

UNESP  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

VANESSA APARECIDA VENTURA RODRIGUES

*O estigma da branquitude nos escritos de Lygia
Fagundes Telles*



ARARAQUARA – S.P.

2020

VANESSA APARECIDA VENTURA RODRIGUES

**O ESTIGMA DA BRANQUITUDE NOS ESCRITOS DE LYGIA FAGUNDES
TELLES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, para o Exame de Defesa, e como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

ARARAQUARA – S.P.

2020

R696e Rodrigues, Vanessa Aparecida Ventura
O estigma da branquitude nos escritos de Lygia Fagundes Telles /
Vanessa Aparecida Ventura Rodrigues. -- Araraquara, 2020
112 f. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Memória. 2. Mulher Negra. 3. Subalternidade. 4. Invenção. 5.
Feminino. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

VANESSA APARECIDA VENTURA RODRIGUES

O ESTIGMA DA BRANQUITUDE NOS ESCRITOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

Data da defesa: 30/06/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Araraquara)

Membro Titular: Profa. Dra. Tatiane Pereira de Souza
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Membro Titular: Profa. Dra. Elisângela de Jesus Santos
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET – RJ)

Membro Titular: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Araraquara)

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Araraquara)

Universidade Estadual Paulista Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho à memória de minha avó **Benedicta Cândida Vicente de Almeida**
Ventura.

AGRADECIMENTOS

Às mulheres pilares da minha vida: Aparecida Ventura Rodrigues, minha mãe, e Josiléa Eva da Silva, minha irmã, por existirem e darem contorno a minha existência.

Aos meus sobrinhos e peças chave: Cleiton, Mailon, Anderson e Juninho. Próximos ou distantes, por guiar meus pensamentos.

Ao pai, Anésio Rodrigues, que apesar da distância, ensinou-me que a caneta pesa menos do que a enxada.

À querida orientadora e amiga Guacira Marcondes Machado Leite, sem a qual nada disso seria possível; deu-me a mão lá em 2005 e vem sendo Luz para o meu trilhar acadêmico.

Ao professor Doutor Jorge Valentim por abrir os caminhos de uma literatura de escrita negra e africana

À amiga Jéssica Fabrícia da Silva por me escolher como parceira de seminário obrigando-me a ler o livro 'Esse cabelo' da escritora Djaimilia Pereira de Almeida

À minha querida professora do Ensino médio escolar Dona Edna Gonçalves Balbino por ter me apresentado Lygia Fagundes Telles e ser a responsável pela minha paixão literária.

Ao amigo, companheiro e irmão Geander Barbosa, cuja presença foi presente dos orixás; que possamos seguir pra sempre inquebrantáveis

Ao amigo Rafael Masotti, pelas tão divertidas e complexas reflexões sobre Literatura e Existência pelas ruas da Pauliceia Desvairada.

Ao amigo Tailon Rodrigues Almeida pelas longas conversas sobre negritude e, principalmente, por me apresentar Frantz Fanon, leitura que abriu tantos caminhos.

Ao amigo Márcio, por me apresentar a obra de Toni Morrison, escritora que, certamente, irá me acompanhar para sempre

Aos meus alunos por serem estrelas luzindo em meu caminho dando-me força para seguir lendo, refletindo e ensinando

À figura tão singular e especial de meu marido Dennis García García, que ao longo da escrita da tese, fez-me enxergar que o Tempo é o presente mais bonito que podemos dar um ao outro.

À minha gatinha Catarina, que neste ano completou 7 anos ao meu lado, acompanhando as angústias e conquistas que todas essas leituras trouxeram

E, por fim, a todas as mulheres que um dia lutaram para eu chegasse onde estou e que pudesse fazer da leitura e da escrita caminhos e lutas para dias melhores.

Vozes - Mulheres

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos
de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoou versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.

Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

(Conceição Evaristo, 2008)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar a aparição de personagens negras nas obras produzidas por Lygia Fagundes Telles, contos e romances, e demonstrar o quanto a elaboração dessas personagens segue um enraizamento de estereotipação, ao inserir a mulher negra sempre como imagem do subalterno. O intuito é observar e provar que, sejam textos produzidos na década de 1950, 1960 ou 2000, a mulher negra ocupa o mesmo lugar: o da subalternidade, existente desde o surgimento de uma literatura colonial. Muito se tem investigado sobre a obra de Lygia Fagundes Telles: a literatura de escrita feminina, o fantástico, a memória, entre outros temas, e faz-se necessário enfatizar que o fio que tece a sua produção artística é o embate da mulher frente ao mundo patriarcal, o desejo de Liberdade em seu sentido mais amplo. Porém, faz-se necessário pensar nos limites dessa mulher com a qual Lygia está produzindo a sua narrativa, e qual é o seu lugar de fala; assim, esses questionamentos fizeram nascer os anseios deste trabalho: Lygia ou a própria crítica literária ousaram nomear essa mulher em algum momento da trajetória de escrita da autora? Notando, assim, a inexistência desse olhar para a obra da escritora, nosso objetivo maior nesta tese é verificar em que medida as condições sociais, históricas e ideológicas possibilitam a construção histórico-discursiva do corpo feminino, majoritariamente branco em sua obra, delimitando esse corpo a partir da posição social que a autora ocupa, e deixando o corpo negro à margem da escrita literária.

Palavras – chave: Invenção, memória, subalternidade, feminino, mulher negra, patriarcado.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the apparition of black characters in the works produced by Lygia Fagundes Telles, short stories and romances, and demonstrate to what extent the elaboration of these characters follow stereotype roots, portraying frequently the black woman in a subaltern condition. The object is to observe and prove that in texts written in different decades, such as in 1950, 1960 or in 2000, black women occupy the very same place: the one of subalternity, which persists since the emergence of a colonial literature. The work of Lygia Fagundes Telles has been researched in great detail: the feminine writing literature, the fantastic, the memory, among other themes –and it's necessary to emphasize that what conduces her artistical production is the clash of women against the patriarchal world, the wish of freedom in its widest sense. However, after reflecting about which woman Lygia is producing her narrative with, where she speaks from, these questions brought to existence the desires of this work. Lygia or even her literary criticism dared to nominate this woman in any moment in the journey of her writing? Noticing, thus, the inexistence of this approach to the writer's work, our main objective in this thesis is to verify how the social, historical and ideological conditions enable the historical-discursive construction of the feminine body, predominantly white in her writings, delimitating this body as of the social position that the author occupies, especially when black bodies are left in the margins of the literary writing.

Key Words: Invention, memory, subalternity, feminine, black woman, patriarchy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A ausência também é ideologia – Fio que tece os corpos nos escritos lygianos..	15
2. Nos caminhos literários, a Negritude – A escolha de um objeto “afetivo”: Personagens negras na literatura brasileira – O lugar da Subalternidade.....	31
3. A subalternidade negra na prosa romanesca de Lygia Fagundes Telles.....	48
3.1 – <i>Ciranda de Pedra</i> – A preta Luciana.....	48
3.2 – <i>Verão no Aquário</i> – A preta Dionísia.....	51
3.3 – <i>As meninas</i> – A ‘negrada’ subalterna.....	54
3.4 – <i>As horas nuas</i> – A preta Dionísia.....	57
4. Breves aparições da servidão negra nos contos de Lygia Fagundes Telles.....	64
5. Considerações finais.....	103
6. Referências bibliográficas.....	105

INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasce, num primeiro momento, de uma grande paixão pela obra da escritora brasileira contemporânea Lygia Fagundes Telles, que caminha ao meu lado desde o Ensino Médio de uma escola pública, quando tomei conhecimento de sua obra através da querida professora Edna Balbino Gonçalves, mulher da qual cito o nome pela importância de se nomearem as grandes mulheres que ao longo da nossa existência transformam o nosso caminhar. A partir daquele momento Lygia passa a fazer parte, não só da minha vida pessoal como também acadêmica. Ao longo da graduação, no curso de Letras, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Araraquara, explorei a sua obra nos trabalhos de iniciação científica, e, posteriormente, dediquei minha dissertação de mestrado, que realizei na mesma instituição, à análise de seu romance intitulado “*As meninas*”, do ano de 1973. Com a ajuda, sem a qual não teria alcançado mérito, da orientadora e amiga Guacira Marcondes Machado Leite, surgiu a escrita sobre o desenrolar da memória e suas personagens femininas (Ana Clara, Lião e Lorena), que tanto representam ainda hoje os dramas de jovens mulheres, componentes da classe média brasileira, que tiveram a sua educação e moralidade forjadas por um sistema patriarcal tão cruel e injusto. Lygia, desta forma, vem sendo leitura de cabeceira ao longo de todos esses anos. Após terminar o Mestrado, no ano de 2016, ingressei como aluna do programa de Doutorado, ainda pela Unesp de Araraquara, mais uma vez, sob orientação da Professora Guacira, e decidi dar continuidade aos estudos sobre Lygia, visto que ainda havia inúmeros pontos para serem estudados. Cumpri as disciplinas obrigatórias e dei início ao processo de escrita, abordando nesse momento os contos da escritora, precisamente cinco, no qual faria uma análise da construção dos arquétipos junguianos femininos construídos pela autora.

Vale destacar que nos anos de 2016 e 2017 realizei duas disciplinas oferecidas pelo professor Jorge Valentim, da Universidade Federal de São Carlos, intituladas “*História, cultura e identidade nas literaturas africanas de língua portuguesa*” e “*Literatura, gênero e subjetividade sexuais: a ficção contemporânea de língua portuguesa no contexto lusófono*”. Na primeira aula, desta última disciplina, em que ele apresentou o curso que ministraria e indicou os livros que seriam usados para os seminários, eu não estava presente. Assim, uma colega de sala, Jéssica Fabrícia da Silva, escolheu-me como parceira de seminário e optou pelo livro, até então para mim desconhecido, intitulado “*Esse cabelo*”, da escritora luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida, e esse seminário mudaria a trajetória da minha vida,

pois a partir de então eu entraria num processo de reconhecimento do meu próprio cabelo, até então alisado desde a adolescência. A partir do cabelo, mergulhei num processo de descoberta do que é ser uma mulher negra na sociedade patriarcal e racista em que vivemos.

Passo, então, a enxergar as obras de Lygia de uma maneira diferente e, principalmente, a crítica literária de Lygia e de tantas outras escritoras brasileiras. Mergulho numa Literatura de escrita negra e voltada para personagens negras, como: Maria Firmina dos Reis, a primeira romancista brasileira, com sua grande obra *“Úrsula”* (1859), Conceição Evaristo: *“Olhos d’água”*(2016), *“Ponciá Vicêncio”*(2012), *“Becos da memória”*(2017), Ana Maria Gonçalves *“Um defeito de cor”*(2018), Djaimilia Pereira de Almeida *“Esse cabelo”*(2017), Carolina Maria de Jesus *“Quarto de despejo”*(2014), Djamila Ribeiro *“O que é lugar de fala?”*(2017), *“Quem tem medo do feminismo negro?”*(2018), Angela Davis *“Mulher, raça e classe”*(2016), Robert W. Slenes *“Na senzala uma flor”*(2011), Chimamanda Adichie *“Americanah”*(2014), *“Hibisco roxo”*(2011), *“Meio sol amarelo”*, (2008), *“No seu pescoço”*(2017), *“Sejamos todos feministas”*(2015), entre outros. Desde então, passo a me questionar por quê a crítica literária não nomeia as mulheres que são mencionadas e analisadas. É curioso e instigante pensar que quando lemos um texto acadêmico que traz construções como “durante séculos, a mulher foi representada como um ser frágil e indefeso” ou “à mulher foi designado o papel de mãe, esposa, anjo do lar, imagem marcada por uma política ideológica entrada no patriarcado”, entre outras, não nos questionamos “De que mulheres estamos falando?” Tem-se a impressão de que a crítica literária e muitos autores e autoras brasileiras não enxergam a mulher negra como mulher, ou há um não reconhecimento da trajetória tão divergente da mulher branca e a da mulher negra na sociedade brasileira ao longo dos séculos.

Eu mesma quando produzi artigos e escrevi a minha dissertação de mestrado, escrevi “Lygia Fagundes Telles representa em suas obras dramas de mulheres em conflito...” Hoje me pergunto quais mulheres? Pergunta essa que deveria ser feita inclusive pelos estudos de viés feminino e feminista. É preciso nomear essas mulheres, pois as mulheres negras não estão representadas nas obras literárias como mulheres que lutam contra o sistema patriarcal vigente. Passo então a observar como Lygia constrói personagens negras em seus contos e romances.

Olhos abertos, pude dedicar a minha escrita e o meu trabalho como professora de Ensino Médio e Cursinho privados (pois realizei o mestrado e agora o doutorado como aluna

não bolsista) para abrir os olhos dos que por mim têm passado. Hoje, dedico as minhas aulas para um processo de consciência da marginalização do corpo negro, levo para a sala de aula uma Literatura de escrita negra, para que crianças e adolescentes possam passar pelo processo de aceitação e reconhecimento de suas identidades negras muito antes do que me ocorreu, e não pensemos que isso não é uma problemática gravíssima, porque é. Todos os dias vejo meninas chorando porque não gostam do cabelo, da cor da pele, pois a representação dos corpos negros esteve sempre associada à figura do subalterno ou associada à figura do escravizado, estigma este que é carregado por toda a população afrodiaspórica que sofre com as mazelas de uma sociedade racista, machista, patriarcal e sobretudo branca, e que está enraizado, também nos escritos literários.

Ao longo dos séculos, as mídias, as ciências e as Artes representavam o corpo e a subjetividade negra em um lócus de inferioridade, fato que tem sofrido mudanças significativas, vide a luta do movimento social negro. Importante salientar que tal luta é ancorada pelo surgimento de uma nova literatura que vem ressignificando o olhar sobre a imagem do negro. Assim, seguindo essa trajetória, no ano de 2018 decido dar um outro caminho à escrita da minha tese, que a partir de então vai ganhando esse caráter de escrevivência, termo este tomado de empréstimo da escritora e pesquisadora Conceição Evaristo, que o cunhou no ano de 1955, na conclusão de um texto para um seminário sobre mulheres e literatura, mesclando as palavras “escrever” e “viver”, afirmando que a escrevivência das mulheres negras “não é mais para ninar os filhos da casa grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”: incômodo, a ser criado por meio de uma escrita científica de uma tese de doutorado, mas que promova um pensamento de escrita e vivência sobre questões de cunho tão importantes a serem pensadas nos dias de hoje. Assim, essa escrita vem carregada de uma subjetividade impossível de ser deixada de lado.

Um obstáculo que foi arduamente enfrentado para a conclusão deste trabalho: o Tempo. Porém, creio que um trabalho acadêmico tem que ter algo maior do que o desejo de se desenvolverem teorias e praticar a intelectualidade. Eu, Vanessa, quero que meu trabalho tenha um impacto social sobre aqueles que o leiam e, sem o viés da defesa da escrita e, também, do corpo negro, não poderei realizar esse desejo, por isso a mudança tão drástica dos caminhos. Seguem os escritos daquilo que pude realizar nesse tempo: leituras, reflexões e escrita.

No primeiro capítulo, intitulado “A ausência também é ideologia – fio que tece os corpos nos escritos lygianos”, analisamos o percurso literário de Lygia Fagundes Telles e seu forte protagonismo na luta pela libertação da mulher entre as décadas de 1950 a 2000. Mostramos a importância de seu trabalho ao construir narrativas cujas temáticas migram do drama individual ao universal, fazendo com que enxerguemos os caminhos trilhados por mulheres que passaram toda a vida lutando contra o sistema patriarcal vigente, contra o espartilhamento sexual, visando assim sair do ‘ninho’ familiar ao qual sua vida era destinada. Fizemos uma breve apresentação da biografia da autora, que construiu sua carreira em meio a uma sociedade composta de uma classe intelectual brasileira, predominantemente, masculina e depois trouxemos uma breve discussão sobre sexualidade e corpos femininos, corpos que simbolizam um recorte social da autora, como demonstraremos ao longo deste trabalho.

No segundo capítulo, “Nos caminhos literários, a Negritude – A escolha de um objeto “afetivo”: Personagens negras na literatura brasileira – O lugar da subalternidade”, damos início à problemática maior desta tese que é a busca de corpos femininos negros nas obras de Lygia. Para alcançar nosso objetivo, fizemos um breve resgate da trajetória da figura do negro na literatura brasileira, trazendo clássicos exemplos como Castro Alves, Bernardo Ribeiro, Machado de Assis, Aluísio Azevedo entre tantos outros. E, a partir desse resgate, mostrar o quanto a negritude sempre foi inserida nos textos literários marcada por um estereótipo de subalternidade; para isso lançamos mão de textos teóricos da filósofa norte-americana Angela Davis, da filósofa brasileira Djamilia Ribeiro de Almeida, do psiquiatra e filósofo francês Franz Fanon, entre outros.

No terceiro capítulo intitulado “A subalternidade negra na prosa romanesca de Lygia Fagundes Telles”, damos início à análise do corpus proposto para a realização deste trabalho. Partindo dos quatro romances da escritora, que estão inseridos diacronicamente nas décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980, encontramos a presença de apenas uma personagem negra em cada romance, e como demonstraremos, elas ocupam sempre o mesmo espaço e estão relegadas a uma única função: servir a casa alheia. Utilizamos como aparato teórico o livro “*A origem dos outros – seis ensaios sobre racismo e literatura*”, da escritora norte-americana Toni Morrison que nos fez pensar sobre o quão importante é enxergar a presença constante daquilo que chama de ‘outremização’, ou seja, enxergar a personagem negra como ‘o outro’ em relação ao corpo branco para quem Lygia dá protagonismo em suas narrativas.

No quarto capítulo, “Breves aparições de servidão negra nos contos de Lygia Fagundes Telles”, analisamos a totalidade de 104 contos, dos quais apenas 18 possuem personagens negras e como demonstraremos, essas 18 aparições são de mulheres que estão

ocupando novamente o lugar da subalternidade, o lugar ocupado pela figura do negro desde os primórdios da literatura. Importante ressaltar que a busca dessas personagens justifica-se no intuito de demonstrar o quanto Lygia é testemunha de uma sociedade ainda enraizada num modelo escravagista e que tudo aquilo que é reproduzido em seus romances e contos são um reflexo de um modelo social racista, que tem como núcleo um drama feminino dentro de seu nicho branco e de classe média que mantém a mulher negra à margem de tudo. Assim, concluímos o trabalho demonstrando o quanto é importante resgatar essa trajetória dos espaços ocupados por mulheres brancas e por mulheres negras para que possamos questionar o direcionamento desses espaços e utilizar essas obras como modelo de algo que precisa ser, urgentemente, modificado.

E, que essa pesquisa seja apenas o início de um olhar frente a vozes de autoria feminina que delimitam seu espaço literário ao corpo branco, e que novos trabalhos possam surgir numa forma de reivindicação de se retirar a figura negra feminina de sua condição subalterna.

1. A ausência também é ideologia – Fio que tece os corpos nos escritos lygianos

Recordar é preciso

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos

A memória bravia lança o leme:

Recordar é preciso.

*O movimento vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.*

*Sou eternamente naufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.*

Uma paixão profunda é a bóia que me emerge.

Sei que o mistério subsiste além das águas.

(Conceição Evaristo)

Lygia Fagundes Telles, grande contista e romancista brasileira, que hoje ocupa a cadeira de número 16 da Academia Brasileira de Letras, nascida em São Paulo dia 19 de Abril de 1923, teve uma infância nômade, devido à profissão do pai. Quarta filha de Durval Fagundes e Maria do Rosário, Lygia teve sua infância marcada pelas histórias, ouvidas de outras crianças ou dos empregados e pajens que a mãe contratava, histórias recheadas de magia, folclore, por vezes assustadoras, com mulas-sem-cabeça, lobisomens e tempestades, “Comecei a escrever antes de saber escrever”, diz a autora em várias de suas entrevistas. Em 1938, com apenas 15 anos publica seu primeiro livro de contos, *Porão e Sobrado*, que reúne 12 contos, sendo a edição paga pelo pai. Aos dezoito anos ingressa no curso de Direito, um importante passo para sua condição de mulher nos anos 40: era a jovem de boina que afrontava os ditames machistas de toda uma época, ouvindo da própria mãe que não se casaria por fazer Direito e publicar livros. Passou a frequentar as rodas literárias da faculdade e importantes livrarias como a *Jaraguá*, lugar onde era comum a passagem de importantes nomes da literatura como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, que viria a ser o seu segundo marido, mais de duas décadas depois. Em 1947 casa-se com o jurista Goffredo da Silva Telles Jr., que fora seu professor na faculdade de direito, mudando-se para o Rio de Janeiro, em 1954, onde tem seu primeiro e único filho, Goffredo da Silva Telles Neto, e é lançado seu primeiro romance *Ciranda de Pedra* que, nos dizeres de Antonio Candido, foi o romance que marcou a maturidade literária da autora. A partir de então, passa a escrever e publicar outras obras de grande importância para a

literatura brasileira, como *Verão no Aquário* (1963), *Histórias escolhidas* (1964), *O jardim Selvagem* (1964), *As meninas* (1973), *As horas nuas* (1989), *O seminário dos ratos* (1977), entre outras. No ano de 1962, já viúva, casa-se com Paulo Emílio Sales.

O universo literário de Lygia Fagundes Telles trabalha com a diversidade das palavras, que juntas passam a criar mundos transpostos da realidade para a ficção. Ao escrever seus contos e romances, mostra as profundas transformações pelas quais passou a classe média brasileira a partir dos anos 50. Cria mundos em que os limites entre o vivido e o imaginário chegam a se confundir, tocando a imensidão onírica do interior do ser humano. Poderíamos dizer que sua obra é, ao mesmo tempo, real, fantástica e verossímil. Ao criar suas tramas, ela consegue transformar uma experiência particular em uma experiência universal, e ao utilizar-se da clareza, da objetividade, do despojamento de gestos familiares e cotidianos, lida com fios dramáticos os quais chegam a beirar a banalidade, porém são capazes de fixar profundamente a “tragédia anônima” residente no interior de cada um de seus leitores.

Lygia, dessa forma, passa a ser uma forte representante de nossa produção literária da segunda metade do século XX. Enquanto autora intimista, abriu caminhos para uma vertente que seduziu inúmeros leitores e, com a opção frequente pelo conto, auxiliou na disseminação desse gênero textual tão mais acessível à população de massa.

Sua longa trajetória como escritora possibilitou que ela presenciasse e vivenciasse muitas transformações no quadro histórico e cultural do país. Lygia, assim, irá retratar em suas obras o cotidiano que a rodeava, os dramas da classe média paulista, e seus conflitos existenciais em fase de (des) enraizamento de uma sociedade regida por ditames patriarcais na qual ela estava inserida. Em seu universo ficcional, a memória é constantemente exercitada, ainda que as incertezas e armadilhas de uma memória lacunar sejam esboçadas o tempo todo na escrita – e essa rememoração dá-se, geralmente, por meio da relação das personagens com determinadas lembranças, objetos responsáveis por desencadear esse processo.

Quando questionada sobre preferir ser amada ou compreendida, desde a juventude literária ela responde que deseja ser amada em vida e não ser mais uma autora que a crítica e os leitores passam a amar após a morte. Cita Clarice, Caio Fernando Abreu entre outros que foram amados apenas após a morte; ela chega a citar Tomás Antônio Gonzaga num momento de muita emoção durante a entrevista ao Roda Viva¹ dizendo: “As glórias que vêm tarde já vêm frias”, e usa inclusive a expressão “necrofilia” para referir-se a essa paixão pelos mortos.

¹<https://www.youtube.com/watch?v=tgaX90Fo3YU><Acesso em 15 de Fevereiro de 2018>

Lygia afirma ser essa busca pela compreensão muito difícil e árdua, o caminho para o Amor é mais fácil. Ela relembra episódios em que fazia feira ou voltava do cinema encontrando leitores que tocavam em seu ombro e diziam “Olha, li o seu livro e gostei muito”, ou apenas gritavam de longe “Lygia Fagundes Telles eu te amo” ou mais ainda quando ligavam e diziam “Obrigada, você salvou a minha vida”.

Percebe-se em Lygia, tanto em sua fala quanto em sua escrita uma paixão exacerbada pela Literatura, uma verdadeira vocação que ela afirma ser “a felicidade de exercer o ofício com paixão”. Para a autora, escrever é recompor um mundo perdido, os amores perdidos, a família despedaçada, o próprio eu despedaçado e, muitas vezes, tentar resgatar um paraíso que, na maior parte das vezes, está na infância. Estamos, assim, por meio da Literatura, enxergando o passado com os óculos do presente.

Ser escritor, para a autora, é ser uma personagem criadora de invenções e memórias, expressão essa que se tornará título de um de seus livros escrito no ano de 2000. Essa personagem criadora é uma figura marcante nas obras de Lygia, há sempre uma personagem cuja válvula de escape é a escrita, e para ela essa mesma escrita é a única saída, porém é gatilho que lhe causa desconforto e mal estar. Lia, personagem militante do romance *As meninas*, de 1973, texto escrito em plena ditadura militar, tem a escrita como arma de combate ao golpe; Rosa Ambrósio da obra *As horas nuas*, (1989), busca sua identidade perdida por meio da palavra; Patrícia, em *Verão no Aquário* (1969) vive num total desencontro entre sua profissão e suas funções como mãe. A elas cabe a tarefa de resgatar aquilo que se distancia cada vez mais no tempo.

É sabido que Lygia Fagundes Telles produziu muito mais contos do que romances: os livros de contos somam um total de treze, enquanto o gênero romanesco se reduz a quatro obras publicadas. Segundo José Paulo Paes, em seu ensaio “Ao encontro dos desencontros” (1998), há em Lygia o que chamamos a “arte do desencontro”, a qual se abre para um plano universal, pois relata os conflitos não só de sua imaginação criadora, mas também os conflitos de uma época, de toda uma geração. Os projetos de vida de suas protagonistas tipificam os caminhos e descaminhos com que se defrontava a figura feminina na segunda metade do século XX. Lygia exhibe em sua obra um realismo capaz de capturar a realidade por meio da minúcia, do detalhe associado ao fantástico, ao devaneio, à magia, elementos próprios da contemporaneidade.

Sobre a construção do conto e do romance, Paes (1998), refere-se ao fato de que a “pouquidade” de espaço em um conto não permite senão o esboço de um desencontro, enquanto no gênero romanesco, graças a sua amplitude, há a possibilidade de desenvolvê-lo até chegar a algum tipo de “desenlace”. Neste ponto discordamos do autor, pois em curto espaço Lygia faz com que mergulhemos na vivência de suas personagens e com elas passamos a traçar seus inúmeros caminhos.

Sônia Régis, crítica literária, que escreveu o ensaio “A densidade do aparente” nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998), discute muito a construção narrativa das obras de Lygia, e diz ser ela, “a narrativa dos estados mentais”, e que sua linguagem segue a incompletude dos pensamentos e dos devaneios das personagens que cria. A pontuação da qual Lygia se utiliza também cria fragmentação, seguindo a linha do próprio pensamento, provocando, com isso, a inquietude de seu leitor, pois é uma pontuação que chega a fazer parte da trama.

Em outro ensaio, intitulado “O amor tatuagem da escrita”, publicado em 2005, Régis faz uma breve lembrança das declarações dadas pela escritora em 1968, e dá o percurso do tema do amor nas obras de Lygia, que em uma de suas entrevistas diz: “A palavra escrita é como uma tatuagem. Escrever é um ato de amor.” (TELLES, *apud* RÉGIS, 2005, p.84) Em 1993, na França, Lygia dá um depoimento sobre sua produção ficcional, intitulado *Mysterium*, revelando que tem uma “constante vontade de seduzir o leitor que gosta do devaneio. Do sonho” (p.6)

E, assim como Clarice Lispector, diz deixar de ser Lygia para se tornar Lygia Fagundes Telles, escritora, que: “na tentativa de desembrulhar personagens, [se] desembrulha obumbrando de novo no emaranhado dos fios. Então a invenção vira verdade na viragem – voragem do ofício da vida”. (TELLES, 2005, p.7)

O contato com os escritos lygianos permite-nos enxergar a criação de um corpo inventado. Lygia necessita criar “mulheres” livres para que elas possam ser representação e válvula de libertação para “mulheres” reais, porém como iremos demonstrar ao longo deste trabalho, esse corpo é delimitado, um corpo que carrega suas raízes marcadas pela vivência e olhar da escritora, deixando outros corpos à marginalidade.

Sabe-se que a imagem da ‘mulher’ esteve sempre associada a sua suposta inferioridade intelectual. Reprovava-se, por exemplo, o contato da mulher com a Literatura, pois, esse contato poderia corromper essas mulheres, comprometendo sua obediência ao marido, tornando-as seres ativos e capazes de se posicionarem diante das imposições morais e, acima de tudo, era uma ameaça à representação do “eterno feminino”.

De acordo com Michel Foucault, em seu ensaio *História da sexualidade: a Vontade de saber* (2017), a partir do século XVIII o sexo tornou-se discurso confidencial; é errôneo pensar que o discurso do sexo era restrito, que não se falava sobre ele; pelo contrário, o sexo passou a ser o foco dos discursos dos grandes centros de poder, justamente para poder ter controle sobre ele, de maneira sutil ou autoritária. Assim, três grandes códigos – o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil – fixaram, cada um a sua maneira, a linha divisória entre o lícito e o ilícito: dessa forma, a relação sexual dos cônjuges, de preferência legítimos, ficou sobrecarregada de regras e recomendações, tendo que ser confessada em detalhes sob estreita vigilância. O autor defende que “o que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem devotado a falar dele sempre, valorizando-o como *o segredo*” (FOUCAULT, 2017, p.39)

Ainda segundo o autor, a partir do século XVIII o sexo passa a ser caso de “polícia”, não como causador da desordem mas como aumento das forças coletivas e individuais. Surge o que passou a ser chamado de “população” e, então, no cerne dos problemas políticos e econômicos como: natalidade, mortalidade, fecundidade, etc. estava o sexo. O poder e o enriquecimento de uma sociedade estava ligado, portanto, à maneira como cada qual usaria seu sexo, criando um elo entre os limites biológico e econômico através de campanhas sistemáticas que tentavam fazer do comportamento sexual uma conduta política. E, não esqueçamos que os racismos dos séculos XIX e XX encontrarão nessas políticas alguns de seus pontos de fixação, pois os discursos sobre o sexo passam a acontecer, manipulados por determinados grupos: a Igreja, por exemplo, concentrava sua força na imposição da confissão anual fixada como ponto primordial para todo bom cristão, na qual era necessário dizer tudo, pregavam os diretores espirituais: “*não somente os atos consumados, como também os toques sensuais, todos os olhares impuros, todas as palavras obscenas..., todos os pensamentos consentidos*” (FOUCAULT, 2017, p.23)

Assim, esse poder exercido pela Igreja alastrou-se por séculos e as “mulheres” que ultrapassassem essas barreiras eram mal vistas perante a sociedade e consideradas símbolos de subversão. A mulher que almejasse o prazer carnal estaria fadada à ruína moral e até mesmo à morte, suscetível ao risco da loucura.

