálise, o sentido pretendido aqui diz respeito à ligação para com a vida, se aproximando da teoria freudiana que, como aponta Green (2000), concebe o termo como “(...) entidade teórica que (...) tem por atribuição fundamental a ligação, a unificação, a conservação. Mas Freud acrescenta que a pulsão de vida é sinônima da pulsão de amor”. (GREEN, 2000, p. 114). Dessa maneira, ao sugerir que

essa erótica se realize, Sontag (1987) diz ainda que é preciso que se supere uma espécie de barreira erguida na modernidade, sendo ela estruturada no excesso de informações que chegam a nós:

(...) Pensemos na mera multiplicação das obras de arte que se oferece a cada um de nós, acrescentada aos sabores, odores e visões conflitantes do ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos. A nossa é uma cultura baseada no excesso, na superprodução; (...) (SONTAG, 1987, p. 23)

Tal excesso acaba por nos tornar involuntariamente inertes, insensíveis a essas manifestações, com “(...) uma perda constante da acuidade de nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna – sua plenitude material, sua simples aglomeração – combinam-se para embotar nossas faculdades sensoriais. (...)” (SONTAG, 1987, p. 23)

Assim, a apreciação das obras exige uma conexão mais sensorial de nós mesmos para o objeto artístico em questão. Dessa forma, mais uma vez nos distanciamos de *Tanatos* – a pulsão de morte que emana desse contexto moderno – para nos aproximarmos de *Eros*, a pulsão da vida. Para fazê-lo, a autora observa ser necessária uma mudança de postura, segundo a qual “(...) o que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, *ouvir* mais, *sentir* mais” (SONTAG, 1987, p. 23).

Tendo isso em vista, como resultado final, busca-se cumprir o objetivo sugerido pela autora, sendo “(...) tornar as obras de arte – e, por analogia, nossa experiência – mais e não menos reais para nós. A função da crítica deveria ser mostrar *como é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar o *que significa* (...)” (SONTAG, 1987, p. 23)

Ainda é desejado que tal objetivo seja cumprido através de uma “(...) descrição realmente cuidadosa, aguda, carinhosa da aparência da obra de arte”, fazendo com que se mostre “(...) a superfície sensual da arte sem conspurcá-la” (SONTAG, 1987, p. 22-23).

Assim, para compor a apreciação dos contos de Lygia Fagundes Telles, serão observados os seus elementos essenciais, como as personagens e o espaço, por exemplo. Através dessa observação, serão mobilizadas noções evocadas na experiência de leitura para lhes atribuir um sentido particular.

Da mesma forma, a apreciação das esculturas seguirá em etapas semelhantes, sendo a primeira a descrição que, como o próprio nome determina, consiste em caracterizar as peças analisadas. Para Joly (2007), apesar de ser uma

(...) etapa aparentemente simples e evidente, a descrição é capital uma vez que constitui a transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal. (...) A verbalização da mensagem visual revela os processos de escolha perceptivos e de reconhecimento que presidem à sua interpretação. Esta passagem do percebido ao nomeado, esta transposição da fronteira que separa o visual do verbal, é determinante nos dois sentidos. (JOLY, 2007, p. 82-83)

Assim, serão expostas noções como cores, formas, movimentos, materiais e texturas das obras. Após isso, será apresentada a parte mais subjetiva, conectada com a experiência da apreciação, da mesma forma que na leitura dos contos.

Através tal exposição, almeja-se estabelecer uma relação entre as esculturas e contos, observando elementos que possam “conversar entre si” em cada um dos suportes.

Além de serem relacionadas, as obras ainda serão apreciadas segundo o conceito do devir-monstro, sempre enfocando nas mulheres que são apresentadas através dos volumes e das palavras.

4.3 DA MULHER

Quando se trata de definir o ser mulher, abundam afirmações com base em seu corpo, seu sexo, sua identidade como oposta, como Outro frente ao sexo masculino. No entanto, essa definição se mostra insuficiente, pobre, reduzindo a essência feminina a um mero aspecto biológico. Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1970), reflete acerca do problema ao afirmar

A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto "fêmea" soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: "É um macho!" O termo "fêmea" é pejorativo, não porque enraíze a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. (BEAUVOIR, 1970, p. 25)

Esse “confinamento”, do qual fala a autora, expressa a incompletude, a superficialidade dos juízos formados em torno de sua existência. É importante frisar a importância do conhecimento de seu corpo, como afirma a seguir, mas mais essencial é a noção de o que está implicado no ser feminino vai além de sua aparência:

Esses dados biológicos são de extrema importância: desempenham na história da mulher um papel de primeiro plano, são um elemento essencial de sua situação. (...) Pois, sendo o corpo o instrumento de nosso domínio do mundo, este se apresenta de modo inteiramente diferente segundo seja apreendido de uma maneira ou de outra. (...) São chaves que permitem compreender a mulher. Mas o que recusamos, é a idéia de que constituem um destino imutável para ela. (...) (BEAUVOIR, 1970, p. 52-53)

Não cabe, assim, reduzir tanto a mulher quanto o seu destino a predefinições de base biológica. Por isso, o presente trabalho almeja mostrá-la como ser que extrapola rótulos e estereótipos.

É dessa complexidade que Beauvoir (1970) fala ao afirmar que “(...) a mulher não é uma realidade imóvel, e sim um vir-a-ser (...)” (BEAUVOIR, 1970, p. 54). O “vir a ser” torna possível uma resignificação constante do ser mulher, que permanece então indefinível e sem limites, pois “(...) quando se considera um ser que é transcendência e superação, não se pode nunca encerrar as contas” (BEAUVOIR, 1970, p. 54).

Pensando dessa forma, o “vir a ser” se dá através de uma construção incessante da mulher, reinventada por meio da história que cria em si mesma. Beauvoir (1970) aponta que nesse processo, a noção acerca de seu corpo é

fundamental, sendo “um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo”. Nesse aspecto, a autora estabelece um limite, ressaltando que “(...) não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade (...)” (BEAUVOIR, 1970, p. 57).

Dessa forma, as ações da mulher são grande parte daquilo que a poderia definir. Ações essas que devem ser consideradas além do que é explícito, já que, como aponta Beauvoir (1970), “(...) não é a natureza que define a mulher: esta é que se define retomando a natureza em sua afetividade” (BEAUVOIR, 1970, p. 59). Assim, é por meio da afetividade que o “corpo objeto”, como denomina a autora, ganha sentido e toma forma do “corpo vivido pelo sujeito”.

Todavia, esse corpo em ressignificação pela afetividade carrega em si alguns estigmas. Dentre eles, a já mencionada visão da mulher como Outro. Tal diferenciação frente ao sexo masculino não tem como base apenas o órgão sexual não semelhante, pois como afirma Beauvoir (1970), “(...) a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana” (BEAUVOIR, 1970, p. 57). Desse modo, é preciso ainda refletir sobre a mulher como ser social e sobre como o seu corpo é tido em tal perspectiva.

Já na primitividade essa noção da mulher como Outro era construída. Isso se observa na rudimentar organização da sociedade da época, na qual, segundo Beauvoir (1970)

dizer que a mulher era o Outro equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem um semelhante: era além do reino humano que seu domínio se afirmava: estava portanto fora desse reino. A sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens. “A autoridade pública ou simplesmente social pertence sempre aos homens”, afirma Lévi-Strauss ao fim de seu estudo sobre as sociedades primitivas. (BEAUVOIR, 1970, p. 90)

Assim, conforme o trecho, já parecia estabelecida uma visão segundo a qual a mulher como ser autônomo, independente e dotado de autoridade não constituía uma possibilidade no “reino humano”.

Desse modo, foi se configurando uma dualidade na qual a mulher não participa ativamente, fazendo com que

(...) O semelhante, o outro, que é também o mesmo, com quem se estabelecem relações recíprocas, é sempre para o homem um indivíduo do sexo masculino. A dualidade que se descobre sob uma forma ou outra no seio das coletividades opõe um grupo de homens a outro grupo de homens, e as mulheres fazem parte dos bens que estes possuem e constituem entre eles um instrumento de troca. (BEAUVOIR, 1970, p. 90)

Assim, resta ao sexo feminino um papel de mera figuração, sendo tida como posse e, até mesmo, “instrumento de troca”.

Desse modo, recai também sobre a mulher um estigma de presa. Isso porque na história criada em torno de seu ser, ela permanece refém de suas condições, já que

(...) a humanidade sempre procurou evadir-se de seu destino específico; pela invenção da ferramenta, a manutenção da vida tornou-se para o homem atividade e projeto, ao passo que na maternidade a mulher continua amarrada a seu corpo, como o animal. É porque a humanidade se põe em questão em seu ser, isto é, prefere razões de viver à vida, que perante a mulher o homem se põe como senhor; o projeto do homem não é repetir-se no tempo, é reinar sobre o instante e construir o futuro. Foi a atividade do macho que, criando valores, constituiu a existência, ela própria, como valor: venceu as forças confusas da vida, escravizou a Natureza e a Mulher. (BEAUVOIR, 1970, p. 85-86)

Sendo assim, assumiu-se que o projeto do homem e de sua dominância permanece em pleno desenvolvimento, ao passo que o da mulher parece estar majoritariamente atrelado ao da procriação, sendo esse um ato repetitivo, permanente desde a sua origem. Por isso, em face à “estagnação” da maternidade, o homem e suas atividades acabaram por escravizar as forças da mulher e da natureza.

Há, porém, na mulher, algo que muito se distancia dessa estagnação. Uma força ligada à sua essência, algo inerente ao seu ser e que parece nunca se revelar completamente. Com relação a esse aspecto, Beauvoir (1967) afirma existir uma espécie de desconhecimento, de “temor” mesmo da parte das próprias mulheres, consistindo no

(...) temor difuso da menina em relação a seus “interiores”, temor que amiúde se perpetua através de toda a sua vida de mulher. Ela tem uma preocupação extremada por tudo o que ocorre dentro dela; é desde o início muito mais opaca a seus próprios olhos, mais profundamente assaltada pelo mistério perturbador da vida do que o homem. (BEAUVOIR, 1967, p. 20)

Portanto, de acordo com a autora, a tomada de consciência sobre o seu próprio corpo e sobre a sua existência parece ser muito mais complexa para a própria mulher. Beauvoir (1967) busca uma explicação para tal fato, defendendo a hipótese de que essa dificuldade em se descobrir tem relação com a já mencionada dominação do homem, afirmando que para um grande número de mulheres,

os caminhos da transcendência estão barrados: como não fazem nada, não se podem fazer ser; perguntam-se indefinidamente o que poderiam vir a ser, o que as leva a indagar o que são: é uma interrogação vã; se o homem malogra em descobrir essa essência secreta é muito simplesmente porque ela não existe. Mantida à margem do mundo, a mulher não pode definir-se objetivamente através desse mundo e seu mistério cobre apenas um vazio. (BEAUVOIR, 1967, p. 304)

Assim, a crise que envolve o se saber mulher encobre um espaço oco, vazio, já que a elas sempre foi privado o existir plenamente. Desse modo, se observa o dito pela autora ao afirmar que, consistindo em um “(...) mistério para o homem, a mulher é encarada como mistério em si” (BEAUVOIR, 1967, p. 303).

É nítida a carga fisiológica desse mistério, já que é no corpo feminino que se realizam complexas atividades relacionadas ao próprio ato de gerar a vida. Mesmo que explicadas cientificamente, tais atividades são revestidas de uma carga religiosa, mística, corroborando a ideia de que, na visão da mulher, “(...) seu corpo não é para ela uma expressão clara de si mesma; ela sente-se nele alienada (...)” (BEAUVOIR, 1967, p.303).

Dessa forma, a mulher parece estar constantemente se revelando, não só a si mesma, mas ao mundo. Pode-se observar esse processo, por exemplo, no ato da criação artística, como tratado no primeiro capítulo da presente dissertação. É sobre essa atitude que Beauvoir (1967) trata, mais especificamente com relação às mulheres escritoras, ao dizer que

(...) Querendo-se lúcidas, as escritoras prestam o maior serviço à causa da mulher; mas — geralmente sem o perceber — permanecem demasiado apegadas a servir essa causa para adotar perante o universo essa atitude desinteressada que abre os mais vastos horizontes. Acreditam ter feito bastante quando afastam os véus de ilusão e mentiras; entretanto, essa audácia negativa deixa-nos ainda diante de um enigma, pois a própria verdade é ambigüidade, abismo, mistério: depois de lhe ter indicado a presença, seria necessário pensá-la, recriá-la. (BEAUVOIR, 1970, p.478)

De acordo com o trecho, a tarefa das mulheres criadoras – a afirmação cabe, sob o ponto de vista aqui adotado, para além da arte da escrita – tem maior extensão do que somente revelar a verdade por trás dos “mitos” criados acerca das mulheres. Elas precisam então reinventar o que se toma por verdade com relação a elas mesmas, aspecto que, nesse trabalho, assume-se ter sido contemplado tanto por Lygia Fagundes Telles quanto por Maria Martins.

A arte apresentada por ambas subverte a “verdade” por trás dos véus, utilizando as palavras de Beauvoir. Isso porque trazem em suas criações a liberdade, o desejo imaginante, a primitividade do ser e a ambigüidade que residem na mulher,

por exemplo. Desse modo, através da expressão desses e de outros aspectos da figura feminina, se misturam a naturalidade de seus corpos e a construção histórica e social dos mesmos. Sobre isso, Beauvoir (1967) afirma que

(...) "As mulheres serão sempre mulheres", dizem os céticos; (...) Isso é admitir que a mulher de hoje é uma criação da natureza; cumpre repetir mais uma vez que nada é natural na coletividade humana e que, entre outras coisas, a mulher é um produto elaborado pela civilização; a intervenção de outrem em seu destino é original (...). (BEAUVOIR, 1967, p. 494)

Assim, a intervenção alheia acaba por ser um grande fator da formação dos já mencionados véus, que então se perpetuam, mas em Lygia e Maria, dotados de menos opacidade, deixam entrever fragmentos da essência da mulher.

É necessário reforçar essa fragmentação, já que, como já dito anteriormente, difícil e incompleto é o ato de tentar definir a mulher, estreitamente ligada à já mencionada ideia do "vir a ser". É nessa mesma linha que seguem as reflexões aqui evocadas acerca dos contos de Lygia Fagundes Telles e das esculturas de Maria Martins.

Com personagens e figuras dotadas de grande complexidade, as artistas retratam momentos desse descobrimento da mulher sobre si mesma. Seja em uma relação ambígua com um animal selvagem, como no conto *Tigrela*, em uma decisão inesperada em *Antes do Baile Verde*, ou hábitos excêntricos em *O Jardim Selvagem*, por exemplo, Lygia mostra a mulher sob um prisma não convencional, que parece acompanhar a sua própria descoberta.

Maria Martins faz o mesmo em obras como *Fatalité Femme*, na qual a mulher envolta em tiras aguça a curiosidade, ou em *N'oublies pas que je viens des tropiques*, escultura que mistura o corpo feminino ao de uma existência ainda disforme, mas intimamente conectada à mulher, como se seu interior tomasse forma.

Desse modo, as obras e essa ideia do descobrimento, do vir a ser, mostram uma consciência discrepante do que geralmente se assume a respeito da figura da mulher. Beauvoir (1967), ao tratar desse senso comum em torno do sexo feminino, ironiza ao dizer que "(...) videntes profetizam que, despojando-as de sua feminilidade, elas não conseguirão transformar-se em homens e se tornarão uns monstros" (BEAUVOIR, 1967, p. 494). Tal monstruosidade reforça a noção da mulher como Outro, fazendo parecer que para a mulher é impossível igualar-se ao homem, estando mais próxima de um monstro do que dele – mesmo livre do que a torna "feminina". É também sobre essa concepção da mulher como monstro que o próximo subcapítulo

da presente dissertação aborda, trazendo uma reflexão acerca do que a caracterizaria dessa forma.

De todo modo, o movimento, o “vir a ser”, o devir da mulher em uma direção diferente daquilo que lhe é imposto, ou daquilo que se assume de maneira generalizada sobre ela, faz dela o que é, mistério aos olhos de quem não o é. Beauvoir (1970) afirma que tal mistério

(...) não se reduz ao puro silêncio, à noite, à ausência; implica uma presença balbuciente que malogra em se manifestar. Dizer que a mulher é mistério não é dizer que ela se cala e sim que sua linguagem não é compreendida; ela está presente, mas escondida sob véus; existe além dessas incertas aparições. Quem é ela? Um anjo, um demônio, uma inspirada, uma comediante? Ou se supõe que existem para essas perguntas respostas impossíveis de descobrir, ou antes, que nenhuma é adequada (...) (BEAUVOIR, 1970, p. 303)

Aqui, não buscamos uma resposta para a complexa pergunta, mas um olhar mais atento para as mulheres dos contos e das esculturas de Lygia e Maria, com a consciência de que é impossível dizer quem ou o que são, afinal, “(...) uma ambigüidade fundamental afeta o ser feminino; em seu coração, ela é para si mesma indefinível: uma esfinge” (BEAUVOIR, 1970, p. 303).

4.4 DOS DEVIRES E DOS MONSTROS

O ato de mover-se em si mesmo, de pisar em distintos territórios ao mesmo tempo, sem se deixar estar em apenas uma condição. Um estado dinâmico permanente, que não se reduz e nem se concretiza. O devir é, ainda que indefinível em sua essência, essa frincha existencial que excede o próprio ser.

Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997), o devir “é da ordem da aliança”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.15). Isso porque não se define em uma forma ou condição, mas sim em uma amálgama de ambos os aspectos que o envolvem. Sua indefinição fica mais clara quando, tratando mais especificamente de devires-animais, os autores pontuam que eles

(...) são, antes, de uma outra potência, pois eles não têm sua realidade no animal que se imitaria ou ao qual se corresponderia, mas em si mesmos, naquilo que nos toma de repente e nos faz devir, uma vizinhança, uma indiscernibilidade; que extrai do animal algo de comum, muito mais do que qualquer domesticação, qualquer utilização, qualquer imitação: "a Besta". (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 62)

Em outras palavras, o devir seria uma escorregadia passagem que interliga dois estados, não correspondendo a um ou outro, mas sim à ponte que torna latente ambos. Existem ainda outros desdobramentos do conceito apontados pelos autores, sendo eles o devir-mulher e o devir-criança. Porém, devido à temática desse estudo, os que exigem maior atenção são os devires animal e monstro, sendo o segundo baseado nos pressupostos de Deleuze e Guattari mas tendo sua teoria desenvolvida por José Gil, ex-aluno de Deleuze.