Compreende-se, portanto, que a atuação da mulher branca nesse período se restringiria ao lar, onde exerceria sua bela função de boa esposa e mãe; assim, a Igreja e o Estado muito contribuíram para a perpetuação de um discurso castrador e de inferiorização da figura

feminina. A igreja, por exemplo, desde a Idade Média, desenvolveu mecanismos de observação e controle sobre o corpo e a sexualidade da mulher, designando, como um dos métodos de vigilância aos desejos, prazeres e pensamentos, a confissão sacramental. Dessa forma, a mulher branca estava sob controle almejando sempre atingir dois ideais da figura feminina: as virgens e as mães e, se for mãe e virgem ainda melhor, lembremos a figura de Maria.

Foucault (2017) tece uma trajetória da sexualidade que culmina em mudez, aquilo que ele chamará de uma sexualidade contida e hipócrita. Em meados do século XVII as práticas sexuais não buscavam segredo, as transgressões eram visíveis e os “corpos pavoneavam”, via-se no ilícito, no proibido um toque de familiaridade porém, a partir do que Foucault chama de era vitoriana, a sexualidade será encerrada, mudando-se para dentro da casa, com a função apenas de reproduzir

Em torno no sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este *status* e deverá pagar as sanções. (FOUCAULT, 2017, P.7,8)

A partir de então o sexo passa pelo processo do silenciamento, das interdições, da inexistência; não se pode mais falar da sexualidade, muito menos pensar em exercer essa sexualidade fora dos laços matrimoniais; para as crianças o sexo inexistente, e dessa forma o puritanismo teria imposto o seu tríplice decreto de “interdição, inexistência e mutismo” (p.9)

Foucault associa a sexualidade ao poder e à economia de um país. Tem-se como pressuposto o sexo vinculado ao prazer. Em uma época em que se explora sistematicamente a força do trabalho, encerra-se a relação sexual dentro do seio familiar que lhe permite apenas o sexo contido voltado para a reprodução controlada. Assim ele passa a ser associado ao poder da classe burguesa, enquanto a marginalidade segue em torno da promiscuidade, sem o conservadorismo da elite, seguindo miserável e libertina. Controlar o sexo é, portanto, controlar a economia de toda uma classe; por meio do sexo controla-se a natalidade, morbidade, fecundidade, estado de saúde e etc. “No cerne desse problema econômico e político da população: o sexo;” (p.29) , o bem estar de uma comunidade está relacionado à maneira como cada qual usa a sua sexualidade.

E, a partir do que Foucault chama de encerramento do sexo na era vitoriana, vem o maior dos problemas, que não é terem condenado esse mesmo sexo a permanecer no silenciamento e na obscuridade, mas sim o terem devotado a falar sempre dele como segredo, condenar tudo que fugisse à regra do sexo limpo e conjugal como crime, e instaurar a confissão entre os rituais mais importantes do que se espera para a produção de verdade. Desde o concílio de Latrão em 1215 essa confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos da individualização pelo poder:

[...] confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama, fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. Confessa-se – ou se é forçado a confessar. (p.66)

E assim, por meio da confissão, controlam-se as relações de poder de toda uma sociedade. O autor ainda nos apresenta quatro grandes conjuntos estratégicos que desenvolvem dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo, e um deles interessa-nos em particular: é o que Foucault chama de “*Histerização do corpo da mulher*”, que analisa o processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado, qualificado e desqualificado, passando pela saturação da sexualidade no campo das práticas médicas e inserido no corpo social cuja fecundidade o associou ao campo familiar e à vida das crianças, sendo destinado a uma única função: a maternidade; associada a uma imagem negativa da “mulher nervosa”, por isso o termo “histerização.”

Aparecem, então, essas personagens: a mulher nervosa, a esposa frígida, a mãe indiferente ou obcecada por pensamentos homicidas, enfim os desvios do ideal de mulher que criam os escritos intimistas e que tentam desvelar essa confusão da alma humana. Lygia, em seus escritos, perpassa por esses desvios de construção da figura feminina.

No Brasil, pensando nessa trajetória do corpo feminino, há transformações culturais no período da Belle Époque, sobretudo em relação ao modo de pensar e viver das mulheres. Esse período faz com que enxerguemos um processo de enorme castração e posterior enfrentamento aos discursos sexistas acerca da sexualidade feminina, abrangendo o final do século XIX e início do século XX.

O Brasil desse período abriu portas para se pensar na etimologia da expressão “vida moderna”, nos grandes centros urbanos como SP e RJ; assim, poderíamos definir a modernidade como um conjunto amplo de modificações nas estruturas sociais, que podem abranger desde o indivíduo até a multidão, a partir dos aspectos políticos, religiosos, econômicos, éticos e morais; moralidade essa que se tornou uma forma de vigilância do corpo, a fim de controlar, reprimir, censurar ou até mesmo recalcar a sexualidade dos indivíduos.

A partir de um determinado período da passagem do século XIX para o XX, as mulheres passaram a impor as suas vontades, despertando, assim, a preocupação dos mais variados mecanismos de poder, preocupação essa que abrangeu inclusive mulheres que estavam mergulhadas no profundo oceano do patriarcado. Lygia, ao construir suas personagens, traz exemplos de mulheres que não aceitam a subversão das moças do seu tempo, rotulando essas moças transgressoras de perdidas e mundanas. Ana Clara, umas das protagonistas de seu romance *As meninas* (1973), encontrou-se no mundo da prostituição muito jovem e viu-se julgada pelas amigas e, principalmente, pelo esteio da religião representado pelas freiras do internato onde vivia. Ana Clara é a personagem que se utiliza desse corpo tão fustigado pela sociedade para sobreviver e se impõe como a mulher que transgride todas as leis até então criadas.

Um breve resgate histórico nos permitirá enxergar o quanto a figura feminina ora foi enaltecida, ora, primordial e massivamente, temida e odiada, como na visão misógina cultuada durante a Era Medieval,

do contato com este sangue menstrual, as frutas deixam de germinar, o mosto fica azedo, as plantas morrem, as árvores perdem os seus frutos, o metal fica corroído com ferrugem, e os objetos de bronze pretejam. Qualquer cão que consome contrai a raiva. O betume, que resiste tanto ao metal quanto à água, se dissolve espontaneamente quando poluído com esse sangue” (SANTO, ISIDORO DE SEVILHA, 1962)

Em seu texto intitulado “Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: Referências obrigatórias”, Pedro Carlos Louzada Fonseca faz uma abordagem sobre alguns dos mais significantes textos e autores antifeministas do século XII ao início do século XV, através de “algumas das principais manifestações daquela tradição antifeminista, desde as suas raízes clássicas, da literatura patrística e do seu legado, até as suas adaptações vernaculares na tardia Idade Média”. O objetivo principal do seu estudo é apresentar uma

visão crítica e analítica de alguns aspectos da misoginia e de um incipiente tipo de defesa da mulher na expressão literária do período medieval.

Lembramo-nos aqui de *Terra Sonâmbula* (2007), romance de Mia Couto em que um dos personagens, João Romão, ao ter relações sexuais com uma mulher menstruada morre e é condenado a vagar carregando seu próprio caixão pela eternidade.

Jorge Vicente Valentim, em seu texto intitulado “Entre baladas, Danças e Cantos: A ficção de Paulina Chiziane” (2012), propõe uma revisitação à obra da autora moçambicana e recupera lendas e mitos que abordam as questões femininas tão marcantes na obra de Pauline, que se define como uma contadora de histórias e é figura primordial para o resgate das memórias femininas dentro de uma sociedade marcada pelo patriarcado.

Referindo-se ao livro *O alegre canto da perdiz*, Valentim cita uma das “lendas de criação do mundo a partir da ação efetiva do sujeito feminino” (p.174)

A história se repete. As lendas antigas se reproduzem e se materializam. Lendas do tempo em que Deus era mulher e governava o mundo. Era uma vez; Há muito, muito tempo, a deusa governava o mundo. De tão bela que era, os homens da terra inteira suspiravam por ela. Todos sonhavam fazer-lhe um filho. A deusa, tão maternal e tão carinhosa, jurou satisfazer o desejo de todos os homens do mundo. Mandou dizer, pela voz do vento, que numa noite de lua haveria dança. Que ela desceria à terra no seu carrossel dourado para que as mãos humanas pudessem, finalmente, conhecer a macieza da sua pele. O momento chegou. Banhou-se, perfumou-se e usou os melhores unguentos. Subiu ao pico dos Montes Namuli, tirou o manto e dançou nua para que todas as mulheres invejassem os seus encantos. Chamou os homens um a um e agraciou-os com a divina dança. Engravidou de apenas um, afinal não tinha poderes para parir o universo inteiro. A descoberta dos seus limites foi fatal. Todos ficaram a saber que afinal a deusa era uma mulher banal e o divino residia no seu manto de diamantes. Descobriram ainda que era feita de fragilidade e tinha a humildade de uma criança. Os homens sitiaram-na. Roubaram-lhe o manto e derrubaram-na. Tomaram o seu lugar no comando do mundo, condenando todas as mulheres à miséria e à servidão, Esta é a origem do conflito entre o homem e a mulher. É por isso que todas as mulheres do mundo saem à rua e produzem uma barulheira universal para recuperar o manto perdido. (CHIZIANE apud VALENTIM, 2012, p. 174-175).

Ainda sobre a ação do sujeito feminino, no período Pré - histórico, descobertas arqueológicas apontam que durante o Paleolítico havia comunidades humanas organizadas em torno de uma divindade feminina em que a mulher tinha papel fundamental porque era a responsável pela coleta de alimentos e cultuada como a Grande Mãe; assim, a cultura quando

regulada pela figura da deusa concebia o mundo como algo natural em que todos os seres viviam como irmanados da grande teia da vida; já com a chegada da dominação por uma divindade masculina prevaleceu a era da dominação e do controle.

Monica Von Koss, em seu livro intitulado *Feminino + Masculino: Uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades* (2000) faz um percurso não só histórico, mas também filosófico, biológico e cultural, dialogando com as antigas tradições orientais sobre o que vem a ser o Feminino e o Masculino, até chegar no que temos hoje, a mulher em busca de si mesma, ressurgindo de um longo e cruel regime patriarcal.

Koss traz o conceito da palavra *Shakti*, que significa poder, vontade, conhecimento e ação divina, que:

“é, em si mesma, pura consciência extática. É a mãe da natureza, nascida do jogo criativo de seu próprio pensamento. Em alguns de seus aspectos, o culto a Shakti é a mais antiga e difundida religião do mundo. Existiu por muitas idades antes de ser passada à escrita pelos *Kulas*, pessoas pertencentes a uma linhagem que a recebeu pela tradição. **Kula é a palavra sânscrita designativa de ‘família’ ou ‘raça’.** Em um dos primeiros textos tântricos, o *Kularnava*, afirma-se que toda mulher nasceu no *Kulada* Grande Mãe e, portanto, deve ser vista como objeto de **veneração.**” (KOSS, 2000, p.35, grifos meus)

A figura da mulher desde os primórdios foi associada à figura da mãe, que de acordo com Koss (2000) é representada por meio de três imagens, a “Mãe-que-foi”, a “Mãe-que-é” e a “Mãe-que-será” (p.43). Dessa maneira, fica evidente que o culto ao feminino nunca foi à mulher, mas sim à mãe. Partindo desse pressuposto, no qual a única função da mulher era procriar, pesquisas antropológicas levaram em conta, por muito tempo, apenas a importância da mulher com o seu papel reprodutor, esquecendo, assim, sua intensa participação na constituição das sociedades, na criação dos filhos, obtenção de alimentos, etc. Dessa maneira, esse papel criativo e criador das mulheres, até recentemente havia sido ignorado.

Quando falamos em mãe, hoje em dia, nos referimos à mãe pessoal, à mulher de cujo útero viemos ao mundo. Mas para os povos arcaicos, ‘mãe’ era mais uma função do que uma determinada pessoa, referindo-se ao conjunto da comunidade de mulheres, à terra viva e a todo o processo cósmico. Rituais eram realizados para assegurar a convergência harmoniosa de mulheres, homens e natureza. Por centenas de anos, o elemento masculino estava incluído no âmbito do feminino. (KOSS, 2000, p. 73)

No decorrer da história, em algum momento do Neolítico, deram conta da importância do homem na procriação, talvez devido ao desenvolvimento da agricultura e da domesticação dos animais; neste período a soberania da mulher ainda não havia sido afetada, porém com o declínio deste mesmo período, surgem os mitos que mais tarde nos contariam do fortalecimento gradativo do poder masculino. Baseadas em registros históricos, as mitologias passam a registrar a figura do herói que vence as forças do caos e traz a ordem ao mundo, “a ordem patriarcal com a supremacia do masculino.” (KOSS, 2000, p. 87)

E assim, como já é de nosso conhecimento, o valor da mulher, gradativamente, passou a estar única e exclusivamente em sua capacidade reprodutora. Isso tudo, para mostrar a evolução dos conceitos relacionados à mulher, que serão aprofundados durante a pesquisa, visando demonstrar o quanto ela, não só na literatura, sempre lutou em busca de seu lugar no mundo.

Segundo Rousseau (2004), em qualquer tempo da vida, a mulher foi um ser inferior, por personificar a matéria, o corpo, aquilo que não precisava ser mostrado porque não contribuía para o crescimento do ser humano, sendo importante apenas para a reprodução e perpetuação da espécie. Aliás, já na sociedade ateniense, o contato entre os dois sexos era estimulado meramente com a finalidade de procriação, e a mulher só fazia parte da família do homem após o nascimento do primeiro filho. A relação afetiva não era incentivada, pois entre homem e mulher devia haver a mesma hierarquia que havia entre amo e escravo:

Um deve ser ativo e forte, o outro passivo e fraco; é preciso necessariamente que um queira e possa; basta que o outro resista pouco. Estabelecendo esse princípio, segue-se que a mulher foi feita especialmente para agradar ao homem. Se, por sua vez, o homem deve agradar a ela, isso é de necessidade menos direta: seu mérito está na sua potência, ele agrada só por ser forte. Concordo que essa não é a lei do amor, mas é a da natureza, anterior ao próprio amor. (ROUSSEAU, 2004, p. 516).

Se dermos um grande salto e chegarmos à era da colonização portuguesa no Brasil, na qual houve o surgimento do modelo de vida imposto pela igreja, enxergaremos aquele que nós mulheres deveríamos seguir, estritamente baseado nos moldes católicos: a maneira de falar, de olhar, de se vestir até ao confinamento sob os olhos do pai ou do marido, um regime patriarcal em que a figura masculina ditava as regras e fazia o que bem entendia. As mulheres que se casavam muito jovens viviam enclausuradas e tinham somente os padres como refúgio para confessar seus anseios, ódios e desejos, pois qualquer outro lugar lhes era proibido. A partir do século XX temos a retomada da luta feminina pelo seu papel como trabalhadora e

como mulher, vindo a assumir cargos profissionais que antes lhe eram negados mostrando que sua capacidade era tão eficaz quanto a do homem: assim, surgiram nossas grandes historiadoras e romancistas, pois elas não teriam agora somente a Igreja como refúgio para seus devaneios, teriam papéis e tinta, livros e não apenas diários escondidos e levados consigo para o túmulo.

Lygia Fagundes Telles e tantas outras escritoras fizeram dessa luta feminina um forte protagonismo em sua produção literária, o qual tinha como objetivo um único caminho: o da liberdade, porém uma liberdade que não era reivindicada para as mulheres em sua totalidade, uma liberdade tolhida pelo limite daquilo que é representado pelo modelo patriarcal. Há nos escritos lygianos sempre um recorte claramente construído por meio dos delineamentos de suas personagens que se classificam como mulheres em sua totalidade brancas e, majoritariamente, de classe média.

Em *Seminário dos ratos*, livro de contos publicado no ano de 1977, Lygia constrói uma narrativa que traz como tema o desejo de libertação sexual da mulher na década de 1970, e que demonstra tudo aquilo que foi apresentado sobre o panorama de delineamentos de construção da personagem feminina lygiana. O conto intitulado *Senhor Diretor* apresenta um hibridismo de gênero, com uma mistura de conto e epístola e de foco narrativo, em primeira e terceira pessoa. Inicia-se com a expressão “*Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia*” metáfora do duplo feminino, que perpassa a definição do feminino por séculos e séculos: a secura e a enchente, a santa e a promíscua.

Uma professora aposentada da capital paulista, Maria Emília, decide escrever uma carta ao diretor de um jornal para denunciar a promiscuidade presente nos meios de comunicação, particularmente na TV. Lygia Fagundes Telles dá voz a uma figura feminina já com idade avançada e toda a vida marcada pela solidão e pela secura, uma mulher amarga que nunca cedeu aos seus desejos, e que condena a exaltação dos prazeres carnis daqueles que estão a sua volta.

O conto tem início com a personagem lendo uma capa de revista em que se vê uma jovem de biquíni amarelo à frente e um jovem por atrás enlaçando seus seios nus; eles estão molhados como se tivessem acabado de sair de uma ducha. A cena é descrita como algo obsceno e agressivo; a narrativa muda e Maria Emília toma a voz narrativa apresentando-nos sua melhor amiga Mariana, quatro anos mais velha do que ela, agora com sessenta e quatro anos, que se deixa levar pelos prazeres da carne: casou-se e teve muitos amantes, ainda faz

cirurgias plásticas e viaja pelo mundo: “Falta de respeito, de pudor. Se uma mulher de sessenta e quatro anos e meio se deixa levar como uma folha na correnteza, o que dizer então dos jovens sem estrutura, sem defesa, vendo esses filmes[...] Televisão é um foco de imoralidade.” (TELLES, 2018, p.152)

Maria Emília vê na figura do diretor um refúgio para lamentar-se sobre os seus mais íntimos desejos, e como homem, ele representa a força modificadora do que ela julga estar fora do lugar. Ela é vítima de tudo aquilo que foi sempre imposto à mulher: a pureza, o pudor, o resguardo; que foram se transformando em amargor e ódio. Integrante da elite paulista, associa a perdição do mundo às classes menos abastadas: “[...] é preciso alertar a população, alertar as autoridades, temos que neutralizar essa influência perversa. O Senhor, eu – a elite pode estar a salvo. Mas e os outros?” (p.154). Ela insiste em que precisamos alcançar um país de paz e ordem e que os meios de comunicação em nada auxiliam para que isso aconteça, pois eles ajudam a construir um ideal de desejo por meio de recursos imagéticos, como mostra a propaganda da coca-cola, citada pela protagonista: “Por toda parte só um anúncio, Beba Coca-Cola! Beba Coca Cola! E eu então – ai de mim- com toda ojeriza que tenho por esse refrigerante, pensando em pedir uma tônica com limão ou um guaraná, naquela cor e naquele cansaço, cheguei no balcão e pedi uma Coca-Cola gelada.” Maria Emília, por meio dessa analogia, faz com que pensemos no quanto acabamos cedendo aos nossos instintos e desejos através da insistência dos meios de comunicação. “Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumando no céu de fogo – horror, horror, nunca vi nenhum fálus, mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo?” (p.155)

Assim, a protagonista vai traçando um perfil de si mesma e ao mesmo tempo denunciando a miséria a que as mulheres são submetidas todos os dias:

Não foi no jornal que a Mariana leu (o fascínio que tem por jornais populares) o caso daquele moço? Monstruosidade, o moço que pegou uma garrafinha de Coca-Cola e enfiou quase inteira lá dentro da menina, horrível, quando chegaram ao hospital ela já estava agonizando, Mas por que fez isso, monstro?! O delegado perguntou e ele respondeu chorando que também não sabia, não sabia, só se lembrava que uma vez leu numa revista que em Hollywood, numa festa que durou três dias, um artista enfiou uma garrafa de champanhe na namorada quando também não conseguiu fazer naturalmente. Mas me lembrei disso por lembrar, ideias extravagantes. (TELLES, 2018, p. 155)

Em entrevista ao programa de televisão Roda Viva, no ano de 1996, Lygia Fagundes Telles, quando questionada sobre os movimentos feministas que estavam surgindo, responde que “as mulheres, hoje, fazem barulho demais”, afirma que a sociedade precisa de uma “Revolução da Mulher” e não de uma “Revolução Feminista”. Postura que muito se aproxima da visão de Maria Emília frente ao movimento feminista que cruza o seu caminho ao longo de suas memórias, ao mesmo tempo em que carrega todos os estigmas de uma sociedade regida pelo poder do homem. Ela reluta em conseguir enxergar toda a necessidade desse radicalismo, porém no decorrer do discurso, apesar de estar em choque, aplaude as meninas de pé:

Olha aí, Senhor Diretor. A imagem da mulher objeto, como dizem as meninas lá do grupo feminista. Meninas inteligentes, cultas, quase todas de nível universitário. Mas, meus céus, se ao menos fossem mais moderadas. Mais discretas. Reivindicar tanta coisa ao mesmo tempo, tanta mudança de repente não pode ser prejudicial? Um abalo nas nossas raízes, acho que estão correndo demais. Com a idade delas eu nem pensava, por exemplo, nessa palavra, *prostituta*. E a própria se levanta e começa a defender a profissão, pensei que não estivesse entendendo direito, *profissão*. [...] Quando se levantou a advogada de óculos, respirei: agora o nível das discussões vai subir, pensei, e até que no começo ela foi bastante feliz quando fez uma exposição das raízes históricas da condição da mulher, acho tão nobre essa expressão, *condição da mulher*. E de repente desatou a falar em clitóris, porque o clitóris, o clitóris... E com homens por ali, eu já não sabia onde enfiar a cabeça [...] Quis disfarçar, mostrar que não estava chocada mas quando dei conta de mim, estava aplaudindo mais do que todas” (TELLES, 2018, p.156 - 157)

Ao frequentar as reuniões desse grupo de feministas, Maria Emília, não se conforma com a liberdade dessas mulheres, mas ao mesmo tempo revisita seu passado. Ao ouvir sobre o sexo sem prazer, o sexo transformado “em agulheiro”, lembra-se de sua mãe que tivera oito filhos sem prazer, quarenta anos de casamento sem prazer, “um agulheiro calado”; ouve sobre as incisões a que mulheres eram submetidas para servir apenas como meio de produção e , também, o depoimento de uma jovem grávida, vítima de uma violência sexual que exigia aos gritos o direito ao aborto. “Deus me perdoe a heresia mas em casos assim extremos quem sabe seria mesmo aconselhável alguma medida que interrompesse a gestação?”. Lygia Fagundes Telles, ao construir essa narrativa, nos impõe temas que são tabus até os dias de hoje.

Maria Emília segue com seus devaneios e ideias para compor a carta ao Senhor Diretor. Lembra-se de seus dias em sala de aula, e o ódio que sentia das alunas, “aquela meninada que vinha espumando como um rio”, enquanto ela já estava seca e tinha que lidar

com aquela umidade da juventude diariamente. Rememorou o dia em que fora ao cinema e encontrou apenas em cartaz um filme nacional: “Filme Nacional? Nacional, claro, se tem cama, mulher com cara de gozo e homem em trajes menores, só pode ser cinema brasileiro” (p.26): mais uma crítica que pretende inserir em sua carta. Resolveu caminhar por mais um quarteirão e encontrou um cinema maior, o filme já havia começado, mas não se importou; no escuro do cinema o desejo estava presente tanto no casal da tela como nos casais que assistiam ao filme. Maria Emília, então, consegue sentir-se minimamente à vontade, sem claro, perder de vista a sua segura:

Desabotoou o segundo botão, a blusa encolheu na lavagem ou seu pescoço estava mais grosso? Sentiu-se desalinhada, descomposta, mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro, ninguém está prestando atenção em mim, nem no claro prestam, quem é que está se importando, quem? [...] E se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí na poltrona – pois não seria para isso mesmo que foi feito? (TELLES, 2018, p.161)

Mas, Maria Emília estava ali, seca: “A velhice é seca. Toda a água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente. A única diferença é que um dia, no Nordeste, volta a chuva.” (p.161) Encerrado o filme, tira o lenço da bolsa, enxuga os olhos, recompõe-se e volta para o presente, questiona-se sobre o estava escrevendo mesmo. Acabou falando das pessoas, de si mesma e o desejo da carta continua a permanecer.

Ao construir personagens como Maria Emília, Lygia Fagundes Telles evoca o passado tão espartilhado que a mulher viveu ao longo de muitos séculos. A castração sexual esteve sempre presente nos seios familiares, perpassando gerações. No Brasil, período de transição entre Império e República, sabe-se que a imagem social da mulher ainda estava voltada para uma educação que pudesse orientá-la a desempenhar o papel de boa esposa e despertar, assim, seu instinto materno, este que viria anular o instinto sexual visto como algo hediondo pela instituição familiar: mas de que mulher estamos falando?

A análise temática do conto acima foi feita justamente para pensarmos o quanto a autora discorre sobre temas tão caros e essenciais para a emancipação da mulher ao longo dos séculos, mas é necessário questionar: Qual é a mulher que Lygia quer atingir? Para quem Lygia luta por liberdade?

Lygia, dentre tantas outras autoras, discursa sobre o tabu do sexo e tudo que advém dessa intensa problematização em torno da repressão sexual. Suas protagonistas são mulheres brancas que sempre foram subordinadas aos imperativos de uma moral impiedosa, regida

com mãos de ferro, apregoando aquilo que deviam ou não dizer, fazer e até mesmo pensar. Maria Emília, do conto ‘O senhor diretor’ é a mulher que chega ao fim da vida virgem e extasiada por desejos reprimidos que a fazem olhar com julgamento tudo aquilo que a rodeia.

Você é louca, Mariana, uma louca varrida [...]Não me condene, pediu tanto. Condenei-a, sim, e com que rigor. Não seria pura inveja? Esse meu sentimento de superioridade. Despreza. Inveja, meus Céus? Eu tinha inveja da sua vida inquieta, imprevista, rica de acontecimentos, rica de paixão. (TELLES, 2018, p. 162)

No corpo individualizado de Maria Emília temos a representação de uma corporeidade social, haja vista que esse corpo se constitui pelo laço social atravessado pelos discursos que o rodeiam; Maria Emília, e outras tantas mulheres brancas foram criadas para ser inferiores, para servir, para não explorar o próprio corpo, mas já se incomodam com essa posição imposta; é, portanto, a personagem que simboliza a castração e a rebeldia frente a sua existência vazia e cheia de anseios que delineiam as tantas personagens de Lygia Fagundes Telles.

Lygia ao construir uma personagem como Maria Emília, ao retratar a castração da sexualidade feminina teria tido a oportunidade de retratar o quanto um tema como esse seria visto de forma divergente quando pensamos na mulher negra que foi ao longo dos séculos objeto de exploração sexual do homem branco e que passa por todo um processo de não reconhecimento de senhora de seu lar. Dessa forma, a proposta deste trabalho caminha no sentido de ressaltarmos a importância das transformações da representação da mulher como objeto social, ao longo de suas aparições como personagens da literatura de autoria feminina, primordialmente a representação da mulher negra, sempre estática, à margem dos dramas existenciais relegados à mulher branca nos escritos lygianos.

2. Nos caminhos literários, a Negritude - A escolha de um objeto “afetivo”:

Personagens Negras na Literatura Brasileira – O lugar da Subalternidade

E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido faladas, infantilizadas (infans é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos) que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa.

(Lélia Gonzalez, Racismo e sexismo na cultura brasileira)

“Em nós, até a cor é um defeito. Um imperdoável mal de nascença, o estigma de um crime” (Luiz Gama)

Neste capítulo, apontaremos em uma coletânea de contos reunidos pela Companhia das Letras no ano de 2018, nos quatro romances de Lygia Fagundes Telles e em um livro de contos publicado em 2000, numa perspectiva diacrônica, entre os anos de 1940 a 2012, a presença da figura feminina negra que surge de maneira subalterna e estereotipada. A autora, que compõe suas obras a partir de um lugar privilegiado social e economicamente, insere a imagem da mulher negra de forma a enfatizar toda uma tradição da negritude relegada à inferioridade, à servidão e, por vezes, à sexualidade.

Sabe-se que silenciamento e alienação são os frutos simbólicos de uma colonização que apagou gradativamente a individualidade pessoal e coletiva do negro colonizado. Assim, para o teórico Maurice Halbwachs (2002), a memória coletiva ou social não pode se confundir com a história: a história, na sua leitura, começa justamente onde a memória acaba e a memória acaba quando não tem mais como suporte um grupo. A memória é a história viva e vivida e permanece através do tempo, renovando-se.

Para ele, (Apud BOSI, 1994, p.17) o caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é muito raro. Frequentemente, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje as experiências do passado, por mais que essas experiências sejam traumáticas. Se lembramos, é porque os outros, ou a situação presente nos fazem lembrar; Halbwachs trata a memória como um fator social: o que ele constrói é a ideia de que a memória pessoal prende-se à memória do grupo que, por sua vez, está inserida numa esfera maior da tradição, na memória coletiva de cada sociedade. A maior parte da população

negra, certamente, tem uma memória traumática daquilo que entendemos por ser negro; a negritude, para muitos, ainda é um fardo e a representação midiática e literária ainda segue reafirmando o ser negro à pobreza, à marginalização, à servidão.

Cabe aqui fazermos um breve resgate da presença da figura do negro na literatura brasileira. Começemos pela produção anterior a 1850, antes da abolição do tráfico negreiro, em que ela praticamente inexistia. Essa mesma abolição que irá forçar escritores a voltarem sua atenção aos escravizados e, principalmente, à maneira como eles eram tratados.

Importante salientar, também, o viés nacionalista do Romantismo Brasileiro (1836 – 1881), cujo preceito literário era construir uma identidade nacional em cima do primitivismo. Ali, a figura do índio aparece sempre como heroica, forte e sagaz enquanto a figura do negro sempre está envolta da submissão e da servidão.

Em 1856 surge o primeiro romance abordando a temática do escravizado, intitulado *O comendador*, escrito por Pinheiro Guimarães; em 1875 Bernardo Guimarães publica *A Escrava Isaura* – ‘mulata’ como é chamada, não negra e com características brancas: “A tez era como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuance delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada”. (p.03), porque a protagonista de um livro não poderia ser negra.

Em 1868, Castro Alves publica *O Navio Negreiro* em que tece uma denúncia sobre os maus tratos aos negros durante a travessia oceânica, e mais uma vez, há a reprodução da figura do negro humilhado e servil, acometido da maldição de Cam. Vejamos o livro de Gênesis capítulo 9 versículos de 18 a 29:

E os filhos de Noé, que da arca saíram, foram Sem, Cam e Jafé; e Cam é o pai de Canaã. Estes três foram os filhos de Noé; e destes se povoou toda a terra. E começou Noé a ser lavrador da terra, e plantou uma vinha. E bebeu do vinho, e embebedou-se; e descobriu-se no meio de sua tenda. E viu Cam, o pai de Canaã, a nudez do seu pai, e fê-lo saber a ambos seus irmãos no lado de fora. Então tomaram Sem e Jafé uma capa, e puseram-na sobre ambos os seus ombros, e indo virados para trás, cobriram a nudez do seu pai, e os seus rostos estavam virados, de maneira que não viram a nudez do seu pai. E despertou Noé do seu vinho, e soube o que seu filho menor lhe fizera. E disse: Maldito seja Canaã; servo dos servos seja aos seus irmãos. E disse: Bendito seja o Senhor Deus de Sem; e seja-lhe Canaã por servo. Alargue Deus a Jafé, e habite nas tendas de Sem; e seja-lhe Canaã por servo. E viveu Noé, depois do dilúvio, trezentos e cinquenta anos. E foram todos os dias de Noé novecentos e cinquenta anos, e morreu. (BIBLIA, 1999, p.22).

Esse seria o início do processo da degeneração dos povos. Segundo os estudos de Appiah (1997),

Se há um modo normal de a Bíblia explicar as características distintas dos povos, é contando uma história em que um ancestral é abençoado ou amaldiçoado. Esse modo de pensar também funciona no Novo Testamento e, ironicamente, tornou-se a base de teses subsequentes da Europa cristã [...] em favor do antissemitismo (APPIAH, 1997, p. 31).

Dessa forma, Appiah entende que o mesmo processo ocorrido com os judeus (povos semitas) pode ser depreendido naquilo que ocorreu à comunidade negra. Por serem “percebidos como pertencendo a uma mesma raça, e de essa raça comum ser usada pelos outros povos como fundamento para discriminá-los” (APPIAH, 1997, p. 38). Assim, o autor entende que esse sentimento de ódio contra as raças é motivado por um racismo extrínseco, no qual “a maioria das pessoas que usaram a raça como base para fazer mal aos outros ou sentiu necessidade de se ver esses outros como moralmente falhos por si mesmos.” (APPIAH, 1997, p. 39).

Assim, o negro passou a ser retratado sempre nessa dicotomia demônio/rebelde *versus* resignado/fiel e, obviamente, de uma imagem horrenda, de uma feiura indescritível. O Realismo, na metade do século XIX, traz no ano de 1881 a publicação de *O mulato*, obra de Aluísio Azevedo, cujo protagonista, pela primeira vez é negro. Raimundo, porém, é um jovem fino, bacharel em direito pela Universidade de Coimbra e será silenciado no decorrer da obra, assassinado como punição ao se apaixonar por Ana Rosa, jovem branca da alta sociedade portuguesa, tornando-se mais uma figura literária rechaçada pela cor.

Em *O cortiço* (1980), obra do mesmo autor, além do contexto da abolição e marginalização do negro, apontados em inúmeras personagens, merecem destaque duas personagens femininas: Rita Baiana “volúvel como toda mestiça” e Bertoleza “a mais escrava e rasteira”. A primeira enraíza um estereótipo da mulher negra que se perpetuará por décadas e décadas na literatura brasileira, que vem a ser a mulher negra sexualizada, símbolo de luxúria e pecado:

Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestras da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doída, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambedas pela saudade da terra,

picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca. (AZEVEDO, 2017, p. 98,99)

A segunda representa essa servidão escancarada, característica da figura da negra servil e que via na relação com o homem branco a chance de ascender minimamente na vida: “como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua.” (AZEVEDO, 2017, p.14), amando-o e servindo-o acima de tudo:

[Bertoleza] “adorava o amigo, tinha por ele o fanatismo irracional das caboclas do Amazonas pelo branco a que se escravizavam, dessas que morrem de ciúmes, mas que também são capazes de matar-se para poupar ao seu ídolo a vergonha do seu amor. O que custava aquele homem consentir que ela, uma vez por outra, se chegasse para junto dele? Todo o dono, nos momentos de bom humor, afaga o seu cão...!” (AZEVEDO, p.246, 2017)

Também associada à figura bestial e animalizada em seu final trágico, uma das descrições mais animaisca da história da literatura que tem na morte o símbolo de fuga do regime escravocrata:

A negra, imóvel, cercada de escamas e tripas de peixe, com uma das mãos espalmada no chão e com a outra segurando a faca de cozinha, olhou aterrada para eles, sem pestanejar.

Os policiais, vendo que ela se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado.

E depois emborcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue.

João Romão fugira até ao canto mais escuro do armazém, tapando o rosto com as mãos. (AZEVEDO, 2017, p.293)

Nesse período, por efeito do naturalismo literário, as obras citadas e tantas outras obras como *Bom Criolo* (1885), de Adolfo Caminha, *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro trazem a imagem de um negro bestial, sempre regido pelos seus instintos animais que caminham contrariamente à moral dos brancos tão civilizados.

Machado de Assis, autor negro, era partidário do que na época se chamou de teoria Darwinista, que via no processo de embranquecimento da população uma saída para o

progresso do Brasil. Vide o personagem Prudêncio, da célebre obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), que, após ganhar a sua alforria, na primeira oportunidade torna-se escravizador, enfatizando o desejo de ocupar o lugar de seu “senhor”, passando a ter um escravo para açoitar.

Outro escritor que merece destaque é Graça Aranha (1868-1931) com seu romance intitulado *Canaã* (1902), obra que introduz o que chamamos de Pré – modernismo brasileiro. Esse romance traz aquilo que chamamos de sonho da supremacia branca brasileira arraigado na política de branqueamento da população como sinônimo de desenvolvimento político, econômico e social. O enredo de *Canaã* é o resumo de um projeto nacional que tem início com a abertura dos portos em 1808 no governo de D. João VI, com o intuito de europeizar a nação. Lentz e Mikau, os protagonistas do romance, representam respectivamente a superioridade ariana e a convivência harmoniosa entre as nações. Assim, Lentz é a mais pura representação da política de branqueamento do país numa tentativa de desvencilhar o Brasil do estigma de país mestiço e fraco. A presença do negro na história dá-se na figura da servidão e da pobreza, como podemos conferir no trecho abaixo, em que Mikau, como imigrante, é recebido por uma família de negros e o senhor que o recebe tece seu passado escravocrata cheio de saudades, tempo de escravidão que era melhor do que a marginalização em que se encontram agora.

Ah, tudo isto, meu sinhô moço, se acabou... Cadê fazenda? Defunto meu sinhô morreu, filho dele foi vivendo até que Governo tirou os escravos. Tudo debandou. Patrão se mudou com a família para Vitória, onde tem seu emprego; meus parceiros furaram esse mato grande e cada um levantou casa aqui e acolá, onde bem quiseram. Eu com minha gente vim para cá, para essas terras do seu coronel. Tempo hoje anda triste. Governo acabou com as fazendas, e nos pôs todos no olho do mundo, a caçar de comer, a comprar de vestir, a trabalhar como boi para viver. Ah! tempo bom de fazenda! A gente trabalhava junto, quem apanhava café apanhava, quem debulhava milho debulhava, tudo de parceria, bandão de gente, mulatas, cafuzas... Que importava feitor?... Nunca ninguém morreu de pancada. Comida sempre havia, e quando era sábado, véspera de domingo, ah! meu sinhô, tambor velho roncava até de madrugada. (ARANHA, 1998, p. 17)

O diálogo entre o alemão Mikau e o ex – escravo ilustra o papel de descaso do governo brasileiro que, nesse momento da história do país, assiste o estrangeiro e fecha os olhos para a existência do negro que se torna cada vez mais marginalizado, e essa realidade vem se perpetuando ao longo dos séculos. A voz do ex - escravo é a voz de um segmento da

sociedade que tinha consciência de que fora preterido pelo Estado, agora sem o “amparo” do “senhor”.

Monteiro Lobato, que produziu seus escritos a partir de um contexto pós Lei do sexagenário (1885), leva-nos a pensar a representação dos velhos negros na sociedade brasileira, visto que uma lei que alforriaria um negro após os 65 anos não passava de uma utopia, dadas as reais condições de vivência e de trabalho dos escravizados. A velhice representava a inutilidade da mão de obra cativa e neste contexto ter um preto em casa representava um ônus para a família branca, haja vista que ele não desempenhava com a mesma mestria os seus serviços. Lobato nos cede uma narrativa da figura deste corpo negro velho por meio da representação de Tia Nastácia, que não exerce mais o trabalho braçal no campo, porém enraíza o trabalho doméstico e romantiza a relação mulher negra empregada doméstica e seus brancos, que extrapola os escritos e que chega às canções populares como, por exemplo, a música *Tia Nastácia*, de Dorival Caymmi composta no ano de 1977:

Na hora em que o sol se esconde
E o sono chega
O sinhôzinho vai procurar
Hum humhum
A velha de colo quente
Que canta quadras e conta histórias
Para ninar
Hum humhum

Sinhá Nastácia que conta história
Sinhá Nastácia sabe agradar
Sinhá Nastácia que quando nina
Acaba por cochilar
Sinhá Nastácia vai murmurando
Histórias para ninar (CAYMMI, 1977)

Além do que, ao longo de suas caracterizações em relação à figura da negra, não consegue fugir do estereótipo enraizado no preconceito etnicorracial: “Tia Nastácia, esquecida de seus reumatismos, trepou que nem uma macaca de carvão pelo mastro de São Pedro acima”. (LOBATO, 2009, 3ed.)

Ana Maria Gonçalves autora do célebre romance *Um defeito de cor* (2018) em uma de suas entrevistas² afirma:

O conhecimento da história da escravidão brasileira, seu combate e sua herança, e o diálogo sobre como essa herança vem tomando novos contornos ao ser passada de geração em geração, tem que acontecer para que realmente possamos enfrentar essa questão. O racismo e temas adjacentes estão na estrutura da formação da sociedade brasileira, na criação da nossa identidade, na base de problemas graves e atuais, como a pobreza e a violência, e deve ser tratado com a seriedade e a honestidade que merece.

Na segunda metade da década de 1930, ao construir uma narrativa baseada na vivência dos meninos de rua de Salvador, Jorge Amado faz com que pensemos nas consequências da chamada Lei do Ventre Livre promulgada no ano de 1871, prevendo que a partir daquela data todas as crianças filhas de escravizadas nasceriam alforriadas, dado que aumentou gradativamente a população infantil negra em situação de rua sem nenhum respaldo do estado, obrigando essas mesmas crianças a viverem à mercê da própria sorte, vendo na vadiagem a construção de um modo de vida. Vadiagem essa que, a partir do dia 3 de Outubro de 1941, durante a ditadura Vargas, se constituirá como crime institucional sujeita a punição judicial. A figura de Dora, única personagem feminina de destaque entre os meninos do trapiche, envolve um misto de fragilidade e heroísmo, na medida em que consegue ser inserida no grupo por passar a vestir-se como menino e logo após sendo vista como “mainha” por eles e “noiva” de Pedro Bala, o grande protagonista da obra.

Fica evidente que a Literatura nos mostra um sistema de hierarquização social que elenca gradualmente as classes sociais de acordo com a cor, produzindo essas dicotomias branco/negro, rico/pobre que vão, cada vez mais, sendo acentuadas nas representações literárias.

Em *Mulheres, raça e classe* (2016), a filósofa Angela Davis, já no primeiro capítulo, faz com que observemos o quanto à mulher negra sempre foi negada a imagem de fragilidade, sendo tratada de forma a negar sua “natureza feminina”, destinada às mulheres brancas e, justamente, o que diferenciava as mulheres dos homens negros era o fato de seus corpos

2 <https://oglobo.globo.com/rioshow/ana-maria-goncalves-aponta-necessidade-de-se-debrucar-com-mais-forca-sobre-passado-historico-do-pais-em-debate-na-central-do-brasil-23182392>< Acessado em 20 de fevereiro de 2019>

estarem sempre disponíveis para a violência sexual. Davis faz com que pensemos o quanto cai por terra a luta pelo fim da ideia de fragilidade, submissão e entrega ao lar por que tanto lutavam as feministas brancas.

É assustador pensar que ainda hoje, de acordo com a feminista e Mestre em Filosofia Política pela Universidade Federal de São Paulo, Djamila Ribeiro, em seu livro *Quem tem medo do feminismo negro?* “esse ainda é o grupo de mulheres mais violentado e que mais sofre violência doméstica” (p.117. 2018). Djamila, entre tantos outros exemplos, cita o caso tão polêmico do prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, que em Agosto de 2018 fazendo uma entrega de imóveis deu as chaves nas mãos de uma mulher negra e disse: ‘Vai trepar muito aqui neste quartinho’. A moça muito envergonhada se afasta e tranca a porta do imóvel. Paes, dias depois da repercussão, diz aos jornais que cometeu uma “gafe”, e sabemos que o que ele fez tem nome: racismo.

Associações como essa e aparições tão estereotipadas da mulher negra na literatura, e em tantos outros espaços, afirmam o quanto a sociedade brasileira é machista e racista, pois hiperssexualiza as mulheres negras que fogem à regra de serem seres humanos: a mulher negra é a quente, a lasciva, cruel, que existe apenas para servir.

Dentro dessa lógica, vê-se óbvia a ideia de que a teoria feminista acabe incorporando o discurso das mulheres brancas como dominante. A invisibilidade da mulher negra no cotidiano, na literatura, na indústria cinematográfica, dentro da pauta feminista faz com que ela não seja nomeada, e nenhum de seus problemas tão particulares sejam nomeados, assim não há como pensar na emancipação de algo que nem sequer recebe um nome. Lygia, ao construir contos, narrativas tão profundas sobre a emancipação da mulher branca, não a nomeia e não vemos nessas narrativas caminhos alternativos para se pensar na mulher negra. A ausência também é ideologia. A mulher negra está esquecida, à margem, tendo a sua imagem construída em cima do silêncio e da voz da branquitude.

Frantz Omar Fanon, psiquiatra, filósofo e ensaísta francês da Martinica em seu célebre texto *Pele negra Máscaras brancas* (2008), escrito em 1952, discute a relação do negro com o seu fardo da colonização. Fanon faz com que se reflita sobre a relação do negro sob esse olhar do homem branco universal e colonizador que segue formando toda a sua identidade. No capítulo intitulado ‘O negro e a Linguagem’, o autor discute a importância do discurso para se construir um ser social e o quanto a posição do negro como subalterno afeta a sua construção como indivíduo social. O autor traz o aprendizado do francês como forma de ascensão do

negro dentro de seu país, Martinica, e o quanto a não dominação do idioma bestializa a figura do negro. “Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora.” (FANON, 2008, p.24)

E, ademais, quando o negro passa a dominar o idioma ou ainda ingressa no meio intelectual, ele recebe como elogio a aproximação com o branco, como o próprio Fanon ouviu depois de uma conferência na cidade de Lyon, de um amigo: “No fundo você é um branco”. (FANON, 2008, p.50)

Uma vez que falar é existir para o outro, o negro sempre foi falado pelo outro, sempre existiu enquanto imagem do olhar branco e, esse reflexo na Literatura é inquestionável. Fanon afirma: “Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. Já se vê aonde queremos chegar: existe na posse da linguagem uma extraordinária potência”. (FANON, 2008, p.34)

Mais precisamente sobre a “mulher de cor”, Fanon traz a problemática da sua relação com o homem branco, e enfatiza a obra de Mayotte Capécia, *Je suis Martiniquaise* na qual ela relata suas peripécias ao estar apaixonada por um homem branco: “Tudo o que sei é que tinha olhos azuis, que tinha cabelos louros, a pele clara e eu o amava” (*Apud*, Fanon, p.54). O sonho de Mayotte é um sonho bastante comum que perpassou séculos: ser uma mulher negra e querer ser salva por um homem branco:

Pois afinal de contas, é preciso embranquecer a raça, salvar a raça, mas não no sentido que poderíamos supor: não para preservar “a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram”, mas para assegurar a sua brancura. [...] O importante é não sombrear de novo no meio da negrada, e qualquer antilhana se esforçará em escolher, nos seus flertes ou relações, o menos negro. [...] Aliás, acrescentavam, não é que neguemos ao negro qualquer valor, mas é melhor ser branco.” (FANON, 2008, p.57, 58)

Para Fanon esse desejo assíduo por embranquecer a pele é a imagem que sempre se criou do que é ser negro em uma sociedade formada pelo processo de colonização: ser branco é como ser rico, ser bonito, ser inteligente, por isso o ódio ao ser associado à negritude. Assim, a mulher só tinha um objetivo: embranquecer, salvar a raça.

Para Angela Davis, em *Mulheres, raça e classe* (2016), a ideologia da construção de uma feminilidade do século XIX, que conduziu o papel da mulher para ser mãe, protetora, parceira e dona de casa, criou para a mulher negra escrava o papel de anomalia; além de

comporem a força do trabalho braçal, essas mulheres eram vítimas de abuso sexual e, precisamente, nas décadas que precederam a Guerra civil nos EUA (1867), as mulheres negras passaram a ser avaliadas em função de sua fertilidade. Era muito valiosa a que tinha capacidade para ter de dez a doze filhos, porém a exaltação ideológica da maternidade não chegava a elas, pois eram classificadas apenas como “reprodutoras”.

Interessante pensar que a mulher negra nunca foi “feminina” demais para o trabalho, elas deveriam manter o mesmo tempo e ritmo de trabalho dos homens, independente de sua condição, grávida ou amamentando; eram, inclusive, usadas como substitutas de animais de carga para puxar vagões e quando ousavam desobedecer ou não podiam suportar a força do trabalho recebiam severos castigos. Porém, a submissão não era regra, há registros que apontam a rebeldia dessas mulheres que sob o chicote lutavam pela sua liberdade:

Foram essas mulheres que transmitiram para suas descendentes do sexo feminino, nominalmente livres, um legado de trabalho duro, perseverança e autossuficiência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual – em resumo, um legado que explicita os parâmetros para uma nova condição de mulher.(DAVIS, 2008, p. 41)

Davis, no capítulo que dedica ao início das campanhas pelos direitos das mulheres, cita Sojourner Truth, uma mulher negra nascida em cativeiro em Nova York, cujo verdadeiro nome era Isabella Baumfree, que se torna escritora e ativista dos direitos da mulher. Sojourner participou da primeira Convenção Nacional pelos Direitos das Mulheres em Worcester, Massachusetts. Sua presença e os discursos que proferiu simbolizaram a solidariedade das mulheres negras com a nova causa: a dominação sexista.

Homens hostis naquela ocasião tentaram ridicularizar o pedido de voto das mulheres, alegando que essas não podiam nem sequer pular uma poça sozinhas, ou embarcar em uma carruagem sem a ajuda de um homem. Com simplicidade e uma voz potente ela lhes disse:

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carrega-las quando atravessam um lamaçal, e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou eu uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palhas nos celeiros, e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou eu uma mulher? Conseguí trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – aguentei as chicotadas! Não sou eu uma mulher? Pari cinco filhos, e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus, me ouviu! E não sou eu uma mulher?(RIBEIRO, 2018, p.51-52)

Djamila Ribeiro, em seu livro intitulado *O que é Lugar de fala?* (2017), além de nos presentear, também, com esse discurso de Sojourner, chama a nossa atenção para o grande dilema que o feminismo hegemônico iria enfrentar: a universalização da categoria mulher, universalização essa que a própria crítica literária realiza ao referir-se a obras literárias de abordagem feminina.

Assim, Djamila, ao longo de seu texto, e de sua trajetória como palestrante, escritora e ativista, vem fazendo um importante debate sobre a necessidade de se abdicar dessa estrutura universal e levar em conta outras intersecções, como raça e classe. Ainda fazendo referência ao pioneirismo de Sojourner, no mesmo ano de 1851, cita um de seus poemas:

Quando vi mulheres no palco
 Na Convenção Pelo Sufrágio da Mulher,
 No outro dia
 Eu pensei,
 Que tipo de reformistas são vocês?
 Com asas de ganso em vossas cabeças,
 Como se estivessem indo voar,
 E vestida de forma tão ridícula
 Falando de reforma e dos direitos das mulheres? É melhor vocês
 Mesmas reformarem a si mesmas em primeiro lugar.
 Mas Sojourner é um velho corpo,
 E em breve vai sair desse mundo
 Em outra,
 E vai dizer
 Quando ela chegar lá,
 Senhor, eu fiz o meu dever,
 E eu disse toda a verdade
 Ela não largou nada. (RIBEIRO, 2017, p.23)

Quando Sojourner enfatiza de maneira crítica o chapéu com penas de gansos das sufragistas, ela chama a atenção para que percebamos o viés social desse movimento composto por mulheres brancas e privilegiadas, e ao enfatizar que elas precisam “reformular elas mesmas”, aponta uma possível cegueira em relação às outras mulheres que estão à margem da sociedade. Interessava ali a conquista para um grupo específico de mulheres, denominado de maneira universal, algo que se perpetua até os dias de hoje.

Djamila ainda afirma em seu livro *“Quem tem medo do feminismo negro?”* (2018), que não se pode lutar contra aquilo a que não se pode dar nome, posto que o conceito de humanidade é branco eurocêntrico: é preciso perceber a posição do “outro”, esse outro renegado e que teve toda a sua história contada pelo viés do olhar da branquitude.

Entendendo, dessa forma, a linguagem como mecanismo de poder, a escrita deste trabalho propiciará uma visão crítica frente à construção dessa feminilidade, dessa figura mulher/mãe frente ao patriarcado e, juntamente com esse embate, uma visão também crítica sobre a aparição da figura da mulher negra tão pouco explorada, pela literatura de modo geral.

Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1949) dá-nos uma perspectiva interessante ao cunhar a categoria do *Outro* para a figura da mulher, associada à dialética do senhor e do escravo de Hegel, esse *outro* visto sempre da perspectiva masculina. Para Beauvoir a mulher não é definida em si mesma, mas sempre em relação ao homem e através do olhar desse homem que lhe confere lugar de submissão:

Os judeus são “outros” para o anti-semita, os negros para os racistas norte americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários. Ao fim de um estudo aprofundado das diversas figuras das sociedades primitivas, Levi Strauss pôde incluir: “A passagem do estado natural ao estado cultural define-se pela aptidão por parte do homem em pensar as relações biológicas sob a forma de sistemas de oposições: a dualidade, alternância, a oposição e a simetria, que se apresentam sob formas definidas ou formas vagas, constituem menos fenômenos que cumpre explicar os dados fundamentais e imediatos da realidade social”. Tais fenômenos não se compreenderiam se a realidade humana fosse exclusivamente um *mtsein* baseado na solidariedade e na amizade. Esclarece-se, ao contrário, se, segundo Hegel, descobre-se na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a qualquer outra consciência; o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto. (BEAUVOIR, 1980b, p.11-12, *apud* RIBEIRO, 2017, p.37)

Assim, Beauvoir faz com que pensemos nessa posição subalterna da mulher branca como imagem constituída pelo olhar masculino. Seria pensar na mulher como algo que possui uma função. A partir dessa definição do *outro*, Djamilia traz para seu leitor a reflexão sobre onde estaria então a posição da mulher negra; visto que para Simone de Beauvoir a mulher é o *outro*:

Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição de outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. (BEAUVOIR, APUD, Ribeiro, 2018, p.126)

Em contrapartida, Grada Kilomba escritora, ensaísta, doutora em psicologia clínica e psicanálise pela Freie Universitat na Alemanha em seu livro *Memórias da Plantação* (2019), discorda dessa categorização feita por Beauvoir, rejeitando essa perpetuação de um único status

para o termo mulher. Para ela, a mulher branca pode ser o outro enquanto a mulher negra é o outro do outro e, ainda rompe com a universalização em relação aos homens, mostrando que a realidade da masculinidade branca não é a mesma da masculinidade negra. Devemos nos perguntar sempre, de que homens estamos falando e, primordialmente, de que mulheres estamos falando?

Por não serem nem brancas nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade supremacista branca. Representamos uma espécie de carência dupla, uma dupla alteridade, já que somos a antítese de ambos, branquitude e masculinidade. Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. [...] Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas nem homens, e exercem a função de “outro” do outro. (KILOMBA, APUD, Ribeiro, 2018, p. 126)

Seguindo esse caminho, quando pensamos no radicalismo do movimento feminista, que tanto luta por emancipação, é preciso discutir para quem é reivindicada essa emancipação, essa liberdade, enquanto persistirem as desigualdades e imposições tão diversas entre mulheres brancas e mulheres negras; e se não nomearmos essas mulheres nos meios acadêmicos, culturais e em conversas de boteco, as raízes do racismo permanecerão como sombras fáceis de não se enxergarem.

Outro ponto importante que se deve mencionar é o da ideia de fragilidade feminina. Quando pensamos na mulher como o “sexo frágil”, como o ser que necessita de proteção e cuidados, estamos novamente construindo uma dicotomia entre mulheres brancas e negras, pois a mulher negra ainda carrega o fardo de ser a mulher guerreira, que vive em guerra, e forte, que sobrevive sob quaisquer circunstâncias, porém quando se refere à fragilidade feminina não se nomeia essa feminilidade.

Djamila, dentre outras teóricas, traz para a pauta Sueli Carneiro, filósofa, escritora e ativista brasileira que, em seu artigo intitulado “ *Enegrecendo o feminismo: a situação da mulher negra na América latina a partir de uma perspectiva de gênero*”(2003), faz um interessante recorte sobre essa fragilidade da figura feminina:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas

ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar. (CARNEIRO, 2003, p.50, *apud* RIBEIRO, 2017,p.49)

É importante salientar que o desejo desta análise nasce de uma necessidade de se contribuir para um debate essencial sobre esse olhar frente a essas e tantas outras obras, reconhecendo que há diferenças a serem analisadas; e, não, vê-las como algo negativo e sim como algo que venha contribuir para a visibilidade da trajetória da mulher negra na literatura, visto que a diversidade de experiências quebra uma suposta visão universal, pois uma escritora branca terá experiências a partir da vivência de seu meio social, e irá experienciar o gênero de outra forma. .

O propósito, aqui, não é impor uma epistemologia (*episteme – conhecimento; logo – ciência*) de verdades absolutas, muito menos de questionar o olhar das autoras de autoria feminina frente a sua condição e lugar de fala para a produção de suas obras, mas de contribuir para o debate das imagens femininas negras nas obras propostas como corpus para esta pesquisa.

Essa necessidade de se dar nome ao termo ‘mulheres’ tantas vezes usado por críticos literários para referir-se a obras cujo olhar é feminino, ou que vem usar a Literatura como forma de afrontamento, é primordial. Lygia Fagundes Telles abordou em seus escritos os dramas da mulher branca, essencialmente de classe média, dramas vivenciados pela autora e, digo isso, não tecendo críticas ao campo abordado pela escritora, visto que ela se utiliza de seu lugar de fala, mas como uma forma de repensar a análise crítica dessas obras, pois a mulher negra intelectual ou não, que se depare com textos em que haja frases construídas por meio de uma generalização do termo ‘mulheres’, não será um elemento representado.

Faz-se necessário dizer que é inquestionável a presença, na literatura brasileira, produzida por homens e ‘mulheres’, da construção imagética estereotipada da figura feminina de maneira plural: a ‘mulher’ sedutora, imoral, perigosa, megera, frustrada, angelical, entre tantas outras; porém, qual é o estereótipo relegado à mulher negra? A singularidade da servidão, seja ela associada à resignação ou à revolta, porém cabe à mulher negra apenas um mísero lugar.

Ao explorar personagens negras, Lygia coloca-as sempre em lugar de subalternidade, e o questionamento que fica é sempre o mesmo: Até quando o lugar da mulher negra será a cozinha? Ou a mulata do carnaval? É preciso observar a escrita de Lygia e tantas outras

escritas femininas, como também a crítica que foi produzida sobre essas autoras e perceber o quão urgente se faz necessário mudar a maneira de retratar, analisar e expor a Literatura de Voz e Representação feminina na Literatura Brasileira. Quando não se nomeia algo, não há como discuti-lo ou analisá-lo criticamente.

O homem branco que vivencia seu privilégio de branquitude não se nomeia, por isso não se analisa, ele analisa e denomina o outro, a mulher, a mulher negra, o homem negro e ele, branco, prevalece como universal, por isso não se repensa. A partir do momento em que passarmos a denominar de quais mulheres estamos falando, claramente os olhos voltados para essas mulheres serão outros.

Quando a crítica literária se refere a Conceição Evaristo e a personagens criados por ela, essas sim, são nomeadas, “Conceição Evaristo retrata a vivência de mulheres negras”, porém quando a crítica literária se refere a obras de Lygia, Clarice e tantas outras escritoras consagradas suas personagens não são nomeadas como representação da mulher branca, porque essa é vista e consagrada como a mulher universal em toda a sua branquitude. E o que mais surpreende não é a falta de vozes e olhares frente a essa representação da figura feminina negra, mas sim a falta de visibilidade frente a essa escrita .