Ainda tratando de devir-animal, Azara (2013) faz importantes considerações com relação à essência do conceito ao dizer que

o devir-animal não seria da ordem da imitação, da representação, da mimese, mas de uma zona de indiscernibilidade, de vizinhança entre o homem e o animal, onde é impossível demarcar uma fronteira, um limite: é um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa. Pensar o devir-animal do homem, nesse caso, significa se instalar nesse inter-reino, nessa contaminação mútua (homem/animal), nessa zona indeterminada, e não na passagem de um estado a outro, de uma forma a outra (...) (AZARA, 2013, p. 60)

Assim, é nessa brecha, na qual uma nova existência se revela, longe de ser amorfa e além do descritível. É importante reforçar que o que resulta dessa “contaminação” não se enquadra nem como humano ou animal, como Azara (2013) expõe ao pontuar que o devir-animal

(...) estaria numa conjugação de um homem com um animal, sendo que nenhum deles se assemelharia ou até mesmo imitaria o outro. A impossibilidade de atingir uma forma, uma identificação, implicaria na impossibilidade de uma metamorfose, da passagem de uma forma a outro, do homem ao animal. É a essa passagem de um estado a outro, de uma metamorfose, que o conceito Deleuziano se contrapõe, ao propor uma outra simbiose, uma outra relação entre homem e animal que passa pelos devires, atravessamentos, contaminações mútuas (...) (AZARA, 2013, p. 61)

Vale pontuar aqui a ciência da contradição acerca da “impossibilidade de uma metamorfose” evocada por Azara (2013), ponto conflitante com o título da exposição de Maria Martins no Museu de Arte Moderna, em 2013. O presente estudo considera, no entanto, a interpretação do título *Metamorfoses* como referente à transformação que se dá no nível de concepção da figura feminina e de sua essência, não necessariamente a mudança efetiva do corpo em outro – corpo esse que continua abrigando devires e perturbações de paradigmas.

Sobre o resultante do devir – que, como já observado, não configura nem a natureza humana ou a animal – Machado (2009) reforça a noção de que o conceito não consiste em uma metáfora, visto que

(...) não se dá na imaginação, nem diz respeito a um sonho, a uma fantasia. O devir é real. Não no sentido de que, ao devir alguma coisa, alguém se torne realmente outra coisa, como um animal. É o próprio devir que é real, e não o termo ao qual passaria aquele que se torna outra coisa. O devir é animal sem que haja um termo que seria o animal que alguém se teria tornado. O devir animal do homem é real sem que seja real o animal que ele se torna. (MACHADO, 2009, p. 213)

Não há, assim, um corpo, uma existência resultante do devir. O devir é em si. Deleuze e Guattari, tratando ainda do devir-animal em *Kafka: por uma literatura menor* (2003), expõem que a essência do devir seria

(...) precisamente, fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um continuum de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, se desfazem em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.34)

Dessa forma, é enfatizado mais uma vez o âmago do devir-animal, o qual além de não se deixar reduzir a uma forma, extrapola todas as tentativas de fazê-lo.

Em consonância com esse extrapolar do devir, vale ainda considerar o que Deleuze e Guattari (1992) afirmam sobre a arte. Em *O que é a filosofia?*, os autores apresentam a ideia de que a “(...) arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si, embora, de fato, não dure mais que seu

suporte e seus materiais (...)” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 213). Desse modo, a arte parece, então, ser capaz de transpor a barreira temporal, pois

ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. (...) Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213)

Assim, essa força própria que a conserva, de maneira semelhante ao devir, habita no citado “composto de perceptos e afectos”, conceitos também explorados pelos filósofos ao considerá-los de forma a qual

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. (...) (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213)

Livre da necessidade de uma experimentação para a sua existência plena, os perceptos e afectos dados na arte fazem com que a própria obra de arte seja concebida como “(...) um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

Para que ela possa existir dessa maneira, os filósofos tratam como fundamental a habilidade da obra sustentar-se por si própria. O caminho para que isso ocorra exige, muitas vezes, o que chamam de “erros sublimes”, sendo que

(...) Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). (DELUZE; GUATTARI, 1992, p. 214)

Refletindo acerca das obras de Maria Martins, de forma mais evidente, e também de Lygia Fagundes Telles, se podem notar essas anomalias necessárias, principalmente no território do devir, para a construção das obras e de sua própria sustentação, atingindo a “forma” de compostos de perceptos e afectos.

São ainda abordadas as maneiras pelas quais se sustentam as criações artísticas, sendo uma delas a vibração dada através da sensação. Vibração essa que pode ser caracterizada de diferentes formas, sendo

a vibração que caracteriza a sensação simples (mas ela já é durável ou composta, porque ela sobe ou desce, implica uma diferença de nível constitutiva, segue uma corda invisível mais nervosa que cerebral); o enlace ou o corpo-a-corpo (quando duas sensações ressoam uma na outra esposando-se tão estreitamente, num corpo-a-corpo que é puramente “energético”); o recuo, a divisão, a distensão (quando duas sensações se

separam, ao contrário, se distanciam, mas para só serem reunidas pela luz, o ar ou o vazio que se inscrevem entre elas, ou nelas, como uma cunha, ao mesmo tempo tão densa e tão leve, que se estende em todos os sentidos, à medida que a distância cresce, e forma um bloco que não tem mais necessidade de qualquer base (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218-219)

A latência do devir pode, desse modo, fazer aparecer nas obras estudadas uma vibração mais semelhante à descrita como distensão, já que ao aproximar “opostos” como o animal e o humano, o selvagem e o civilizado, possibilitam também essa comunhão de diferenças. No tangente à escultura, se observa que

(...) A escultura apresenta esses tipos quase em estado puro, com suas sensações de pedra, de mármore ou de metal, que vibram segundo a ordem dos tempos fortes e dos tempos fracos, das saliências ou das reentrâncias, seus poderosos corpo-a-corpo que os entrelaçam, seu arranjo de grandes vazios entre um grupo e outro e no interior de um mesmo grupo, onde não mais se sabe se é a luz, se é o ar que esculpe ou é esculpido. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219)

A reverberação das oposições torna possível fazer “(...) vibrar a sensação — acoplar a sensação — abrir ou fender, esvaziar a sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219)

Assim, pensando mais uma vez a respeito do devir-animal, suas infinitas possibilidades tornam inviáveis as rotulações e configurações de seus resultantes, já que todo ser é autêntico.

Autenticidade também é uma palavra a ser usada para descrever os chamados monstros. Um simples fechar (ou não) de olhos aliado ao pulsar da imaginação pode conceber as mais grotescas e inéditas criaturas. Corpos conhecidos ou não, experiências, medos, desejos se unem para então dar forma ao então disforme. Fato é que as concepções de monstro são constantemente ressignificadas, já que, além das diferentes impressões geradas individualmente, há ainda a perpétua transformação cultural. Sobre o último aspecto, Cohen (2000) afirma

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o monstrum é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido — para nascer outra vez. (COHEN, 2000, p. 26-27)

Sendo assim, mais que uma mera criação mental, os monstros explicitam, externam a subjetividade cultural que rege um momento, uma sociedade, revelando o cerne de questões muitas vezes passam despercebidas ou que são reprimidas.

Pensando em tais questões e no corpo feminino como seu abrigo, Machado (2009) faz uma importante consideração ao refletir sobre o conceito de devir de Deleuze e Guattari, afirmando que “(...) o devir é pensado em contraposição à imitação, à reprodução, à identificação ou à semelhança. Devir não é atingir uma forma; é escapar de uma forma dominante” (MACHADO, 2009, p. 213). A forma dominante da qual se busca o escape pode ser tida como o próprio homem, seu corpo e sua posição como ser na sociedade, aspectos que também têm sua estabilidade perturbada no contexto moderno.

Com relação à visão de corpo na Modernidade, a mesma sofreu alterações, assim como a concepção acerca de tudo o que o circunda foi modificada. Ieda Tucherman, em *Breve história do corpo e seus monstros* (1999), resume a principal mudança nesse âmbito, no qual

Para o pensamento moderno, o corpo humano, embora natural, não é da ordem da natureza e é aí que ele se distingue da vida animal. Ele nasce ligado à razão e à cultura. A imagem que se cria do corpo é a de um artifício cultural que deve estar preparado para o espaço social. Não é o corpo cru, mas o corpo do já cozido. (TUCHERMAN, 1999, p. 67)

Considerando tal distinção, torna-se então inconcebível a associação do corpo ao que se refere à natureza, sendo impertinente ao contexto moderno cogitar potências que não correspondem à humanidade como imanentes aos seres. É assim que se faz ainda mais indispensável a existência dos devires e dos monstros na Modernidade, sendo eles então incumbidos da expressão do que se esconde nos recônditos dos corpos.

É também desse recôndito dos corpos que surge o devir-monstro. Para melhor entender tal conceito, é necessário, ainda, um preâmbulo acerca do que seria propriamente um monstro. Como já posto anteriormente, os monstros incorporam diversos aspectos advindos da cultura humana. Mas, assim como as existências do limiar do devir-animal, os monstros permanecem inclassificáveis, não suscetíveis à total compreensão, já que, como aponta Cohen (2000)

(...) As demasiadamente precisas leis da natureza tais como estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro. Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita a polifonia, a

reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração (...) (COHEN, 2000, p.31)

O ser monstruoso esgarça, assim, a noção de unicidade, tendo a multiplicidade inerente à sua composição. Decorrente disso é o sentimento de incompletude perante tais figuras, já que, ainda segundo Cohen (2000), a “(...) interpretação monstruosa é tanto um processo quanto uma epifania, um trabalho que deve se contentar com fragmentos (...)” (COHEN, 2000, p. 30).

Fragmentos esses que tendem a despertar a curiosidade em torno dos limites que se deixam transbordar pelos monstros. No entanto, ao contrário da distância estabelecida entre eles e a humanidade, Cohen (2000) pontua que

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além — de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. (COHEN, 2000, p.32)

Dessa forma, o presente trabalho busca então explorar, tanto em Lygia quanto em Maria, a representação desse Outro monstruoso, que seria então a emergente mulher moderna em sua multiforme existência.

Fica claro assim que a escolha de representar a mulher de uma forma “híbrida” não é inconsciente. Ao mesmo tempo em que, na criação masculina, tal escolha traz consigo uma tradição, uma reprodução de concepções referentes à alteridade, tais corpos meio animais e/ou monstros acabam por despertar e cativar o olhar e, conseqüentemente, o interesse, pontos que se alinham com a inflamada ânsia feminina por conquistar voz e espaço na sociedade.

Seguindo ainda nessa linha que traz diferentes corpos como uma forma de fuga à dominação, Gil (2000) pontua as necessidades da sociedade contemporânea em relação aos monstros, sendo então responsáveis por construírem existências que

(...) nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens. (GIL, 2000, p.169)

Assim, de extrema importância na construção do monstruoso são a deformação, o hibridismo e a fluidez identitária; o choque entre o real e o que parecia habitar somente

o terreno da fantasia. O monstro é o avesso do homem que, mesmo não sabendo identificar tais criaturas, sabe-se diferente delas.

O saber-se diferente, porém, se torna mais complexo na contemporaneidade. Isso porque, como Gil (2000) afirma, “os monstros tornaram-se quotidianos (...)” (GIL, 2000, p. 169). A banalização da violência, do mal e da própria anomalia contribuíram para isso, segundo o autor. O limite entre o humano e o monstruoso se torna confuso e, assim,

(...) dividido entre “tudo (na natureza) é humano” (visto que o homem não é senão natureza e código genético) e “tudo (no homem) é artificial”, o homem ocidental contemporâneo já não sabe distinguir com nitidez o contorno da sua identidade no meio dos diferentes pontos de referência que, tradicionalmente, lhe devolviam uma imagem estável de si próprio. Daí o intenso fascínio actual pela monstruosidade. Os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se homem. (GIL, 2000, p. 170)

A necessidade do monstro reside no desejo de estabilidade do homem, algo que parece ainda mais distante no contexto moderno.

Pensando, assim, em tal contexto e na “função” do monstro, se torna necessário compreender como se forma o corpo monstruoso para melhor entender como a teoria aqui apresentada se relaciona com o objeto de pesquisa. Gil (2000) afirma que “o monstro surge por aproximação do que deve ser mantido à distância (...)” (GIL, 2000, p. 171). Desse modo, evocando os já explanados meados do século XX no Brasil, a mulher era disposta socialmente de forma a ficar “alienada” do que ultrapassasse o limite dos portões de suas casas, o que se aplica também ao aspecto intelectual. Nesse caso, são diversas as interpretações de tal afastamento, podendo ser assumido como uma forma de evitar uma “contaminação” pelo mundo exterior, ou ainda uma negação ante às mulheres que não atendem aos padrões definidos pelo próprio homem. É sabido também que tais questões começam a se alterar ainda no século passado, mas, ao mesmo tempo, permanece o desrespeito à subjetividade feminina junto ao olhar do homem, que concebe a mulher como “outro” e, portanto, distante.

Da mesma forma, é possível dizer que a perspectiva tomada pelo homem com respeito ao animal, à própria natureza, se constitui de forma semelhante. Tal perspectiva se fundamenta, como exposto por Gil (2000) no fato de

a questão de saber se tal ser é um Outro (um alter ego) tem apenas a ver com um humano. Mesmo que a humanidade, formulada em primeiro lugar, seja a seguir posta em dúvida, é fundado nessa certeza inicial que se

interroga a humanidade do outro. O caso recíproco nunca acontece: não nos perguntamos se um golfinho, ou um chimpanzé, é humano, apenas nos interrogamos quanto à sua inteligência ou linguagem — aproximamo-nos, por certo, do limiar para lá do qual a animalidade cessa. (GIL, 2000, p. 174)

Mais uma vez aparece, então, a noção do Outro, dessa vez o animal.

Justapondo, desse modo, a perspectiva do homem para com o animal e com a mulher, tem-se algo muito próximo. Ambos parecem ter potencial para perturbar sua estabilidade, assumindo que tudo aquilo que é diferente pode ser tomado como uma ameaça. Assim, a combinação de ambas as figuras, como feita nas obras de Maria Martins e de Lygia Fagundes Telles, resulta em uma espécie de monstro que, corroborando o posto por Gil (2000), “(...) não se situa fora do domínio humano: encontra-se no seu limite” (GIL, 2000, p. 170).

Ainda mais notável é a essência expressa por essa mistura, na qual se atualizam conceitos que dizem respeito ao ser mulher. Essa manutenção, que recai no que Gil (2000) chama “devir-si-próprio”, nega ao mesmo tempo a noção de devir. O autor afirma então que

Simplesmente, não há devir real através da monstruosidade; há um movimento caótico de repente paralizado, como um devir começado que abortou, inacabado, mutilado. Ficaram à mostra os traços de um grande tumulto, a geologia corporal de sismos esboçados, catástrofes em estado avançado e subitamente terminadas. Talvez por isso os signos da monstruosidade se prestem a servir de augúrios: eles anunciam, deixando em aberto os acontecimentos que inauguraram; o que vier efectuará o apenas em parte formado. Por isso também há sempre no excesso do corpo monstruoso a privação: falta um corpo àquela dupla cabeça ou outra cabeça àquele duplo tronco. (GIL, 2000, p.180)

Assumimos, assim, que o devir-monstro esteja, sim, presente nas obras das artistas a serem analisadas. Presença essa dada em uma forma cristalizada desse devir, que relegam ao caos corporal a tarefa de continuar o ali começado.

5 OS VOLUMES DE MARIA MARTINS E AS PERSONAGENS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

5.1 O OITAVO VÉU E O JARDIM SELVAGEM

Tanto em obras de Maria Martins quanto em Lygia Fagundes Telles, é possível compreender a mulher como um ser em constante transformação. Através da hibridização, dos rompantes instintivos e da recuperação do primitivo, por exemplo, se mostra uma latente ressignificação da representação feminina.

Corroborar tal ideia o fato de Martins ter, por diversas vezes, trazido modificações em esculturas e apresentado suas novas versões, conservando essas o título anterior ou não. Uma dessas obras é *Salomé* (Figura 4), de 1940, que recebeu uma nova interpretação denominada *L'Huitième voile – O Oitavo Véu*, em português – em 1949.

Figura 4 - Salomé (1940)



Fonte: Identidade e a Arte de Maria Martins

A versão mais antiga (Figura 4), exposta em Nova York, teria sido realizada em gesso, com cerca de um metro e oitenta centímetros de altura e com base do

mesmo material. Nela se delineia uma figura feminina nua, representada apoiada sob os joelhos, com a cabeça ligeiramente elevada e voltada para trás.

Figuras 5 e 6 – O Oitavo Véu (1949)



Fonte: Identidade e a Arte de Maria Martins; Catálogo Metamorfoses.

Apesar de disponibilizar somente uma imagem da parte de trás da escultura, Farina (2008) a descreve da seguinte maneira:

(...) Salomé, 1,80cm de altura, tamanho natural, figura nua, pernas afastadas dobradas para trás como num movimento de dança que expõe a região pubiana, com um pano sobre uma das pernas e cabelos curtos expondo a nuca; assentada na base que traz a seguinte inscrição em Francês, "Je veux la tête de Jokanaan" (...) (FARINA, 2008, p. 39)

Com base em tal descrição e em outra versão subsequente, de menor dimensão (cerca de 40 centímetros), também datada de 1940 (Figura 7), é possível averiguar que os mesmos gestos e posições corporais são mantidos e mais tarde representados na obra *O Oitavo Véu* (1949). A atualização anterior dada mais notavelmente no comprimento dos cabelos também ganha diferentes formas na nova peça, na qual o título também é modificado. Nela, a figura, agora em bronze e em dimensões maiores, apresenta uma cabeça híbrida, cuja discussão será dada mais adiante.

Ainda dando atenção aos aspectos plásticos da nova versão, a coloração também é alterada por conta do bronze, o que torna a imagem mais profunda e

sensorial. Tal visão se reforça através de uma textura mais lisa, devido à substituição do material aliada ao polimento.

Figura 7 – Salomé (1940)



Fonte: Identidade e a Arte de Maria Martins

O volume, aparentemente menos poroso, dá a impressão de maior fluidez que resulta em um olhar mais “escorregadio” sobre a peça, com destaque para o órgão sexual feminino, parte na qual a superfície se torna rugosa, áspera, sugerindo a cobertura por pelos pubianos.

Assim, novas interpretações se delineiam. Além do aspecto mais selvagem conferido por conta do sexo mais naturalmente exposto, outras partes do corpo, agora híbrido, mostram uma nova e potente existência. Como mencionado anteriormente, a cabeça, que nas versões prévias era claramente identificável como humana, ganha um novo formato. Algo similar a tentáculos eclode de uma bocarra situada no que Stigger (2003) chama de “grande buraco negro” (STIGGER, 2003, p. 24). A partir dessa imagem se reforça, novamente, o teor mais sensorial da escultura, que parece verbalizar um sentimento através de um grito ou rugido, que pode ser tomado como expressão de dor, prazer ou terror, por exemplo.

Tais sentimentos podem também ser interpretados como decorrentes da transformação em andamento retratada na peça. Outro indício do processo pode ser visto nos pés da criatura. Assim como a cabeça, antes perfeitamente distinguível como humano, o pé agora se muda em algo semelhante a garras. A bifurcação dos mesmos pode remeter ainda às reflexões a respeito d'*A Dama do Pé de Cabra*, narrativa abordada na seção 1.1. Sobre essa sugestão metamórfica, é possível emprestar as palavras de Cameira (2017) ao tratar da mesma transformação da mulher em cabra em escritos de Luiza Neto Jorge, quando o símbolo é interpretado de maneira que a "(...) metamorfose da mulher em cabra (...) poderia apontar para a mulher sexualmente promíscua mas, na poesia jorgiana, vai no sentido da mulher sexualmente liberta" (CAMEIRA, 2017, p. 128). O histórico de ressignificações nas peças, em conjunto com a recorrente presença da liberdade nas criações de Maria, viabiliza tal interpretação.

Outro elemento que endossa o referido ponto de vista é o título de cada peça. Salomé seria então uma clara referência à personagem bíblica de mesmo nome. Autores como Oscar Wilde e Stéphane Mallarmé teriam tomado como inspiração a história presente nos evangelhos de Mateus e Marcos, na qual, de forma resumida, Salomé teria seduzido Herodes através de uma dança, ao final da qual o homem lhe prometera realizar um desejo. A jovem, então influenciada por sua mãe Herodias, teria lhe pedido a cabeça de João Batista, que fora então decapitado para cumprir a promessa feita por Herodes. Isso posto, a escultura de Maria Martins traria então a ousadia e a lascividade da personagem para o volume, em cujo corpo descansa um tecido, podendo ser compreendido como um véu.

Aparentemente irrelevante, tal véu serve como mais um indício que permite a relação entre *Salomé (1940)* e *O Oitavo Véu (1949)* em sua essencialidade. Isso porque acredita-se que Salomé, ao dançar diante de Herodes, tenha executado a chamada "Dança dos Sete Véus", como assumido por Wilde ao descrever a cena, na qual

(...) Os músicos começam a tocar. É uma música frenética. Salomé, imóvel de início, levanta-se e faz um sinal aos músicos que, numa rápida transição, modificam o ritmo impetuoso e passam a tocar uma melodia embaladora e doce. Salomé executa a dança dos sete véus. Parece, por um momento, que vai parar, mas logo recomeça com um entusiasmo novo (...) (WILDE, 2017, p. 42)

No ritual, a dançarina, então coberta por tecidos, retira os véus conforme a dança acontece, sendo o último a ser retirado aquele que acabaria por deixá-la completamente nua.

Considerando essas informações, ao intitular a escultura *O Oitavo Véu* (1949), Maria Martins mexe com o imaginário, da mesma forma com que a dança o faz. Pode-se sugerir ainda que as duas peças – considerando também *Salomé* (1940) – não apontam para a impressão de movimento, de dinamismo; ao contrário, elas estão enterradas, presas ao solo, em particular por meio da vagina, que parece exercer uma função meio de raiz. Esse enraizamento permite a leitura que traz, tanto a mulher retratada em *Salomé* (1940) quanto em *O Oitavo Véu* (1949), como sujeitas a uma contenção, a um véu. Mesmo com a liberdade sugerida pela intimidadora inscrição feita na peça de 1940 e pela cabeça tentacular na de 1949, os corpos femininos parecem sujeitos a si mesmos pelo que são: mulheres.

De todo modo, apesar de estar nua como *Salomé* (1940), além de não apresentar o tecido sobre o corpo, a forma de *O Oitavo Véu* (1949) se faz mais enigmática com o mistério que circunda as partes não humanas que a compõem. É como se, mesmo estando claramente despida de qualquer véu visível, aquela existência tivesse em seu âmago algo selvagem e profundo a ser descoberto. Além disso, por ser algo que não corresponde ao natural, fica nas entrelinhas a sugestão de que tal aspecto não carece e nem deseja a compreensão.

É também nesse sortilégio que opera a literatura de Lygia Fagundes Telles. No conto *O Jardim Selvagem*, a personagem e também narradora Duchá relata o estranho relacionamento de seu tio Ed com Daniela, uma misteriosa jovem a quem o companheiro descreve como “um jardim selvagem”. Tal descrição feita pelo tio, aliada ao repentino casamento, desperta a curiosidade da família, principalmente de Tia Pombinha, a irmã de Ed que não se conforma com a falta de informações sobre o assunto. Duchá, que não demonstra tanta comoção no início, passa a se interessar pela intrigante e desconhecida Daniela ao saber de detalhes inusitados sobre a mesma.

Um desses detalhes é revelado em conversa com Tia Pombinha, que lhe confidencia “(...) que ela se veste nos melhores costureiros, só usa perfume francês, toca piano... Quando estiveram na chácara, nesse último fim de semana, ela tomou banho nua debaixo da cascata. (...)” (TELLES, 2018, p. 91). Nesse trecho, é possível

notar um contraste das atitudes da personagem de Daniela. Ao mesmo tempo em que se aproxima de hábitos mais elevados, eruditos, a jovem revela um lado primitivo ao se banhar na cachoeira.

Outro pormenor a respeito da futura tia intriga Duchá. Na mesma conversa com Pombinha, a tia lhe revela que a moça usaria um inusitado acessório, que seria “(...) uma luva na mão direita, não tira nunca a luva dessa mão, nem dentro de casa” (TELLES, 2009, p. 91). A tia ainda fala sobre sua suspeita de que tal atitude fosse resultado de algum acidente que lhe afetara a mão. Fato é que essa mão velada funciona como um elemento que confere algo de sedutor, instigante à personagem de Daniela, que parece nunca se revelar por inteira.

Daniela, porém, deixa se entrever outra parte de sua nebulosa existência em um ato relatado por Conceição, sua antiga empregada. Duchá ouve atenta ao episódio no qual a servente vira a jovem sacrificar seu cão Kleber.

Mas não combino com dona Daniela. Fazer aquilo com o pobre do cachorro, não me conformo.

– Que cachorro?

– O Kleber, lá da chácara. Um cachorro tão engraçadinho, coitado. Só porque ficou doente e ela achou que ele estava sofrendo... Tem cabimento fazer isso com um cachorro?

– Mas o que foi que ela fez?

– Deu um tiro nele.

– Um tiro?

– Bem na cabeça. Encostou o revólver na orelha e pum! matou assim como se fosse uma brincadeira... Não era para ninguém ver, nem o seu tio, que estava na cidade. Mas eu vi com estes olhos que a terra há de comer, ela pegou o revólver com aquela mão enluvada e atirou no pobrezinho, morreu ali mesmo, sem um gemido... Perguntei depois, mas por que a senhora fez isso? O bicho é de Deus, não se faz com um bicho de Deus uma coisa dessas! Ela então respondeu que o Kleber estava sofrendo muito, que a morte para ele era um descanso. (TELLES, 2009, p.93)

A atitude da mulher perante o cachorro doente mostra o seu lado instintivo, no qual, como uma espécie de agente da seleção natural, mata o animal. Fria ou empaticamente, Daniela o faz “com aquela mão enluvada”, elemento que sugere uma tensão na identidade de quem pratica o ato. Ao mesmo tempo em que o acessório já parece ter sido incorporado à sua identidade, também recobre, protege a mão que atira no cão.

Há ainda outro aspecto corporal da jovem que reforça essa tensão. Ainda falando sobre a sua antiga patroa, Conceição afirma que “quando fica brava... A gente tem vontade até de entrar num buraco. O olho dela, o azul, muda de cor” (TELLES, 2018, p. 93). Tal mudança de coloração pode, assim, sugerir outra existência que

habita a pele de Daniela, o que ainda é reforçado com a especificação do olho azul, sugerindo que o outro olho seja de uma cor diferente.

O conto se encerra com a revelação de que Tio Ed, sob circunstâncias duvidosas, teria cometido suicídio. A suspeita de que a noiva o teria matado fica no ar na breve descrição do incidente, à qual Ducha reage perguntando se o tiro que causou a morte teria sido dado no ouvido enquanto imagina a mão da mulher enluvada em um tecido negro. Fica clara a desconfiança da menina pelo fato de a mesma ter conhecimento da morte de Kleber, realizada repentinamente por Daniela a partir de um tiro “na orelha” do animal.

Analisando o enredo do conto, é notável a presença da verossimilhança da trama. Com a voz de Ducha, por exemplo, se nota um esforço no desenvolvimento do modo com o qual a menina narra a história, imprimindo às palavras a sua curiosidade a respeito da então tia, além da especulação a respeito da morte do tio. Tudo isso é feito ainda sem deixar de demonstrar sua condição pueril.

(...) Mas, e um jardim selvagem? O que era um jardim selvagem?
 Foi o que lhe perguntei. Ele me olhou com um ar de gigante da montanha falando com a formiguinha.
 — Jardim selvagem é um jardim selvagem, menina.
 — Ah, bom — eu disse.
 E aproveitei a entrada de Tia Pombinha para fugir da sala. A tal caixa estava mesmo fechada, tão cedo não seria aberta. E o licor de cacau era tão ruim que eu já tinha visto uma visita guardá-lo na boca para depois cuspir. Na bacia, fingindo lavar as mãos. (TELLES, 2018, p. 89)

Fica clara aqui a visão impregnada da meninice de Ducha, que presta atenção aos detalhes e às atitudes alheias, apreciados talvez com certa indiscrição e guardados em sua lembrança com maior importância que o esperado. A fuga da sala após constatar que a caixa de doces não seria aberta rapidamente mostra também a falta de interesse na conversa dos adultos.

Atitude que contrasta com a curiosidade despertada ao ouvir falar dos estranhos hábitos da nova tia, revelados Tia Pombinha, que comenta:

— Diz que anda sempre com uma luva na mão direita, não tira nunca a luva dessa mão, nem dentro de casa.
 Sentei-me na cama. Esse pedaço me interessava.
 — Usa uma luva?
 — Na mão direita. Diz que tem dúzias de luvas, cada qual de uma cor, combinando com o vestido.
 — E não tira nem dentro de casa?
 — Já amanhece com ela. Diz que teve um acidente com essa mão, deve ter ficado algum defeito...
 — Mas por que não quer que vejam?
 — Eu é que sei?

(...) Tia Pombinha ficou falando algum tempo ainda sobre a bondade do irmão, mas eu só pensava naquela nova tia que tomava banho pelada debaixo da cascata. E que não tirava a luva da mão direita. (TELLES, 2018, p. 91)

Nota-se aqui também a sinceridade ausente de filtros sociais da menina, aspecto que fica explícito através da postura e da adjetivação usadas por ela em alguns momentos, como quando desdenha dos pressentimentos da tia, disfarçando "(...) um bocejo. E afastei as cobertas porque já estava transpirando. Quando minha tia anunciava uma história importante, na certa vinha alguma bobagem sem importância nenhuma. (...)” (TELLES, 2018, p. 89). O mesmo acontece no momento em que Tia Pombinha lhe conta um sonho, ao qual antecipa a constatação de que “os sonhos de Tia Pombinha eram todos horríveis, estava para chegar o dia em que viria anunciar que sonhara com alguma coisa que prestasse” (TELLES, 2018, p. 89).

Tal condição de Duchá é demonstrada durante todo o conto, que tem como mote, como situação conflitante e, portanto, desencadeadora de todos os acontecimentos, o surpreendente anúncio do casamento de tio Ed com Daniela. É a partir do anúncio do evento que Lygia nos desperta e chama a atenção para o que virá a seguir.

O anúncio é feito na sala da casa de Tia Pombinha, nos primeiros parágrafos do texto, que introduzem as personagens e o cenário no qual o conto é ambientado. A introdução da sala e, mais tarde, de outros cômodos da casa na qual a família vive, aponta para o espaço familiar, que sugere conforto, segurança, pertencimento. A complicação do enredo e o decorrente abalo do equilíbrio ali estabelecido se dão a partir da possibilidade da inserção de Daniela na família, uma desconhecida, então potencial desencadeadora de uma desordem.

A expectativa que desemboca mais tarde no clímax passa a ser criada a partir do momento em que Duchá descobre algumas coisas sobre a nova tia, como por exemplo a já citada maneira misteriosa de portar uma luva em todo o tempo. Também funciona como combustível para essa expectativa as revelações feitas pela sua ex-funcionária que, evidentemente indignada com a morte do cachorro Kleber, relata ainda outros fatos como a forma de Daniela

(...) montar em pelo como monta, feito índio, e tomar banho sem roupa... Uma noite a mesa do jantar virou inteira. O doutor disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa, pra não cair, agarrou a toalha e veio tudo pro chão. Mas ninguém me tira da cabeça que quem virou a mesa foi ela.

— Por quê? Por que fez isso?

— Quando fica brava... A gente tem vontade até de entrar num buraco. O olho dela, o azul, muda de cor. (TELLES, 2018, p. 93)

Toda essa especulação colabora para o encerramento inconclusivo e provocante do conto, no qual o ápice da história se revela na morte enigmática de Tio Ed, quem Ducha desconfia ter sido vítima de Daniela.

O desenrolar dos acontecimentos parece se dar em um tempo linear, com algumas intervenções de *flashbacks* dadas nos relatos de Tia Pombinha sobre Tio Ed e na já mencionada conversa da ex-criada de Daniela com Ducha, na qual são revelados alguns eventos curiosos que tiveram a participação da antiga patroa. Os avanços são pontuados, como “na manhã de sábado”, “na conversa do mês seguinte” (TELLES, 2018, p. 92).

Como já observado, o cenário é constituído principalmente pela residência de Ducha e de Tia Pombinha. O ambiente familiar transmite a ideia de tranquilidade e estabilidade, ambas aparentemente desfrutadas pelas personagens até a chegada de Daniela.

Um outro espaço que constitui o conto é o da chácara, cuja casa recém-reformada é o local no qual Tio Ed e Daniela passam a residir após o casamento. Torna-se importante, assim, se pensar na chácara como um local mais próximo da natureza, ainda que descrita por Pombinha como uma “casa de cinema”. Seria assim reforçada a oposição entre a “vida selvagem” – com a qual a personagem é identificada ao ser descrita pelo próprio noivo como um “jardim selvagem” – e aquilo que é civilizado, controlado.

Cabe então explorar um pouco acerca da escolha do verbete “jardim”, o qual, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), pode fazer referência ao Jardim do Éden, um espaço pleno em delícias, desfrute e ordem. Simmons (2018) corrobora tal comparação ao pontuar que

(...) a carga semântica associada ao signo Daniela encontra ressonância na palavra jardim que, dentro da tradição religiosa judaico-cristã, faz pensar no jardim de delícias, no paraíso terrestre, lugar de beleza e prazer. O quadro parece apropriado à protagonista devido ao deleite que causa sua delicadeza ao falar com as pessoas, sua elegância no vestir, sua cultura musical evidenciada na capacidade de tocar piano, deixando subentendida a felicidade do marido pela posse de tal mulher. (...) (SIMMONS, 2008)

É necessário também lembrar, ao estabelecer determinada comparação, que a sensualidade de Daniela – responsável por despertar interesse e curiosidade acerca seus modos e mistérios – se assemelha à “personagem” bíblica da serpente, já que,

com sua forma melíflua de se comportar ante Pombinha, também a submete ao seu encanto, da mesma forma que fizera com Ed e com que a serpente corrompera Adão e Eva. É importante ressaltar que essa é a perspectiva da família, e por extensão, da sociedade cristã, que vê a mulher sexualizada associada ao mal, e não da narradora. Assim, a relação com o adjetivo “selvagem” parece ficar mais palpável, já que a noiva de Ed é capaz de exercer tal poder de corrupção no espaço familiar retratado, aparentemente estável e afastado de maiores perturbações. Simmons (2008) chama atenção para esse ponto ao afirmar que

Se a palavra jardim, no interior de seu campo semântico, sofre deslocamento de sentido, instaurando a ambigüidade, pois não se trata de qualquer jardim, mas daquele em que se torna possível a presença do maligno, o vocábulo selvagem acaba por promover a sua total subversão. Por princípio, jardim é um lugar de ordenação vegetal, visando harmonia estética, a produção do belo. Mas a palavra selvagem ali insere a desarmonia, a ruptura das normas e padrões, à semelhança do que fez a serpente no Paraíso. (SIMMONS, 2008)

Lucas (1990) discorre também a respeito da escolha de Lygia, afirmando que

A palavra "jardim" tem significado especial na ficção de LFT. Trata-se de um cenário, um lugar estratégico em que as personagens se encontram, se conflitam ou deixam nos contos, como nos romances, o Paraíso Perdido, a cena por onde a História ainda não passou, uma entidade mítica. Ali as personagens sentem a efusão de virtualidades inconscientes. (LUCAS, 1990, p. 65)

Dessa forma, o jardim, ainda que restrito à subjetividade em apenas algumas menções durante o conto, remonta um espaço corrompido, semelhante ao paraíso frustrado de Adão e Eva.

Toda essa corrupção é narrada de forma claramente enviesada por Ducha. A menina pode ser identificada como uma narradora-personagem, participando ativamente na história. Assim como os demais nomes ali presentes, Ducha é passível da limitação e da parcialidade na narração dos acontecimentos. Vale ressaltar ainda que toda a narração tem como base relatos, talvez boatos, espalhados por terceiros a respeito de Daniela e de suas atitudes, sendo esses expostos através do olhar da garota.

Tratando das personagens, é possível identificar Tia Pombinha como secundária, já que, se comparada à Ducha, é pouco explorada e possui um comportamento sem muitas nuances. O jeito supersticioso de quem acredita em revelações através de sonhos e o cuidado com Ducha e com o jovem Ed, aliados ao falar no tom de quem conta histórias e rememora frequentemente o passado, criam

um conjunto de características que se assemelha à figura tipo da matrona, como se nota no seguinte trecho:

(...) foi como se eu estivesse vendo Ed menino outra vez. Tinha pavor do escuro, só queria dormir de luz acesa. Papai proibiu essa história de luz e não me deixou mais ir lá fazer companhia, achava que eu poderia estragá-lo com muito mimo. Mas uma noite não resisti e entrei escondida no quarto. Estava acordado, sentado na cama. Quer que eu fique aqui até você dormir?, perguntei. Pode ir embora, ele disse, já não me importo mais de ficar no escuro. Então dei-lhe um beijo, como fiz hoje. Ele me abraçou e me olhou do mesmo jeito que me olhou agora, querendo confessar que estava com medo. Mas sem coragem de confessar.. (TELLES, 2018, p. 89)

Preocupada com a família e presumidamente respeitada socialmente, Tia Pombinha aparenta constância, diferentemente de Ducha.

De imaginação fértil e curiosidade marcantes, a menina narradora conquista o leitor com sua honestidade de criança. Segredando seus pensamentos enquanto relata os acontecimentos, Ducha se mostra cheia de vontade de descobrir um pouco mais sobre os que a cercam. Sua complexidade é notada à medida em que o leitor passa a conhecer seu modo de pensar e suas opiniões – que, por vezes, envolvem a ironia e o sarcasmo, como já exposto anteriormente – visto que, apesar de trazer diversas regularidades no comportamento infantil, a menina mostra malícia em alguns momentos, sendo o mais evidente o que encerra o conto.

Tio Ed, assim como Tia Pombinha, tem participação reduzida no conto, ocupando uma posição secundária. Além disso, o homem configura também uma espécie de personagem tipo, marcado pela meia idade, pelo comportamento pacato e pelo encanto inocente com a contrastante jovialidade da sedutora noiva.