O maior problema da crítica literária é iniciar sua análise a partir do indivíduo e não das múltiplas condições que resultam nas desigualdades e hierarquias que localizam grupos subalternizados. Como, por exemplo, a figura da mulher negra e não simplesmente, “a mulher”. E, é sabido que há um ponto crucial que problematiza esse olhar por conta de barreiras institucionais que sabemos existir; cito aqui a escritora e ativista portuguesa Grada Kilomba que, em uma de suas palestras, *Descolonizando o conhecimento*, discute exatamente o que são essas barreiras institucionais do discurso autorizado.

É comum ouvirmos o quão interessante nosso trabalho é, mas também ouvirmos o quão específico ele é:

“Isso não é nada objetivo”

“Você tem que ser neutra”

“Se você quiser se tornar uma acadêmica, não pode ser pessoal”

“A ciência é universal, não subjetiva”

[...]

Tais comentários ilustram uma hierarquia colonial, pela qual pessoas negras e racializadas são demarcadas. Assim que começamos a falar e proferir conhecimento, nossas vozes são silenciadas por tais comentários, que, na verdade, funcionam como máscaras metafóricas. Tais observações posicionam nossos discursos de volta para as margens como conhecimento ‘des-viado’ e desviante enquanto discursos brancos permanecem no centro, como norma.

Quando eles falam, é científico, quando nós falamos, não é científico. (KILOMBA *apud* RIBEIRO, 2017, p.89)

Vê-se ser necessário, assim, romper com a epistemologia dominante e realizar um debate sobre identidades, pensando o modo pelo qual o poder instituído articula essas identidades de modo a oprimir e a retificá-las. Pensar, dessa forma, um lugar de fala acadêmico, partindo da vivência, seria romper o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper a hierarquia imposta por uma sociedade tão engessada na sua estrutura.

Sabe-se que a presença do negro na literatura brasileira é rarefeita, e sendo o Brasil um país multiétnico, esse fato deve intrigar o leitor e fazê-lo levantar hipóteses. Além do mais, há o agravante de que, quando a figura negra aparece, ela posiciona -se, majoritariamente, como tema e não como voz autoral, claro, devido ao passado escravocrata. Mas mais ainda pelo enraizado preconceito que o reduziu a ser sempre objeto da escrita alheia.

A arte, assim, passa a ser reflexo da realidade histórica e social que impõe ao negro exatamente o seu lugar: o de subalternidade. Regina Dalcastagnè (2003, p.13 – 71) realiza uma pesquisa em romances brasileiros publicados pelas editoras de maior prestígio no Brasil em dois longos períodos – de 1965 – 1979, abrangendo 80 escritores e 130 narrativas, e de 1990 a 2004, com 165 autores e 258 romances. Revelou que, no campo da autoria, dentre os 245 nomes, maioria homens, nada menos que 93% são brancos, o que leva a autora a afirmar que no campo literário brasileiro não há uma pluralidade de perspectivas sociais.

No campo da representação, o fenômeno é ainda pior. No período de 1990 a 2004 detectou-se um percentual de 7,9% de personagens negros, frente a 79,8% brancos (2003, p.313).E, é importante ressaltar que mais da metade dos negros presentes nessas histórias cumprem papéis de bandidos ou contraventores, empregados domésticos, escravos, mendigos, etc. Como podemos perceber, a figura do negro tem tomada a sua individualidade e é reduzida a um estereótipo social: não há em seu retrato uma subjetividade, nem uma memória individual, mas sim uma memória coletiva, marcada pelos quase quatro séculos de escravidão. Assim, o objetivo é apontar a presença da mulher negra nos escritos de Lygia Fagundes Telles, sem perder de vista a aparição do homem negro que, por ventura, poderá também ocupar o lugar do subalterno.

Sabe-se que a branquitude significa pertença etnicoracial atribuída ao branco, portanto podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os outros como não brancos, que dessa forma significa ser menos do que ele, e esse ser branco expressa na corporeidade a brancura. E vai além do fenótipo, pois ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais. Não podemos pensar representação da mulher na sociedade sem pensar no conceito de branquitude e de corpo negro.

O texto literário de Lygia parte de um embate do corpo feminino, espartilhado, frente ao mundo, porém faz-se necessário pensar qual é esse corpo. Este trabalho pretende mostrar o quanto a autora parte de um pressuposto de embate do corpo branco e que, quando caminha para o corpo negro (raríssimas vezes), caminha de maneira estereotipada e negativa, também no sentido de mostrar preceitos que nos fazem pensar até quando o corpo da mulher negra será resvalado para a posição de inferioridade da figura feminina.

Para isso, partiremos da busca de personagens negras nos quatro romances da autora: *Ciranda de pedra*, publicado em 1954, *Verão no Aquário*, no ano de 1963, *As meninas*, em 1973 e *As horas nuas*, de 1989; em um livro de contos intitulado *Conspiração de nuvem*, publicado no ano de 2007 e, em seguida, escolhemos como corpus a coletânea organizada no ano de 2018 pela Companhia das Letras *Lygia Fagundes Telles, Os contos* que reúne 85 contos distribuídos em sete livros publicados entre 1970 e 2012.

3. A subalternidade negra na prosa romanesca de Lygia

3.1 CIRANDA DE PEDRA – A PRETA LUCIANA

Publicado no ano de 1954, é o primeiro romance da autora que reproduz o comportamento humano e seus relacionamentos. Virgínia, a protagonista, vive uma complexa situação familiar, tenta ultrapassar as limitações sociais de um mundo masculino e busca uma identidade que defina o seu próprio ser. O enredo gira em torno da desestruturação de uma família burguesa e a dissolução de seus costumes. Laura, mãe de Virgínia, é a mulher adúltera que, casada com Natércio, manteve um caso com Daniel; ao abandonar um casamento infeliz e ter a coragem de romper com a ordem estabelecida, acaba tendo de sofrer as consequências. Fica sem duas de suas filhas e ainda tem de arcar com o castigo divino, a loucura.

Virgínia acaba indo morar com a mãe doente, Daniel a quem ela chama de Tio, por não saber da relação adúltera de sua mãe, e a criada Luciana que a acompanha durante quase toda a narrativa, exercendo grande influência sobre a personagem ainda menina.

O sonho de Virgínia é que a mãe se cure e que sua vida volte ao normal. Sonha em ser aceita pelas irmãs e pelo pai Natércio, porém a mãe acaba morrendo e Daniel comete suicídio. É nesse momento que Luciana, a criada negra, num estado de profunda dor por ter amado Daniel toda a sua vida, revela todas as verdades sobre a família de Virgínia. Daniel, na verdade, é seu verdadeiro pai. A protagonista nesse momento sente-se inteiramente só e percebe que nunca fará parte da ciranda de pedra que constitui a família de Natércio, indo viver em um colégio interno.

Percebe-se que Luciana segue a linha de personagens negras movidas pelo ódio e pelo desprezo de sua própria condição social e também racial, como demonstraremos ao longo da análise do corpus proposto. Sua relação com Virgínia oscila entre o carinho e o rancor, e a postura de Virgínia diante da criada dá-se sempre numa relação de superioridade:

Luciana abriu o armário, tirou de dentro um vestido e afrouxou-lhe o laço da cintura. Seus movimentos não tinham a menor pressa. ‘Assim de costas parece branca’, concluiu Virgínia fixando o olhar enviesado nos cabelos da moça. Eram lustrosos e ligeiramente ondulados, presos na nuca por uma fivela. [...]

- Escute, Luciana, você acha mesmo que se a gente é ruim nesta vida, numa outra vida a gente nasce bicho? Tenho medo de nascer cobra.

- Você já é cobra – disse Luciana com brandura.

- E você é mulata – retorquiu Virgínia no mesmo tom. – E gosta *dele*, por isso faz tudo para parecer branca. (1982, p.9)

Atentemos para o fato de que a expressão “Você é mulata”, proferida por Virgínia funciona como uma punição para Luciana, como se a referência à raça devesse machucá-la. Nesse trecho como em muitos outros há o enaltecimento do ‘parecer branca’ como algo positivo e o ‘ser negra’ como algo extremamente negativo: “Finge que não se importa, mas não vai enquanto eu não falar. Ficou até mais preta. Se pudesse me matava.” (p.62)

A visão negativa de Virgínia em relação a Luciana perpassa todo o romance e está presente nas ações mais cotidianas, como nas flores que ela colhe para enfeitar a casa: “O botão de rosa desabrochava dentro do copo de água. “Roubou de algum jardim” – Concluiu Virgínia[...]” (1982, p. 47)

Luciana é a governanta que traz em sua personalidade a mulher forte com uma trajetória de pobreza e sofrimento, como descreve a própria Virgínia, “ Luciana era forte, corajosa, seria bom se pudesse tê-la ao seu lado.” (p.61)

Em um dos devaneios de Virgínia apresenta-se o seguinte trecho por meio do discurso indireto livre:

Ficou a contar as florinhas azuis na borda do prato. E pensou nas flores do jardim do céu, elas deviam ser assim também, tão delicadas... Todas as manhãs eram regadas pelos anjos louros que passeavam de mãos dadas em bandos. Todos louros? É, todos louros, até Isabela que morrera preta, mas que no céu virara branca, muito mais bonito anjos só brancos, podiam soltar os cabelos até os ombros, como Otávia... Ser preto era triste, no céu só tinha que ter alegria. (p.65)

Luciana faz parte das personagens de Lygia que são tomadas pelo ódio de ser negra, pelo ódio de ocupar o lugar da servidão; assim, acabam se tornando seres cruéis e frios. No momento em que revela a verdade para Virgínia, sobre seu verdadeiro pai ser Daniel, parece sentir prazer:

- Daniel é seu pai. Ele é o seu pai. – Fez uma pausa. Sorria ainda. [...]
 - [...] É mentira! Você é uma negra mentirosa.
 - Mentira? – Luciana já não sorria. – Você é a cara dele. [...] Não, não adianta esconder as mãos, não adianta! Você vai ver mais tarde que não adianta. Meu pai era preto e minha mãe era branca. Fiz tudo para tirar meu pai de mim, tudo. E não adiantou, ele está nos meus cabelos, na minha pele, no meu sangue... Essas coisas a gente tem que aceitar. (p.76)

Uma personagem que tenta se aproximar ao máximo daquilo que era destinado à Branquitude: a intelectualidade. Tentou estudar e passar por um processo de aprendizagem em nome desse amor por Daniel. Suportou Laura, mãe de Virgínia, suas filhas e a subalternidade: “Todos esses anos fiquei lá por causa dele. Tinha ódio dela, de você, de tudo. Mas ia ficando e ficaria o resto da vida sem pedir nada, sem querer nada, que me deixassem perto dele,

servindo a ele...” (p.77) “Passei anos estudando naquele asilo, sei mais do que sua mãe sabia, ele não se envergonharia de mim, uma *negra* disfarçada e sabendo tanta coisa... Por que não?” E acaba só, fechada em sua inferioridade de criada negra e marginalizada, e sem conseguir disputar o amor de Daniel nem sequer com uma moribunda.

Na segunda parte do romance, Virgínia volta para casa já adulta, reabrindo todas as suas antigas feridas. Cada um havia tomado o seu rumo e é neste momento também que ela percebe a real face de cada componente da ciranda, suas fraquezas, suas amarguras. Cada máscara se rompe. Aos poucos, então, vai-se apresentando uma Virgínia madura e forte que por fim abandona as tentativas de sua entrada na ciranda, decidindo-se por uma longa viagem, sem perspectiva de volta.

De Luciana ficam as memórias, agora, permeadas de maturidade e um suposto remorso: “Não pude fazer nada por ele (Daniel). Nem por Luciana, que atormentei até o fim, a ela que lutara ferozmente para que a vida em nossa volta tivesse um aspecto menos miserável.” (p.158)

Luciana é somente focalizada por Virgínia, a protagonista, e pelo narrador em 3º pessoa onisciente e ambos enxergam a sua negritude como algo negativo. No entanto, ao atingir a maturidade, Virgínia torna-se capaz de enxergar a real estatura de Luciana (‘Luciana era forte, corajosa, seria bom se pudesse tê-la ao seu lado’). Assim, há uma falta de grandeza, de formação de maturidade nos seres brancos que os impede de reconhecer o fato de que a negritude não torna os homens inferiores, como quando Virgínia acusa Luciana de ladra, esta que, justamente, desenvolve-se intelectualmente ao longo de sua vida, cresce e sai de sua condição de “inferioridade”, o que só é reconhecido quando Virgínia atinge de vez a maturidade. Depreende-se daí que é a protagonista Virgínia a inferior, incapaz que é de perceber, de reconhecer o valor de Luciana.

Com esse romance, Lygia Fagundes Telles deixa uma imagem bastante verdadeira das relações familiares e humanas de seus personagens. Analisa, particularmente, a vida interior de Luciana, detendo-se em seu sofrimento e nos sentimentos a despeito do tratamento que recebia de Virgínia e seus familiares, que foi desenvolvendo o seu destino, o seu lugar nessa sociedade, lugar em que vivia apenas à margem, sem direito a nenhum legado afetivo.

3.2 VERÃO NO AQUÁRIO – A PRETA DIONÍSIA

Publicado pela primeira vez no ano de 1963, Lygia traz, nesse romance, cuja metáfora do aquário é representativo da proteção familiar durante a fase da adolescência, os dramas da jovem Raíza que vive na mornidão de seu aquário, saudosa da figura do pai que se entregou à bebida ao invés de enfrentar a amarga existência e a conflituosa relação com sua mãe, uma jovem escritora que vive enclausurada em seu mundo e em sua relação com o jovem André, o qual vem a ser foco de ciúmes e raiva de Raíza.

A narrativa em primeira pessoa proporciona ao leitor desfilarem pelos pensamentos truncados de Raíza que, na maior parte das vezes, desabafa com a prima Marfa, que está sempre perto. Ao longo do romance, Raíza acaba por descobrir que a vida num aquário, apesar de pacífica, é uma vida vivida pela metade, emblemática, o que se acentua com o suicídio de André; assim, decide mergulhar no oceano que está à sua frente; decide enfrentar a vida; as mudanças estão se aproximando lentamente, assim como o vento refrescante que sopra anunciando o final do verão.

Verão no Aquário é sem dúvida um dos livros mais emblemáticos da autora e, nele Lygia traz o estigma de uma sociedade moldada pelo escravagismo. Há na casa de Raíza uma criada chamada Dionísia: “Dionísia abriu a porta. A face negra reluziu na penumbra [...] com seu alto turbante, muito tesa e esguia ela foi-se afastando com a imponência de uma rainha negra” (p.72); personagem que estará presente no romance *As meninas*, publicado em 1973, e também em alguns contos da autora, que serão examinados no próximo capítulo. Dionísia aparece no romance para servir e no decorrer da narrativa consegue nos contar um pouquinho de sua trajetória.

Raíza é muito apegada à criada Dionísia, percebe-se que lhe tem carinho, porém, não perde sua posição de superioridade em relação a ela. Tia Graciana, um dia, conta a Raíza que comprou um peixinho novo para o aquário: “- Comprei ontem, não é gracioso? Um ajudante para Dionísia.” (p.128); e quando a menina espantada lhe pergunta “E o que ele faz?”, a Tia logo responde “Nada...” Aqui há um leque de possibilidade de interpretações, Dionísia não fazia nada aos olhos de Tia Graciana, ou era tão autossuficiente que não necessitava de ajuda.

A criada, assim, é vista por diversos olhares: Raíza, a mãe Patrícia, Tia Graciana. E sempre está no mesmo lugar; preocupada com as tortas, com o café, com o bem estar daquelas que estão numa posição acima. Mais adiante, com a chegada de Dionísia à cozinha, Raíza

inicia uma conversa sobre os pecados e as tentações, e Dionísia lhe conta uma história de seu passado. E em sua fala conseguimos enxergar todo um passado baseado na escravização, na figura do feitor demonizado, a avó escravizada, etc.

- Mas nem sepultura o demônio respeita, disse ela baixinho. Soube do caso de um que foi encontrado se banquetando no cemitério, sim senhora, se banquetando com um feitor que tinha morrido na véspera. Minha avó que foi escrava contava sempre a mesma história, que o coveiro ouviu de madrugada um barulho esquisito, foi ver o que era. E ele que era preto ficou cinzento de susto quando viu o demônio mais o feitor, bêbados de cair, dançando em cima da cova.

- E o caixão vazio? (perguntou Raíza)

- O caixão vazio. Diz que o feitor foi carregado para o inferno de corpo presente. Fez uma pausa . E abrandando a voz: Minha avó, que morreu velhinha, acendia o pito e ficava perto do fogão com a gente em redor, contando casos. (p.129, 130)

Além da posição de subalternidade, em alguns momentos Raíza diz a Dionísia o que esta deveria dizer na posição de cuidadora da menina, ou seja, Dionísia não tem o direito a ter voz, é preciso que ela reproduza o que Raíza deseja ouvir, isto é, a criada tem que ter a utilidade de acalentar os dramas interiores da protagonista:

“[...] Sabe Dionísia, vou lecionar piano, já tenho quatro alunos.

Ela estendeu a toalha com morangos bordados nos cantos.

- Bom mesmo que se ocupe um pouco...

- Não era isso que você deveria me dizer.

- Não?

- Não. Você devia me animar a continuar estudando. E devia dizer que eu toco bem que seria uma pena abandonar os estudos uma pessoa que toca tão bem assim. Aí eu responderia que não, que sou uma fracassada, melhor fazer outra coisa e mais isso e mais aquilo... Mas você contestaria, absolutamente, ainda está em tempo de reagir, imagine um talento desses... Era isso que você devia me dizer.

Ela estendeu-me a xícara.

- Tome logo esse café e me deixe trabalhar que a janta está atrasada.

Aproximei a cara da xícara até sentir-lhe o bafo ardente.

- Dionísia, faça aquela sopa de macarrão com forma de letrinha, lembra?”

(p.87)

Percebemos que a personagem está lá para servir Raíza em todos os níveis. O pedido da sopa de macarrão acompanha outros inúmeros pedidos não só de Raíza, mas de Patrícia, da prima Marfa e de Tia Graciana. Abaixo estão algumas das passagens em que a servidão de Dionísia aparece de forma exaustiva:

“Dionísia poderá fazer uma torta mas será de laranja, não é tempo de maçãs...” (p.69)

“Dionísia, quero um café. Depressa, um café!” (p.86)

“Dionísia, ainda tem aquele biscoito?” (p.88)

“Dionísia devia ter levado o chá um pouco antes da minha ida à cozinha. Protegendo os amores da sua deusa, não? Bruxa.” (p.91)

“Dionísia, será que você podia servir o jantar um pouco mais cedo?” (p.130)

“Prefiro um café. Dionísia, seja uma santa e me faça um café bem forte [...] Estou caindo de sono, um café, Dionisinha...[...] Também quero uma xícara! Pedi à Dionísia. E pão com Manteiga, estou com uma fome feroz.” (p. 163)

“Vou pedir à Dionísia para fazer um lanche.” (p.203)

“Dionísia devia estar batendo claras de ovos. Sua voz vinha sincopada, no ritmos das batidas.” (p.204)

“Dionísia então entrou com a bandeja de chá” (p.205) este é o último trecho do livro em que a criada aparece, ou seja, é mais do que evidente que não há outro papel para ela na narrativa além do papel de servir a família de Raíza.

Em *A origem dos outros* (2017) a escritora e professora norte - americana Toni Morrison ao discutir a questão da romantização da escravidão ao longo séculos diz:

“A literatura é especialmente e evidentemente reveladora ao expor/refletir sobre a definição de si, quer condene ou apoie o modo pelo qual ela é adquirida. [...] Devia ser universalmente claro, tanto para quem vendia quanto para quem era vendido, que a escravidão era uma condição desumana, apesar de lucrativa. Os vendedores certamente não queriam ser escravizados; os comprados muitas vezes cometiam suicídio para evitar o cativeiro. Sendo assim, como funcionava a escravidão? Uma das maneiras de que as nações dispunham para tornar palatável o caráter degradante da escravidão era a força bruta; a outra a romantização.” (MORRISON, 2019, p. 27, 28)

E ainda, argumenta, que: “Diferentes, mas não menos reveladoras, são as tentativas literárias de “romantizar” a escravidão, de torna-la aceitável, preferível até, humanizando-a e até mesmo valorizando-a” (p. 32), o que nos faz pensar em muitas das relações estabelecidas por Lygia Fagundes Telles em seus contos e romances, porém a autora sem sempre lança mão dessa romantização por completo, estabelecendo laços afetivos durante a infância, que são quebrados com uma formação social classista e também racista.

Em *Verão no Aquário* não enxergamos essa romantização que, aqui, seria um esforço para descrever a beleza natural e torna-la “refinada, acolhedora, sedutora e excessiva”. Mais uma vez, um romance em que Lygia faz um relato aprofundado e detalhado das relações humanas dentro dessa sociedade desigual que descreve. A presença da mulher negra, novamente, aparece dentro dos limites sociais que lhe são destinados.

3.3 AS MENINAS – A ‘NEGRADA’ SUBALTERNA

No ano de 1973, Lygia Fagundes Telles publica seu romance de maior notoriedade *As meninas*, em que, através de uma narrativa polifônica, nos traz o conturbado contexto ditatorial brasileiro. Há, no desenrolar da narrativa, três vozes representativas de três estratos da sociedade brasileira da época: Lorena, representante da classe burguesa decadente; Lia, mestiça, filha de uma mulher negra e de um imigrante alemão fugido do nazismo, que vem residir em São Paulo para cursar a universidade e fazer parte da militância política que se colocava contra o regime militar; e Ana Clara, que está mergulhada em uma situação de indefinição social, que mistura a pobreza material com desejos de ascensão social, e é uma personagem que vive à margem de tudo, vive em seu mundo de prostituição, drogas e álcool, e, sendo assim, é a personagem mais intensamente explorada pela autora, pois vive imersa em suas memórias amargas. Têm-se no romance confissões de três mulheres e por meio delas acede-se ao painel social da época.

A autora buscou criar personagens que fossem reflexos de parte da juventude da década de 1970 e, ao mesmo tempo, cria-las com uma forte densidade psicológica, que buscassem por meio de sua consciência, uma transformação de vida, de seu meio social. Ela trabalhou estrategicamente com três estratos sociais bastante diversificados, principalmente em suas origens:

[...] quando se pretende que o romance seja um espelho da sociedade, o sentido de tal expressão depende da ideia sobre o que isto quererá dizer. No sentido literal seria uma sugestão de cópia, de imitação. Mas poderia também sê-lo de uma certa forma de espelhar aquilo que não é aparente.” [...] Na realidade o espelho é o romancista, e, irremediavelmente, só pode ver a sociedade de acordo com aquilo que ele próprio seja. [...] **A ‘sociedade’ é, em cada romancista, um mundo próprio**, cujas leis são as próprias leis da formação intelectual do romancista. E aqui uma verdade realmente nos aparece, pois que, **não podendo ser um espelho fiel da sociedade, é – o todavia, de um dos sistemas criados pela sua época para interpretar.** (MONTEIRO, 1964, p.24, grifo nosso)

Sendo assim, a busca por personagens negras ou até mesmo referências à questão racial neste livro foi uma tarefa árdua e dolorosa, visto que é o romance de maior ocorrência de termos pejorativos relacionados à negritude de maneira geral. Ao reler *As meninas* percebe-se, sem sombra de dúvida, a tentativa da autora de espelhar qual era a posição tão

desvalorizada do negro na sociedade brasileira, porém os termos utilizados chegam a ser tão baixos que causam um certo desconforto em um leitor um pouco mais atento a essas questões. E os questionamentos que surgem são: a intenção de Lygia era incomodar o leitor? Ou apenas apresentar-lhe um espelho fiel daquilo que realmente ela vivenciava? Buscando uma resposta para essas questões podemos utilizar como respaldo a década de 1970, estendendo-se porém nos contos de 2000 e 2012 em que a mulher negra continua a ocupar a mesma posição social.

Das três vozes principais da narrativa, Lia de Melo Schultz é a personagem na qual encontramos inúmeras referências à negritude, pois é filha de pai polonês e mãe negra baiana.

“A mãe é *morena* da Bahia casada com holandês” pensou assim que a viu. Era baiana com alemão, Herr Paul, ex-nazista que virou seu Pô, um tranquilo comerciante apaixonado por música e por Dona Dionísia, para os mais íntimos, Diú, com aquele *u* comprido que não acabava mais, Diúuuuuuu... Deu Lião. Loucura, imagine, um nazista de águia no peito, *entende*, vir parar em Salvador e lá então, *não sei explicar* mas se apaixonou pela moça Diú e a soma é Lia de Melo Schultz que faz seu *necessaire* e vem terminar o curso no Pensionato Nossa Senhora de Fátima” (p.53)

Lia é descrita fisicamente, ora pelo narrador em terceira pessoa, ora pelas amigas que se incumbem de trazer à tona a junção das raças alemã e brasileira, Lia de Melo Schultz filha de um nazista e de uma baiana: “[...] Mas as proporções gloriosas herdou da mãe, proporções e cabeleira de sol negro desferindo raios por todos os lados, que fivela, que pente consegue prendê-la?” (p.54). Lorena a compara a Angela Davis: “Ajoelhei-me e comecei a escovar-lhe os cabelos. Você parece a Angela Davis, eu disse e ela sorriu, mas senti que seu pensamento continuava lá longe.” (p.108)

Ana Clara é, sem dúvida, a personagem que mais desfere sobre ela, e sobre os negros de maneira geral, despautérios e xingamentos, porém sem nunca permitir que essa amizade acabe até a morte trágica de Ana Clara por uma crise de overdose. Especificamente na citação seguinte, Ana Clara refere-se aos clientes da mãe que após o término do casamento se entrega à prostituição:

“[...] Os tipos nojentos que levava pra cama. Uma sorte não levar negro devia ter alguma coisa contra negro. Vi de tudo menos negro. Uma sorte não gostar de negro pomba. O Jorge tinha aquele cabelo duro usava touca de meia. Mas era branco lá à moda dele.” (p.75)

Em seguida, Ana Clara enaltece a branquitude, como faz em outros momentos do romance, ao relatar o fim do casamento dos pais, enfatizando que ficou ao lado da mãe: “Boa filha. Então. Mas como é que. Sei lá. Chega de pergunta não está vendo meu cabelo ruivo?”

Minha pele? Tudo autêntico. Branquíssima. Bastante suspeita é a Lião. E mesmo a Loreninha com seus bandeirantes.” (p.75)

Ana Clara, que também tornou-se prostituta muito jovem, inveja a tradição familiar, embora decadente, de Lorena e só critica Lião apesar de esta ter menos problemas familiares. Os dramas de Lião vão ao encontro da repressão da ditadura militar brasileira, do movimento estudantil e do sumiço de seu amor Miguel. Ana Clara quando toma a voz do romance exala todos seu ódio à negritude: “Tenho ódio dessa música ódio ódio. Lorena também tem mania. Uns negros berrando o dia inteiro um berreiro desgraçado. Tenho ódio de negro.” (p.32)

Em uma de suas longas conversas com Lião, Ana Clara deixa bem claro qual é o seu pensamento em relação ao negro na década de 1970, alegando ser o pensamento da elite paulistana:

Lião fica fumegando com a negrada. Tem paixão pela negrada. Corintiana. Disse que era abominável falar assim e só não deixava de me cumprimentar porque era minha amiga mas se eu continuasse era capaz de. Compreendo minha boneca compreendo mas quero só ver se você se casaria com um negro e ela ficou histérica é evidente que sim e só não casava porque não queria nem saber de casamento mas se um dia se apaixonasse por algum pensa então. Penso sim. Penso. Então não sei. **Você e toda essa corja tem ódio de negro. Que nem eu. Todo mundo tem ódio.** Mas não tem coragem de dizer e faz aquele olho bonzinho. (p.83,84, 1985, grifo nosso)

Importante ressaltar que Dona Dionísia, mãe de Lia, responsável pela sua ancestralidade negra, carrega o mesmo nome e, diga-se de passagem, o mesmo apelido “Diú” que algumas criadas recebem em alguns contos e em outros dois romances da escritora: *Verão no Aquário*, já analisado anteriormente e *As horas nuas*, último romance publicado em 1989.

3.4 AS HORAS NUAS – A PRETA DIONÍSIA

Romance publicado em 1989, cujo enredo gira em torno de Rosa Ambrósio, uma atriz que aos 50 anos vive um forte confronto com o envelhecimento, que denomina como “idade da madureza”; a narrativa é truncada e em formato de diário. Rosa nos conta sobre seus três grandes amores: o marido Gregório, esquerdista, que foi torturado e morto pelos militares durante a Ditadura, o amante Diogo e seu amor da adolescência, o primo Miguel. Há também a presença do gato Rahul, observador, que está atento a tudo, é personificado por Lygia e ganha voz narrativa, contando-nos situações que presenciou nesta e em outras vidas. Portanto, é mais uma obra em que a narrativa é polifônica, pois a linguagem utilizada pela autora é o reflexo de várias vozes, dos dilemas interiores das personagens, que revelam uma forte desconexão entre o indivíduo e a sociedade.

Rosa Ambrósio vive confinada em casa com o gato Rahul e a governanta Dionísia e faz questão de enfatizar sua solidão: “Fiquei sozinha com minha agregada negra. Com meu gato. Tenho minha filha mas é como se não tivesse.” (p.18); “restamos nós nesta coluna do edifício, uma preta velha. Um gato velho e eu.” (p.41)

Atentemos ao fato de que a ‘preta Dionísia’ é a mesma criada do romance *Verão no Aquário* e, quiçá, seja a mesma *Diú* do romance *As meninas*. Lygia a coloca no romance, novamente, numa posição de servidão exaustiva, inserida no enredo para servir e para ser descrita e analisada sempre pelo olhar do outro: “Dionísia que servia pão feito em casa” (p.25), “Dionísia cortando as laranjas” (p.25), “Dionísia despejou o sumo em dois copos” (p.26), “Vai, lá, Diú! Eu peço e ela vai e limpa tudo” (p.38), “Apaga a luz, Diú!” (p.39), “ - Já passei manteiga na torrada. Vai, come.” (p. 127), entre tantas outras citações. Poderíamos citar aqui um trecho como esse a cada duas páginas do romance.