Ela, por sua vez, demonstra maior complexidade, já que, ao mesmo tempo em que aparenta ser uma personagem estereotipada, provoca tensões com seus rompantes comportamentais. Apesar de não ter aparições ativas durante o conto, Daniela e sua aura de mistério desenvolvem uma personalidade psicológica – ainda que fundada em “fofocas” – que, apesar de não contemplada, já que a narração é feita por Ducha, possibilita, através de características físicas e que sua personagem possa ser tratada como uma espécie de vilã.

Assim, a partir da leitura do conto, é possível imaginar Daniela como uma mulher moderna, no sentido das rupturas que realiza com as expectativas de uma personagem feminina, que são expostas pelas demais mulheres da narrativa. Camila Batista e Alexander da Silva definem Daniela como

(...) uma *femme fatale*. O que vale ressaltar é o devido interesse em atentar para a personagem como heroína a partir das suas transgressões mesmo havendo indícios de modelos patriarcais. Neste conto, Lygia Fagundes Telles abre as possibilidades de reflexão para as relações homem/mulher. Temos o aspecto da mulher fatal como heroína gótica perante a sua transgressão, confrontando as margens que incumbira desde os primórdios da tradição patriarcal. Daniela era o que queria ser, talvez somente para ela, podendo optar por isso, não transparecendo totalmente sua essência, sendo, como Tio Ed dizia, um “jardim selvagem”. (BATISTA; SILVA, p. 7)

Indo, dessa forma, de encontro com o aspecto plano das demais personagens femininas, Daniela e sua violenta independência demonstram as irregularidades do interior vivo e caótico da humanidade, onde habita o devir.

Daniela revela, a partir da potência que abriga em si, a latência desse devir que se sabe distante da humanidade e suas convenções. O seu modo de agir, seus diferentes hábitos e a curiosidade que desperta a partir dos mesmos geram a estranheza e a impossibilidade de definição da personagem que, incapaz de ser enquadrada em padrões, aparenta estar sempre à mercê de uma atitude transgressora do natural. Nisso, a figura criada por Lygia Fagundes Telles assemelha-se a um monstro, cujo corpo, como ressaltava Cohen (2000), “(...) é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar” (COHEN, 2000, p. 28). Desse modo, a volubilidade da mulher representada no conto combina ao extremo com o título escolhido para o mesmo.

A já mencionada escolha da imagem de um jardim pode ser tomada como uma referência à beleza feminina, semelhante então à das flores, plantas que evocam sentimentos ternos além de noções carregadas de delicadeza e suavidade, como as pétalas. Assim, ao referir-se a alguém se valendo de tal substantivo, devido a todo o imaginário que o impregna, a ideia que se evoca corresponde aos conceitos então expostos.

Justapondo essa palavra está o adjetivo selvagem, que parece então subverter radicalmente tudo o que fora evocado. Isso porque a selvageria está muito mais próxima do caos, da desordem e do descontrole em relação aos delicados aspectos que flutuam em torno dos jardins.

Pode-se também estabelecer uma relação do título para com a pintura *O Jardim das Delícias Terrenas* (1504), de Hieronymus Bosch. No tríptico, o artista traz a história do mundo, sendo o primeiro quadro um retrato do paraíso. Nele há a perfeita ordem e harmonia, o que já não aparece mais no segundo quadro, no qual a luxúria

e a perdição reinam no que agora é um falso paraíso. Por fim, no terceiro quadro do tríptico, aparece o que seria o inferno, local no qual a desordem parece reger.

Figura 8 – O Jardim das Delícias Terrenas (1504)



Fonte: História das Artes⁷

A relação ganha sentido se pensarmos que, nesse ambíguo jardim, no qual coexistem o grotesco e o sublime, está retratada também a realidade, na qual o selvagem não é necessariamente oposto ao civilizado, mas no qual uma combinação dos dois "configura" o humano. Isso pode ser visto não somente na personagem de Daniela – que traz com maior intensidade essa mistura dos dois elementos – mas também na personagem de Ducha, que ainda criança e, portanto, ligada à ideia de inocência, apresenta uma intensa curiosidade por aquilo que foge da regularidade.

Dessa forma, a combinação dada no título aproxima opostos, trazendo uma ruptura para o meigo jardim, de onde vem a irromper as mais selvagens e distintas existências, dentre elas a planta carnívora que é Daniela. Não espanta, então, todo o interesse que a cerca, marcado pelo mistério e pela sensualidade que ele desperta.

Sensualidade essa que emana também de *Salomé* (1940) e principalmente de *O Oitavo Vêu* (1949). Na primeira, a forma humana e a posição em que a mulher retratada se encontra acabam por serem demasiadamente reveladoras, quase não dando espaço para a imaginação, já que tudo está praticamente exposto no volume. Porém, em *O Oitavo Vêu* (1949), apesar de a posição da figura ser a mesma, os

⁷ O JARDIM DAS DELÍCIAS, HIERONYMUS BOSCH. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-jardim-das-delicias-hieronymus-bosch/>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

elementos não humanos incorporados à peça mexem com o imaginário e suscitam variadas ideias e interpretações. Isso porque a mistura ali presente abala o tido como natural, não-lugar ao qual não pertence. Dá-se então o que pontua Cohen (2000) ao dizer que

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (COHEN, 2000, p.30)

Assim, ao exibirem as potências, os devires atrelados intimamente às suas existências, a personagem de Lygia e o volume esculpido por Maria se fazem resistentes às classificações tradicionais, ao passo que as “explodem” e acabam por habitar seus estilhaços.

5.2 NÃO ESQUEÇA QUE EU VENHO DOS TRÓPICOS E TIGRELA

De igual potência é a obra *N'oublies pas que je viens des tropiques* (1945) – *Não esqueça que eu venho dos trópicos*, em português – de Maria. Na peça de bronze, presente na exposição *Metamorfoses*, no ano de 2013, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, um corpo de aspecto ligeiramente – ainda assim identificável – antropomórfico se funde, concebe ou se transforma em um novo ser. Ser esse que parece se libertar da “casca” humana de uma mulher deitada, interpretação que se sustenta por conta da saliência, notada entre os volumosos braços da criatura, que se assemelha aos seios. Se trata, porém, de uma anatomia inusitada, já que é possível identificar uma outra forma semelhante aos seios femininos na outra extremidade do corpo, acompanhada de um tronco de aparência humana, cuja cabeça se ergue em um prolongamento de onde eclodem tentáculos.

Figura 9 – *N'oublies pas que je viens des tropiques* (1945)



Fonte: Catálogo *Metamorfoses*.

Tentáculos esses que configuram as cinco formas que irrompem da região na qual se localizaria o sexo – de acordo com a primeira visão citada – ou o tronco, conforme a última interpretação sugerida, da criatura. Stigger (2013) embasa as duas formas de interpretar a peça, que poderia consistir na transformação plena do vegetal em humano ou o contrário, ao afirmar

é difícil definir se estamos diante do flagrante da metamorfose do humano em vegetal ou do vegetal em humano. A escultura apresenta uma estranha

anatomia. De um lado, veem-se duas formações que lembram braços com as mãos em forma de garras, se elevando do que poderia ser um peito ou um tronco de árvore. Se humano, poderíamos pensar que se trata de uma pessoa deitada de costas. Porém, do outro lado, duas protuberâncias lembram seios, fazendo-nos supor, ao contrário, uma mulher deitada de frente. De seu corpo, erguem-se cinco prolongamentos com formas similares à da vegetação encontrada nas bases das esculturas Boiuna e Yara; o mais largo deles, se visto de um ângulo determinado, sugere o contorno de um rosto. (STIGGER, 2013, p. 23)

Corroborando a primeira interpretação, Farina (2008) apresenta uma visão mais subjetiva do volume, segundo a qual a escultura

(...) sugere uma mulher, de forma estilizada, deitada de costas, seus braços estendidos para o alto, tendo suas mãos transformadas em garras. A cabeça está inclinada para trás fora do ângulo de visão, e protuberâncias, que lembram seios, indicam um ser do gênero feminino. Na área pélvica cinco “chamas” saem em direção ao alto que, segundo a visão de alguns críticos, representariam as suas cinco filhas. (FARINA, 2008, p. 40)

Apesar das diferenças nos pontos de vista aqui contemplados, é inegável o fato de que o corpo esculpido por Maria configura uma existência em um processo de transformação, o que é reforçado por Mesquita (2013)

(...) o que salta de sua pélvis não é um ser mítico, mas algo indefinido, que já foi interpretado como chama, como cabeça, como tromba, como garra. Como se trata de uma protuberância pélvica, o sentido fálico também não me parece descartável. A mutação de gênero, ou melhor, sua indefinição, deve ser pensada. Assim, ali, existe um sem-número de personificações de que uma identidade formal não dá conta. (MESQUITA, 2013, p. 62)

Dessa forma, a não-definição da figura também funciona como um estímulo para o sensorial e para o imaginário, sendo mais valiosa a experiência em detrimento do entendimento pleno.

É importante mencionar ainda a semelhança da obra com *Glèbe-ailes (1944)*, escultura na qual um corpo de anatomia bastante parecida é apresentado. Nela, porém, não se observam tentáculos que irrompem da criatura, mas sim algo mais detectável como uma cabeça que vem acompanhada de asas, imprimindo igual dinâmica e movimento ao ser que nasce. Ao comparar as duas peças, Mesquita (2013) expõe que

Em ambas, um volume agoniza levantando discretamente seu dorso do chão. O corpo é mais ou menos antropomórfico, deitado, com braços levantados e garras na ponta. Possui saliências convexas discretas próximas a uma de suas extremidades. Tal característica nos permite supor que são seios, e daí concluir que é um corpo feminino. De seu ventre avolumam formas como saídas de sua vagina. Um furor violento. São formas amplas, chapadas, que vão para lados diferentes. Sugerem ardor físico, com sensações. (MESQUITA, 2013, p. 60)

Tal ardor evocado pelas obras, assim como o apelo sensorial presente em ambas, faz com que sua carga erótica seja ainda maior, sendo a criatura desconhecida que surge um objeto que desperta e mostra, ao mesmo tempo, o desejo que pulsa no interior.

A opção pela maneira com a qual a artista representa os corpos nas duas esculturas também é digna de nota. É possível identificá-los, mas sem os contornos que definem de forma exata os seus limites, constituindo uma representação bastante diferente da usual. Sobre esse afastamento da tradição, Mesquita (2013) pontua ainda

Por isso, não se trata de qualquer corpo. Trata-se de uma forma feminina muito distante da feminilidade da beleza idealizada e venusiana tradicional. Aqui, a forma feminina é mais natural, física, mais fêmea, mais próxima de uma mitologia da fêmea. Essa mudança empresta pulsação física às figuras e interesse sexual a elas. As formas são selvagens, repletas de sensualidade, o tratamento da superfície é tátil e chama à sensação. Em ambas as esculturas, uma presença então reprimida pelos contornos convencionais decide se manifestar. É como se uma interioridade despertasse. (MESQUITA, 2013, p. 60-61)

Os corpos transbordantes reforçam, assim, o convite aos sentidos, através dos quais se pode desvelar, ainda que não completamente, o que se passa dentro.

Figura 10 – Glèbe-ailes (1944)



Fonte: Catálogo Metamorfoses.

Tratando de particularidades técnicas, é importante notar as texturas das obras. Ao contrário do observado em *O Oitavo Véu* (1949), as formas representadas em *Não esqueça que eu venho dos trópicos* (1945) e em *Glèbe-ailes* (1944), contam

com um aspecto menos polido e, portanto, mais áspero, que combina com a presença da natureza na obra, colaborando com a representação mais selvagem e provocativa de seus elementos.

Em conjunto com a textura, a dinâmica imprimida ao corpo, que não se apoia completamente na superfície, denota uma espécie de movimento de contração, resultante da tensão que toma a configuração de uma nova existência, convidando o espectador a uma experiência mais sinestésica.

Uma tensão similar é sugerida no conto *Tigrela*, de Lygia Fagundes Telles, para o qual desloca o olhar nesse momento. O enredo gira em torno de um encontro entre Romana e a misteriosa personagem que narra, que em momento algum é identificada como homem ou mulher. Porém, o diálogo entre as duas personagens, no qual também aparecem memórias dos tempos de sua juventude, aliado ao tom confidencial da conversa, sugerem que a interlocutora de Romana seja também uma mulher, uma conhecida dos tempos de escola, como se nota quando a então narradora rememora:

Lembra, Romana? eu perguntei. Da nossa festa de formatura, ainda tenho o retrato, você comprou para o baile um sapato apertado, acabou dançando descalça, na hora da valsa te vi rodopiando de longe, o cabelo solto, o vestido leve, achei uma beleza aquilo de dançar descalça. (TELLES, 2018, p. 164)

No trecho, principalmente a última frase, é demonstrada uma espécie de admiração, empatia, por quem gostaria de também ter dançado descalça, sugerindo, mais uma vez, a identidade feminina da narradora.

O encontro acontece em um bar, no qual, sentada a uma mesa enquanto bebe uísque, Romana confidencia a sua relação com a então personagem-título, quem, em suas palavras, “(...) dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora” (TELLES, 2018, p. 164). O modo com o qual a personagem é descrita já faz aparecer a penumbra na qual sua identidade estará envolta durante todo o conto.

Romana, “meio bêbada” relata um pouco de sua solitária – divorciara-se do quinto marido – mas luxuosa vida em uma cobertura, na qual vivia “com um pequeno tigre”. Algumas escolhas de Lygia, dadas no início da conversa entre as duas personagens, chamam a atenção. Ao discorrer sobre o estado de Romana, caracteriza como “fugidio o olhar que se transformava de caçador em caça” (TELLES, 2018, p. 164). Uma pista da transitoriedade de identidades, que será mais explorada

na continuidade do conto, é dada nesse momento, no qual Romana parece “vacilar” entre dois papéis.

Vacilante também é o comportamento de Tigrela. Ao falar um pouco sobre a rotina das duas, Romana diz que o bicho passara a imitá-la

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

As atitudes incomuns ao animal começam, assim, a serem listadas pela dona, a quem Tigrela imita ao se estirar para contemplar a música clássica. Além disso, mais uma vez as escolhas de Lygia chamam a atenção no trecho citado. Ao dizer que ambas se envolvem nessa imitação, a autora usa o verbo “embrulhar”. Considerando, assim, que tal verbo se refere ao ato de envolver uma coisa em outra, se sugere que Tigrela e Romana formem um só corpo, no qual coexistem.

Outra imagem de bastante significado evocada por Lygia no mesmo trecho é a do “olho de fenda” com o qual Romana aprendera a se olhar no espelho. Sabendo que o vocábulo “fenda” implica uma rachadura, fica também latente a ideia de que a abertura constitui um lugar de tráfego. Somando então a descrição ambígua de Tigrela às palavras designadas por Lygia para caracterizá-la, da mesma forma que à sua dona e ao relacionamento das duas, se abre uma brecha que torna volúvel a fronteira entre o animal e o humano, entre Tigrela e Romana.

Como dito anteriormente, são apresentados por Romana outros hábitos excêntricos de Tigrela, que gostava de uísque “mas sabia beber, era contida” (TELLES, 2018, p. 165). Além do costume esdrúxulo do tigre, a noção de contenção aqui atribuída ao animal mostra uma discrepância para com o seu caráter naturalmente instintivo, apontando também para uma latência humana no bicho, que também dança tango e “fica deprimida”. Ainda tratando da postura mais racional perante às emoções, Tigrela, nas palavras de Romana, “quis se atirar do parapeito do terraço, que nem gente, igual” (TELLES, 2018, p. 165). Dessa forma, o animal aparenta ter certa consciência de suas ações, mais um indício desse estado humano que parece assumir ocasionalmente.

Um novo elemento utilizado por Lygia corrobora a ambiguidade da essência de Tigrela no trecho seguinte

(...) Está sempre tão lúcida, prosseguiu baixando a voz e seu rosto escureceu. O que foi, Romana? perguntei tocando-lhe a mão. Estava gelada. Fixou em mim o olhar astuto. Pensava em outra coisa quando me disse que no crepúsculo, quando o sol batia de lado no topo do edifício, a sombra da grade se projetava até o meio do tapete da sala e se Tigrela estivesse dormindo no almofadão, era linda a rede de sombra se abatendo sobre seu pelo como uma armadilha. (TELLES, 2018, p. 165)

A escolha do momento do crepúsculo para retratar a beleza do tigre evoca as sombras e o seu contraste com as luzes, as nuances do *chiaroscuro* que se estende sobre o animal e sobre a sua própria existência ambígua. Uma frase do conto *Venha Ver O Pôr do Sol*, também escrito por Lygia, reflete a importância da inclusão do termo, ao pontuar que “(...) a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio tom, nessa incerteza” (TELLES, 2018, p. 113). Assim, faz-se incerta também a condição de Tigrela.

Em paralelo, Romana demonstra também “pisar” no território animal através de algumas de suas atitudes. Enquanto conversa, por exemplo, sua atenção é facilmente desviada, captada por movimentos que a cercam, como no momento em que “(...) o garçom estendeu o braço para apanhar o cinzeiro e Romana ficou de novo frívola, interessada na limpeza do cinzeiro (...)” (TELLES, 2018, p.167). Além de uma atenção instintiva, a escolha de cenouras cruas para acompanhar a bebida é no mínimo interessante, visto que quem a acompanha pede um sanduíche. O comportamento perante as cenouras também é intrigante, já que ao invés de mordê-las ou mastigá-las, Romana as lambe após afundá-las no sal.

Em dado momento, a suposta narradora questiona a dona do animal acerca do destino imposto por ela ao tigre, ao dizer “(...) deixe que ela volte a ser bicho, 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?” (TELLES, 2018, p. 168). A oposição escravo e escravizador retoma o já citado contraste entre caça e caçador, corroborando a hipótese que confere volubilidade entre os dois extremos às personagens, ora representadas na condição humana, ora pendendo mais para o “estado” de animal.

Ainda tratando da volubilidade das personagens, a dona de Tigrela afirma que o animal sente ciúmes e prazer de forma consciente, como um ser humano, sendo possível notar tal postura ao relatar

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. Gosta, Tigrela? Perguntei, e ela veio, pousou as patas no meu colo, lambeu de leve meu queixo para não estragar a maquiagem e começou a puxar com os dentes meu colar de âmbar. Quer para você? Perguntei, e ela grunhiu, delicada mas firme. Tirei o colar e enfiei no pescoço dela. Viu-se no espelho, o olhar úmido de prazer (...) (TELLES, 2018, p. 167)

Há também outros momentos em que fica explícito o ciúme do animal, como quando mastigou o cabo do telefone para que Romana não pudesse entrar em contato com seu ex-marido Yasbeck, cujo perfume farejou na roupa da dona e, como a mesma diz, “ficou uma fera”.

Retornam aqui também as provocantes descrições do olhar de Tigrela. Em um dos momentos, Romana diz que o bicho “(...) finge que não liga mas a pupila se dilata e transborda como tinta preta derramando no olho inteiro, eu já falei nesse olho? É nele que vejo a emoção. O ciúme (...)” (TELLES, 2018, p. 168). O transbordar do negro nos olhos sugere o transbordar do animal e das fronteiras que o caracterizam como tal, já que, segundo a dona, é a partir deles que se desvelam as emoções.

Outro trecho retoma a descrição dos olhos feita no início do conto, no momento em que Romana afirma se sentir observada “(...) por aquelas suas fendas que atravessam vidro, parede (...)” (TELLES, 2018, p. 169). Além da recuperação da ideia de abertura, frincha, há ainda a opção pelo verbo atravessar, reforçando a transitoriedade entre animal e humano.

É por conta de tal ciúme doentio que o desfecho do conto se faz ainda mais misterioso. Romana diz que Tigrela se desespera ao ouvir a conversa dela com Yasbeck, com quem devia estar se encontrando no momento. Alterada, confessa, então, ter enchido a tigela do animal com uísque ao invés de leite, além de ter deixado a porta do terraço aberta. Se despede da companhia e ruma pesarosa para o seu apartamento, na incerteza do aviso do porteiro “que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço” (TELLES, 2018, p. 169).

Analisando o conto a partir de seus elementos narrativos, a verossimilhança do enredo é notada a partir da grande habilidade de Lygia em tornar crível e concebível no mundo real, uma situação que se movimenta livremente em ambos os territórios da imaginação e da realidade. O modo com o qual os acontecimentos se sucedem e a casualidade do encontro de Romana e de seu interlocutor são alguns dos fatores que tornam isso possível.

O conflito apresentado no conto se dá no nível psicológico, considerando que se desenrola em torno da crise das identidades de Romana e de Tigrela, entrelaçadas e misturadas a ponto de confundir e instigar o leitor.

A exposição de tal conflito se dá logo nos primeiros parágrafos do texto, nos quais Romana relata a origem de Tigrela e o modo pelo qual o bicho se inseriu em sua vida. Desde esse momento, já é também evidenciada a complicação do enredo, pois a relação entre as duas sempre fora turbulenta e Romana não esconde esse fato. Aliada a essa questão, outro fator que desemboca na complicação é a supracitada desordem da identidade de ambas, cada vez mais explícita através das desventuras expostas por Romana.

Desse modo, o clímax se dá no momento em que a dona do tigre, nos parágrafos finais, situa o interlocutor do atual estado da sua relação com o animal, que consiste em mais um momento de turbulência decorrente do ciúme de Tigrela para com Yasbeck:

(...) Estranhei, Yasbeck tinha ficado de telefonar e não telefonou, mandou um bilhete, O que aconteceu com seu telefone que está mudo? Fui ver e então encontrei o fio completamente moído, as marcas dos dentes em toda a extensão do plástico. Não disse nada mas senti que ela me observava por aquelas suas fendas que atravessam vidro, parede. (...) 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. (TELLES, 2018, p. 167)

Além disso, a forma com a qual Romana se despede, trêmula e temerosa pelo destino do tigre, configura um desfecho surpreendente, pois, nesse momento já citado anteriormente, se refere ao animal como “uma jovem”. Permanece, assim, a dúvida acerca da real identidade de Tigrela.

Analisando, assim, as personagens principais do conto, é preciso considerar que, sendo o narrador ou narradora de identidade misteriosa apenas um interlocutor, tomamos aqui a perspectiva que o (a) concebe como um intermediário do que se passa entre Romana e Tigrela, responsável apenas por caminhar com o leitor pela história de ambas, explorada durante a conversa ambientada no bar.

Romana, por sua vez, trata-se de uma mulher com densa carga psicológica envolvida no texto. De grande complexidade, traz consigo esmerada caracterização e, partindo dos elementos que a caracterizam fisicamente, são apresentados diversos aspectos que contribuem para uma visualização mais rica de sua imagem. Os gestos,

dotados de relativa sensualidade e demora em sua descrição, parecem, ao mesmo tempo, extremamente naturais.

(...) Então a boca descia, pesada, fugidio o olhar que se transformava de caçador em caça. Duas vezes apertou minha mão, Eu preciso de você, disse. Mas logo em seguida já não precisava mais e esse medo virava indiferença, quase desprezo, com um certo traço torpe engrossando o lábio. (TELLES, 2018, p. 162)

A personagem parece, então, ser descrita sob o ponto de vista de uma câmara lenta que, focando em detalhes e imprimindo significados a eles, nos leva a vislumbrar a sua essência. Essência essa que transborda melancolia, também expressa nos gestos, como “(...) quando soube que faltava pouco para a meia-noite baixou o olhar num cálculo sombrio. Ficou em silêncio.” (TELLES, 2018, p. 163).

No que envolve o psicológico da personagem, é possível notar a crise, o desequilíbrio da ordem emocional durante o seu relato, expressos por momentos de leviandade súbita e frases inacabadas, como quando reflete sobre o fato de que

(...) 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. (TELLES, 2018, p. 163)

Relato esse que traz também nos momentos de tensão uma carga de intensa de instabilidade que parece envolver e afetar ambas, que agem majoritariamente através de impulsos. Em um desses episódios, a bebida alcoólica colabora para o desenrolar de uma quase tragédia, já que

(...) 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. (TELLES, 2018, p. 162-163)

Já no aspecto social, Romana pertence a uma camada social alta, como indicam alguns detalhes, como o anel que porta, visível ao mergulhar “o dedo indicador no copo, fazendo girar o gelo do uísque. Usava nesse dedo uma esmeralda quadrada, como as rainhas” (TELLES, 2018, p. 163). Em outros momentos, aparecem ainda mais indícios de que a mulher aparenta levar uma vida boêmia regada a aventuras, viagens e luxo:

Deve ter dado tanto problema, 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, 2018, p. 163)

Sua casa – uma cobertura modificada especialmente para receber Tigrela – e seu estilo de vida apontam para uma vida mais burguesa, mas também plena de um vazio que parece tentar ser preenchido através de “bens”, tendo a própria Tigrela como exemplo.

As características morais e ideológicas se confundem em meio às outras evidenciadas durante o conto. É possível apenas especular acerca dos valores e da natureza boa ou má de Romana, aparentemente neutra e livre de quaisquer amarras que a designem como totalmente má ou boa, fator que aumenta a verossimilhança de sua caracterização.

Tratando da personagem Tigrela, a tarefa de caracterizá-la se torna mais complexa já que, além do mistério que encobre sua real identidade, as informações a seu respeito chegam através da perspectiva de sua dona, o que permite o enviesamento e a manipulação de sua imagem.

As características físicas oscilam entre a aproximação animal e humana, elemento que por si só a torna complexa, o que se reforça no âmbito psicológico.

(...) Tão limpa, disse Romana, deixando cair o cubo de gelo no copo. O pelo é desta cor, acrescentou mexendo o uísque. Colheu com a ponta dos dedos uma lâmina de gelo que derretia no fundo do copo. Trincou-a nos dentes e o som me fez lembrar que antigamente costumava morder o sorvete. Gostava de uísque, essa Tigrela, mas sabia beber, era contida, só uma vez chegou a ficar realmente de fogo. (...) (TELLES, 2018, p. 162)

A limpeza e a cor do pelo parecem aproximar a personagem mais do ser animal, características que são parecem conflitar com o que se diz da postura de Tigrela perante a bebida, diante da qual sente prazer, mas sabe se portar. Ser dotada de emoções mais “humanas” e de hábitos animais faz com que surja aí um conflito ainda mais obscuro, expresso em ações no mínimo curiosas.

Tigrela gostava de joias 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. Gosta, Tigrela? perguntei, e ela veio, pousou as patas no meu colo, lambeu de leve meu queixo para não estragar a maquiagem e começou a puxar com os dentes meu colar de âmbar. Quer

para você? perguntei, e ela grunhiu, delicada mas firme. Tirei o colar e o enfiei no pescoço dela. Viu-se no espelho, o olhar úmido de prazer. Depois lambeu minha mão e lá se foi com o colar dependurado no pescoço, as contas maiores roçando o chão. Quando está calma, o olho fica amarelo bem clarinho, da mesma cor do âmbar. (TELLES, 2018, p. 164)

Os gostos que parecem particulares ao animal, a postura contemplativa que exerce ao ver Romana e o desejo pelo colar reforçam a dificuldade de definir Tigrela como animal ou humana. Fato é que a partir de suas descrições, sendo elas físicas ou mais psicológicas, nota-se a complexidade da personagem.

Desse modo, não sendo possível tecer considerações relevantes com respeito às características ideais e sociais de Tigrela, o aspecto moral também é nebuloso, pois tudo o que sabemos sobre a personagem parte da fala de Romana que, além de passível de parcialidade, pode ser alterada pelo fato da ingestão de bebida alcoólica, que faz da mulher “meio bêbada” no momento da conversa.

Conversa essa cujo tempo de duração é de apenas uma tarde, constituindo um bate-papo casual e rápido, atravessado por interrupções do passado, exposto através das memórias de Romana, responsável por misturar os tempos cronológico e psicológico.

A casualidade é reforçada pelo espaço no qual o conto se passa. O bar no qual a dona de Tigrela conversa com a então narradora contrasta o clima mais despojado com a tensão que se tem na casa de Romana, outro espaço mencionado durante o conto. No estabelecimento, a ausência das grades de aço que se erguem na mureta do apartamento torna possível um falar mais livre e talvez até mais sincero se aliado à bebida alcoólica ingerida pela mulher.

No apartamento, o almofadão, o toca-discos, os panos e tapetes persas sugerem uma área mais civilizada e elevada, conseqüentemente mais cercada de recato no discurso. Além do bar, esse espaço também contrasta com o lado de fora da cobertura, no qual Romana criou uma “selva em miniatura” para o animal.

Dessa forma, existe no conto, desde o seu título, uma enigmática nuvem que vem a encobrir suas personagens. O nome do então tigre parece ainda mais sugestivo após a leitura, já que, ao aglutinar os substantivos “tigre” e “ela”, Lygia reforça o aspecto do duplo que permeia as personagens de Tigrela e Romana. Surgem dúvidas até mesmo acerca da existência do animal que, como dito ao longo da narrativa, se “mistura” à dona, além de “imitá-la”. Tigrela pode ser entendida como parte de Romana, como um tigre propriamente dito ou ainda como uma outra mulher,

por exemplo. Fato é que a multiplicidade desse ser, que por vezes parece transitar entre os meios humano e animal, corrobora a noção de humanidade e de animalidades como estados.

Estados esses que dependem do deslocamento do sujeito que por eles transita. Tal trânsito pode ser entendido como um escapismo, uma fonte de novas possibilidades, como aponta Cohen (2000) ao afirmar que

O horizonte no qual os monstros moram pode muito bem ser imaginado como a margem visível do próprio círculo hermenêutico: o monstruoso oferece uma fuga de seu caminho, um convite a explorar novas espirais, novos e interconectados métodos de perceber o mundo. Diante do monstro, a análise científica e sua ordenada racionalidade se desintegram. O monstruoso é uma espécie demasiadamente grande para ser encapsulada em qualquer sistema conceitual; a própria existência do monstro constitui uma desaprovação da fronteira e do fechamento; (COHEN, 2000, p. 31,32)

No trecho também fica evidente a impossibilidade de classificação, a perturbação da ordem e da “racionalidade” analítica, efeitos sentidos ao tentar rotular, definir Tigrela, ponto que culmina na referida desaprovação da fronteira e do fechamento. Sendo assim, mesmo através de uma exaustiva análise, não seria possível classificar a personagem como animal ou humana, já que, de forma semelhante ao monstro, Tigrela faz com que se dissolvam os limites entre ambas as existências.

O mesmo acontece em *Não esqueça que eu venho dos trópicos (1945)* e *Glêbe-aiiles (1944)*, esculturas cujos delineamentos confrontam a estabilidade do ser. Nelas, parece estar sendo retratado justamente esse momento transitório, no qual não se pode afirmar a identidade de um ser ou de outro, mas sim uma mistura deles, volúvel e, ainda que disforme, detentora de grande potência.

5.3 *HOWEVER E A MEDALHA*

Outra obra que abala a referida estabilidade do ser é *However* (1944), de Maria Martins. Nela, um corpo feminino – reconhecível pelo volume dos seios – esculpido em bronze é enrodilhado por duas cobras, uma que parece partir da própria cabeça da mulher e outra que aprisiona as suas pernas.

É possível notar ainda uma tensão exercida pelas cobras em torno da mulher, então presa – nos dois sentidos da palavra –, imobilizada pelos bichos. Os braços abaixados ao lado do tronco sugerem ainda uma incapacidade de reação, o que torna a peça ainda mais sensorial. Segundo Canada (2006), a peça, que compôs a exposição realizada em Nova York, é uma das principais obras de Maria que “retratam a figura feminina em busca de liberdade, numa disputa com o outro pelo espaço, pela identidade” (CANADA, 2007, p. 80). O resultado de tal disputa, sendo a derrota da mulher, fica então clara na sua imobilidade, refletindo a sua posição na época.

Figura 11 – *However* (1944)



Fonte: Arte que Acontece ⁸

⁸ *However*. In: Maria Martins, uma mulher dos trópicos. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/uma-ousada-mulher-dos-tropicos/>>. Acesso em: 29 dez. 2021.

Ainda refletindo sobre a obra, a escolha da artista pelas cobras permite algumas leituras. No que diz respeito ao animal e a sua forma como referências ao falo, ao órgão sexual masculino, essa representação pode então refletir a já mencionada organização da sociedade, na qual a mulher é sufocada, ofuscada pelo homem. O fato de o corpo feminino ter a sua cabeça substituída, engolida pelo animal na obra é ainda mais incisivo a respeito de tal organização, que rouba a identidade, a voz, a intelectualidade e o espaço da mulher como ser. Além disso, a outra cobra, que lhe amarra as pernas e os pés, pode ser ainda um outro símbolo para sua estagnação forçada pelo homem, não permitindo o seu avanço, em todos os sentidos.

Pensando ainda na escolha do animal presente na escultura, a cobra evoca a personagem bíblica da serpente, responsável pela introdução daquilo que é pecaminoso no paraíso. A junção entre o animal e a mulher, realizada através da fusão da cabeça humana para com o corpo do bicho, pode fazer da mulher o ser dotado de pecado, corruptor, retomando o que já foi dito no início do presente trabalho. Há ainda a possibilidade de pensar na serpente como o próprio desejo, que aprisionado dentro da mulher, acaba por também aprisioná-la.

Esse tipo de representação da mulher, associada tanto ao tigre de *Tigrela* como à serpente da escultura em questão, se faz ambíguo em função da sensualidade. Essa associação é fruto muitas vezes do próprio imaginário masculino, buscando os campos do prazer e do pecado – o que atrai e repulsa ao mesmo tempo. Assim, pensando mais especificamente na escultura, esse sufocamento, pelo reconhecimento do seu próprio desejo e pela visão pecaminosa de si mesma aos olhos do outro, sugere a disputa da mulher pelo seu espaço, pela sua liberdade e identidade.

A obra conta ainda com uma segunda versão. *However!!* (1947) atualiza o título e a composição da obra, que agora em bronze polido e com 2,10 metros de altura, traz o corpo feminino em uma situação semelhante, mas ainda assim diferente da primeira versão da obra. Os braços continuam ao lado do corpo, mas não há uma serpente os prendendo nessa posição. O animal que prende suas pernas, por sua vez, permanece, agora de maneira mais facilmente reconhecível, já que a escultura conta com cores. A figura da mulher também tem a superfície mais lisa e, por isso, da mesma maneira que ocorre em *L'huitième voile* (1949), traz mais fluidez para o olhar. A cabeça, que na versão de 1944 parecia ser “engolida” pela cobra, se converte em

o que Justino (2011) concebe como algo similar a “(...)um corno gigantesco. Mas também pode ser a bacia feminina, como em *Très avide* (1948)” (JUSTINO, 2011, p. 2226).

Figura 12 – However!! (1947)

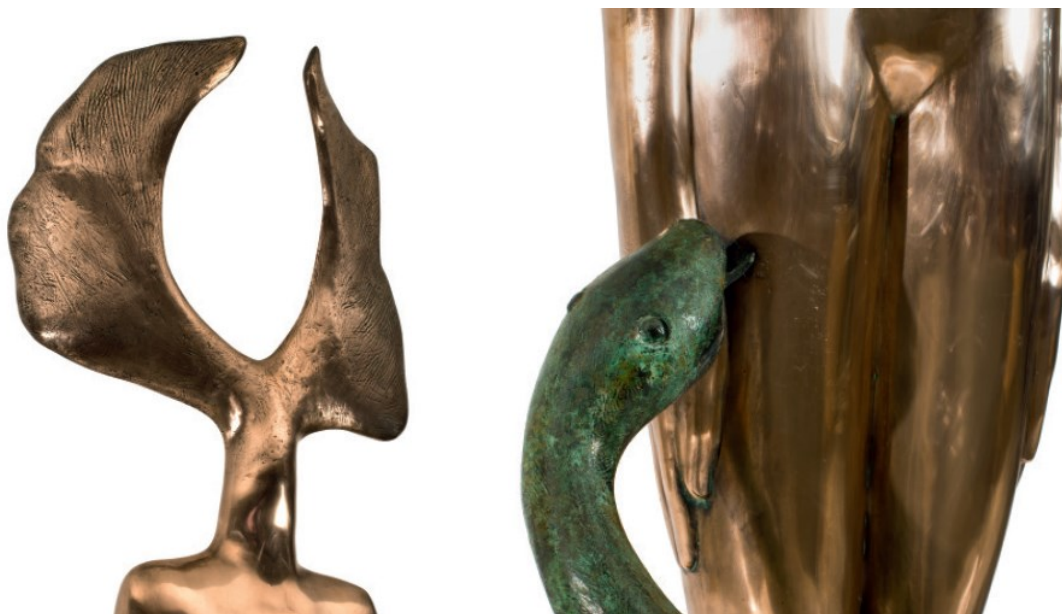


Fonte: Catálogo Metamorfoses

Tomando como ponto de partida a sugestão de Justino (2011), com a cabeça da mulher sendo uma analogia aos ossos de sua bacia, é possível refletir acerca da reprodução feminina, já que tais ossos abrigam o seu sistema reprodutor. Ao colocá-los no local onde estaria o crânio e, portanto, o cérebro da mulher, Maria Martins abre espaço para uma reflexão que traz – e critica – a visão da função do corpo feminino como meramente responsável pela tarefa de reproduzir.

Dessa forma, se aproxima, mais uma vez, a mulher do animal, concebendo a reprodução como um ato orgânico diretamente atrelado ao natural. Assim, como pontuam Marin e Martins (2018), existe uma espécie de um “(...) devir orgânico, inescapável para a existência feminina” que acaba por condená-la “(...) a uma função própria da animalidade, a saber, a reprodução (...)” (MARIN; MARTINS, 2018, p. 322).

Figura 13 – *However!!* (1947)



Fonte: Catálogo *Metamorfoses*

Também Cohen (2000), ao tratar da visão do corpo feminino como monstruoso, ressalta que “(...) os outros femininos e culturais já são bastante monstruosos se considerados isoladamente, na sociedade patriarcal, mas quando eles ameaçam se misturar é toda uma economia do desejo que se vê atacada” (COHEN, 2000, p. 45).