As horas Nuas é uma narrativa de enredo fragmentado que retrata ações, comportamentos e costumes de uma sociedade marcada ainda pelo peso patriarcal e machista. Lygia enfatiza o comportamento de suas personagens que estão oprimidas pelo meio social, retratando de forma bastante subjetiva seus dilemas e contradições. Rosa Ambrósio é uma mulher que luta constantemente contra o tempo, almeja ser livre das amarras sociais, porém vive arraigada a elas, gostaria de ser jovem eternamente e luta por liberdade sem ao menos servir o próprio café. É uma personagem que nos faz refletir sobre o quão cômodo é ter uma vida liberta, ser uma atriz ou escritora enquanto há uma outra mulher por trás para realizar as tarefas domésticas e prover a sua liberdade.

A partir de uma personagem como Rosa Ambrósio conseguimos enxergar todo o processo pelo qual a mulher branca passou, a luta por uma liberdade física, sexual, econômica que, na maior parte das vezes, necessitava da presença de uma outra mulher, como uma sombra, para cuidar dos afazeres domésticos, dos filhos, enfim assumir tudo aquilo que elas passaram a repudiar.

Dionísia representa a coletividade das mulheres que não foram inseridas na luta em busca de libertação, pois alguém precisava ocupar esse lugar deixado pela mulher branca: o da servidão.

Rosa e Dionísia estão sempre juntas ao longo do romance, a ‘preta’ comporta-se como um cão fiel que está ali para mais nada além de servir, desde levar o café, deixar o quarto e a casa em ordem, até banhar, “Quando ela começou a tirar minha roupa entreguei-me com a humildade de um manequim de vitrine. Suas mãos são ásperas mas quentes” (p.90), vestir e cheirar o hálito da patroa para ver se está com um cheiro agradável. Aliás, essa cena do hálito incomoda-nos profundamente, e ela repete-se inúmeras vezes:

“Traga mais um chá, querida, deixa que vou bebendo aos poucos. Meu hálito está ruim?

Com uma certa cautela Dionísia foi se aproximando do sofá.

Rosona bafejou-lhe na cara.

- Está com cheiro de cigarro e pão.” (TELLES, 1989, p. 116)

“- Meu hálito, Diú. Está muito ruim?

Ela continuou parada. A expressão desgostosa.

- A senhora perguntou ainda agora e eu disse que ele está bom.

Os hálitos horrendos, meu Deus...

[...]

- Lembra, Dionísia? O hálito de Gregório era azul, tão leve como a fumaça.” (TELLES, 1989, p. 125)

“Fui até o seu quarto, o rádio ligado numa música sertaneja, ela rindo contente, eu rindo, Vida Nova! Ordenei e pedi um café novo. Sinta meu hálito, Diú, está pesado? Respondeu que era hálito de pasta de dente com perfume de hortelã. Atirei-me rindo numa cadeira e só então ela teve tempo de estranhar...” (TELLES, 1989, p.152)

Será que a pobre Dionísia também tinha que sentir o hálito do marido Gregório? Será que Lygia cria cenas como essas para exorbitar no retrato da crueldade da mulher branca no início da década de 90? Ou será que é simplesmente o retrato daquilo que era extremamente comum ao lidar com corpos de mulheres negras?

A relação de Rosa e Dionísia perpassa pelo duplo da companhia e da servidão. Rosa assume sentir um grande afeto pela criada, pois ela a afasta da solidão, a obriga a sentir-se

viva, inclusive chega a chamar a criada de santa e em outros momentos de anjo vingativo. É uma relação paradoxal, pois Dionísia não está no mesmo nível social, intelectual de Rosa, porém é o que restou a ela e é uma presença que a coloca em uma posição de superioridade:

“Estou chorando e rezando, passou a indignação, passou completamente porque estou me benzendo com o fervor de uma criança, não quero ser inteligente nem nada, quero ser uma quase idiota cheia de candura, de crença, só quero acreditar, Acredito, Dionísia, vamos cantar juntas, sua voz é tão bonita, o Diogo disse que você canta feito aqueles negros americanos lá da velha guarda, hem?!... Um coração simples, digo e me ofereço, me ensina. Você sabe cantar, você sabe tudo, todos os meios de comunicação ficaram com você que amanhece colhendo notícias, rádio ligado. E amanhece com o televisor fervendo, sempre atenta aos aparelhos comunicantes, Canta, querida! **Melhor ainda se está em silêncio**, rabugenta porque é na rabugice que interpela Deus.” (TELLES, 1989, p. 84, grifo nosso)

O gato de Rosa Ambrósio chama-se Rahul e é também protagonista do romance, Lygia lhe dá voz para discorrer sobre sua vida atual e também outras em que foi um humano. Ele pensa, age e se comporta como se fosse um ser humano refletindo e nos trazendo suas reminiscências. Tem uma relação estranha com a dona e uma adoração enorme por Gregório, o ex marido já falecido, e até ele, um gato, tem um ponto de vista sobre a preta Dionísia:

“Fiquei pensando que entendimento podia haver entre pessoas e bichos se entre pessoas da mesma fala era só desencontro. As barreiras no éter. A Dionísia que me oferecia leite teve outra vida antes? E que vida foi essa para retornar com a pele negra. E ainda por cima mulher. Tão devotada a Deus a escrava que pelo visto não é correspondida no seu amor, **não sei o que significa neste mundo uma preta pobre. Feia**. E um gato sem raça. Castrado e com memória. (TELLES, 1989, p.98, grifo nosso)

Lygia faz com que enxerguemos a criada pelo olhar de Rosa, pelo olhar do gato e pelo olhar da sociedade em que estão inseridos. Dionísia não tem um olhar sobre ela mesma, ela é o objeto a ser visto e analisado, como é a negritude nos escritos lygianos, sempre visto pelo olhar da branquitude enaltecida por Rosa, “Sou branca pura[...]” (p.24), e por tantos outros personagens lygianos.

Luciana, as Dionísias, entre tantas outras mulheres negras criadas por Lygia, carregam os estigmas vindos da branquitude, e têm em si a cor negra como cicatriz, como um fardo; na visão da patroa branca, elas têm seus corpos criados para servir e para representar tudo aquilo que a sociedade rechaçou: a posição social que ocupam, o lugar onde dormem, o nível econômico, o nível educacional, a pele, os cabelos, que carregam mais ainda o estigma da

inferioridade. Lygia, ao referir-se aos cabelos dessas mulheres negras, enraíza uma problemática que surge no período escravocrata e permanece até os dias atuais. Há referências à “cabeleira de sol negro” de Lia, filha de dona Diú, que nenhum pente era capaz de prender, à “carapinha tosada” de Dionísia, entre tantas outras carregadas de preconceito. Aqui, podemos lembrar Toni Morrison que, no prefácio de seu livro *A origem dos outros* é citada por Ta-Nehisi Coates, dizendo:

A necessidade de transformar o escravizado numa espécie estrangeira parece ser uma tentativa desesperada de confirmar a si mesmo como normal. A urgência em distinguir entre quem pertence à raça humana e quem decididamente não é humano é tão potente que o foco se desloca e mira não o objeto da degradação, mas seu criador. Mesmo supondo que os escravizados exagerassem, a sensibilidade dos senhores é medieval. E como se eles gritassem: “Eu não sou um animal! Eu não sou um animal! Eu torturo os indefesos para provar que não sou fraco.” O risco de sentir empatia pelo estrangeiro é a possibilidade de se tornar estrangeiro. Perder o próprio status racializado é perder a própria diferença, valorizada e idealizada. (2017, P.54)

Não é assim que podemos entender as palavras de Rosa Ambrósio? “Sou branca pura” (p.24) Há em sua afirmação, uma necessidade de afirmar a sua branquitude porque ela sente que não tem porque se colocar acima de Dionísia. Na vida sem sentido que é a sua, não pode sentir-se superior à criada a não ser pela cor.

Pessoas de pele escura e cabelos crespos, não só na literatura, sempre foram consideradas sujas, desleixadas e relacionadas à pobreza e falta de educação. Bruxas e feiticeiras são quase sempre representadas com cabelos para o alto, desgrehados, espécie de atestado de insanidade, associação muito válida com a imagem do cabelo afro.

A leitura de romances de Lygia faz ver de que maneira a relação das pessoas brancas e suas serviçais negras deram continuidade ao status quo do período escravagista. Se de um lado denuncia o sentimento de desprezo pelo negro, por outro está a mostrar a real condição das mulheres brancas, dominadas e rebaixadas pelo sistema patriarcal.

O corpo negro, sinônimo de outridade, é educado para olhar no espelho e não gostar do que vê, cresce aprendendo que ser negro e crespo é feio, portanto, precisa de alguma forma passar por um processo de branqueamento para ser aceito. As princesas, as bonecas são lisas e brancas acentuando ainda mais o processo de colonização ao qual o negro ainda está subjugado. Dessa forma, é desolador pensar que é por meio da educação que aprendemos o que é bom ou ruim e, portanto, desde criança, o negro aprende que seu cabelo é ruim, a cor de sua pele é ruim. Isso dado, inevitavelmente, foram nascendo os vários processos que levaram

a um caminho tortuoso de colonização estética. E é diante desse quadro assustador e, erroneamente, encarado como normal e cotidiano da negação absoluta da ancestralidade negra, que surge a necessidade de levantar problemáticas frente às produções artísticas que continuam colocando o corpo negro no lugar da subalternidade.

De uma luta travada com o próprio cabelo durante anos, passando por inúmeros salões e “sessões de tortura”, Djaimilia, escritora luso-angolana, presenteia-nos com seu texto de difícil catalogação – romance, ensaio, autoficção, memórias - intitulado *Esse cabelo* (2017), publicado em Portugal em 2015 e, posteriormente, no Brasil em 2017, estabelecendo uma relação íntima entre a questão política e identitária entre Luanda e Lisboa.

Por meio do cabelo, a autora luso-angolana constrói a sua história e a de sua família no entrecruzamento de dois continentes numa mistura de invenção e memória. E por que terá sido o cabelo a sua escolha? Talvez pelo fato de as madeixas carregarem história, estética, sensualidade, mitos e ancestralidades e até hoje comporem o peso do racismo e da alienação quando falamos do cabelo crespo.

“A alienação ancestral surge na história do cabelo como qualquer coisa a que se exige silêncio, uma condição de que o cabelo poderia ser um subterfúgio enobrecido, uma vitória da estética sobre a vida, fosse o cabelo vida ou estética distintamente. Os meus mortos estão, porém, em crescimento. Falo e vêm como versões do que foram de que não me lembro. Esta não é a história das suas posturas mentais, a que não me atreveria, mas a de um encontro da graça com a arbitrariedade, o encontro do livro com o seu cabelo. **Nada haveria a dizer de um cabelo que não fosse um problema.** Dizer alguma coisa consiste em trazer à superfície aquilo de que, por ser segunda natureza, não nos apercebemos. (ALMEIDA, 2017, pag. 14, grifo meu)

Silenciamento e alienação são os frutos simbólicos de uma colonização que apagou gradativamente a individualidade pessoal e coletiva do negro colonizado; logo, Mila, a personagem, que está numa linha tênue entre duas culturas, por meio do resgate da memória busca uma suposta origem.

Percebemos, no decorrer da leitura do romance de Djaimilia, que esse enfrentamento na defesa de um cabelo crespo passa por inúmeras esferas, desde o julgamento de desconhecidos nas ruas, até o dos próprios familiares e amigos, sendo este o maior dos desafios. Durante a trama, quem cobra Mila o tempo todo é a avó Lucia: “Então Mila, quando é que tratas *esse cabelo?*” (ALMEIDA, 2017, pag. 42)

Ananda Melo King (2015), em seu ensaio intitulado *Os cabelos como fruto do que brota de nossas cabeças*, enfatiza o quanto assumir o cabelo crespo é assumir a si mesmo e também todo o esforço feito por homens e mulheres que militaram e sofreram por décadas em prol da causa racial em qualquer lugar do mundo. Para além disso, enfatiza o quanto alisar os cabelos, mesmo no momento presente, está associado à ascensão social, à conquista de um emprego, a melhores posições sociais, por fim, acredita-se que o cabelo crespo, ainda hoje é um problema que precisa de solução:

Quando não se tem a aparência física questionada, contrariada, é preciso sensibilidade e humanidade para se colocar no lugar daqueles que veem, escutam e, sobretudo, aprendem a acreditar que seu corpo e sua presença física são inadequados. Sua existência, atravessada por tais questionamentos, será no mínimo desarmoniosa, pois foi marcada pela rejeição. É preciso trabalhar a estima de si mesmo buscando sua essência e sua verdade (KING, 2015, p. 6).

Lygia, ao retratar suas pajens, criadas e serviçais em corpos negros, reproduz a estrutura social da qual fez parte durante sua vida, e as constrói sem que recebam o mínimo sentimento de empatia, carregadas de rancor, agressividade, aparências físicas renegadas e que carregam em si ‘um dom’ para servir como foi acostumada a presenciar, a tolerar, a reconhecer na sociedade. Nos quatro romances analisados percebemos que, por conta da dimensão do texto, as personagens negras aparecem com mais frequência, porém não há delas um aprofundamento psicológico, tampouco há um caminho percorrido para que voltemos nossos olhos com desejo de que sua condição social mude. É o que também acontece na produção de seus contos, em que essas mulheres permanecem na mesma condição.

Nesse romance a criada Dionísia é focalizada por Rosa Ambrósio, protagonista e narradora, que tem um carinho muito grande por ela, sem nunca esquecer o seu lugar de criada. E, ainda, é focalizada pelo gato Rahul que sente pena por Dionísia ter nascido criada e preta. Remetemos novamente à obra de Toni Morrison que ao citar uma coletânea de textos, reunidos por Douglas Hall, sobre uma fazenda escravocrata na Jamaica chama a atenção para um dos personagens chamado Thistlewood que, sendo senhor de escravos:

“tinha um compromisso natural com o statu quo. Ele não se questionava sobre a moralidade da escravidão, nem sobre o papel que ele próprio exercia em seu funcionamento. Ele simplesmente existia no mundo conforme o conhecimento e registrava esse mundo. É isso, essa sua ausência de juízo moral nem um pouco atípica, que ajuda a compreender a aceitação da escravidão.” (MORRISON, 2019, p. 29, 30)

Passando aos dias atuais, mesmo depois da escravidão, não é assim que as pessoas procedem em uma sociedade que continua racista, que como diz Morrison, “aprendeu pelo exemplo”? (p.27) É o que Lygia Fagundes Telles mostra em seus escritos. Aparentemente ela não toma partido, mas o choque provocado pelas relações na sociedade a que pertence fala por ela.

4. Breves aparições de servidão negra nos contos de Lygia Fagundes Telles

Sabe-se que Lygia se consagra, na Literatura brasileira, como autora de contos, e visto que sua obra é vastíssima, escolhemos como corpus de análise a última coletânea de contos reunidos, organizada pela companhia das Letras no ano de 2018, intitulada *Lygia Fagundes Telles, Os contos* e o livro de contos intitulado *Conspiração de nuvens*, publicado em 2007.

Neste último volume, publicado em 2018, há sete livros, um total de 85 contos, dos quais apenas 15 apresentam personagens negras e, como iremos demonstrar, todas femininas e ocupando o lugar da subalternidade. Faz-se necessário enfatizar que se compreende a organização social nos contos publicados nas décadas de 1970, 1980 nas quais é possível compreender a subalternidade negra, porém nos anos 90, 2000 e 2012 vemos que Lygia mantém ainda um enraizamento escravocrata dentro da estruturação social brasileira

Ângela Davis, em seu livro *Mulheres, Raça e classe* (2016), aborda inúmeras questões sobre o estigma da servilidade da mulher negra americana, sempre associada ao abuso, seja ele econômico, social e até sexual. A agressão torna-se tão comum e frequente que passa despercebida pela sociedade:

“Essas agressões têm sido ideologicamente sancionadas por políticos , intelectuais e jornalistas, bem como por literatos que com frequência retratam as mulheres negras como promíscuas e imorais. Até mesmo a extraordinária escritora Gertrude Stein descreveu uma de suas personagens negras como possuidora da “simples e promíscua imoralidade do povo negro.” (p.181, DAVIS, 2016)

Lygia, e tantos outros escritores, ao insistirem em impor sempre o mesmo lugar à mulher negra, contribuem e muito com essa ideologia racista e também sexista. No capítulo intitulado *Racismo no movimento sufragista feminino*, Ângela tece uma importantíssima reflexão sobre como a não inserção da mulher negra no Movimento Feminista Americano demonstrou que havia muitas falhas para um movimento que pregava liberdade; sabemos que o contexto espacial de Ângela é norte-americano, mas não tão distinto do que houve no Brasil. A campanha sufragista trazia, de um lado, os favoráveis ao voto dos negros (apenas homens) e, de outro, o voto feminino, e isso causou grandes confusões. O democrata George Francis Train tinha um slogan que dizia “Primeiro a mulher (branca), por último o negro, eis meu programa.” (p.89), que recebeu muitos apoiadores como também opositores, caso de Frederick Douglas que fez um apelo às mulheres brancas:

Quando as mulheres, por serem mulheres, forem arrastadas para fora de casa e enforcadas nos postes de iluminação; quando suas crianças forem arrancadas de

seus braços e seu crânio for esfaqueado na calçada; quando elas forem alvo de insultos e atrocidades o tempo todo; quando correrem o risco de ter o teto sobre sua cabeça incendiado; quando suas filhas e filhos não puderem frequentar a escola; então terão [a mesma] urgência em poder votar. (p.90, DAVIS, 2016)

Claro que Frederick Douglas falava de dar direito ao voto aos homens negros, pois as mulheres negras nem estavam em pauta. Por isso, Angela Davis levanta a possibilidade de que dois anos antes, em uma convenção de 1867, Sojourner Truth teria feito oposição ao posicionamento de Douglas:

Há uma grande comoção com respeito aos homens de cor conquistando seus direitos, mas nem uma palavra é dita sobre as mulheres de cor; e se os homens de cor conseguirem seus direitos, mas as mulheres de cor não conseguirem os delas, percebam que os homens negros serão superiores às mulheres, e isso será tão nocivo quanto era antes. (TRUTH, apud Davis, p.91)

Assim, Davis chama nossa atenção para que percebamos como houve um racismo severo dentro do movimento feminista americano, pois as *irmãs brancas*, como Ângela as denomina, não conseguiam enxergar que as mulheres negras ocupavam ainda os piores lugares mesmo após a abolição. Em 1890 havia 2,7 milhões de meninas e mulheres negras com idade acima de 10 anos. Mais de 1 milhão delas eram trabalhadoras assalariadas: 38,7% na agricultura, 30,8 % nos serviços domésticos, 15,6% em lavanderias e ínfimos 2,8% em manufaturas . As poucas que encontravam emprego na indústria realizavam os trabalhos mais sujos e com menores salários. Uma leitura razoável que seja sobre as reflexões de Ângela nos permite enxergar o quanto há em comum entre essa realidade e a nossa, pois o fim da abolição trouxe uma quantidade enorme de pessoas vivendo ainda em regime de servidão, homens e mulheres vítimas de detenções arbitrárias, pois tendo a escravidão como modelo, o sistema de contratação de mão de obra carcerária não diferenciava o trabalho masculino do feminino. E o serviço doméstico passou a ser destinado a uma única cor: a negra. Nos EUA os meios de comunicação forneciam “numerosos estereótipos da mulher negra como serviçal resistente e confiável” (p.102, DAVIS, 2016), e afirma-se que as mulheres negras trabalhavam em torno de 72 horas por semana, recebendo os menores salários em relação a todas as ocupações.

Aqui no Brasil sabe-se que a situação foi ainda mais assustadora para os negros que após abolição tinham que conseguir um trabalho remunerado, pois com a chegada dos imigrantes, a cozinha passou a ser ocupada por italianas, francesas, alemãs, espanholas, o que deixou a mulher negra à margem inclusive do serviço doméstico. Machado de Assis, ao

escrever *Quincas Borba* promove essa denúncia na fala de Cristiano Palha que aconselha Rubião a não contratar negros para a sua cozinha, que poderia ter um estrangeiro:

O criado esperava teso e sério. Era espanhol; e não foi sem resistência que Rubião o aceitou das mãos de Cristiano; por mais que lhe dissesse que estava acostumado aos seus crioulos de Minas, e não queria línguas estrangeiras em casa, o amigo Palha insistiu, demonstrando-lhe a necessidade de ter criados brancos. (ASSIS, p.14, 2016)

Lygia, utilizando-se da escrita, enraíza de modo claro e evidente à superioridade econômica, social e racial das mulheres brancas que fizeram parte de seu convívio social. Tomemos como exemplo suas protagonistas romanescas como Patrícia de *Verão no Aquário* (1998) e Rosa Ambrósio de *As horas Nuas* (1989), ambas mulheres brancas, de classe média que em meio às suas crises necessitam a presença de uma criada. A escritora aponta que não havia outro lugar a não ser a casa alheia para inserir a mulher negra. A coletânea que escolhemos para extrair exemplos deixará clara essa afirmação.

O primeiro livro de contos da coletânea, publicado em 1970, intitulado *Antes do baile verde*, é composto por 18 contos, dos quais há apenas um, de título homônimo, que traz a presença de uma personagem negra. O conto narrado em terceira pessoa traz o drama de Tatisa que se prepara para um baile de carnaval enquanto o pai está agonizando no quarto ao lado. A fantasia de Tatisa é toda verde, feita de lantejoulas e a cor verde, escolhida pela autora, certamente não é aleatória, pois vem simbolizar a esperança, a vida em meio ao clima mórbido pela doença do pai.

Tatisa é uma adolescente que está durante todo o conto acompanhada da criada Luciana, mesmo nome dado à criada do romance *Ciranda de Pedra*. Lu, enquanto ajuda Tatisa com a preparação do vestido, tenta convencê-la de que seu pai não está bem e que ela deveria ficar em casa para cuidar dele, enquanto Tatisa tenta suborná-la para que ela fique, pelo menos aquela noite, cuidando de seu pai. Porém Luciana não cede, pois está tão empolgada quanto Tatisa para o Carnaval e seu noivo está a sua espera:

- Escuta, Lu, se você pudesse ficar hoje, só hoje – começou ela num tom manso. Apressou-se: - Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que eles estão novos. Você pode sair amanhã, você pode sair todos os dias, mas pelo amor de Deus, Lu, fica hoje! (p.57, TELLES, 2018)

Luciana é uma criada negra que aparece, nessas poucas páginas, sob dois pontos de vista distintos: do narrador em 3º pessoa e de Tatisa. Há uma linguagem carregada de preconceito em ambas as vozes, lembrando que a relação entre Tatisa e a criada não é das melhores. A jovem parece descontar o ódio pela doença do pai em Luciana, e expressões como “sua Bruxa!”, “sua tonta”, “chata”, “gente ignorante como você”, “corvo”, “egoísta” são corriqueiras durante as breves conversas. Além do mais, as falas do narrador nunca se referem a Luciana pelo nome, mas sim “empregada”, “Preta”, “a mulher”, etc. “A preta deu uma risadinha[...] a preta aproximou-se, alisando com as mãos o quimono de seda brilhante. Espetado na carapinha trazia um crisântemo de papel crepom vermelho. Sentou-se ao lado da moça.” (p.51), diz o narrador.

O conto permanece no impasse de quem irá cuidar do pai moribundo de Tatisa e culmina com ambas as personagens saindo de casa após ouvir um barulho no quarto ao lado que, tanto a filha quanto a criada, se recusam a verificar o que é, seguindo empolgadas para a festa de carnaval; o desfecho dá-se sem sabermos o que realmente aconteceu, o que sabemos é que Tatisa e Luciana aproveitarão o carnaval e o pai vivo ou morto está ali com a sua solidão.

No segundo livro *Seminário dos ratos*, publicado na mesma década do anterior, de 1977, livro já citado anteriormente, o número de referências a personagens negras aumenta; dos treze contos há em três a presença ou apenas referências a personagens negras; o que nos leva a pensar ser essa aparição um acaso do reflexo da estrutura social na qual a autora está inserida.

O conto intitulado ‘A sauna’, um dos mais longos do livro, traz como narrador uma personagem masculina, que discorre sobre o seu passado, resgatando memórias de um antigo amor e fazendo um percurso pelo seu atual casamento. Ao longo do enredo ele dialoga com Marina, sua atual esposa, e consigo mesmo, trazendo sempre lembranças de Rosa, sua antiga namorada, bem como de suas aventuras amorosas.

Não há uma linearidade narrativa e nem uma unidade temporal, visto que ele migra da sauna para ambientações de seu passado. O cheiro forte de eucalipto faz com que ele rememore a figura de Rosa, jovem da qual ele se aproxima mesmo sendo noiva de seu melhor amigo; certo dia ele vai dar o recado do falecimento do pai desse amigo e por conta da chuva acaba sendo acolhido por Rosa: “Fui, jantei seu jantar e ceei sua noiva” (p.64, 2009). Dessa forma, por meio dos questionamentos de Marina, que insiste em trazer à tona a figura de

Rosa, mergulhamos nessa história de amor. O narrador e Rosa passam a viver uma paixão e ele constrói inúmeras denominações para ela, que tecem a sua personalidade e transformação.

Independente financeiramente, empregada em uma farmácia de homeopatia, cultivava suas plantas e fabricava suas essências, cuidava de um tio mudo depois da morte de sua mãe e estava no auge dos seus 20 anos cheia de energia e vida pela frente: por isso, era chamada apenas de *Rosa* por nosso narrador, uma rosa que se bastava. Após darem início à relação, os codinomes começam a surgir: *Rosa Retratada*, pois ele estava pintando um retrato seu posando na janela; *Rosa Laboriosa*, por fabricar seus perfumes; *Rosa Anêmica*, pois vegetariana, comia apenas verduras, tendo um aspecto doentio e frágil:

Rosa era magrinha como um galho daquela planta que agora esqueci o nome, tinha no nosso quintal várias prateleiras só com esses potes de folhinhas trementes se estendendo nervosas para o lado da sombra. Ficam mais viçosas quando cuidadas por freira. Rosa me contou e agora lembro: avenca.” (TELLES, 2009, p.61)

Rosa Homeopata, por pensar sempre em seus perfumes de essências, *Rosa Manhosa*, por chorar com as histórias de Amor no cinema, *Rosa Leguminosa*, por ter horror a carne desde que presenciara um boi ser morto no matadouro, *Rosa Mística*, por acreditar no poder das virgens para cuidar das plantas, *Rosa preconceituosa e Rosa Encadeada* por temer perder a virgindade e, por meio dessas denominações, nosso narrador desfila pelas características que seu olhar impõe a essa figura feminina.

Como pintor que não atingiria grande sucesso, ele irá seduzir Rosa, passará a morar em sua casa, ela deixará o emprego para cuidar da casa e do homem que ama, o tio será levado a um asilo para que ele possa transformar seu quarto em um ateliê, e convencerá Rosa de que essa é a melhor decisão para todos. Aos poucos a vida de Rosa deixará de existir e ela viverá em função desse homem.

Não seja criança, Rosa, ele está felicíssimo, venha tomar um vinho, aura positiva, você não disse que somos nós que determinamos nossa aura? Eu mesmo preparei os sanduíches enquanto falava sem parar, animadíssimo: o barracão ia ficar ótimo com a reforma, podíamos pintar tudo, arrumaria minha cama num canto para poder trabalhar até tarde, talvez pudesse expor em setembro, setembro era primavera, um mês de sorte [...] – tantos projetos, hem Rosa. Incluindo aquele curso que quero um dia fazer na Europa, sei que vai acontecer. Ela ouvia em silêncio [...]Fui buscar seus chocolates e caramelos que comia escondido, pronto, coma o que quiser, *Rosa Adocicada*, *Rosa Louca*. (TELLES, 2009, p.66, grifo nosso)

Desde a partida do tio, Rosa não é mais a mesma, inclusive sua rotina alimentar que é incentivada pelo marido, o qual não lhe dá o direito de sentir saudades, está sempre lhe dando afazeres que o auxiliem no ateliê. Agora, a *Rosa Obesa* fecha-se em si, retraída e com vergonha do próprio corpo: “A balança que Rosa comprou para se controlar não controlou porra nenhuma, como impedir que se trancasse no banheiro com seus chocolates, seus bolos.” (p.69) A gravidez vem a acontecer, mas nas palavras do narrador “a gravidez foi só bebedeira, loucura. Já estava gordíssima quando aconteceu, tão acidental.” (p.idem)

A vida de Rosa passa a ser pautada nas escolhas do marido. Um dia ela resolve acompanhá-lo em algumas das exposições, mas ele não poderia chegar acompanhado por uma mulher daquelas: “eu não queria que ela fosse comigo, não queria mostrar minha mulher gorda de casaco preto” (p.76), uma “*Rosa Obscura*”, assim, ele a embebeda, eles fazem amor e ela, nesse instante, uma *Rosa Risonha* finge dormir, por isso, a *Rosa Generosa*, e ele vai para o evento correndo para não se atrasar. Percebe-se que Rosa era significativa para estar ali, uma *Rosa Particular* com o cabelo preso na nuca na posição de mulher submissa.

O curso na Europa dá certo, Rosa engravida e ele não poderá abrir mão de seus sonhos. Tudo se resolverá de maneira rápida e prática. *Rosa Rejeitada* abortará a criança e ele seguirá viagem para a França, lugar onde Marina já estaria esperando-o. Semanas após sua chegada, o cheque de Rosa chegaria para estender a sua estadia na França com a venda da casa. Rosa envia o cheque sem nenhuma carta e nunca mais dará sinal de vida, sendo *Rosa Desaparecida* seu último codinome.