Uma outra leitura possível é sugerida pelas consequências de uma mordida da serpente. Na Bíblia, em Gênesis, temos o simbolismo da serpente que estimula a mulher a provar da árvore do conhecimento, o que acaba por permitir a entrada do pecado no paraíso em que Adão e Eva viviam. Pensando nisso, pode-se pensar na mordida aqui em um sentido desafiador, que, através da fusão do corpo feminino ao do animal, possibilita a evasão de um corpo mapeado pelo poder masculino, se abrindo para uma metamorfose.

Assim, reunindo os pontos de vista e aproximando a mulher ao animal e ao monstro, pode-se inferir que Maria Martins, ao esculpir *However!!* (1947), além de outras obras, se mostra consciente do “papel” incumbido à mulher e ameaça, dessa forma, não somente a economia do desejo, mas toda a organização social tecida em torno dessa concepção.

Lygia Fagundes também apresenta uma personagem que ameaça a ordem de uma concepção social, sendo ela o casamento. Em *A Medalha*, a personagem Adriana retorna para casa depois de uma noite de farra. Ao entrar na residência, se

depara com sua mãe que, ainda acordada, está a sua espera. A conversa entre as duas é repleta de críticas da mãe, que questiona a necessidade de tal comportamento naquela noite, sendo a anterior ao casamento da jovem.

Logo nos primeiros parágrafos do conto, Adriana, que tenta subir as escadas silenciosamente, encontra Romi, o seu gato, personagem que mais tarde voltará a aparecer de forma mais notável. Enquanto se esgueira pela subida, ouve a mãe lhe chamando do quarto. A mulher, sentada em uma cadeira de rodas, cujos “(...) olhos empapuçados reduziam-se a dois riscos pretos na face amarela” (TELLES, 2018, p. 265), passa então a discutir com a filha, questionando a sua atitude:

- Precisava ser também na véspera do casamento? Precisava ser na véspera? – repetiu a mulher agarrando-se aos braços da cadeira.
- Precisava.
- Cadela. Já viu sua cara no espelho? Já viu? (TELLES, 2018, p. 265)

Adriana responde de maneira desdenhosa, despreocupada, atitude assumida pela personagem na maior parte do conflito. A escolha de palavras feita por Lygia, no entanto, parece ser realizada com bastante consciência: “– E daí? O véu vai cobrir minha cara, o véu cobre tudo, ih! tem véu à beça. Vou dar uma beleza de noiva, mãe, você vai ver. Preferia me meter no meu colante preto mas seu genro é romântico, aquelas ondas...” (TELLES, 2018, p. 266). A escolha do vocábulo “véu”, aliada ao tom irônico que a fala de Adriana assume, parece ironizar não somente o seu contexto, mas da instituição do casamento no geral, sendo esse encoberto por “véu à beça”, escondendo muito mais do que se imagina. A tradição também é ironizada pela jovem ao tratar da vestimenta da cerimônia, que assim como o seu noivo, parecem antiquados ao seu ver.

Ainda durante a discussão, Adriana é comparada ao seu pai, quem nas palavras da mãe era “(...) um cínico, um vagabundo que vivia no meio de vagabundos, viciado em tudo quanto é porcaria. (...) O mesmo jeito esparramado de andar, a mesma cara desavergonhada...” (TELLES, 2018, p. 266). Ao ouvir a filha contrariá-la dizendo que o pai era bom, a viúva questiona:

- Bom! Aquilo então era bondade? Hein? Um debochado, um irresponsável completamente viciado, igualzinho a você. Imagine, bom... Estou farta desse tipo de bondade, quero gente com caráter, sabe o que é caráter? É o que ele nunca teve, é o que você não tem. Na véspera do casamento... (TELLES, 2018, p. 266)

O trecho corrobora a leitura feita a partir do vocábulo “véu”, já que o casamento dos pais da jovem parece ter sido sustentado por algo bem diferente dos sentimentos nobres normalmente atrelados à ideia do matrimônio.

A mãe prossegue expondo a sua indignação ao questionar Adriana sobre a escolha de seu futuro marido:

- Por que não se casa com ele? Hein? Vamos Adriana, por que não se casa com ele?
- Com ele quem?
- Com esse vagabundo que acabou de te deixar no portão.
- Porque ele não quer, ora.
- Ah, porque ele não quer – repetiu a mulher. Parecia triunfante. – Gostei da sua franqueza, *porque ele não quer*. Ninguém quer, minha querida. Você já teve dúzias de homens e nenhum quis, só mesmo esse inocente do seu noivo...
- Mas ele não é inocente, mãezinha. Ele é preto. (TELLES, 2018, p. 266)

No trecho, fica explícita a diferença da cor da pele de Adriana e seu noivo. Fica sugerida também a postura racista da mãe da jovem, que é mais tarde explorada no texto. A ironia do preconceito por parte da personagem está no significado do nome de sua própria filha, como aponta Resende (2007), ao dizer que “(...) na alegoria, a distância entre as duas aumenta se considerarmos o significado do nome Adriana: escura, morena; o que, simbolicamente, acentua o abismo entre ambas” (RESENDE, 2007, p. 35).

Um outro momento do conto mostra mais uma implicância da mãe, dessa vez para com a aparência da filha e, conseqüentemente, com a do pai da menina:

- Você não pode mais me ferir, Adriana. Ele também não conseguia. O seu pai. Podia fazer o que quisesse, dizer o que quisesse. Não me atingia mais. Ficava aí na minha frente com essa sua cara, a se retorcer feito um vermezinho viciado e gordo...
- Emagreci seis quilos.
- E gordo. Nada mais me atinge, Adriana. É como se ele voltasse, nunca vi uma coisa assim, vocês dois são iguais. Ele morreu e encarnou em você, o mesmo jeito mole, balofo. Sujo. Na minha família todas as mulheres são altas e magras. Você puxou a família dele, tudo com cara redonda de anão, cara redonda e pescoço curto, olha aí a sua cara. E a mãozinha de dedinho gordo, tudo anão. (TELLES, 2018, p. 268)

Fica expressa aqui a raiva, o desprezo da mulher por seu marido, sendo esses os mesmos sentimentos que transfere para a sua relação com Adriana. Ao compará-la com um verme e com um anão, a mãe expõe a noção de superioridade que tem de si mesma ante a filha, fato adiantado por Lygia no parágrafo anterior ao diálogo acima, no qual diz que

- A mulher retesou-se inteira, como se fosse saltar. Ficou de repente maior, os olhos mais brilhantes. O tronco se apurou com arrogância, rejuvenescido.

Mas, aos poucos, foi afrouxando os músculos. Voltou a diminuir de tamanho, a cabeça inclinada para o ombro. A voz começou baixa. (TELLES, 2018, p. 267)

O contraste da postura, que primeiro se retesa, se põe ativa, para depois voltar a se diminuir, pode ser lido como a própria condição da mãe no embate para com a filha, no qual parece superior, mas devido à sua falsa moralidade está no mesmo nível – senão mais abaixo – que ao da própria Adriana, a quem tanto julga.

Ainda sobre a comparação que a mãe da jovem realiza, a escolha da palavra “anão” vai além da noção de superioridade. Lygia, a quem o vocábulo é muito caro, usa da figura em diversos contos, como em *As Formigas* e *Anão de Jardim*. Vale ressaltar que escolha de tais figuras como personagens em Lygia retoma a caracterização deles como seres mitológicos, lendários. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1986) os anões

(...) vêm do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem em nós e normalmente têm aparências monstruosas. (...) Não somente simbolizam o inconsciente, mas um fracasso ou um erro da natureza (...). Os anões são também a imagem de desejos perversos (...) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 444-445)⁹

Assim, relacionando a definição e o conto de Lygia Fagundes Telles, ao aproximar os anões e a personagem de Adriana, o significado da comparação vai além do já dito nos parágrafos anteriores, conferindo à moça algo de desastroso, fora do comum, monstruoso.

Gil (2000) pontua que “o monstro é pensado como uma aberração da ‘realidade’ (a monstruosidade é um excesso de realidade) a fim de induzir, por oposição, a crença na ‘necessidade da existência’ da normalidade humana” (GIL, 2000, p. 174-175). Desse modo, nesse embate se cria algo similar a essa tensão entre a normalidade e a monstruosidade, sendo a mãe o “normal”, o apolíneo, considerando a falsa moralidade da qual se reveste, e Adriana como representante da realidade, monstruosa aos olhos então “normais”.

No final da discussão, a mulher ainda relembra os antigos amantes da filha, ressaltando Naldo, um primo da jovem sendo “o primeiro da lista”, um “devasso” segundo suas palavras. Adriana o defende das acusações da mãe e, na terceira vez que o faz, dizendo que Naldo a amara, “um galo tentou prolongar mais seu canto e o

⁹ Tradução nossa.

som saiu difícil, rouco” (TELLES, 2018, p. 268). Resende (2007) interpreta o canto do galo como

(...) a marca da ambigüidade lygiana, que pode nos remeter ao evento bíblico do galo que cantou como sinal da mentira de Pedro acerca de conhecer Jesus e de ter sido seu discípulo. Mas, em “A medalha”, o canto é rouco, como se não fosse possível acenar para a verdade ou a mentira do que diz Adriana – teria ela certeza do que disse, fosse mentira ou verdade? (RESENDE, 2007, p. 37)

Além de tal incerteza da moça a respeito do amor de Naldo, o canto do galo pode funcionar como um prenúncio da “traição” de Adriana para com sua mãe e a tradição matrimonial familiar.

Tradição essa que tem como símbolo a medalha, passada pelas gerações de mulheres da família e entregue à própria Adriana ao fim da conversa:

- Vai, abre aquela caixa ali em cima... Abriu? Tem dentro uma medalha de ouro que foi da minha avó. Depois passou para minha mãe, está me ouvindo Adriana? Antes de morrer minha mãe me entregou a medalha, nós três casamos com ela. Tem também a corrente, procuro depois. Você se casa amanhã, hum? Leva a medalha, é sua.
- Bonita, mãe.
- Só espero que não enegreça no seu pescoço (...) (TELLES, 2018, p. 269)

Sendo a medalha um objeto que sugere sucesso, conquistas e até mesmo proteção, a atitude da família em passá-la através de gerações indica o desejo dessa mesma prosperidade para aquelas que a possuírem. A medalha pode também vista como uma referência à manutenção do casamento como algo sólido, estável.

Adriana leva a medalha para o seu quarto e lá encontra o gato Romi e o seu vestido de noiva sobre a cama. Sobre ela também está o véu, no qual a moça sufoca as lágrimas causadas pela lembrança de Naldo: “(...) Você fugiu. Por que você fugiu de mim na escada? Eu precisava tanto de você, precisava tanto. Está me escutando? Você não devia me largar sozinha naquela escada, foi horrível amor, eu precisava tanto de você...” (TELLES, 2018, p. 269). A lembrança e o efeito que a mesma tem em Adriana mostram que a jovem, assim como o véu no qual chora, se vale de suas noitadas e da sua postura nos relacionamentos que a mãe tanto condena para encobrir a dor de um amor que ficou no passado.

Assim, o conto é encerrado com uma atitude que mostra mais uma vez o lado despreocupado e irreverente de Adriana, que “condecora” o gato Romi com a medalha dada por sua mãe:

(...) – Não foge não, seu sacana, você vai ganhar um presente! – anunciou e sacudiu a medalha dependurada na fita. Concentrou-se no esforço para respirar. Abriu a boca. Inclinou-se e repentinamente prendeu o gato entre os

cotovelos. Amarrou-lhe no pescoço a fita com a medalha e abraçou-o com alegria (...) (TELLES, 2018, p. 270)

Após fazê-lo, Adriana completa a sua provocação levando o gato até o quarto de sua mãe:

(...) Quando chegou ao quarto no extremo do corredor, apoiou-se na parede e ficou ouvindo. Abriu a porta. Espiou. A mulher conduziu sua cadeira até ficar defronte da janela, exposta ao vento que fazia esvoaçar seus cabelos tão finos como fios despedaçados de uma teia. Adriana ainda quis verificar se a medalha continuava presa ao pescoço do gato. Impeliu-o com força na direção da cadeira. Fechou a porta de mansinho. (TELLES, 2018, p. 270)

O desfecho do conto é também seu clímax, momento no qual se dá a maior tensão entre as duas personagens. É importante ressaltar que é também o instante em que a mensagem mais contundente é entregue, não pela fala de nenhuma das mulheres, mas pelo gato Romi.

A mãe de Adriana, cujo nome não é revelado em nenhum momento do conto, configura uma antagonista que transita entre a classificação plana e redonda. Isso porque a sua amargura faz dela previsível, bem como o seu comportamento ante a filha e a sua opinião sobre o marido. Porém, durante o diálogo com Adriana, são revelados aspectos que dizem respeito à sua moral e à sua ideologia, como na conduta racista relatada pela filha.

No aspecto físico, pouco se dá a conhecer sobre a senhora. Sabe-se que utiliza uma cadeira de rodas para se locomover e suas roupas “uma camisola de flanela” e “um casaco de tricô atirado nos ombros” (TELLES, 2018, p. 265), dão a ideia de uma idade mais avançada.

Adriana, por sua vez, se mostra uma personagem redonda pelo forte teor psicológico que apresenta. O descaso transparece nos gestos, como no momento em que “Adriana continuava segurando a maçaneta, o corpo vacilante, o risinho frouxo. Apoiara-se numa perna, a outra ligeiramente flexionada. Calçava e descalçava o sapato decotado, com uma fivela de pedrinhas verdes” (TELLES, 2018, p. 268). Porém, quando a personagem chora em seu quarto, lembrando o amado, mostra-se vulnerável e atingida pelas palavras da mãe. O ato que encerra o conto também apresenta o imprevisível, o instintivo que parece tomar conta da moça enquanto veste o “véu” da personalidade inconsequente.

Fisicamente, Adriana parece ser jovem, tanto por seu jeito de falar quanto por algumas de suas atitudes, como a brincadeira que faz em meio ao caos da discussão com a mãe

Adriana deixou cair o cigarro e vagorosamente esmagou a brasa no salto do sapato. Passou a mão indolente pelos cabelos oxigenados de louro. Apanhou uma ponta mais comprida, levou-a até a cara e ficou brincando com o cabelo no lábio arregaçado.

— Olha só o meu bigode, mãe, agora tenho um bigode! (TELLES, 2018, p. 266-267)

Existem ainda as questões ideológicas e morais da moça, que são reveladas desde o início do conto, quando o mote, a “noitada” antes do seu casamento, é recriminada pela mãe. Adriana parece – apesar de consciente dos “deveres” morais que implicam o casamento – não querer cumpri-los, o que parece muito mais grave se feito por uma mulher, hipocrisia vista no discurso da mãe, que representa toda a sociedade.

O tempo no conto corresponde a uma madrugada, ou parte dela, já que quando Adriana vai para o seu quarto, “(...) a luz da manhã já era mais clara do que o halo amarelado da lâmpada pendendo do teto” (TELLES, 2018, p. 269). Já o espaço da casa, que normalmente se associa à segurança e ao aconchego, é em *A Medalha* um símbolo da decadência da família, como se sugere logo no início do conto, quando a jovem, ao entrar na residência, pula um degrau apoiando-se no corrimão, já que “o terceiro degrau rangia” (TELLES, 2018, p. 265).

Dessa forma, Lygia traz na pele de Adriana, o “monstro” responsável pela subversão e crítica da hipocrisia em torno da posição do homem e da mulher ante ao casamento. Cohen (2000) aponta que essa é uma característica do monstro, já que

O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o monstrum é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; (...) (COHEN, 2000, p. 26-27)

Adriana revela-se como mulher livre, plena em desejos e capaz de realizá-los. Assim, como em *However!!* (1947) de Maria Martins, os corpos dessas duas mulheres monstro contestam o seu lugar segundo os olhos alheios, sendo o próprio título da escultura – em português algo como “entretanto”, “contudo” – um convite a uma nova perspectiva.

5.4 A MULHER QUE PERDEU SUA SOMBRA E ANTES DO BAILE VERDE

Perspectiva essa profundamente relacionada com a liberdade da mulher, aspecto também observado na escultura *The Road; The Shadow; Too Long, Too Narrow* (1946), de Maria. A obra, cujo título foi traduzido para *A Mulher Que Perdeu Sua Sombra*, traz uma mulher – distinguida pelo volume dos seios e pela forma corporal – e a sua sombra, um corpo feminino de entranhas expostas e volumes semelhantes a serpentes, tentáculos, eclodindo de sua cabeça. Ambas as figuras são esculpidas em bronze e alinhadas sob madeira, sendo o corpo da mulher em bronze polido, o que gera um contraste entre os dois corpos, além de proporcionar o efeito escorregadio em oposição ao teor mais áspero, poroso da sombra. A escultura foi colocada nos Jardins do Palácio do Itamaraty.

Figura 14 – A Mulher que Perdeu Sua Sombra (1946)



Fonte: Acervo MoMA¹⁰

A mulher, cuja posição das pernas e pés sugerem estar caminhando, tem o corpo alongado, bem como seus braços, levemente curvados para cima. A cabeça reclinada para trás termina em algo semelhante a duas antenas, que parecem “completar” os dois tentáculos que saem da sombra. Tentáculos esses que também saem da cabeça da sombra, representando uma conexão entre as formas. As entranhas expostas e retorcidas seguem um formato semelhante aos tentáculos.

Analisando, em primeiro lugar, o título da obra, o mesmo enfatiza a ruptura da mulher para com a sua sombra através do verbo “perder” conjugado no passado, revelando um ato potente, intenso – considerando a impossibilidade de fazê-lo. A sombra está indissociavelmente conectada com o corpo e, conseqüentemente, com quem somos, o que fica evidente na conexão – agora rompida – das cabeças da sombra e da mulher.

A posição em que se encontra a boca, tanto da mulher quanto da sombra, lembra a sensação causada por *L’huitième voile* (1949), na qual as possibilidades de ser um reflexo de dor e/ou de prazer convivem. Porém, dessa vez, a já mencionada posição dos braços sugere alívio, bem como a inclinação da cabeça. A mulher parece, então, estar livre de um peso, um fardo.

É interessante ainda ressaltar que as duas permanecem conectadas pelos pés. Se pode pensar assim na sombra como algo que pode ainda caminhar atrás – no passado, assim como na conjugação do verbo do título – da mulher, mas que agora já não pode lhe influenciar.

Há quem diga que a escultura é uma representação do relacionamento de Maria Martins e Marcel Duchamp, artista francês cujo nome parece estar sempre ofuscando o potencial e a grandiosidade da obra de Maria. *A Mulher Que Perdeu Sua Sombra* (1946) seria, então, a expressão do desejo da artista em ser livre do estigma de viver à sombra do nome de Duchamp. No entanto, há ainda a possibilidade de apreciar a obra sem levar em conta tal situação, sem base na biografia da artista.

Assim, pode-se pensar na imagem da sombra como tudo aquilo que “persegue” a condição de ser mulher, como os papéis atribuídos ao seu sexo e a carga dos estereótipos, por exemplo. As entranhas expostas também podem

¹⁰ Maria Martins: *The Road; The Shadow; Too Long, Too Narrow* (1946). In: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81604?artist_id=3767&page=1&sov_referrer=artist>. Acesso: 05 jan. 2022.

funcionar como a sua suposta e inerente intensidade emocional ou ainda como uma referência à condição de gestação. Ramos (2009) cita a própria escultora, que teria dito sobre a obra: “Ela se liberou tanto que até perdeu sua sombra, ela não tem mais nada: é o grande perigo da libertação, torna-se novamente escravo da liberdade” (RAMOS, 2009, p. 170). O peso e a grandeza de toda essa carga ficam visíveis na coloração da sombra e também na sua proporção se comparada ao corpo da mulher. “Perder” essa sombra seria, então, se desvencilhar do peso de agir de acordo com as expectativas a si impostas, se fazendo livre para fazer as suas escolhas e traçar o próprio caminho.

É também a escolha uma grande questão no conto *Antes do Baile Verde*, de Lygia Fagundes Telles. Nele, Tatisa e Lu se arrumam para as festividades do Carnaval. Empolgadas com os eventos, aprontam-se no quarto de Tatisa, enquanto em outro cômodo está o moribundo pai da moça. A narrativa é então guiada a partir do impasse das duas mulheres entre permanecer em casa e ir para a rua festejar.

O conto se inicia com ambas admirando o desfile na rua através da janela. Lu aguarda pelo momento de encontrar o seu amado, com quem irá aproveitar a festa. Tatisa, ainda se preparando, pede a ajuda da auxiliar para pregar lantejoulas verdes em sua fantasia, da cor do baile para o qual iria. Lu se irrita com a demora e com o risco do atraso para encontrar Raimundo, mas decide ajudá-la enquanto conversam.

A cor verde é usada diversas vezes nos contos de Lygia. A preferência pela cor, o cuidado em trazer o cotidiano em seus contos e nele tecer um “universo interno” de significados, afastando-se sempre da banalidade, faz com que haja nele, segundo Resende (2007), “(...) uma camada espessa de significados a desvendar. Uma camada formada por elementos recorrentes e que ajudam o leitor a perceber e formar o mundo simbólico da autora (...)” (RESENDE, 2007, p. 47). Desse modo, a escolha do verde não é ao acaso, já que, como afirma Silva (1984), trata-se de uma cor ambígua, “(...) conotativa de juventude, frescor, esperança, passa a lembrar também perfídia e putrefação, abandono e morte (...)” (SILVA, 1984, p. 107).

No conto, pode-se pensar na cor como representação dos dois significados sugeridos na citação anterior. O fato de Tatisa estar completamente vestida da cor da esperança, na mesma casa em que há uma morte iminente, mostra que a vida do local está concentrada nela e em sua juventude. Ao mesmo tempo, se considerada

uma referência à decomposição, pode-se pensar na própria condição do pai de Tatisa, sendo o dilema verde como a cor que impregna seu ser, por dentro e por fora.

Em meio ao calor e à preparação, Lu comenta com Tatisa que o estado do pai da jovem não é bom, estando próxima a sua morte. Tatisa reluta em acreditar e muda de assunto algumas vezes:

A mulher tentou prender o crisântemo que resvalara para o pescoço. Franziu a testa e baixou o tom de voz.

— Estive lá.

— E daí?

— Ele está morrendo.

Um carro passou na rua, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se a cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa panela: A coroa do rei não é de ouro nem de prata...

— Parece que estou num forno — gemeu a jovem dilatando as narinas porejadas de suor (...) (TELLES, 2018, p. 52-53)

Logo voltam a conversar sobre e a filha questiona a certeza da servente acerca da morte de seu pai, mas Lu parece convicta.

(...) Vagava o olhar pelos objetos, sem fixar-se em nenhum. Falou num tom sombrio:

— Você acha, Lu?

— Acha o quê?

— Que ele está morrendo?

— Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi um monte de gente morrer, agora já sei como é. Ele não passa desta noite.

— Mas você já se enganou uma vez, lembra? Disse que ele ia morrer, que estava nas últimas... E no dia seguinte ele já pedia leite, radiante.

— Radiante? — espantou-se a empregada. Fechou num muxoxo os lábios pintados de vermelho-violeta. — E depois, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse. Mas hoje é diferente, Tatisa. Espiei da porta, nem precisei entrar para ver que ele está morrendo.

— Mas quando fui lá ele estava dormindo tão calmo, Lu.

— Aquilo não é sono. É outra coisa. (TELLES, 2018, p. 53)

Durante todo o diálogo, fica claro o contraste do clima festivo da rua e da tensão dentro da casa. A ansiedade de ambas as personagens, a pressa e as várias reticências no diálogo transparecem o dilema que toma conta das duas, principalmente da filha, Tatisa.

A jovem foi até a janela e ofereceu a face ao céu roxo. Na calçada, um bando de meninos brincava com bisnagas de plástico em formato de banana, esguichando água um na cara do outro. Interromperam a brincadeira para vaiar um homem que passou vestido de mulher, pisando para fora nos sapatos de saltos altíssimos. “Minha lindura, vem comigo, minha lindura!”, gritou o moleque maior, correndo atrás do homem. Ela assistia à cena com indiferença. Puxou com força as meias presas aos elásticos do biquíni. (TELLES, 2018, p. 54)

Ajeitando ainda alguns detalhes da fantasia, ouvem o que parece ser um gemido destoante da música. Sem averiguar o estado do homem, concordam que foi

alguém na rua. Tatisa pede então para que Lu permaneça em casa aquela noite, acompanhando o seu pai. Lu nega a oferta da jovem, que lhe oferece ainda roupas e sapatos em troca do serviço.

Prestes a saírem, as duas conversam ainda mais uma vez sobre o pai de Tatisa:

A jovem ficou diante do espelho, as pernas abertas, a cabeça levantada. Olhou para a mulher através do espelho:
 — Morrendo coisa nenhuma, Lu. Você estava sem os óculos quando entrou no quarto, não estava? Então não viu direito, ele estava dormindo.
 — Pode ser que me enganasse mesmo.
 — Claro que se enganou! Ele estava dormindo.
 A mulher franziu a testa, enxugando na manga do quimono o suor do queixo. Repetiu como um eco:
 — Estava dormindo, sim. (TELLES, 2018, p. 57)

Agora Lu, que antes parecia estar irredutível acerca de sua opinião sobre a saúde do pai de Tatisa, sugere que talvez tenha se enganado, o que torna ainda mais incerta a condição real do homem.

Após terminarem a fantasia, se preparam e rumam para a porta, quando Lu observa que a luz estava acesa. Tatisa pede para que continue assim, para que a casa fique mais “alegre”. Lu pergunta se a jovem não gostaria de ir olhar o pai antes de saírem. O ápice do conto se dá nesse momento de tensão, no qual nenhuma das duas o faz e, descendo a escada na ponta dos pés, Lu abre a porta e é acompanhada por Tatisa. Algumas lantejoulas rolam na escada atrás da moça e o conto permanece assim sem um desfecho definido, pairando do início ao fim o questionamento acerca da situação do pai de Tatisa.

A falta de um desfecho, artifício também observado nos outros contos abordados no presente trabalho, permite que, a partir das pistas, dos rastros deixados por Lygia na caracterização dos personagens e dos detalhes nada banais, o leitor tenha espaço para imaginar o que ocorre após o ponto final. Sobre isso, Huback e Pereira (2016) apontam que

Há sempre um mistério rodeando as linhas da ficção lygiana e cabe ao leitor tecer as pontas que ficam soltas. A falta de um desfecho ou de uma conclusão, que são suspensos pelo ato de sugerir, muito bem executado pela autora, aproxima-se da caracterização dos personagens, também construídos por sugestão. As temáticas que saltam das páginas abarcam questões humanas corriqueiras: traição, mentiras, amores frustrados, vinganças, angústias e aflições pessoais. (HUBACK; PEREIRA, 2016, p. 3875)

Assim, em *Antes do Baile Verde*, a angústia e os indícios deixados em conjunto com o desfecho não estabelecido fazem com que o mistério permaneça, bem como a excitação envolvida nos conflitos humanos ali representados.

Desse modo, levando em conta os detalhes presentes no conto, a caracterização do espaço é bastante interessante, já que consiste no quarto de Tatisa, bagunçado devido à sua preparação para o evento, além da rua, local onde se concentra um bloco carnavalesco. As duas observam a festa de dentro do quarto, através da janela, o que sugere a distância e ao mesmo tempo o desejo em também festejar, em participar daquilo que dali admiram. Considerando também que o quarto é localizado dentro da casa na qual o pai de Tatisa perece, a já mencionada oposição entre os dois ambientes fica ainda mais clara, sendo um contraste entre a morte e a vida.

O tempo do conto tem a duração de uma parte da noite, já que em um certo momento Tatisa pede para que Lu se apresse em ajudá-la, já que “à meia noite” o seu namorado virá buscá-la para o baile. Além disso, a época na qual se insere a narrativa é ainda um detalhe importante. Sendo o carnaval uma festa celebrada no Brasil de forma bastante ligada ao corpo e a sua liberdade, Braun (2006) sugere que “(...) a simbologia do Carnaval, na narrativa, faz alusão à sexualidade feminina exposta publicamente; as fantasias ousadas usadas pelas amigas Lu e Tatisa evocam imagens de corpos suados, miscigenação, atentado à moral e permissividade” (BRAUN, 2006, p.60). Dessa forma, o evento escolhido por Lygia serve de indício para a independência, a libertação feminina, que reflete também na escolha de ambas as mulheres em irem comemorar.

A personagem de maior complexidade no conto é a da própria Tatisa, sendo pouco exploradas as figuras do pai e de Lu. Assim, observando suas características, Tatisa é jovem, como revelado na narração: “A jovem tomou-a pelo braço e arrastou-a até a mesa de cabeceira. O quarto estava revolvido como se um ladrão tivesse passado por ali e despejado caixas e gavetas” (TELLES, 2018, p. 51). Seus trajés para o baile verde também esbanjam a sua jovialidade, sendo eles descritos no momento em que “(...) sentando-se na cama, a jovem abriu sobre os joelhos o saíote verde. Usava biquíni e meias rendadas também verdes” (TELLES, 2018, p. 51).

O psicológico da moça atravessa todo o conto. Sua ansiedade, tensão e também excitação transparecem na sua pressa em terminar a fantasia e também nos

vários questionamentos a respeito da saúde do pai em sua conversa com Lu. O conflito entre a vontade e a culpa percorre todo o diálogo das duas, bem como o conflito vida e morte, aspectos que coexistem na interioridade da personagem.

No que diz respeito ao social, Tatisa aparenta ser uma integrante da burguesia, dispondo da companhia da empregada Lu e bebericando uísque enquanto se prepara para um baile de carnaval. Tal inferência ganha mais sentido ao observar que a personagem de Lu bebe cerveja e vai ao carnaval de rua.

Nos quesitos ideológico e moral, Tatisa, jovem e cheia de vida, ao escolher ir para o baile, pode suscitar uma perspectiva que a tome como má, mas não. A moça parece estar florescendo em sua liberdade como mulher e, portanto, florescem também sua consciência e seus valores.

Cohen (2000) ao tratar sobre a mulher e suas vontades, aponta que:

O difícil projeto de construir e manter as identidades de gênero provoca uma série de respostas ansiosas por toda a cultura, dando um outro ímpeto à teratogênese. A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma Weird Sister, uma Lilith (“die erste Eva”, “la mère obscuré”), uma Bertha Mason, ou uma Gorgon¹¹. A identidade sexual “desviante” está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro. (...) (COHEN, 2000, p. 35)

Relacionando a citação à personagem de Tatisa – que, como já dito, está em um momento de pleno conhecimento de si mesma como ser e, portanto, de sua sexualidade – a sua escolha marca o seu “ultrapassar das fronteiras de seu papel”. Isso porque o esperado de sua posição como mulher e filha seriam os cuidados para com o pai enfermo, em detrimento da sua vontade.

Da mesma forma, em *A Mulher Que Perdeu Sua Sombra* (1946) – tomando como base a leitura da sombra como a carga de ser mulher, ao livrar-se de tudo o que lhe é incumbido e esperado –, a mulher também ultrapassa as fronteiras do seu papel, revelando o que Cohen (2000) assume em nota como o “‘perigoso’ papel da vontade feminina no engendramento de monstros” (COHEN, 2000, p. 57). Assim, a personagem de Lygia e a figura de Maria Martins, ao mostrarem-se como seres plenos de suas próprias vontades, se aproximam dos monstros.

¹¹ As personagens citadas são um recurso para a “recuperação feminista do monstro generificado”, como o autor aponta em nota.

5.5 FATALITÉ-FEMME E O SEGREDO

Maria Martins, em *Fatalité-femme* (1948), evoca a questão do destino da mulher de uma maneira dramática, mas incisiva. A escultura em bronze traz um corpo completamente envolto em tiras, velado em sua totalidade. O contraste entre essa e as outras obras aqui estudadas é claro, já que agora só é possível distinguir o corpo como feminino devido ao título, enquanto nas demais o sexo ou outras características, como os seios, revelavam a figura de maneira mais óbvia.

A figura é composta de maneira que parece haver um “achatamento” nesse corpo, aparentemente comprimido pela força das amarras. Ao mesmo tempo, saem do chão formas semelhantes aos tentáculos já observados em outras esculturas de Maria. Formas essas que não podem ser definidas com exatidão, mas que se assemelham a garras partindo do solo em direção ao corpo amarrado.

A posição na qual o corpo se encontra, com os braços erguidos – mais especificamente, com o braço direito indo em direção ao esquerdo – sugere um movimento, ainda que muito limitado, de uma tentativa de se desemaranhar.

Figura 15 – Fatalité femme (1948)



Fonte: Catálogo Metamorfoses.

Dessa forma, esse corpo feminino em busca de liberação parece preso a uma condição que lhe foi imposta, amarrando seus gestos e curvas, calando sua

expressão e sua voz, preso ao chão e com garras prontas para mantê-lo em seu lugar. Ainda assim, velando-lhe o corpo por completo e, dessa maneira, escondendo-lhe a sua identidade, resta ainda uma provocação em sua figura. Tal provocação pode ser explicada com base no que Han (2017) toma como erótico, já que, para ele,

A exposição direta da nudez não é erótica. O lugar erótico de um corpo está precisamente ali “onde se bifurca ou se separa a veste”; a pele que “brilha entre duas bainhas”, por exemplo, entre a luva e a manga. A tensão erótica não surge da permanente exposição da nudez, mas da “encenação de um focar e desfocar”, como também a negatividade da “interrupção”, que concede brilho à nudez. Já a positividade da exposição da nudez desvelada é pornográfica, pois falta-lhe o brilho erótico. O corpo pornográfico é raso, não é interrompido por nada. A interrupção cria uma ambivalência, uma ambiguidade. Essa imprecisão semântica é erótica. (HAN, 2017)

Assim, o volume escondido e, portanto, interrompido, suscita a curiosidade a respeito do que está embaixo das tiras. O corpo impreciso, indefinido, se reveste da carga erótica do misterioso, do oculto.

Nesse mistério está a resistência da figura. Assim como o já mencionado posicionamento dos braços, a fascinação que a escultura exerce, mesmo sem mostrar-se, se faz resistência ao silenciamento do volume que está oculto em meio às tiras. Maria sugere assim que, ainda que tentem silenciar a mulher, seus desejos, sua imaginação e seu corpo, sempre haverá o resistir.

Curiosidade similar serve de mote em *O Segredo*, conto de Lygia em que a narradora, uma criança, é desafiada pelo seu irmão. O desafio consiste em buscar uma bola no quintal de uma casa localizada na Rua das Viúvas. As mulheres que residem na casa, bem como a própria residência, movimentam o imaginário das crianças, como a própria narradora assume no início da narrativa:

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

A narração da menina revela que o fascínio vem daquilo que destoa do comum, já que o mesmo acontece ao verem “os homens do cavalinho”. Mas parece que o encanto exercido pelas mulheres é ainda maior, já que, ao contrário dos leprosos, elas não se expressam – e, portanto, não se revelam – de nenhuma maneira.

De cima de uma pilha de tijolos, os olhos curiosos alcançam o interior da casa

das mulheres. A partir desse momento, a visão da menina funciona como uma câmera, e, através de sua narração, os detalhes da casa e a aparência das moradoras são descritos de maneira bastante rica. Ao avistar duas delas, as descreve da seguinte forma:

A mulher loura vestia um quimono de cetim preto com bordados e o cinto na cintura estava tão frouxo que deixava aparecer pela abertura mais da metade dos seios. Demorei olhando aquele peito redondo e rosado e só depois passei para a sua cara também rosada, com uma covinha no queixo. Não usava pintura e os olhos pareciam duas continhas azuis. Os cabelos, lavados há pouco, caíam em desalinho até o meio das costas. A mulher morena era magra e comprida. O carvão em redor dos olhos estava borrado e o pijama amarelo era tão transparente que deixava aparecer os bicos do peito espetando o tecido. Prendera os cabelos encarapinhados com papelotes e usava uns brincões pretos que pareciam feitos de veludo em forma de pingente. (TELLES, 2018, p. 420-421)

A descrição é feita de modo que, além de trazer pormenores, traz a atenção da menina a elementos que despertam a curiosidade das crianças, como o próprio corpo das mulheres.

Enquanto jogam, conversam e bebem cerveja, as duas percebem a presença da “espiã”, logo confrontada pela morena, que assusta a menina com sua irritação ao dizer que não é a primeira vez que uma bola cai ali, questionando se o fazem de propósito. A loura a tranquiliza e a convida para entrar e então resgatar a bola. A descrição da porta também é bastante detalhista, sendo ela

(...) carcomida, pintada com tantas camadas de tinta que as cores acabaram se misturando e escorreram em grossas estrias com alguns claros abertos pela água da chuva. Junto da maçaneta preta estava desenhada a carvão uma mulher pelada com os dentes de fora e os peitos apontando cada qual para um lado, feito olhos estrábicos. Entre os pés de pato do desenho estava escrita a palavra *puta*. (TELLES, 2018, p. 422)

A palavra e a imagem entalhadas sugerem, talvez, o motivo de curiosidade das crianças, sendo as mulheres da casa prostitutas. Mas em nenhum momento a hipótese é confirmada. Além disso, o estado da porta do local, que sugere a sua decadência, contrasta com o seu interior intensamente decorado:

(...) Na pequena sala havia muitas gravuras coloridas pregadas com tachas, como aquela da rainha. Em cima da cristaleira estava o retrato de uma criança com uma fita no cabelo, junto da estatueta de gesso colorido de um menino de boné, a cabeça tombada para trás e a boca aberta, esperando o galho de cerejas que segurava no alto. Lembrei que vi essa mesma estatueta na barraca da minha mãe na última quermesse. A cortina de seda japonesa presa por argolas no varal de uma porta levantou com o vento e vi um pedaço do corredor escuro que varava pela casa adentro. (...) (TELLES, 2018, p. 422)

O abandono notado na porta conflita com a profusão de cores e enfeites que a menina observa na sala. Mas permanece ainda o clima de mistério, com apenas um vislumbre do desconhecido que se abriga no corredor escuro, oculto pela cortina de seda japonesa.