Percebe-se que nosso narrador invade a vida de Rosa de forma contundente, como também invadirá a vida de todas as mulheres que passem pelo seu caminho e, na medida em que nos leva a conhecer esse passado, tece inúmeras críticas ao que podemos chamar de Revolução feminina que passa a acontecer a partir da década de 1960. Marina, sua atual esposa, questiona-o o tempo todo sobre Rosa, não por ciúmes mas para fazê-lo pensar no mal que fez para essa mulher, e deseja que a culpa recaia sobre ele. Marina faz parte do que ele chama de “movimento cretino que está cretinizando o mulherio” (p.62). Marina é a jovem rica que passa pelo processo de transformação sobre a conscientização da figura da mulher:

Antes, nossas empregadas podiam beber querosene e Marina no cabelereiro, no desfile de alguma bicha, a empregada está morrendo, Marina! E ela mandava o motorista levar flores. Agora mudou tudo, se preocupa, se responsabiliza, se questiona. [...] Adotou uma modelo que adora posar nua, se amanhã se casar com o rei da soja, vai continuar posando nua porque simplesmente gosta de mostrar o rabo. Direito dela, tudo bem, mas o que não entendo é ficar fazendo

depois aquelas caras de mulher – objeto miseravelmente explorada. Mulher – objeto. E o que tem ser objeto? Se é um objeto útil, não estaria cumprindo sua função?” (TELLES, 2009, p. 62,63)

Ela simboliza essa mulher que está aos poucos se desvinculando das amarras de uma sociedade regida pelas leis patriarcais, vai dismantando a figura daquele homem que nunca a amou e nunca amou ninguém a sua volta, tece por meio de seu discurso a figura de um homem que jamais imaginou que pudesse existir e o descreve com acerto. Um homem frívolo, que viveu única e exclusivamente em prol de seus interesses, porém que chega ao fim da vida rodeado pela sensação de perda e de solidão. Nosso narrador é acometido do não enquadramento das leis que regem um casamento, não tivera filhos e, agora, já com a idade avançada e sem perspectiva de mudança, recorda a maneira cruel e egoísta com que tratou as mulheres que passaram pela sua vida.

Sempre achei besteira essa conversa de filhos que logo se casam e querem ver a gente pelas costas, planejando discretamente (bem discretamente) um asilo para a nossa velhice quando formos velhos, os sacanas. Como fiz com o tio. E agora sinto falta deles, desses filhos que não tive. Podia ter tido com Rosa. Mas a ideia me apavorou tanto, Depressa, Rosa, vai abortar correndo, correndo! Você estava certa, Marina, ela resistiu, queria um filho nosso. Também obriguei Carla, Você está louca, Carla? Mãe solteira – é isso que você quer ser? É o que seria. Mas, Carla, eu não vou me separar da Marina, se pensa que com isso vai me pegar pelo pé...” (TELLES, 2009, p.73)

Assim, ao contrário de seu marido, Marina é a mulher que migra de um espaço a outro, da submissão à revolução e passa a ver na aliança entre as mulheres uma chance para mudar o mundo.

Ela trabalhava numa farmácia, não trabalhava? Farmácia de homeopatia, você disse, aquelas coisas. Ganhava bem, era independente, sustentava até o tio mudo, não sustentava? Então você apareceu e foi morar com ela. Internaram o tio no asilo porque você precisava de mais espaço para montar o seu ateliê. Rosa deixou o emprego porque você precisava de alguém para montar suas molduras, não foi? Espera, deixa eu falar, naturalmente você começou a fazer sucesso, prêmios, exposições e justo nessa hora aconteceu a *maldita* gravidez que iria se somar aos gastos da viagem. Lógico, vender a casa. Quer dizer, ela ficou sem a casa, sem o emprego, sem o nenê e sem você que já estava de partida. Ah, ia-me esquecendo, e sem o velho tio que apesar de mudo, parece que era uma boa companhia. (TELLES 2009, p.53)

Lygia, dessa forma, constrói personagens que acompanham o seu tempo e os seus estigmas, personagens que podem ou não mudar ao longo da vida, e que nos fazem pensar nas tantas mulheres que, um dia, tiveram que abrir mão de seus sonhos em prol de uma relação. Rosa, ao longo da narrativa, esfacela-se, nada a ela é oferecido a não ser a realização dos sonhos e do desejo de seu Amor. Após inúmeras transformações, Rosa é símbolo daquilo que resta às mulheres, padecer em nome do Amor e das conjunturas sociais da época. Rosa, símbolo de feminilidade, tem suas pétalas arrancadas, uma a uma, gradativamente até que não sobre absolutamente nada, enquanto a figura masculina se preocupa com o calor da sauna e os quilos que perdeu com o suor que escorre entre os pelos de seu peito.

O conto é extremamente complexo e apresenta uma abordagem fantástica dos dramas e metamorfoses dos personagens, porém onde está a presença da negritude?

O narrador ao mencionar a morte trágica de sua irmã, diz:

Afogou-se, sim, mas foi no puteiro lá da divisa do Paraguai, fugiu com um campeão de caratê e um dia vieram me contar em voz baixa, com discrição (essas notícias exigem respeito), que minha irmã tinha sido vista na casa de uma cafetina instalada na fronteira, uma mulata chamada Albina, Malvina, um nome assim. Ela e a colega já estavam com o pé na estrada depois de uma briga com faca num baile de carnaval. (TELLES, 2018, p.182)

Lygia, mais um vez, insere uma mulher negra, Albina ou Malvina, sem nem um nome ao certo, numa aparição rápida em uma ambientação de violência e promiscuidade. É uma cafetina que se envolve em uma briga de faca em um baile de carnaval e, ao que tudo indica, auxilia na perda da virtude da irmã de nosso protagonista.

‘Pomba enamorada ou Uma história de Amor’ é uma narrativa em terceira pessoa que traz o drama de uma jovem que se torna obcecada por um jovem chamado Antenor. Na noite em que ela é coroada princesa no Baile da Primavera, ele a tira para dançar e trocam algumas palavras; minutos depois ele pede licença para fumar um cigarro e nunca mais retorna. A jovem o procura por todo o salão até que o diretor do clube informa que “ele saiu logo depois da valsa, todo atacadado com uma **escurinha** de frente única.” (p.199, grifo nosso). A partir de então, encontrar Antenor torna-se sua razão de viver.

Após muitas tentativas desesperadoras para contornar o desprezo de Antenor por ela e por suas cartas, nas quais assina P.E , pomba enamorada, ela recorre a simpatias ligadas à religião de matriz africana, sempre associada as superstições, castigos, punições e crueldades em muitas obras de tantos outros escritores.

Na tarde seguinte comprou o disco *Ave Maria dos namorados* na liquidação, escreveu no postal a frase que Lucinha diz ao Mário na cena da estação, *Te amo hoje mais do que ontem e menos do que amanhã*, assinou P.E. e depois de emprestar dinheiro do Rôni foi deixar na encruzilhada perto da casa de Alzira o que o pai Fuzô tinha lhe pedido há duas semanas para se alegrar e cumprir os destinos: uma garrafa de champanhe e um pacote de cigarro Minister. Se ela quisesse um trabalho mais forte, podia pedir, Alzira ofereceu. Um exemplo, se cosesse a boca de um sapo, o cara começaria a secar e só parava o definhamento no dia em que a procurasse, era tiro e queda. Só de pensar em fazer uma ruindade dessas ela caiu em depressão. [...] **A preta** respeitou sua vontade mas lhe recomendou usar alho virgem na bolsa, na porta do quarto e reservar um dente pra enfiar lá dentro. Lá *dentro!* Ela se espantou, e ficou ouvindo outras simpatias só por ouvir. (p.202, grifo nosso).

Antenor recebia cada recado, cada bilhete com um ódio sem tamanho e picava os bilhetes em mil pedacinhos. No dia de seu casamento, a pomba enamorada lhe enviou um presente e um bilhete com felicitações e em seguida tomou veneno de rato. Não morreu, mas saiu do hospital cinco quilos mais magra e com queimaduras na boca e na perna.

Casou-se com Gilvan, um grande amigo, e após anos, já velha, vai a uma cartomante que lê as cartas e diz a ela para ir a uma estação num domingo, pois um homem chegaria, um grande amor cujo nome começava com A; ela disse à cartomante que estava velha para histórias, mas “no domingo marcado deixou a neta com a comadre, vestiu o vestido azul turquesa das bodas de prata, deu uma espiada no horóscopo do dia (não podia ser melhor) e foi.” (p.204)

Percebe-se, portanto, que há neste conto duas aparições breves de duas personagens negras: a escurinha, com quem Antenor termina a noite do baile, e Alzira, que ensina à nossa personagem como atrair o seu amor, e que está no imaginário popular da “rezadeira”, “benzedeira”, “mãe de santo”, entre tantas outras.

Evidencia-se que as personagens negras estão aí para cumprir o papel que lhes é atribuído usualmente na vida social: servem para possibilitar uma aventura amorosa, passageira, sem compromisso ; igualmente representa uma possibilidade de recorrer a forças desconhecidas, que penetraram na vivência e nas crenças ditas marginais da população brasileira como garantia de se alcançar aquilo que não se alcança pelas vias ortodoxas. É a força do elemento estrangeiro, do ‘outro’ de que fala Morrison (2017), que não se entende como funciona , mas que talvez, por isso mesmo, aparece como mágico, poderoso e sinônimo de sucesso.

Na casa da jovem, porém ela não quer experimentar as ofertas do que lhe é estranho, quando lhe aparecem como “ruindades”. Fica explícito, portanto, o olhar carregado de

preconceito de toda uma época que pode advir de práticas que foram consideradas estranhas, marginais, oferecidas pelas religiões africanas de que a cultura popular e nem tão popular se impregnou, naturalmente, ao longo do contato entre brancos e negros no Brasil.

Lygia, portanto, utiliza essas personagens negras para melhor fazer perceber e lembrar ao leitor, sua presença constante, natural, sempre à margem, na vivência de mulheres brancas ainda tão dependentes da realização de uma felicidade que lhe será assegurada pela conquista do homem amado, desejado, sonhado.

O terceiro e último conto de *Seminário dos ratos* chama-se ‘WN’. Lygia dá a voz a um narrador chamado Wlado que desfia sua trajetória de angústia ao lado da irmã Wanda e da mãe, a qual após a partida do pai, entrega-se à obscuridade, passando a viver em um conflito extremo com a idade e a solidão. Para amenizar o seu sofrimento, Wlado finge ser seu admirador secreto, enviando-lhe flores, discos e chocolates, até que com o passar dos dias a mãe se impacienta: “mas por que esse imbecil de admirador não aparece nunca? **Vai ver, é um negro!** E rasgou o cartão.” (p.208, grifo nosso).

Não há como não perceber aqui a necessidade que tem a mãe de não perder o próprio status valorizado e idealizado que se atribui e que é garantido pela sociedade. Lygia sabe que a essa geração não é permitida a hipótese ou a realização de uma relação interracial que a rebaixará socialmente. O fato de o admirador não se deixar conhecer cria na mãe esse medo da perda do status baseado na raça que lhe assegura o valor social de que disfruta.

O terceiro livro da coletânea, publicado em 1991, *A estrutura da bolha de sabão*, traz um total de oito contos, dos quais cinco têm a presença de personagens negras. Neles, Lygia segue a mesma linha de caracterização dessas personagens, mesmo inserida já na década de 1990.

No conto intitulado *A medalha* há o conflito de duas gerações: a filha Adriana, que está prestes a se casar, e de sua mãe, presa em uma cadeira de rodas.

Adriana chega pela manhã de uma noite de farra, na véspera de seu casamento, e é surpreendida pela mãe que a espera nas escadas: “Precisava ser na véspera do casamento? [...] – Cadela. Já viu sua cara no espelho, já viu?” (p.13). Essa mãe é a representação da matriarca que encarna todos os preceitos de uma sociedade regida pelo patriarcalismo e que é amargurada por conta de um casamento infeliz. O conto resume-se em um curto diálogo entre mãe e filha e há uma linha tênue entre reprovação e inveja no discurso da mãe, uma vez que

tem dentro de casa uma filha liberta das amarras que a aprisionaram durante toda a sua vida. Ao falar dos amantes que Adriana já teve, enfatiza: “Vi dezenas deles, casados, divorciados, toda uma corja te apertando nas esquinas, detrás das portas, uma corja que nem dinheiro tinha para o hotel. Um por um fugiram todos.” (p.17)

Agora, para alívio da mãe, Adriana conseguira um noivo, um que se dispôs a ficar:

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.**

[...]

- Por que você diz isso?

[...]

- Oh! Meu Deus... Por que é verdade querida. E você sabe que é verdade mas não quer reconhecer, o horror que você tem de preto. Bom, não deve ser mesmo muito agradável, concordo, um saco ter uma filha casada com preto, ih! Que saco. Preto disfarçado, mas preto. [...] Seus netos vão sair moreninhos, aquela cor linda de brasileiro. (TELLES, 2018, p.266 - 267, grifo nosso)

Adriana provoca o preconceito da mãe que não dá o braço a torcer, talvez pelo alívio de poder casar a filha com quem quer que seja. Por meio desse diálogo, a autora, explora mais uma vez o personagem negro de forma estereotipada, evidenciando seu lugar de inferioridade social. Nas palavras de Adriana o noivo permaneceu nessa relação por ser “preto”, como se Adriana, por ser branca, fosse um prêmio, o que o impediria de a deixar um dia.

A referência à cidade de Little Rock, remete-nos a Elizabeth Eckford³, uma das primeiras estudantes negras a ingressar em uma escola integrada no sul dos EUA. Lygia expõe essa referência associando-a à linguagem racista de Adriana no diálogo com a mãe. Ao referir-se ao noivo preto, diz:

Se encher muito o saco, despacho o negro lá prós States, tem uma cidade lindinha, como é mesmo?... O nome, eu sabia o nome, ah! Você já ouviu falar, você adora ler essas notícias, não adora? Espera um pouco... pronto, lembrei, Little Rock! Isso daí, Little Rock. A diversão lá é linchar a negrada. (TELLES, 2018, p.267)

³ No dia 04 de setembro de 1957, na Little Rock Central High School, quando a escola, por determinação da suprema corte, foi enfim obrigada a receber alunos negros, e integrar as raças. Vemos, claramente, jovens como a branca Hazel tomada de ódio, gritando contra Elizabeth Eckford. A famosa imagem, tirada pelo fotógrafo Will Counts, imortaliza, justamente, o ódio provocado pelo racismo daquela época estampado no rosto da jovem Hazel Bryan.

O diálogo prossegue e as ofensas vão se acentuando, a mãe continua a rememorar seus casos do passado. Cita um tal de Naldo que também não ficou e aqui encontramos outro trecho carregado de preconceito racial: “- [Naldo] Ele não era devasso. – Não? E aquelas doenças todas? **Vivia pendurado em negras**, viveu com aquela empregada peituda, pensa que não sei?”(p.268, grifo nosso)

No conto, visivelmente, Adriana e a mãe representam dois opostos, a mãe de uma linhagem de mulheres belas e magras, o ideal de beleza apolíneo, de equilíbrio e racionalidade; e Adriana, herdeira do pai, viciado, bêbado, feio e gordo, ideal de personalidade dionisíaca, regida pelo ideal de libertação:

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. 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, 2009, p.16,17)

Em seguida, a mãe cansa das discussões e pede que Adriana abra uma gaveta, entrega a ela uma medalha que passou de geração em geração e deve ser usada em seu casamento. A filha segue para o quarto e chora sob o véu do vestido de noiva, pois ela não quer se casar, porém o faz para seguir os preceitos impostos pela sociedade, pela família, pela mãe. O gato, Romi, que está sempre por ali, surge e Adriana coloca nele a medalha pendurada numa fita. Sai do quarto e pela fresta da porta observa a mãe que se colocou diante da janela, seus cabelos brancos estão esvoaçantes diante do vento.

Há vários detalhes, neste conto, que também descrevem a classe bem situada socialmente a que mãe e filha pertencem. A mãe, criada dentro de preceitos patriarcais que ela foi abrigada a seguir e que talvez explique seu casamento infeliz, esperava da filha a mesma atitude. Aqui, num choque de gerações dos tempos retratados por Lygia, o leitor toma conhecimento da rebeldia de Adriana, cujos excessos são enumerados pela mãe. Para exacerbar ainda mais o julgamento desta, a filha recorre ao fato que parece ser o ato extremo dessa rebeldia: ela vai casar-se com um preto, talvez para horrorizar os valores da mãe, prometendo-lhe “netos moreninhos, aquela cor linda de brasileiro” (p. 267)

Mais uma vez, Lygia focaliza o drama familiar que se cria em torno do preconceito racial. Mesmo passando rapidamente por essa questão, vê-se a insistência de Lygia sobre essa problemática da sociedade brasileira, mesmo tanto tempo após a abolição da escravatura.

Já em “O espartilho” dá-se a relação da personagem Ana Luísa com sua avó, com quem aprendeu, desde sempre, que “as jovens se dividiam em dois grupos, o das virgens, e o grupo daquelas que não eram mais virgens [...] – uma agressão direta para a família.” (TELLES, 2018, p.297)

Ana Luísa vive num confronto diário com a avó e seu passado, que aos poucos é revelado por Margarida, a pajem crioula da casa, como é chamada pela avó. O conto tem início com a descrição de um álbum de retratos em que a avó vai contando à neta a trajetória das mulheres da família: Tia Bárbara que saiu para comprar rendas e nunca mais voltou, Tia Ofélia que tomou veneno por engano achando que era leite de magnésio e Tia Consuelo que morreu logo após ter ido por vocação para o convento, versões estas contadas pela avó que logo são desmanteladas por Margarida. Tia Bárbara, na verdade fugiu com um padre com quem teve seis filhos, Tia Ofélia se matou logo após o casamento e Tia Consuelo foi para o convento obrigada pela família por distúrbios sexuais.

Tudo era harmonioso, sólido, verdadeiro. No princípio. As mulheres, principalmente as mortas do álbum, eram maravilhosas. Os homens eram mais maravilhosos ainda, ah, difícil encontrar família mais perfeita. *A nossa família*, dizia a bela voz da minha avó. (TELLES, 1978, p. 35)

Mas que família era essa que Margarida me apresentava? Gente insegura . Sofrida. Que eu teria amado muito mais do que as belas imagens descritas pela minha avó. Mas tive medo ao descobrir o medo alheio.” (TELLES, 1978, P.38)

Percebe-se que o conto é permeado pela figura monstruosa, matriarcal e preconceituosa da avó, que deseja fazer de Ana Luísa aquilo que todas as mulheres da família foram: submissas e infelizes. Percebe-se, aqui, aquilo que lemos em Morrison:

“Como uma pessoa se torna racista, ou sexista? Já que ninguém nasce racista, e tampouco existe qualquer predisposição fetal ao sexismo, aprende-se a Outremização não por meio do discurso ou da instrução, mas pelo exemplo.” (MORRISON, 2017, p. 27)

Porém, a figura de Margarida faz com que ela repense sua condição de mulher: “Descobri que as mulheres do álbum estavam tão desesperadas quanto eu”(p.47). Após entregar para a avó que Margarida estava namorando um jovem branco e rico e esta ser repreendida, levada às últimas consequências ao fugir de casa, Ana Luisa não é mais a mesma e o desejo de afrontar a avó começa a prevalecer. Seus ensinamentos soam distantes daquilo que a jovem almeja para sua vida:

Raríssimas mulheres sentem prazer, filha. O homem, sim. Então a mulher precisa fingir um pouco, o que não tem essa importância que parece. Temos que cumprir nossas tarefas, o resto é supérfluo. Se houver prazer, melhor, mas e se não houver? Ora, ninguém vai morrer por isso. Ninguém? Pensei nas mulheres do álbum. [...] Ninguém vai morrer por isso. Mas há muito elas estavam mortas” (TELLES, 1991 p.60)

Percebe-se, assim, por meio dos escritos lygianos, o quanto o *prazer* para a mulher sempre ficou em segundo plano. A autora, ao construir personagens como Maria Emília e Ana Luísa, faz com que nós leitoras pensemos sobre a nossa trajetória enquanto mulheres, marcada pela opressão do corpo.

No prefácio da obra de Toni Morrison, *A origem dos outros*, Ta- Nehisi Coates, fala dessa obra, na qual os leitores de Lygia Fagundes Telles reconhecem algumas de suas posições:

“Enraizada na história, sua obra produz beleza a partir de algumas das manifestações mais grotescas. Mas essa beleza não é uma fantasia, portanto não deveria ser nenhuma surpresa que Morrison esteja entre aqueles que compreendem o poder da história sobre todos nós.” (p.19)

A personagem Margarida, pajem de Ana Luísa, uma jovem mestiça que enaltece a cor branca do pai polonês e odeia a cor negra da mãe Isaura é a personagem negra mais explorada por Lygia Fagundes Telles: ela divide o protagonismo com Ana Luísa nas primeiras páginas do conto. Ana Luísa tem um ideal de família criado pela avó e Margarida surge desmantelando esse ideal que a avó criara para a neta:

Quando Margarida resolveu contar os *podres* todos que sabia naquela noite negra da rebelião, fiquei furiosa. [...] É mentira, é mentira! Eu gritei tapando os ouvidos. Mas Margarida seguia em frente: tio Maximiliano se casou com a inglesa de cachos só por causa do dinheiro, não passava de um pilantra, a loirinha feiosa era riquíssima. Tia Consuelo? Ora, tia Consuelo chorava porque sentia falta de homem, ela queria homem e não Deus: ou o convento ou o sanatório. [...] “E tem mais coisas, minha queridinha” anunciou Margarida fazendo um agrado no meu queixo. Reagi com violência: uma agregada, uma cria e ainda por cima mestiça.(TELLES, 1991, p.37)

Ela e Ana Luísa vivem num conflito de raça, de classe, de criação, de moral e caráter. Ana Luísa é criada pela avó pra ser uma dama da sociedade, uma jovem que toca piano, que recita poemas para as amigas da avó e se alimenta desses elogios: “Eu precisava ser encantadora” p. 50); enquanto Margarida fora criada num orfanato depois da morte da mãe e trazida de volta para a casa aos dez anos quando tinha idade para trabalhar. Tinha imensa

curiosidade em conhecer as palavras, mas se quisesse consultar um dicionário tinha que ser escondido da avó que a proibia, seu lugar era a cozinha e nada mais.

Ana Luísa é a personagem que passa por um processo de amadurecimento ao longo do conto, porém a princípio trata Margarida com o mesmo preconceito que a avó: “uma agregada, uma cria e ainda por cima, mestiça. Como ousava desmoralizar meus heróis?” (p.38). Durante as discussões entre elas, Ana Luísa enfatiza:

Em meio do meu atordoamento, me ocorreu que Margarida ia escurecendo enquanto falava, **ela que chegara a ser quase branca quando se preparava para ver o namorado. Tinha os cabelos eriçados feito uma juba enlouquecida.** Os lábios ficaram cinzentos: atirava-se às palavras como quem se atira ao fogo. Falou também sobre suas origens, ah, não tinha ilusões. Falou na avó, na preta Ifigênia. Desde mocinha Ifigênia engomava a roupa da família, o ferro atochado de brasas, era a idade da goma. As camisas lustrosas. [...]Quando ela engravidou, Tio Maximiliano foi mandado às pressas para a Europa, todos sabiam. E ninguém sabia nada. Com a mesma pressa com que o jovem embarcou foi providenciado para ela um casamento. O escolhido era um agregado da família (tantos agregados!) que era sargento e gostava de tocar violão. O menino nasceu de olhos verdes. O sargento sumiu quando o menino morreu de pneumonia. Pronto, devia ter dito a minha avó, tudo está resolvido. “Deus sabe o que faz”. A segunda gravidez de Ifigênia já foi tranquila, reapareceu o sargento. Nasceu uma menina. “Vamos batizá-la com o nome de Florence”, sugeriu meu avô. [...] Minha avó se opôs, “Imagine, um nome aristocrático para a pobrezinha”. Se era para recorrer a romances, por que não *A escrava Isaura?*

(TELLES, 2018, p.283 grifo nosso)

Nesse trecho sabemos toda a trajetória de Margarida. A avó Ifigênia que dá a luz a uma menina chamada Isaura, morrendo quando Isaura é apenas uma menina, assim esta será criada num asilo até que possa recompensar a família com seu trabalho. Porém, ela acaba tuberculosa em um sanatório onde se apaixona por um polonês. Recebe alta quando engravida, porém morre logo após o parto no qual dá a luz à jovem Margarida. Percebe-se, assim, que é a primeira personagem negra da qual sabemos toda a trajetória.

O teor negativo que a descrição da negritude carrega, tanto na fala de Ana Luísa como na postura da própria Margarida que não gosta de ser negra, é indiscutível. Ao ser comparada ao pai ela se enche de felicidade, porém quando Ana Luísa diz que ela é a cara da mãe, apenas para magoá-la, ela entra embaixo da cama e começa a chorar.

Numa noite, Margarida está se arrumando para ver o namorado, quando Ana Luísa enciumada e com inveja da Pajem a entrega para a avó que a proíbe de sair pelo fato de o jovem ser branco:

Quando viu a avó, Margarida recuou com o vidro da água-de-colônia que tinha acabado de abrir. “Margarida pode ir lavando a cara que você não vai ver esse

moço. Ele é branco, querida. De família importante. Eu seria uma criminosa se consentisse nesse namoro. (TELLES, 2018, p.284)

Ana Luísa, logo em seguida, percebe que foi cruel com Margarida: “Não sou boa, pensei. Sou má” (p.284), e ao tentar consolar a amiga, acaba por enraizar ainda o preconceito ensinado pela avó: “ ‘Não fique assim querida’, pedi. ‘Minha avó tem razão, agora você vai arrumar um outro namorado que seja assim da sua cor, presta atenção, da sua cor.’ ” (p.284)

O elo entre Margarida e Ana Luísa havia sido quebrado, tinham em comum “a metade maldita” de suas mães - negra e judia - e isso bastava para que elas se confrontassem o tempo todo. Margarida aguentou mais alguns dias e fugiu com um jovem negro, fato que não despertou ira da avó: “Agora é melhor deixar. Preto, imagine. Criar uma menina como filha e saber que foi deflorada por um preto. Enfim, há coisas piores.” (p.290). Fica evidente que nada é permitido a Margarida, ela não tem o direito de se relacionar com homens brancos nem com homens negros sem ser julgada, a ela caberia apenas os deveres domésticos e a gratidão a essa família que a “acolheu”.

Com a saída de Margarida a avó passa a precisar de uma nova empregada e deixa muito claro o perfil que ela deseja: “Agora quero uma preta retinta, com a tradição da raça. Princesa Isabel, pois sim! Queria que vivesse ainda para ver em que situação ficamos com os seus sentimentalismos” (p.293). Porque quanto mais preta, mais serviçal, mais saberia o seu lugar, enquanto a mestiçagem, de acordo com a avó, passou a permitir um ideal de liberdade, de sonhos de uma vida diferente da senzala.

Toni Morrison em *A origem dos outros* (2017) fala sobre a eugenia do médico e senhor de escravos nos Estados Unidos Samuel Cartwright para entendermos até onde a ciência foi capaz de documentar a necessidade de controlar “o Outro”:

“ ‘Segundo leis fisiológicas inalteráveis’, ele escreve em seu “Report on the Diseases and Physical Peculiarities of the Negro Race” [Relatório sobre as doenças e peculiaridades físicas da raça negra] (1851), ‘os negros, via de regra, salvo raras exceções, só podem ter suas faculdades intelectuais despertadas o suficiente para receberem cultura moral e para se beneficiarem da instrução religiosa ou de outra natureza quando submetidos à autoridade obrigatória do homem branco... Por sua indolência natural, exceto quando submetidos ao estímulo da obrigação, eles passam a vida dormitando uma vez que sua capacidade pulmonar [...] O sangue negro que irriga o cérebro acorrenta a mente à ignorância, à superstição e à barbárie, fecha a porta para a civilização, a cultura moral e a verdade religiosa’ ” (MORRISON, 2017, p. 24 – 25)

Neste conto coloca-se, também, a questão da identificação e do significado da cor, tal qual abordada por Morrison em seu capítulo “O fetiche da cor”. A autora aponta a miscigenação como a mais detestável das possibilidades relacionadas ao sangue negro: “Em

boa parte da literatura norte-americana, quando a trama exige uma crise familiar, nada é mais repulsivo do que relações carnavais mútuas entre as raças.” (p.67).

Pode-se reconhecer aqui, no conto de Lygia, quanto é repulsivo para a avó a possibilidade da jovem Margarida vir a casar-se com um jovem branco de família importante. Aqui juntam-se o preconceito de classe e, sobretudo, o preconceito da cor.

Em “A confissão de Leontina”, a narradora-personagem é uma mulher que está presa por ter cometido um crime em legítima defesa. Ela conta sua história desde a infância até a vida adulta através de uma confissão direcionada a alguém (talvez a própria Lygia) que, finalmente, resolveu escutá-la. Leontina é uma figura sensível e inocente, inserida em um contexto social de total exclusão: o pai, ela não conheceu, a mãe era uma senhora humilde, sem estudos, que só pensava no trabalho para o sustento da família, a irmã era uma criança doente e totalmente dependente dos cuidados de Leontina, e o primo, Pedro, que a desprezava, só pensava nos estudos, no desejo de tornar-se médico e livrar-se delas de quem ele dependia.

Após absorver ao longo da vida todos os afazeres da vida doméstica, e após a morte da mãe teve de sustentar a família, mesmo sendo apenas uma adolescente. Ela fazia tudo isso com resignação, pois aquele era o modelo de mulher que ela conhecia, modelo pré-estabelecido pela sociedade, onde a hierarquia das relações de gênero ditava as regras.

Através de sua confissão, a protagonista vai resgatando sua identidade e mesmo percebendo o seu sofrimento, mas não se revolta. A ausência da figura paterna mexe com o imaginário de Leontina, pois enquanto ela se materializa na figura da mãe, o pai é um ser idealizado.

Após a morte da mãe, Leontina tem um instante trágico; no momento em que está prestes a ouvir o discurso de Pedro na Universidade, surge Malvina, a ajudante negra, para avisar que sua irmã caçula se afogara no lago próximo à casa:

“Estava quase na hora de Pedro começar o discurso lá na festa quando a Malvina apareceu me chamando com a mão depressa depressa. Ela era preta mas naquela hora estava com a cara cinzenta. Que foi que aconteceu com a minha irmãzinha eu perguntei quase sem poder me agüentar de pé. Então Malvina começou a tremer dizendo que não tinha tido tempo de fazer nada.” (TELLES, 1991, p.97)

Importante ressaltar que Malvina é a personagem negra apresentada pela autora cujo nome é o mesmo que aparece no conto *A sauna*, com o impasse do nome da personagem: Malvina ou Albina.