A loura pergunta à menina se ela está acompanhada, o que nega. Pergunta-lhe também se sabe nadar e qual a sua idade. Ao ouvir a resposta, a mulher se comove, já que sua falecida filha, Felipa, teria também aproximadamente dez anos. A pedido da loura, a mulher morena vai contrariada buscar a bola da garota no quintal. Assim, sozinha com a menina, a loira lhe pergunta se seu pai é o diretor da escola. A garota nega e lhe diz que é o delegado. A reação da mulher transparece o seu nervosismo:

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

— O Doutor Samuel.

— É. (TELLES, 2018, p. 423)

Fica explícito que a moça o conhece. Mas, observando ainda alguns detalhes capturados pela menina enquanto observa a casa, que talvez o seu pai, Samuel, conheça a mulher mais intimamente. Um deles é uma estatueta, localizada na cristaleira, ao lado do retrato de uma criança:

(...) Em cima da cristaleira estava o retrato de uma criança com uma fita no cabelo, junto da estatueta de gesso colorido de um menino de boné, a cabeça tombada para trás e a boca aberta, esperando o galho de cerejas que segurava no alto. Lembrei que vi essa mesma estatueta na barraca da minha mãe na última quermesse. (...) (TELLES, 2018, p. 422)

Além disso, há ainda a ventarola utilizada pela moça, objeto também reconhecido pela garota: “(...) — Tenho ódio de briga — disse a loura pegando a ventarola debaixo da garrafa. Reconheci essa ventarola, tive uma igual com a mesma estampa de uma Colombina com um Pierrô esguichando lança-perfume rodometálico (...)” (TELLES, 2018, p. 421). Vale ressaltar que Pierrot e Colombina, figuras da *commedia dell'arte*, compõem um triângulo amoroso em conjunto com Arlequim.

As coincidências observadas com relação aos objetos sugerem uma relação entre a família da menina e a moça, já que a estatueta estava na barraca de sua mãe e a ventarola pertencia a ela mesma. No entanto, a natureza de tal relação, bem como a sua concretude, ficam no ar, da mesma forma que a identidade das mulheres.

Finalmente, a garota consegue a sua bola. Antes de ir embora, a loura lhe faz um pedido, um juramento:

- Espera — ela disse. — Espera aí um pouco, queria que me promettesse uma coisa, vai me prometer? Não diga a ninguém que esteve aqui. Promete?
- Prometo.
- Mas eu queria que você jurasse.
- Eu juro.
- Então vai ser o nosso segredo. Sabe o que é um segredo? Segredo é uma coisa que a gente não conta, nem o pai, nem a mãe, ninguém no mundo fica sabendo, mas ninguém mesmo.
- Eu não vou contar. (TELLES, 2018, p. 424)

A menção do pai e da mãe no juramento reforça a ideia de um relacionamento mais profundo entre a família da menina e a mulher. Então, a sua aflição volta a aparecer:

- É bom a gente ter segredos. Você não tem segredos?
- Não.
- Nenhum? Imagina só, uma menina sem segredos — espantou-se e olhou para o chão, mas parecia aflita, como se tivesse perdido alguma coisa.
- Eu tinha tantos segredos! Você vai ver como é bom guardar só com a gente essas coisas que ninguém no mundo fica sabendo. Se a gente morre essas coisas morrem com a gente, entendeu?
- Eu não vou contar. (TELLES, 2018, p. 424)

Assim, após entreabrir a porta e espiar, a mulher empurra a menina enquanto se despede, lhe pedindo que não deixe mais a bola cair dentro da casa. A garota corre, parando na esquina para olhar para trás, quando vê a mulher na janela sacudindo o seu copo.

As personagens do conto não são nomeadas, com exceção do pai da menina, o Doutor Samuel e a mulher morena, que se chama Diva. Assim, a menina – personagem principal ao lado da mulher loura – tem sua caracterização pouco desenvolvida. No aspecto físico, é informado apenas que vestia um avental e que usava o cabelo com uma franja. Diva chama-a feia quando a moça loura compara a idade dela com a de sua filha.

Não é possível precisar os quesitos psicológicos, ideológicos e morais, já que a menina possui apenas nove anos de idade. Mas, no aspecto social, pode-se inferir que a menina venha de uma família com certo prestígio, já que é filha do delegado.

Por outro lado, a mulher loura tem sua figura mais descrita, já que é vista pelos olhos curiosos da narradora. Suas vestes, um quimono de cetim preto com bordados – cujo cinto frouxo deixa os seios um tanto expostos –, os pés descalços e a falta de maquiagem demonstram despreocupação, conforto. Sua aparência contrasta com a aparência de Diva, também bem observada pela menina. Essa, com “carvão ao redor

dos olhos”, brincos pretos de veludo e o cabelo enrolado em papelotes, tem também uma personalidade oposta à da loura, sendo mais agressiva enquanto a outra tem a voz descrita como “macia feito um pudim”.

Seu psicológico também permanece, na maioria do tempo, oculto. A lembrança da filha parece comovê-la, bem como a presença da própria menina. Ainda assim não é possível precisar esse aspecto de sua personagem, da mesma forma que ocorre com as características ideológicas e morais. Já que não se sabe muito sobre a sua pessoa, a loura permanece envolta no mistério inicial, deixando somente um vislumbre de sua essência.

O tempo da narrativa consiste em alguns momentos do que parece ser uma tarde quente, pois no início do conto a menina relata estar com o suor “escorrendo pela cara esbraseada”. Também as mulheres bebem cerveja e jogam, enquanto a loura se abana com a ventarola.

O espaço principal é o da casa das mulheres, local que, como já descrito, apresenta um contraste entre o seu exterior e o interior. Parece também ser um reflexo das próprias mulheres que ali residem, lembrando a descrição feita no começo da narrativa, na qual parecem extraordinárias por andarem caladas e sem olharem para os lados. Assim, é possível também averiguar o que Dalcastagnè (2011), em *Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea*, diz sobre as personagens de Lygia, ao afirmar que

(...) Suas protagonistas, de um modo geral, são mulheres sufocadas pelas exigências sociais, pelos compromissos familiares, pelas máscaras que já não descolam do rosto. Daí confiná-las numa casa, para fazer ressoar seu confinamento interno. O que significa que o espaço físico possui profundas implicações nessas narrativas, tanto na elaboração da trama quanto na constituição das personagens. (DALCASTAGNÈ, 2011, p. 47)

O confinamento das mulheres reflete a sua identidade também confinada, secreta ainda que se mostrem, durante o enredo, mulheres comuns, mas que não se revelam por inteiro.

Cohen (2000) diz que o desconhecido, a parte oculta pelo monstro, lhe é essencial, sendo os seus “espaços epistemológicos entre os ossos (...) um princípio de incerteza genética, a essência da vitalidade do monstro, a razão pela qual ele sempre se ergue da mesa de dissecação quando seus segredos estão para ser revelados e desaparece na noite” (COHEN, 2000, p. 27). Desse modo, relacionando a citação com as obras analisadas, a escultura de Maria – completamente envolta em

tiras que desfiguram o seu corpo – traz em si um segredo, sendo ele a sua própria identidade, revelada em parte pelo título, que lhe concebe como mulher. Além desse, incontáveis outros segredos residem ainda debaixo das tiras.

No conto de Lygia, há também muitos segredos, como anuncia o título. O fato de ele estar no singular abre ainda mais possibilidades, já que não se sabe a qual deles se refere: à identidade das mulheres, à relação da família da garota e a loura ou ao segredo jurado entre a menina e a moça.

Fato é que em ambas as obras, as mulheres se fazem o próprio segredo, seja debaixo de um tecido ou de olhares curiosos. E então, no momento de sua dissecção, somem na penumbra de um desfecho inconclusivo e de um braço resistente que paira no ar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Saber-se humano é também ter consciência de sua infinitude e incompletude. A expressão artística pode ser então uma maneira de tentar alcançar essa completude, seja criando ou contemplando objetos e trazendo da experiência um significado único.

A representação feminina na criação dá uma nova perspectiva para o fazer arte, já que, por meio delas a arte ganha também nova voz. Voz essa que faz balançar o estável, subverter o tido como “correto”, fazendo ser visto o que antes era oculto.

Através de nomes como Gilka Machado e Hilda Hilst, dentre outras artistas da época, aparecem as múltiplas faces da mulher, que se permite falar do que sente, sentir e também ser sentida. Assim, transparece no erotismo a sua potência, seus anseios e devires.

Erotismo esse que não se caracteriza pelo sexual, mas pela evocação dos sentidos, que despertam para novos olhares e também para uma renovação da sensibilidade.

Uma vez que se traz o corpo feminino, aqui concebido em conjunto com o devir-monstro, de uma maneira inesperada – como fazem Lygia e Maria – os outros corpos, que não esses colocados em evidência, são também tocados. Esse ser se faz, então, desestruturante também no que se convencionou como homem e como animal. Pois, ao reaproximar o humano do animal, do não-humano – nas esculturas de modo mais claro, mas também recorrente nas narrativas – as artistas subvertem o lugar-comum da deformação, do teratológico, fazendo aparecer a mulher como um ser de sensações, sendo um elemento no qual se encarnam os sentidos.

Nesses seres também se fazem carne os desejos censurados pelas preconceções do corpo feminino. Seja no bronze ou nas palavras esculpidas, toma forma de uma liberdade tida como impossível, mas que pulsa na então misteriosa entidade da mulher.

A luva, o véu, as tiras, a sombra são como símbolos desse mistério que se materializa e, por isso os contos e as esculturas se tornam tão sensuais. Não necessariamente por encobrirem uma nudez, mas sim porque trazem consigo um erotismo que se faz potência poética, uma espécie de devir-sensualidade, não se

tratando de uma sexualização das leituras, mas uma ampliação da noção de "sensual" para todos os elementos que as obras estudadas tocam.

Em Maria, são contempladas esculturas que afetam não somente na medida do espaço e do olhar, mas também na noção de tempo, tornando-se então uma experiência que é erótica, única. Na pele de mulheres e monstros, são provocados os sentidos enquanto se aguça a sensibilidade e a vontade de compreender além do que se mostra. Em Lygia, as palavras dançam em cores e cheiros que embalam as desconfianças e os conflitos do existir.

Também essa difícil tarefa, a de existir, é que no corpo feminino – tanto nos volumes de sensação criados por Maria quanto nas esculturas narrativas de Lygia – se descobrem existências que o transbordam e que convidam a conhecer o seu mistério.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Gilka, a antecessora. *Jornal do Brasil*, RJ, p.7, 18 dez.1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta – Carlos Drummond de Andrade. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do Baile Verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 197-198.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em 20 mai 2021.

AZARA, Michel Mingote Ferreira de. O animal no humano. *Revista Internacional de Ciências Humanas*, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 59-63, 2013. Disponível em: <https://journals.eagora.org/revHUMAN/article/download/707/277>. Acesso em: 13 maio 2021.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

BATISTA, Camila Aparecida Virgílio; SILVA, Alexander Meireles da. *Nos subterrâneos do gótico feminino moderno: um olhar em “O jardim selvagem”, de Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2019/03/04032019.pdf>. Acesso em: 13 maio 2021.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. v. 1.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. v. 2.

BIBLIA, N.T. Mateus. Português. In: *Bíblia Online*. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/25/31-33>. Acesso em: 13 abr. 2021.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. 567 p.

BRAUN, Ana Beatriz Matte. *A mãe do menino, Daniela, Maria Camila, Helga e a mulher do moço do saxofone: a representação da mulher em cinco contos de Lygia Fagundes Telles*. 2006. Dissertação: Mestrado em Estudos Literários. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, 2006. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/10377?show=full>. Acesso em: 7 jan. 2022.

CAMEIRA, Maria João. O devir- animal em Luiza Neto Jorge e Paula Rego: Mulher-cabra, mulher-cão e outras metamorfoses. *Polissema: Revista de Letras do ISCAP*, Porto, v. 17, p. 121-140, 23 maio 2021.

CANADA, Manoel José. *Maria Martins: Um imaginário esquecido*. 2006. Dissertação: Mestrado em Artes Visuais. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura – 1900 a 1945. 11ª ed. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global Editora, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos Monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COELHO, F. *A semana de cem anos*. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 41, p. 26-52, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184567. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/184567>. Acesso em: 17 jan. 2022.

DALCASTAGNÉ, Regina. (2011). Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (21), 33–53.

DALCASTAGNÉ, Regina (org.). *Revistas Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Lygia Fagundes Telles*. Brasília: n. 56, jan/abr 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1697>. Acesso em: 16 abr. 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

DUARTE, Edson Costa. *A recepção da literatura de Hilda Hilst*. Palimpsestos, Rio de Janeiro, n. 18, p. 135-145, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/ojs/index.php/palimpsesto/article/viewFile/34894/24652>. Acesso em: 15 set. 2021.

FARINA, Maria Silvia Eisele. *Identidade e a Arte de Maria Martins*. 2008. Dissertação: Mestrado em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FREUD, Sigmund. O mal-estar da civilização. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 18.

GAJEWSKI, Camille. *Uma Breve História das Mulheres na Arte*. 2015. Disponível em: <<https://pt.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/tools-understanding-art/a/a-brief-history-of-women-in-art>>.

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

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. Dissertação: Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

GREEN, André. *A cadeia de Eros*. 1. ed. Lisboa. Climepsi Editores, 2000. 124 p.

GRIGÓRIO MATSUOKA, S. A personagem e o espaço na ficção de Lygia Fagundes Telles. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 56, p. 1–6, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018564. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22662>. Acesso em: 16 abr. 2022.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da Transparência*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HERCULANO, Alexandre. *A Dama do Pé de Cabra*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ws000002.pdf>. Acesso em 13 abr. 2021.

HUBACK, Sandrine Robadey; PEREIRA, Vinícius Carvalho. Mulheres na via de contramão: a (des)representação do feminino em Antes do Baile Verde, de Lygia Fagundes Telles. In: XV ENCONTRO ABRALIC, 2016, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC – 19 a 23 de setembro de 2016*. p. 3874-3885. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491433519.pdf. Acesso em: 7 jan. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*. São Paulo, 1998.

LACERDA, Laís; SARZI-RIBEIRO, Regilene A. O corpo feminino na arte midiática: de objeto de contemplação a objeto de poder, In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3177-3189.

LOBATO, Monteiro. *A propósito da exposição Malfatti*. 1917. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>. Acesso em: 20 maio 2021.

LUCAS, Fabio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, Santa Catarina, p. 60-77, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317>. Acesso em: 14 set. 2021.

MALUF, Mariana; MOTT, Maria Lúcia. Recôndito do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil – República: da Belle époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 368- 421.

MARIN, Andreia Aparecida; MARTINS, Stheffany Cruvinel. A mulher, o animal: corpos demoníacos e contenções persistentes. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, MG, v. 31, n. 1, p. 324-344, jan/jun 2018.

MATSUOKA, Sayuri Grigório. A personagem e o espaço na ficção de Lygia Fagundes Telles. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 56, p. 1–6, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018564. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22662>. Acesso em: 16 abr. 2022.

PEREIRA, Gabriel. Relações Interartes no Modernismo Brasileiro: Interferências. *Missangas: Estudos em Literatura e Linguística*, Bahia, v. 1, n. 1, p. 137-153, 2020.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma História do Feminismo no Brasil*. Editora Fundação Perseu Abramo. São Paulo, 2003. Disponível em <<https://democraciadireitoegenero.files.wordpress.com/2016/07/pinto-cc3a9li-regina-jardim-uma-histc3b3ria-do-feminismo-no-brasil.pdf>>. Acesso em 16 set 2020.

RAMOS, Graça. *Maria Martins: Escultora dos Trópicos*. [S. l.]: Artviva, 2009. 285 p.

RESENDE, Nilton José Mélo de. *[AR-TE-SA-NI-AS]: Modos do alegórico em Lygia Fagundes Telles*. Dissertação: Mestrado em Literatura Brasileira. Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2007.

ROQUE, Maria Isabel. *A mulher na arte: mais objeto que sujeito*. 2008. Disponível em: <<https://amusearte.hypotheses.org/2192>>

SALVATERRA, Maria Jeanine de Miranda. A escrita feminina de Lygia Fagundes Telles. In: SALVATERRA, Maria Jeanine de Miranda. *A possibilidade de uma escrita feminina em Lygia Fagundes Telles, em outras escritoras e escritores e o seu diálogo com a cultura*. 2004. Tese: Doutorado em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=5234@1>. Acesso em: 17 set. 2021.

SANTIAGO, Silvano. Lygia, Revolta e Disciplina: Um Ensaio de Silvano Santiago. *Suplemento Pernambuco*, Recife, 9 nov. 2018. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/artigos/2187-lygia,-revolta-e-disciplina-um-ensaio-de-silvano-santiago.html>. Acesso em: 12 abr. 2022.

SCHWERTNER, M. R.; BODNAR, R. Trapos que aconchegam: o envelhecimento feminino em Lygia Fagundes Telles. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 56, p. 1–10, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018569. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22673>. Acesso em: 16 abr. 2022.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A Metamorfose em Lygia: Processos de Metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 2018. Dissertação: Mestrado em Letras (Literatura Brasileira). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9076>. Acesso em: 7 jan. 2022.

SIMMONS, Marisa. Muito além do jardim... Uma leitura do conto “O jardim selvagem” de Lygia Fagundes Telles. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, jul/2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/048/MARISA_SIMMONS.pdf. Acesso em: 24 ago. 2021.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STIGGER, Veronica. Maria Martins: Metamorfoses. In: MINISTÉRIO DA CULTURA (São Paulo). Museu de Arte Moderna (org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. São Paulo: [s. n.], 2013. p. 17-33

STIGGER, Veronica. *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos. Mito e nação em Maria Martins*. *Letterature d’Amerique* V. XXVI, 2006.

"Subjetividades, Utopias e Fabulações" *Anais Do 20o Encontro Da Associação Nacional De Pesquisadores Em Artes Plásticas*, 2011, Rio de Janeiro. Maria Martins, uma poética do desejo [...]. [S. l.: s. n.], 2011. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/maria_jose_justino.pdf. Acesso em 20 maio 2021.

TELLES, Lygia Fagundes. A Criação Literária. *Nicolau*, Curitiba, ano IV, v. 29, p. 24. 1990.

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, Mulheres. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 560-562..

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

TUCHERMAN, Ieda. *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*. [S. l.: s. n.], 1999. Disponível em: https://www.academia.edu/841743/Breve_hist%C3%B3ria_do_corpo_e_de_seus_monstros. Acesso em: 13 maio 2021.

VARANDAS, Angélica. A Cabra e o Bode nos Bestiários Medievais Ingleses. *Brathair: Revista de Estudos Celtas e Germânicos*, Maranhão, p. 95-116, 2006. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/561/489>. Acesso em: 13 abr. 2021.

VICTOR, Nestor. *Os de Hoje: Figuras do Movimento Modernista Brasileiro*. São Paulo, 1938. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000009208&bbm/4317#page/1/mode/2up>. Acesso em 18 ago 2021.

WILDE, Oscar. *Salomé*. 1. ed. São Paulo: [s. n.], 2007. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=89212>. Acesso em: 3 maio 2021.