Em outra passagem desse mesmo conto, Leontina, ainda criança, depois da morte da mãe e do abandono do irmão, acaba de fugir de seu emprego, dos maus tratos da patroa Dona Gertrudes, estando em um trem sozinha, começa a admirar o seu reflexo no espelho: “ eu tinha mesmo a cara de lua cheia que dona Gertrudes vivia caçoando. **Mas a pele era clarinha.** E a boca muito bem feita sim senhora e com todos os dentes.” (p.102, grifo nosso). Leontina, e tantos outros personagens de Lygia, seguem enaltecendo a pele clara e os olhos claros em detrimento da cor negra enraizada na servidão. Reconhece-se aqui, mais uma vez, o “fetiche da cor”, de que fala Morrison, que alcança mesmo os de pele branca que ao colocar-se a possibilidade do preconceito de classe, talvez, socialmente, e por comparação, este seja preferível ao preconceito de cor.

Em ‘Missa do galo’ (Variações sobre o mesmo tema) Lygia reconstrói o clássico conto escrito por Machado de Assis, história entre um jovem chamado Nogueira, de 17 anos, e Conceição, uma mulher de 30 anos, esposa de Menezes. No conto machadiano quem narra é o jovem Nogueira, relatando uma noite de Natal em que Conceição se aproxima dele com possíveis intenções sexuais que ele não compreendeu no momento: Chegamos a ficar algum tempo – não posso dizer quanto – inteiramente calados” (p.342)

Já na versão de Lygia há um narrador em primeira pessoa, com características de narrador onisciente, que caminha ao lado de ambos os protagonistas, Nogueira e Conceição, parecendo vigiá-los o tempo todo, transmitindo ao leitor suas ânsias e desejos.

A referência à negritude aqui pode parecer justificável já que Lygia retoma um texto de Machado escrito em 1899, onze anos após a abolição da escravatura, momento em que ainda se representava um Brasil no modelo escravocrata.

Nos trechos que seguem há referências às mucamas que estão rindo do adultério de Menezes, que estaria se deitando com a sua amante enquanto Conceição o esperava como digna esposa em casa.

Mas será que agora tem alguém dormindo? A começar pelas mucamas lá no fundo da casa: já estão de camisola e conversam baixinho, a mais nova trançando a carapinha em trancinhas duras, rindo do patrão que devia estar todo contente, montado na concubina, ouviu essa palavra mais de uma vez, acabou aprendendo, *concubina*. Montado nela, o carola! (p.344)

Conceição, coitada, uma insônia. A velha [sogra] suspira. Também, dormir, como? Justo numa noite assim sagrada o marido cisma de procurar a mulata, é o cúmulo. (p.344)

No decorrer do conto de Lygia damo-nos conta de que Conceição está desperta para ter uma longa conversa com o jovem Nogueira, na noite de Natal que ficará pra sempre na cabeça do jovem como uma incógnita de sedução ou uma simples conversa ingênua da mulher de Menezes.

No conto intitulado ‘Gaby’, penúltimo do livro, somos apresentados, por um narrador em terceira pessoa, ao protagonista de apelido Andrógino. Ele está no bar com o garçom, Fredi, momento em que discorrem sobre diversos assuntos. Gaby, que leva o nome do arcanjo Gabriel, é pintor de “natureza morta”. Em sua infância foi extremamente protegido e mimado pela mãe, e cuidado pela babá, a personagem negra do conto, que segue o mesmo padrão de outras serviçais analisadas anteriormente.

A Babá surge nas memórias da infância arrumando a mesa do jantar, preparando-lhe o café, servindo os pais e é chamada de “Babá”, “preta” e “empregada” pelo narrador.

Dirigiu-se à Babá: “Você sabe onde ela foi, Babá?”. **A preta** deixou cair um copo. Respondeu catando os cacos: “Sei não”. Ele se aproximou do pai. Ouviu a própria voz vir vindo desgarrada do corpo, só voz: “Tinha aquele moço do carro vermelho esperando na esquina, ela foi no carro dele.” (p.366, grifo nosso)

A Babá também segue o estereótipo da preta cruel, aquela que está na casa frente aos protagonistas para escancarar verdades da pior forma possível, seguindo a mesma linha de Luciana do romance *Ciranda de Pedra*, e de Margarida do conto ‘O espartilho’, entre outras.

Correu ao quarto da Babá, sacudiu-a, “E a mamãezinha?” A preta esticou o beijo. “Mamãezinha, não é seu bestinha? Foi embora, está na casa da sua avó”. Agarrou-se a ela: “E não vai voltar, Babá?” A empregada preparou um copo de água com açúcar. Deu-lhe uns goles. Tomou o resto. “Apanhou de chicote, a coitada. Mas não chora, não, ninguém tem culpa.” (p.374)

Qual o papel da babá na narrativa? Outra vez o estereótipo, ou antes a presença da mesma personagem negra, sempre presente nas histórias familiares. Muitas vezes, como aqui, ela é determinante na criação dos filhos, preenchendo funções que não são assumidas pelos pais e que deixam sua marca no desenvolvimento das crianças.

Agora na vida adulta sente-se solitário e vazio. Tem uma amante velha pela qual sente repulsa, mas precisa do dinheiro dela. Ama uma jovem que não o suporta mais

(Mariana) e acaba por viver no tédio, situação-limite a que chegou sua vida. O pai encontra-se doente e solitário em uma pobre pensão.

Há uma “mosca” ao redor de Gaby, ao longo de quase todo o conto, que faz com que haja em sua cabeça um misto de lembranças da velha com bochechas murchas, pintadas, com a peruca meio ridícula, a lembrança de ter denunciado ao pai que a mãe, que tanto o protegia, tinha um amante com um carro vermelho, as duas reprovadas na escola, e assim por diante. Ao final, Gaby recebe a carta de despedida de Mariana e aos prantos pensa se um dia conseguirá fugir dos beijos e da dentadura da velha. A mãe desapareceu, tudo é vazio, pensa de novo em matar a velha, que, ao perceber que ele estava um pouco febril, vai lhe preparar um chá. O conto termina com Gaby mordendo uma maçã enquanto espera o chá, dando, assim, continuidade à sua submissão.

O terceiro livro de contos intitulado *A noite escura e mais eu*, publicado em 1995 reúne 9 contos e não possui sequer um personagem negro, porém há dois contos que chamam a atenção pelas referências implícitas.

Após uma leitura atenta da escrita de Lygia, percebe-se que todas as criadas, pajens, empregadas domésticas têm exatamente o mesmo perfil. Assim, mesmo quando não há descrições físicas que façam referência à negritude, imaginamos essas personagens sendo negras. É o que ocorre no conto intitulado ‘A rosa verde’ e em ‘Uma branca sombra pálida’. No primeiro conto há a presença da personagem Bila, descrita como uma “pajem” que corria “toda afogueda” e no segundo há a figura de Efigênia, juntamente com referência mais uma vez bastante preconceituosa em relação aos negros: “Eu podia colocar o ouvido na parede e só ouvia a cantoria da negrada [...] começava o som dos delinquentes” (p.446)

O quarto livro de contos intitulado *Invenção e Memória*, publicado em 2000, traz quinze histórias nas quais flashes da infância e da juventude da autora ganham vida no processo de criação ficcional. Lygia expõe vivências, sonhos, desejos e fantasias. E dos quinze contos apenas dois trazem personagens negras, ainda serviçais mesmo com a virada do século.

O conto intitulado *Que se chama solidão* traz um toque de autobiografia da autora, que regressa à infância, revisita sua existência e nos traz memórias carregadas de invenções, a figura da mãe fazendo goiabada, as tias, as contações de histórias, a pajem, personagem que nos interessa, e a vida monótona da protagonista em meio à solidão e ao convívio familiar.

Há algo a ser destacado em relação à pajem, pois na edição do ano de publicação, ou seja, em 2000, seu nome é Maricota; já na edição de 2018, corpus deste trabalho, a pajem

recebe o nome de Juana, portanto, vamos nos referir a ela por este nome. Importante ressaltar que não há nenhuma outra modificação do nome de outras personagens nas obras lidas e não conseguimos encontrar nenhum motivo para essa modificação.

Assim, Juana, a pajem, é descrita pela nossa protagonista da seguinte forma: “Essa pajem, órfã e preta, era uma ovelha desgarrada [que] repartia a carapinha em trancinhas com uma fita amarrada na ponta de cada trancinha” (TELLES, 2018, p. 461)

A pajem era quem cuidava de nossa protagonista e era chantageada por ela, pois Juana tinha um namorado, também negro, com “feição de cavalo e trapezista no circo do leão desdentado”, fato que as tias não podiam saber. A relação é conflitiva, impondo a dicotomia senhora (branca) e empregada (negra e rebelde): “- Ficava enfurecida quando eu dava alguma ordem. Pensa que sou sua escrava, pensa? Tempo de escravidão já acabou! (TELLES, 2018, p. 462). A jovem protagonista, ao questionar o pai sobre o período escravocrata, o ouve recitar um poema que falava de um navio negreiro, aqui, claramente o poema de Castro Alves. Assim, ela apieda-se de Juana e leva-lhe a melhor manga que colheu no quintal: “Fui oferecer à Juana a melhor manga que colhi naquela manhã. Ela me olhou meio desconfiada, guardou a manga no bolso do avental [...]” (TELLES, 2018, p. 462)

A relação dessa personagem negra que acompanha a educação da criança, com a qual mantém uma relação de bastante intimidade, cercada de afetividade, passa por uma transformação, quando a menina chega a sua puberdade e recebe a conscientização social do processo de Outremização, do qual nos fala Toni Morrison.

A figura de Juana é a da negra sabida e manipuladora que sabe quando deve fazer as pazes com a jovem protagonista e quando deve agradar a patroa, mãe da jovem, e, apesar da idade, a figura da negra também pende para a sexualidade e para a crueldade:

“Naquela tarde em que os grandes saíram e fiquei por ali banzando, ela começou a desenhar com carvão no muro do quintal as partes dos meninos, Olha aí, é isto que fica no meio das pernas, está vendo? É isto! repetiu mas logo foi apagando o desenho com um trapo e fez a ameaça, Se você contar você me paga!” (TELLES, 2018, p. 462)

No final do conto Juana foge com o trapezista e ninguém sabe o seu paradeiro. A imagem que resta dela é a de uma negra mal agradecida que deixa a menina chorando abandonada. A mãe logo a substitui por outra pajem chamada Leocádia, branca, e que não é acometida por nenhuma dessas características de subalternidade, “A pajem que veio em seguida também era órfã, mas branca” (p.463), pois naturalmente deveria ser negra; é gentil,

doce, adora música, e ao final do conto descobre-se que está grávida, é cuidada pela família, diferentemente de Juana, “Eu cuidaria dela, da criança, cuidaria de tudo, disse minha mãe.” (p.464). Leocádia acaba morrendo e aparecendo na figura de anjo para a protagonista:

“Quando passei pelo jasmineiro no quintal (anoitecia) vi um vulto esbranquiçado por entre os galhos. Parei. A cara úmida de Leocádia abriu-se num sorriso.

- A quermesse, Leocádia! Vamos?, eu convidei e ela recuou um pouco.

-Não posso ir, eu estou morta. (TELLES, 2000, p.14)

Também em tom de autobiografia, *Rua Sabará, 400*, Lygia relata a escrita do roteiro para o cinema de nome *Capitu*, baseado na obra célebre de Machado de Assis *Dom Casmurro*, roteiro que produz em parceria com o marido Paulo Emílio Sales; O conto desenrola-se em torno da discussão da suposta traição de Capitu e das grandiosas personagens de Machado:

Acho melhor guardarmos uma certa distância do Bentinho e dessa Capitu, ele advertiu muito sério. Houve traição? Não houve traição? A gente não vai tomar partido, quero dizer, não assim de modo que transpareça no roteiro, não somos juízes. (TELLES, 2000, p.82)

Já nas primeiras linhas do conto aparece Alina, a empregada do casal, “uma bonita crioula que sempre dava um jeito de arrumar uma festa.” (p.81), importante ressaltar que é a primeira vez que o termo ‘crioula’ aparece nos escritos lygianos, substituindo os termos ‘preta’ e ‘negra’, utilizados até então. A definição do termo crioula caminha, supostamente, para uma amenização dos termos utilizados pela autora, porém Lygia não volta a utilizá-lo em outras narrativas.⁴

Percebemos que a sua presença não faz a mínima diferença para a construção e entendimento do texto, visto que ela é citada nesta cena, para avisar que chega um amigo e, por último, quando sai para ir à festa:

Paulo César achou graça no apelido? Penso que sim, principalmente quando Alina abria a porta e vinha anunciar, Chegou o sêo Capitu. [...]

Logo depois,

⁴ <https://www.dicio.com.br/crioulo/> <acesso em 24 de março de 2020> Crioulo: adjetivo, substantivo masculino. Diz-se de, ou pessoa de raça branca, nascida nas mais antigas colônias europeias (Antilhas, ilha Bourbon etc.).Outrora, negro nascido na América; atualmente, qualquer homem negro. Escravo nascido na casa do senhor.

Ouvi a voz da Alina conversando animadamente com a amiga na área de serviço, deviam estar saindo. Sem abrir a porta ela quis saber, Vocês querem alguma coisa? Levantei a voz para que me escutasse, Tudo bem, Alina, boa festa! Saíram com alvoroço e fez-se o silêncio na área enquanto na sala os gatos começaram a miar. (TELLES, 2000, p.81-82, 85-86)

Alina aparece em quatro linhas do conto e está moldada exatamente na forma em que a mulher negra se enraíza na Literatura Brasileira, *crioula*, empregada, cujo lugar é a área de serviço: está ali para servir e, ainda, incorpora o alvoroço da crioula que adora uma festa. E, embora, apareça com alguns indícios de liberdade, como o tratamento aos patrões com bastante intimidade (“vocês”), estar saindo para uma festa com as amigas, ela ainda permanece no lugar da servidão.

O quinto livro *Um coração ardente*, publicado no ano de 2012, é uma reunião de dez contos escritos entre 1950 a 1980 que estavam espalhados até que a Companhia das Letras os agrupou em um único livro. São histórias de homens e mulheres brancos, crianças e adultos flagrados em seus sentimentos mais secretos e em sua relação espinhosa com a vida à sua volta. Dos dez contos encontramos apenas dois que fazem referência a personagens negras.

Em ‘Dezembro no bairro’ a autora dá voz a um narrador que rememora a infância junto aos amiguinhos do bairro, o cinema no porão, os jogos de bola na rua e uma lembrança em especial do menino Maneco, cujo pai, Marcolino, se fantasia de Papai Noel para ganhar a vida até que é descoberto pelas crianças, amigos do protagonista, que o ridicularizam.

Ao final do conto, os meninos dirigem-se à casa de Marcolino e no caminho nos deparamos com essa construção: “Saímos em disparada pela rua afora. O portão do cortiço estava apenas cerrado. Duas pretas gordas conversavam refesteladas em cadeiras na calçada.” (p.553) uma referência aleatória a pessoas próximas a um cortiço e são justamente mulheres negras. Por fim, os meninos chegam à casa de Marcolino e são recebidos por Maneco, o filho, que os expulsa chamando-os de traidores.

Outro conto no qual encontramos uma referência a personagens negras é ‘As cerejas’, em que a narradora menina, criada pela madrinha, narra a chegada inesperada do primo Marcelo e dias depois de Tia Olívia, que vinha com um perfume fortíssimo e um colar de cerejas encantador. Certa noite a energia acaba e ela tem que levar velas ao quarto da tia; porém, ao encostar na porta avista dois corpos nus no divã, o do primo Marcelo e o de tia Olívia. A menina conta que caiu doente, febril e que a madrinha disse que fora o pior sarampo que já havia visto. Além da madrinha e de nossa protagonista há uma pajem, Dionísia, nome

que já apareceu em tantas outras narrativas citadas anteriormente: “A **preta Dionísia** a bater as claras de ovos em ponto de neve, a voz ácida contrastando com a doçura dos cremes.” (p.599, grifo nosso)

No momento em que a Madrinha descobre a chegada de Tia Olívia, desespera-se e pede ajuda a Dionísia:

Vocês não podem fazer ideia, ela é de tanto luxo e a casa aqui é tão simples, não estou preparada, meus céus! O que é que eu faço Dionísia, me diga agora o que é que eu faço!

Dionísia folheava tranquilamente um livro de receitas. Tirou um lápis da carapinha tosada e marcou a página com uma cruz.” (p.599 – 600, grifo nosso).

A protagonista, no decorrer do conto, relata que ela e a Madrinha sentiam-se inferiores a Marcelo que já havia morado na Europa e à Tia Olívia. Com o passar dos dias Madrinha tentava distrair-se com os crochês e “Dionísia tão preta quanto enfatuada com as tais receitas secretas...” (p.601)

Por fim, Marcelo vai embora e Tia Olívia parte dois dias depois, dando para a nossa protagonista seu colar de cerejas. Exatamente um ano depois elas recebem a notícia da morte de Marcelo e a Madrinha lamenta-se de saudades de Tia Olívia.

O último livro da coletânea é *Contos esparsos*, obra que reúne textos publicados originalmente em veículos de imprensa ou outras coletâneas. Há doze contos dos quais apenas dois apresentam personagens negras. O primeiro chama-se ‘O tesouro’, publicado inicialmente no ano de 1965, pela editora Martins no livro *O jardim selvagem*.

O enredo, narrado em terceira pessoa, gira em torno de dois irmãos, Guido, mais velho, e sua irmã caçula Georgeana. Ambos são cuidados por uma governanta branca, a *Fräulein*, exigentíssima, que é caracterizada sem nenhum preconceito em relação a sua postura ou aparência física. “- Está na hora do lanche, venha lavar as mãos ordenou a governanta impelindo o menino na direção do banheiro.” (p.609): Percebe-se que a adjetivação negativa é explorada quando a serviçal é negra, quando é branca a adjetivação é indiferente; a construção narrativa não explora expressões como “a branca”, como usualmente Lygia utiliza “a preta com a sua carapinha”, “a empregada”, entre outras expressões que visam inferiorizar a serviçal negra.

Guido e Georgeana têm um segredo, um mapa que levaria até um tesouro, e eles passam todo o conto tentando esconder esse segredo da mãe e da governanta. Um dia Guido

sai escondido em direção à praia em busca do tesouro perdido, caminha a esmo pelas ruas e pela praia e, após tomar um banho de mar, acaba sendo levado por um homem desconhecido a um café. A cena seguinte é descrita no momento em que chegam ao estabelecimento:

Um preto de alparcatas vermelhas bebia na única mesa junto da porta, as pernas atravessadas na estreita passagem entre a parede e o balcão. No chão de cimento, batido pelos frouxos raios de sol, moscas vojavam meio entorpecidas. O preto encolheu as pernas para deixar passar os homens. O menino apressou-se em aproveitar a passagem(p.623)

Guido está ali mergulhado numa aventura nova, perdido entre os homens do café que lhe oferecem uma cachaça, que ele toma como se fosse o dono de sua própria vida, quando de repente entra um rapazinho gritando que uma jovem foi assassinada:

- A Rosa, a Rosa da pensão da Musa!... gritou um rapazinho entrando ofegante no café. – A Rosa foi assassinada, um homem matou ela...
 - A Rosa!... repetiu o dono do bar baixando a grande cara pasmada. – Mas ainda hoje cedo ela veio aqui buscar pão, meu Deus! Assassinada?
 - Três facadas nas costas. Vou correndo avisar a família – disse o informante.
 [...]
 - Não é uma escurinha que anda sempre de vermelho? – indagou o homem enfiando outro bolo na boca.
 -Essa mesmo – disse o homem do bar. Encheu um cálice, bebeu-o de um só trago: - Bonitinha, não teria mais do que uns quinze anos... Pobrezinha! (p.624)

A personagem negra, nesse conto, não está inserida no serviço doméstico, nem seu lugar é a cozinha, mas está inserida em um prostíbulo dirigido por uma mulher de nome Musa. Prostituta e assassinada, essa é a caracterização que a personagem negra recebe nesse conto de Lygia. Guido presencia toda a cena sendo levado pela curiosidade que rege a multidão:

A mulher voltou a sentar na cama. Lançou ao menino um olhar:
 - Depois cresce e vem aqui matar a gente.
 - Não seja burra, Odete. Que é que o garoto tem a ver com isso? Ele vai crescer, sim, e se aparecer por aqui, vai ser bonzinho com todas nós, não vai mesmo hein? (p.627)

Guido entra, inclusive, no quarto onde está o corpo de Rosa, “O corpo escuro e roliço estava numa posição tão natural e a expressão tão serena, que a mulher parecia dormir.” (p.626). Em seguida saiu e atravessou uma longa rua principal, olhava as pessoas, as casas, o mar, os carros com a esperança que o pai pudesse encontra-lo. Tirou o mapa do bolso que estava pesado de areia e não havia mais nada além da cruz vermelha que marcava o local exato do tesouro, transformou-o numa bola e o atirou para longe, deitou-se na areia e fechou os olhos para dormir.

O conto intitulado ‘Hô Hô’, que foi publicado pela editora José Olympio no Rio de Janeiro no ano de 1958, no livro chamado *Histórias de desencontro*, é uma narrativa longa, com onze páginas, em que há, apenas, uma referência à pajem Glicéria: “Todas as manhãs a preta Glicéria tinha que sacudir Hô-Hô para que ele acordasse às sete horas em ponto.” (p.646). A trajetória do menino Hô Hô desenrola-se toda sem que a presença da preta faça a menor diferença no desenrolar da trama, ela é apenas a pajem que serve o seu café, retomando a função da babá negra na criação dos filhos das famílias brancas.

O outro livro de contos escolhido para análise, publicado em 2007, intitula-se *Conspiração de nuvens* (2007), obra em que Lygia demonstra como são tênues as fronteiras entre ficção e realidade, entre aquilo que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido, trazendo confissões de sua infância, das relações familiares e tornando o leitor cúmplice de suas divagações, situadas entre suas memórias e suas invenções.

O livro possui dezenove contos, dos quais apenas três possuem personagens negras. No conto ‘Elzira’, Lygia resgata uma conversa com sua mãe, que resolve contar-lhe a dolorosa trajetória de uma tia distante. “Esta é uma história verdadeira, contada por minha mãe no tempo em que morávamos em Sertãozinho. [...]” (p.9)

A mãe de Lygia, assim, discorre sobre a vida da triste Elzira, “a morta virgem”, que morreu antes de completar vinte anos, pois se apaixonara por um jovem médico das redondezas e foi impedida de realizar esse amor:

Era o nome dele, doutor Paixão, um moço moreno de traços fortes e bela cabeleira ondulada. A família do jovem médico morava perto do grande sobrado azul do fazendeiro, pai de Elzira. Debruçada na janela, Elzira via aquele moço passar a cavalo todas as tardes, todas as tardes... Cumprimentavam-se e pronto, mais nada. Com o tempo ela chegava a sorrir e ele também sorria, tocando na aba do chapéu. Foram apresentados na saída de uma novena, no Largo da Matriz, e foi então que desabrochou aquele amor fulminante... (TELLES, 2007,p.11, 12)

A mãe enfatiza o quanto a Tia Elzira era herdeira daquilo que chamamos romantismo, “pois essa mocinha muito bonita e romântica [...] No Romantismo as pessoas eram mais sentimentais, fugiam da realidade...” (p.11); e ainda escrevia versos e passava o tempo na janela esperando o doutor Paixão passar com seu cavalo. Certo dia, o médico vence o medo e pede a mão de Elzira em casamento:

Então a orgulhosa família dos abastados fazendeiros recusou o pretendente **porque ele era mulato**, o doutor Paixão era mulato, filho de mãe preta e pai branco, enfim, tinha um pé é na cozinha. Moço culto e com futuro, mas aquele preconceito. [...] Pois preconceito é essa aversão a outras raças, aversão aos pretos. Aversão aos índios, entendeu agora? (TELLES, 2007, p.12, 13)

Lygia, neste momento, mais uma vez, denuncia o preconceito enraizado da época, Elzira não poderia casar-se com um mulato, pois essa relação era vista como repulsiva para o pai, trazendo novamente o conceito detestável da miscigenação trabalhado por Toni Morrison em ‘O fetiche da cor’ : “Ao contrário do estupro de escravizados, a escolha humana ou, Deus me livre, o amor recebe uma condenação global.” (MORRISON, 2017, p. 67) A partir de então, não encontra mais nenhum motivo para viver, deixa de tocar o cravo, instrumento que tocava todos os dias, agora silenciosa, era outra mulher, comia pouco e falava menos ainda:

[Elzira] queria apenas morrer. E para apressar essa morte, todas as noites, antes de dormir, debaixo da camisola, apertava contra o corpo uma toalha molhada. Quando ficou tuberculosa, pareceu enfim mais tranqüila. (TELLES, 2007, p.14)

Seu último pedido foi que tocassem a sua valsinha favorita, *O coração de Lili*, e que enchesse o travesseiro de seu caixão com todos os seus versos, Lygia afirma em uma de suas entrevistas, que o pedido foi cumprido, mas que naquele momento o Brasil perdia uma grande poeta. Tia Elzira morre, exatamente, seis meses após a partida do Doutor Paixão, que abandona a região: “Tia Elzira morreu em pleno inverno, na manhã gelada não havia uma só flor em nenhum jardim” e para surpresa de todos, um jovem (teria sido o doutor Paixão? Nunca saberemos) veio entregar uma bela braçada de lírios para enfeitar o caixão de Tia Elzira.

No conto intitulado ‘Eu voltarei!’, a autora faz uma breve porém profunda reflexão sobre a vida moderna, sobre o dinamismo das vidas vazias nas grandes cidades. Um narrador em primeira pessoa conta que ao passar pelo muro de um cemitério encontra um escrito em letras negras e desordenadas “Eu voltarei” e, a partir, desse escrito passa a fazer uma análise do mundo, das ruas, do intenso consumismo e de todas as datas comemorativas como o Natal, o Carnaval e o quanto viver tornou-se sinônimo de consumir: “E a máquina do consumismo a todo vapor, difícil escapar da engrenagem infernal dos shoppings e das galerias, comprar, comprar, comprar...” (p.26); e, em seguida, passa a levantar hipóteses do autor desse aviso de regresso:

“Eu VOLTAREI! ele escreveu no muro do cemitério. Pergunto agora se por acaso esse desertor é negro. Se for negro quero lembrar que ainda vigora o

preconceito, disfarçado mas atuante, onde o emprego? Onde a escola? E não adianta tingir o cabelo de louro porque o preconceituoso tem olho vivo, Todo brasileiro é mestiço senão no sangue nas ideias, escreveu Silvio Romero há cem anos.” (p.27)

Aqui, a autora parece estar ciente do quão a figura do negro carrega a dificuldade de ser um ser social, todo o preconceito que necessita enfrentar apenas por ser; como afirma Morrison: “A desumanização racista não é apenas simbólica; ela delimita as fronteiras do poder” (2017, p. 16), isto é, se o autor do escrito for negro ele deverá pensar duas vezes antes de querer pertencer novamente a esse mundo, controlado por uma sociedade preconceituosa de modelo escravagista.

E, por fim, no conto intitulado ‘O trem’, narrativa de caráter fortemente biográfico acompanhamos a trajetória de uma Lygia menina que faz uma viagem de trem acompanhada da mãe e de sua pajem Maricota, nome que já surgiu em narrativas analisadas anteriormente.

“Eu teria cinco ou seis anos? No chão daquela infância descabelada, meio selvagem estava o trem, Companhia Paulista de Estradas de Ferro, ah! Tantas viagens. Às vezes, o medo. Na estação a minha mãe ia sempre na frente, abrindo o caminho. Atrás, a pajem Maricota segurando minha mão e o carregador de boné com a bagagem.” (TELLES, 2007, p.67)

Maricota segue a mesma trajetória de tantas outras pajens negras lembradas por Lygia, “ovelhas desgarradas que minha mãe recolhia para os pequenos serviços” (p.68) e, novamente, é delineada na figura da negra cruel e cheia de rancor por ocupar o lugar que ocupa. Inventava histórias assombrosas para a pequena Lygia durante a viagem, “história do trem fantasma a correr desembestado pela noite negra, todo mundo gritando e o trem sem poder parar, soltando fumaça e fogo sem poder parar por que o maquinista era o Diabo.” (p.70). Ela torce a boca toda vez que a menina pede algo para comer e está ali para servir, dar o suco na boca, limpar e carregar as cestinhas de comida.

Assim, a coletânea escolhida para este trabalho totaliza 104 contos e 4 romances de Lygia Fagundes Telles, dos quais pouquíssimas narrativas trazem a presença de mulheres negras. Quando o fazem, demonstram que essas mulheres trazem em si o legado da escravidão, mulheres que nunca estão inseridas no próprio lar, desenraizadas, mas que apenas servem o lar e os filhos alheios. Não sabemos muita coisa da vida particular dessas mulheres

negras, se possuem uma família, maridos, filhos, uma vida, mas elas estão inseridas ali, juntas a outra família, como agregadas, única e exclusivamente, para servir.

Lélia Gonzalez, em seu ensaio intitulado *Racismo e sexismo na cultura brasileira*,⁵ discute e nos faz pensar como naturalizamos no racismo, como o mito da democracia racial se estendeu pelas relações sociais para justificar um racismo tão enraizado que passa despercebido na vivência cotidiana de negros e brancos.

Gonzalez traz como pauta de reflexão a dupla imagem da mulher negra que permanece, ainda hoje, no imaginário popular, mulata e doméstica,

A primeira coisa que a gente percebe nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por que? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice, etc. e tal. Daí, é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não gosta de trabalhar é malandro e se é malandro é ladrão. Logo tem que ser preso, naturalmente. [...] Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto tem mais é que ser favelados.

O fato é que, como mulher negra, senti a necessidade de aprofundar essa reflexão sobre qual o lugar ocupado pela mulher negra nos escritos lygianos, ao invés de continuar seguindo a linha da intelectualidade crítica, realizada até então, de generalizar os temas abarcados pela autora, fechando os olhos para aquilo que não lhes pertence etnicamente, culturalmente ou até mesmo socialmente.

Os textos literários sempre falam de mulheres negras numa perspectiva socioeconômica de subalternidade e isso deveria causar um incômodo não só no leitor negro, mas um desconforto generalizado. Todavia, é mais rotineiro do que imaginamos, encontrarmos pessoas negras em lugares marcados historicamente. Por exemplo, não encontramos um número significativo de pessoas negras em concertos, cinemas, restaurantes caros, shoppings centers e, mais, quando encontramos estão sempre ocupando lugares subalternos como seguranças, faxineiras, etc. e, por que seria diferente na Literatura? Os textos literários mesmo sendo construídos por meio da ficção são, na maior parte das vezes, construídos como reflexo de um modelo social, no qual a negritude estará ocupando sempre o mesmo lugar. Como afirmou Adolfo Casais Monteiro (1964), o espelho de uma sociedade é o próprio

5

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247561/mod_resource/content/1/RACISMO%20E%20SEXISMO%20NA%20CULTURA%20BRASILEIRA.pdf <Acessado em 20 de Janeiro de 2020.

romancista e em cada romancista há um mundo próprio, e se não pode ser um espelho fiel, será um sistema criado para interpretação de toda uma época.

Citando Lélia Gonzales:

É por aí que a gente entende porque dizem certas coisas, pensando que estão xingando a gente. Tem uma música antiga chamada “Nega do cabelo duro” que mostra direitinho porque eles querem que o cabelo da gente fique bom, liso e mole né? É por isso que dizem que a gente tem beijos ao invés de lábios, fornalha invés de nariz e cabelo ruim (porque é duro). E quando querem elogiar a gente dizem que a gente tem feições finas (e fino e opõe a grosso, né?) E tem gente que acredita tanto nisso que acaba usando creme pra clarear, esticando os cabelos, virando lady e ficando com vergonha de ser preta. Pura besteira. Se bobear, a gente nem tem que se defender com os xingamentos que se referem diretamente ao fato da gente ser preta.

Além do mais, sabe-se que após a abolição, mulheres negras, no campo da sobrevivência, passam a prática da venda da amamentação transformando-a em ganho para sustentar a família. Vista como um mal necessário, a utilização das amas-de-leite de aluguel foi bastante discutida entre os médicos do final do século XIX até as duas primeiras décadas do século XX. Com isso, as amas-de-leite, devem responder a alguns requisitos como ter boa saúde, ter entre 20 e 30 anos e ser solteira por conta do vínculo e da exclusividade. Ou seja, o casamento e a virgindade eram requisitos apenas para as mulheres brancas, mulheres negras utilizavam essas “transgressões” sociais como meio de sobrevivência.

E, obviamente, que havia consequências ao escolher um caminho de sustentabilidade da família como esse, pois os filhos, na maioria das vezes, eram colocados em orfanatos e elas deixavam as crianças lá por meses, e quando retornavam para pegá-los, muitas vezes, eles tinham falecido.

Assim,

A escrava de cor criou para a mulher branca das casas grandes e das menores, condições de vida amena, fácil e da maior parte das vezes ociosa. Cozinhas, lavava, passava a ferro, esfregava de joelhos o chão das salas e dos quartos, cuidava dos filhos das senhoras e satisfazia exigências do senhor. Tinha seus próprios filhos, e dever e a fatal solidariedade de amparar seu companheiro, de sofrer com os outros escravos da senzala e do eito e de submeter-se aos castigos corporais que lhe eram, pessoalmente, destinados (...) O amor para a escrava (...) tinha aspectos de verdadeiro pesadelo. As incursões desaforadas e aviltantes do senhor, filhos e parentes pela senzala. [...] (Hahner, apud, GONZALEZ)

Jeanne Marie Gagnebin, filósofa e escritora suíça, em seu texto intitulado *Lembrar, escrever, esquecer* (2006) constrói uma importante metáfora da memória ao analisar os termos ‘rastro’ e ‘cicatriz’. Ao retomar a famosa narrativa de Homero, *Odisseia*, que significa ‘o regresso’, a autora descreve a volta do herói Ulisses a Ítaca, o qual apesar do disfarce de mendigo dado por Atena, é reconhecido pelo filho, Telêmaco, e por sua fiel ama Euricléia, que, ao lavar -lhe os pés, o identifica por uma cicatriz. Para Gagnebin, o mais significativo para uma análise memorialista não é a cicatriz em si, mas o que causou essa cicatriz, ou seja, o javali que o feriu quando ainda era um juvenzinho, durante uma caça na casa de seu avô materno. Importante ressaltar, como enfatiza a autora, que a ferida não foi apenas um arranhão, mas uma grave ferida que só foi rapidamente curada graças a uma atadura bem feita e “às encantações e ‘palavras mágicas’ que fazem estancar o sangue rapidamente” (GAGNEBIN, 2006, p.108).

Assim, na história da cicatriz de Ulisses, narrada por ele mesmo, encontramos as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade da narração, que de acordo com a autora, são experiências pessoais que movem as grandes produções narrativas, tragédias, romances, etc. . Aleida Assmann em seu livro *Espaços do lembrar*, precisamente no capítulo intitulado ‘Corpo’, cuja temática é justamente o trauma, convida-nos a pensar o quanto o trauma é uma ferida aberta na alma, ou no corpo,

“O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. Ora, depois das duas Guerras Mundiais e, sobretudo, depois da Shoah, a temática do trauma torna-se predominante na reflexão sobre a memória. Ao que parece, as feridas dos sobreviventes continuam abertas, não podem ser curadas nem por encantações nem por narrativas. A ferida não cicatriza e o viajante, quando, por sorte, consegue voltar para algo como uma "pátria", não encontra palavras para narrar nem ouvintes dispostos a escutá-lo. O sonho paradigmático de Primo Levi em Auschwitz,⁷ — ao voltar para casa, ele começa a contar seus sofrimentos, mas seus familiares mais próximos não o escutam, levantam e vão embora...” (GAGNEBIN, 2006, p.110)

A autora, assim, ressalta o quanto as feridas abertas com as grandes guerras e a Shoah não podem ser curadas nem por encantações nem por palavras mágicas, e muito menos por narrativas, o que nos leva a refletir sobre as feridas abertas nos mais de 388 anos de escravização negra em território brasileiro, que também são impossíveis de serem curadas por encantamentos ou por narrativas que tendem a sangrá-las mais e mais quando contadas pelo olhar da branquitude, numa posição de superioridade em relação ao corpo negro.

A cicatriz de Ulisses é deixada pelo rastro do Javali e se fortalece com a narrativa depois de sua volta, enquanto a cicatriz do corpo negro é a sua própria cor que se torna estigma pelo rastro da violência do sinhô e da sinhá durante séculos. Aleida Assman cita a escrita como um rastro de cura que os homens deixam de si mesmo, formas de registrar os mecanismos da memória e do lembrar, escrita essa que foi negada à população afrodiáspórica que tem suas narrativas sempre contadas pela voz do branco, mantendo essa ferida aberta e estigmatizada pelo preconceito.

O filósofo alemão Walter Benjamin fala sobre os vários tipos de narradores que temos dentro de uma obra literária, e a importância dos vários olhares, pontos de vista ao mostrar a sociedade em que sua narrativa está inserida:

A Experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, p.198).

O negro é aquele que viaja, sai de sua terra de maneira forçada, obviamente tem muito o que contar, mas a ele foram negados todos os direitos relativos à intelectualidade, reduzindo-o à figura animalésca da servidão. Assim, esse rastro deixado pela escrita seria como um rastro que denuncia a presença de um animal ausente.

Emmanuel Levinas, citado por Gabnebin, ressalta as semelhanças entre signo e rastro:

“O rastro não é um signo como outro. Mas exerce também o papel de signo. Pode ser tomado por um signo. O detetive examina como signo revelador tudo o que ficou marcado nos lugares do crime, a obra voluntária ou involuntária do criminoso; o caçador anda atrás do rastro da caça; o rastro reflete a atividade e os passos do animal que ele quer abater; o historiador descobre, a partir dos vestígios que sua existência deixou, as civilizações antigas como horizontes de nosso mundo. Tudo se dispõe em uma ordem, em um mundo, onde cada coisa revela ou se revela em função dela. Mas, mesmo tomado como signo, o rastro tem ainda isto de excepcional em relação a outros signos: ele significa fora de toda intenção de significar [de faire signe] e fora de todo projeto do qual ele seria a visada. [...] O rastro autêntico [...] decompõe a ordem do mundo; vem como em 'sobre-impressão'. Sua significância original desenha-se na marca impressa que deixa, por exemplo, aquele que quis apagar seus rastros, no cuidado de realizar um crime perfeito. Aquele que deixou rastros ao querer apagá-los, nada quis dizer nem fazer pelos rastros que deixou. Ele decompôs a ordem de forma irreparável. Pois ele passou absolutamente. Ser, na modalidade

de deixar um vestígio, é passar, partir, absolver-se." (LEVINAS, apud, GABNEBIN, p.114)

Levinas enfatiza o caráter não intencional do rastro, como por exemplo um ladrão que ao tentar apagar rastros deixa outros. Lygia Fagundes Telles, ao construir suas narrativas, insere a mulher branca numa luta árdua por emancipação, por liberdade, num embate com um mundo miserável e patriarcal, mas que é incapaz de servir o próprio café. Essa mesma mulher branca que lutava para trabalhar fora de casa precisava de uma outra mulher para realizar o trabalho duro, as tarefas domésticas, alimentar seus filhos, realizar as tarefas negadas por elas: “O que reivindicado como um ‘direito’ para as mulheres privilegiadas veio a ser interpretado como um ‘dever’ para as mulheres pobres.” (DAVIS, 2016, p.213)

A sociedade brasileira, ao longo dos séculos, escraviza, tortura, mata, exclui, insere no lugar da subalternidade e ainda insiste em apagar os rastros negando voz e notabilidade a escritores negros. E os rastros deixados pela literatura de vozes brancas são sempre vistos com normalidade, como se o lugar da negritude fosse exatamente esse sem causar desconforto algum. Aqui, cabe ressaltar que, como leitora dos escritos lygianos desde a adolescência, havia lido toda a sua obra e jamais havia sentido incômodo nenhum pelo lugar ocupado por suas personagens negras. Assim, cabe a nós continuarmos a desvendar, decifrar esses rastros como forma de reparação histórica e memorialística.

Abaixo seguem algumas imagens clássicas representativas do lugar ocupado pela mulher negra durante o período escravocrata brasileiro, lugar que seguiu ocupando nos escritos de Lygia Fagundes Telles e de tantos outros escritores e escritoras.



Imagem 1, in ⁶



Imagem 2, in ⁷

⁶ <https://i.pinimg.com/236x/c5/5d/9b/c55d9b46e9ae1131e15d401429465a2b.jpg> > Acesso em 10 de Janeiro de 2020

⁷ , <https://historiahoje.com/babas-de-branco-e-criancas-escravas-sera-que-voltamos-no-tempo/>- Acesso em 5 de Março de 2020.



Imagem 3, in⁸

⁸ <https://idd.org.br/acervo/escrava-serve-de-cavalinho-para-crianca-branca/> Acesso em 5 de Março de 2020.



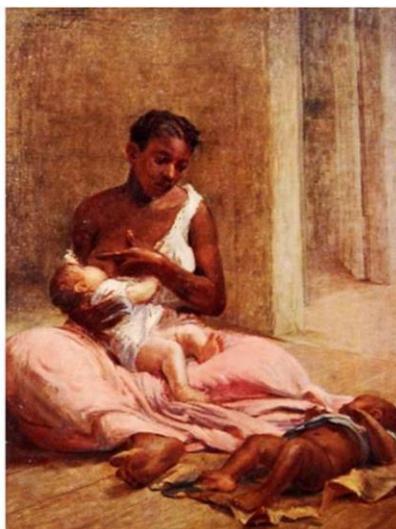
Imagem 4, in⁹



Imagem 5, in¹⁰

⁹ https://revistazum.com.br/wp-content/uploads/2014/09/FR_005513.jpg > Acesso em 10 de janeiro de 2020

¹⁰ <http://fabiopestanaramos.blogspot.com/2011/01/infancia-e-familia-no-brasil-imperio.html>, Acesso em 5 de Março de 2020.



LUCILIO DE ALBUQUERQUE: *Mãe preta*, 1912.
Óleo sobre tela, 180 x 130 cm.
Salvador, Museu de Belas-Artes da Bahia.

Imagem 6, in¹¹

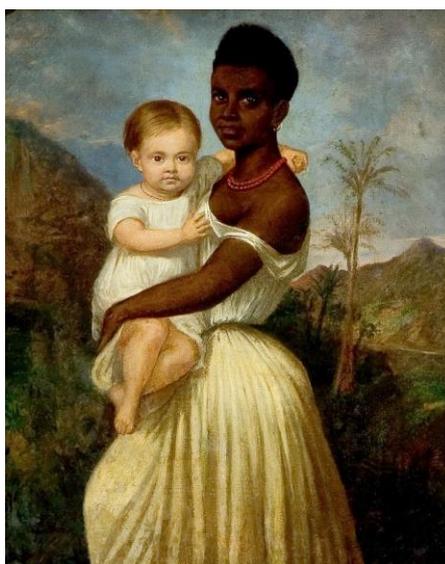


Imagem 7, in¹²

¹¹ <https://afrosandopinions.files.wordpress.com/2020/02/cbe10-0u8smijwf33ud7crc.jpg> (Acesso em 12 de Janeiro de 2020

¹² <https://i.pinimg.com/736x/7c/4f/4d/7c4f4d1b935f3a4c81df7f000a07d610--brasil-imperial-african-men.jpg> (Acesso em 14 de Janeiro de 2020)

Grada Kilomba, em uma entrevista¹³ para a revista Cult no ano de 2016, discute o quanto o racismo é estrutural e segue se adaptando à contemporaneidade. Grada nos faz refletir o quanto somos reféns de um sistema que naturaliza a opressão da população afrodiáspórica, e segue negando a tradição colonial da qual somos oriundos.

(CULT) - Você diz que o racismo é um problema branco. Por quê?

(GRADA) - Porque racismo é preconceito e poder. É poder histórico, jurídico, institucional e estrutural que pertence à população branca. Tem a ver com o poder de representação. Quem é que tem acesso a? Quem é que pode entrar em? Quem é que está representado em? Está relacionado ao poder histórico contínuo, ligado, por sua vez, à história europeia branca. Portanto, racismo tem a ver não só com preconceito, mas também com a prática do preconceito, que só pode ser exercitada através do poder – é um problema branco neste sentido.

Por isso, faz-se necessário o reconhecimento da importância da voz da branquitude em relação aos corpos negros, visto que o lugar do corpo negro sempre foi mencionado pelo olhar do branco. Escritoras como Lygia Fagundes Telles possuem o poder da comunicação literária e cabe a nós questionarmos essas escrituras e analisarmos o quão, elas, muitas vezes enraízam e até romantizam esse preconceito, naturalizando-o.

Ao ser questionada sobre se há uma herança colonial na sociedade brasileira, Grada afirma que há, sem sombra de dúvidas, uma arquitetura e uma estrutura demográfica que lembram sociedades regidas pelo *apartheid* no Brasil, e cita como exemplos o fato de sempre haver apenas um ou uma nulidade de negros em lugar de poder, existir nas casas uma entrada pelos fundos, a oposição centro *versus* periferia, prédio *versus* casa, etc. Assim, percebe-se que o racismo no Brasil configura-se no próprio design das construções urbanas e isso contribui absurdamente para a criação dos estereótipos das classes marginalizadas:

Os estereótipos de gênero são sempre baseados em estereótipos raciais. O mito da mulher negra sexualizada, o mito da mulher muçulmana oprimida e o mito da mulher branca emancipada se cruzam sempre com os mitos e estereótipos raciais e de gênero, portanto, são elementos que não podemos separar.¹⁴

Além do mais, a autora chama a atenção dos brasileiros para que haja a conscientização de que não há um reconhecimento nem problematização da existência do

¹³ <https://revistacult.uol.com.br/home/grada-kilomba/> (Acesso em 5 de março de 2020, às 17h07)

¹⁴ Idem 13.

racismo estrutural e da inexistência da democracia racial, pois em nossa sociedade há uma normalização da violência do corpo negro, e a subalternidade torna-se algo tão corriqueiro que não causa desconforto, herança de uma estrutura essencialmente escravagista. A mídia é dominada por pessoas brancas, a escrita também, provocando, assim, uma “despersonalização” da figura negra:

por um lado, vejo imagens que não me representam como mulher negra, que representam o imaginário branco do que é ser negra, mas não são imagens de quem sou. Portanto, tenho sempre que lidar com o que represento para o branco, o que é muito problemático. E, depois, sinto-me obrigada a olhar para mim através do outro, ou seja, olho para imagens minhas que olham para mim através de outro olhar – isto é a despersonalização. E acontece constantemente. **Como é que a pessoa negra é representada? Com os aspectos que a sociedade branca reprimiu: a sexualidade e a agressividade.** Esses dois aspectos foram muito reprimidos para criar uma identidade encantadora da branquitude. E todas essas questões que se relacionam com a agressividade e a sexualidade são projetadas nos outros. Portanto, o corpo negro vai representar aquilo que a sociedade branca não quer, ou seja, a criminalidade, o roubo, a prostituição, a violência... Tudo o que se relaciona com esses aspectos é depositado nos corpos marginais (isso também é abordado por outros movimentos, como o queer e outras minorias). Permite que a sociedade branca, heterossexual e patriarcal tenha uma imagem limpa de si própria – ou seja, tudo aquilo que não quero ser, é projetado e depositado nos outros. É algo que acontece também no mundo artístico: o ator gay e a atriz negra, por exemplo, têm um papel de depósito para toda a agressão e sexualidade que não podem ser vividos pelos atores brancos – que são limpos, equilibrados etc. Ainda mais importante é que, no movimento negro global, estamos criando um discurso muito forte e isso é o que mais me interessa, pois se trata de um discurso futurista que transgride todos os discursos habituais. (Grifo nosso)

Kilomba faz com que desperte em nós o desejo de que um dia o corpo negro deixe de ser alvo de contações de histórias de vozes brancas, e possam contar a sua própria história e representar seus próprios corpos, fugindo dos estereótipos enraizados ao longo dos séculos por uma tradição baseada na subalternidade, construída por uma sociedade cuja raiz são quase quatro séculos de escravidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É impossível negar um crescente interesse pela obra de Lygia Fagundes Telles ao longo da trajetória acadêmica percorrida, os anos de graduação, mestrado e agora o doutorado, que, sem dúvida, contribuíram para uma compreensão das obras da autora que vai muito além da admiração nascida durante as primeiras leituras.

O encontro e o trilhar com as suas obras foram rastros que acabaram por direcionar a minha pesquisa para novas buscas; por meio dos escritos lygianos, onde eu me via, lugar onde encontrava meus anseios, dramas emocionais, conflitos da mulher com o mundo e não enxergava que, como eu, tantas mulheres negras não estavam ali inseridas e, quando estavam, era servindo outras mulheres que lutavam por emancipação. Assim, reler os seus contos e romances de uma outra perspectiva me permitiu revisitar outras obras da Literatura brasileira, buscando enxergar a presença do corpo negro e a partir daí fazer uma análise diacrônica da servidão da figura negra feminina na literatura.

Há em torno da mulher negra uma fetichização tão forte que nos acostumamos a enxergá-la por meio de uma violência simbólica enraizada ao longo dos séculos: de um lado o apogeu que transforma seu corpo negro sexualizado em uma divindade, por exemplo, durante o carnaval; de outro lado o cotidiano em que ela se transfigura na empregada doméstica. Lélia Gonzalez pede que revisitemos o significado do termo ‘mucama’, “- criada; mulher negra e jovem que auxiliava sua senhora com os afazeres domésticos ou servindo de companhia em passeios, ama de leite; aquela que amamentava os filhos de seus senhores.”¹⁵, termo originário da língua Quimbundo *makamba*, que tinha o significado de “escrava concubina”, que tinha a obrigação de satisfazer sexualmente os seus mestres, quando assim lhe era solicitado.

Gonzalez nos faz pensar o quanto o termo carrega esse duplo simbólico da servidão e da sexualidade, os opostos de uma única imagem. As mesmas mulheres rechaçadas no cotidiano doméstico, em seu lugar da subalternidade, são mulheres enaltecidas por sua sexualidade, por isso podemos dizer que há uma violência simbólica em torno da construção de sua personalidade pelo olhar da branquitude.

Lygia Fagundes Telles, em muitas de suas pajens, apresenta esse estereótipo de mulher que oscila entre a violência, a raiva e a servidão. Dito isso, enfatiza-se o quanto foi difícil desmistificar a emancipação feminina nas obras da autora, visto que, seu intuito sempre foi arraigar um processo de libertação em torno da figura feminina, porém quando atingimos o

¹⁵ <https://www.dicio.com.br/mucama/> > Acesso em 02 de Março de 2020.

locus que ocupa a mulher negra faz-se necessário apontar o quanto Lygia e tantos outros escritores, seus contemporâneos, contribuíram para demonstrar o lugar em que a mulher negra foi mantida durante todo o século XX.

Um desejo: que este trabalho seja uma pequena janela para que dela se possam observar os lugares onde a mulher negra está inserida e se possa questionar se esse lugar está ainda imposto por uma tradição secular baseada em um regime de origem escravocrata.

REFERÊNCIAS

Bibliografia consultada e utilizada

ABREU, Caio Fernando. **A primeira-dama da literatura**. **Zero Hora**, 6 jan. 1996. Disponível em: <http://caiofcaio.blogspot.com/2011/01/primeira-dama-da-literatura.html>. Acesso em: 2 de março de 2019.

ADICHIE, Chimamanda NÍgozi. **Americanah**; tradução Julia Romeu. – 1º Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Hibisco roxo**. tradução Julia Romeu. – 1º Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Meio sol amarelo**. tradução Beth Vieira. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **No seu pescoço**. tradução Julia Romeu. – 1º Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Sejamos todos feministas**. tradução Cristina Baum.. – 1º Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADORNO, Theodor. (Trad.: Jorge M.B. de Almeida) **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras**. – Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAÚJO, Leusa. Livro do cabelo. São Paulo: Leya, 2012

ARANHA, Graça. **Canaã**. – 4º ed. São Paulo. Ática, 1998

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 17-52.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.

BÂ, Amadou Hampâté. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo. Pallas Athena Casa das Áfricas, 2003

_____, **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.) História Geral da

- África, I: Metodologia e pré-história da África. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1997.
- _____. **Epos e romance**. In: _____. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Ed. da UNESP/HUCITEC, 1998. p. 397-428
- BARBOSA, J.A. **A comédia intelectual de Paul Valéry**. S. Paulo: Iluminuras, 2007.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. **Dialogismo, Polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1944.
- BARTHES, R. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes; 1971.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. **O narrador**. In: _____. Magia e técnica, arte e poética: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, 1)
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.
- BÍBLIA Sagrada- edição pastoral. São Paulo, Editora Paulus, 1999
- BLOCH, Marc. **Introdução à História**. Lisboa: Europa-América, 1965.
- BOSI, A. **A história concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. S. Paulo: Cultrix, 1977.
- BREMÓND, Claude. **A lógica dos possíveis narrativos**. In: VÁRIOS. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis, Vozes, 1972.
- CARVALHO, A.L.C. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. 1º Ed. São Paulo: Unesp, 2012.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução Jacó Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates, 50).
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad. De Davi Arrigucci Júnior. São Paulo. Perspectiva, 1974.

COUTO, Mia. **Mulheres de Cinzas: as areias do imperador: uma trilogia moçambicana**, livro 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Terra Sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DALCASTAGNÈ, R. **O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: UnB, 1996.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e Classes**; tradução Heci Regina Candiani, 1ed. São Paulo: Boitempo, 2016

_____. **A Liberdade é uma Luta constante**. Tradução: Heice Regina Candiani, 1ed. São Paulo: Boitempo, 2018

DIMAS, A. **Espaço e Romance**, Série Princípios. Editora Ática, 1994.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'Água**. -1ªed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

_____. **Ponciá Vicêncio**. São Paulo, Pallas, 2012.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo; 1998.

FOUCAULT, M. **De outros espaços**, 1967.

_____. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, - 6ª Ed. – Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2017.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhete. 42. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FREUD, S. (1980). **Lembranças encobridoras**. In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de S. Freud (Jayme Salomão, trad.). (Vol. 3, pp. 333-358). Rio de Janeiro: Imago. (Texto original publicado em 1899).

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GOMES, N. L. **Sem perde a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GOMES, Carlos Magno Santos. O mal-estar na cena da escrita de Lygia Fagundes Telles. Tese (doutorado em literatura brasileira) – Universidade de Brasília/Instituto de Letras, Brasília, 2004.

GOMES, Celuta Moreira. **O conto brasileiro e sua crítica**. Bibliografia (1941-1974). Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, 1977.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro. Record, 2006.

GONZALES, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan/jun) 1988

_____. **Mulher negra**. Mulherio, São Paulo, ano I, nº 3, 1981.

_____. **Beleza negra, ou ora yê-yê-ô**. Mulherio, São Paulo, ano II, n. 6, mar/abr., 1981.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 1ªEd. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

HOOKS, Bell. **Intelectuais Negras**. Revista Estudos Feministas, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.

KING, Ananda Melo. Os cabelos como fruto do que brota de nossas cabeças. Geledés Instituto da Mulher Negra, 2015. Disponível em: . Acesso em: 11 jan. 2018.

KOSS, Monika Von. Feminino + **Masculino: Uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades**. São Paulo, SP: Editora Escrituras, 2000.

LEITE, L.C.M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1993.

LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro, MEC- Serviço de documentação, 1952.

LUCENA, Suênio Campos de. **Memória, lembrança e esquecimento em Lygia Fagundes Telles**. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. [Anais eletrônicos...] Rio de Janeiro: UERJ, 2006. 1 CD-ROM.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/editora 34, 2000.

MACIEL, M.E. **“Travessias de gênero na poesia contemporânea”**. Poesia sempre, Rio de Janeiro, v. 22, p. 209-215, 2006.

MENEZES, B.A. **Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas cidades, 1995.

MONTEIRO, C.A. **O romance: Teoria e crítica**. RJ, Editora Rio de Janeiro, 1964.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros: Seis ensaios sobre racismo e literatura**; tradução Fernanda Abreu; prefácio Ta-Nehisi Coates. – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019

NETO, João Cabral de Melo. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997

PACHECO, A. Et al. **Cadernos de Literatura Brasileira** – Lygia Fagundes Telles, n. 5. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1998.

PAES, J.P. **Ao encontro dos desencontros**. Cadernos de Literatura brasileira, São Paulo, n. 5, p.70-83, 1998.

PIRES, A. D. **O concerto dissonante da modernidade: Narrativa poética e Poesia em prosa**. Itinerários, Araraquara, n. 24, p. 35-73, 2006.

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

PLATÃO. Livro X. In: _____. **A república**. 2. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973. v.1 p. 218-260.

PRANDI, José Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**, Cia das Letras, São Paulo, 2001.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Trad. de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa, Editorial Veja, 1978.

RÉGIS, S. **A densidade do aparente**, in Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, n.5, p. 84-97, 1998.

_____. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança Marcondes Cesar.

Campinas: Papirus, 1994

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

_____. **Quem tem medo do feminismo negro**, São Paulo, Companhia das Letras. 2018

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: _____. *Texto/contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 73-95

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio ou da educação*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1976.

SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. In: Nas Malhas da Letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARTZ, Jorge. **Brasil: o transito da memória**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1994.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “**A História como Trauma**”, in Catástrofe e Representação, (organizado por Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva), Escuta, São Paulo, 2000.

_____ (Org.) **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. **A literatura do trauma**. CULT-Revista de Literatura Brasileira: São Paulo, 1999. Ano II n 23.

_____. **Auschwitz: história e memória**. Pro-Posição: São Paulo, 2000b v.11 n.2.

SLENES, Robert W. **Na senzala uma flor – Esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil Sudeste, século XIX – 2º Ed. – corrig. –** Campinas, sp: Editora da Unicamp, 2011.

SILVA, V. M. de A. e. **A estrutura do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

SOUSA, Sandra. **A descoberta de uma identidade pós-colonial em *Esse cabelo de Djaimilia Pereira de Almeida***. *Abril*, 2015, pag.57 a 68. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/371/313>

SUCUPIRA, Elizabeth. **O engajamento de Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <http://www.literal.com.br/acervodoportal/o-engajamento-de-lygia-fagundes-telles-1130/> Acesso em 06 de Julho, 2012.

TEZZA, T. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VALENTIM, José Vicente. “**Entre baladas, danças e cantos. A ficção de Pauline Chiziane**”. In. VALENTIM, J.V. *Pelas Margens do Atlântico e do Índico: (Ensaio sobre Literatura africana de língua portuguesa)*. Manaus, AM: UEA Edições, 2012, p. 171-179.

VALÉRY, P. **Variedades**. Trad. Maiza Martins Siqueira. S. Paulo: Iluminuras: 1991

VOLTAIRE, F.M.A. **Zadig ou o Destino**. Tradução de Antonio Geraldo da Silva – São Paulo, SP: Editora Escala, 2002.

WOOLF, V. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann – Porto Alegre, RS: L&PM, 2012. V. 103.

ZAMBRANO, Catalina Gonzales. **Mulheres Negras em movimento: Ativismo transnacional na América (1980 – 1995)**. São Paulo, 2017

Teses consultadas

RECCHIA, C. **Perspectivas femininas em Helena Morley e Lygia Fagundes Telles: Minha vida de menina e As meninas**. – 2008.

ROSSBERG, S. **Interação e imobilidade em As meninas de Lygia Fagundes Telles**. Disponível <<http://ccat.sas.upenn.edu/romance/grã/WPs1999/Telles.html>> Acesso em Junho de 2013.

SILVA, S. D. **O indivíduo e as convenções sociais**. Disponível em http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/2071/1/Dissertacao_IndividuoConvencoesColetivas.pdf.

SUCUPIRA, Elizabeth. **O engajamento de Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <http://www.literal.com.br/acervodoportal/o-engajamento-de-lygia-fagundes-telles-1130/> Acesso em 06 de Julho, 2012.

Livros de Lygia Fagundes Telles

Romances

TELLES, L.F. **As meninas**. 32ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Ciranda de Pedra**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **As horas nuas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 4ª. ed., Editora Rocco, 1999. Traduzido para o francês: L'Heurenue. Paris, Editions Alínea, 1991.

_____. **Verão no aquário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Contos

TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos/ Lygia Fagundes Telles; Pós-fácio Walnice Nogueira**. _ 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **A disciplina do amor**. Rio de Janeiro. 9ª. ed., Editora Rocco, 1998.

_____. **Porão e Sobrado**. São Paulo. Companhia das Letras, 1938.

_____. **Conspiração das nuvens**. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 2007.