

CORPO QUE FALA: O MITO DA BELEZA FEMININA E SUA RELAÇÃO COM A SEXUALIDADE DA PERSONAGEM ALICE, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

*Body speaks: The myth of female beauty and its relation with the sexuality
of the character Alice, by Lygia Fagundes Telles*

Jéssica França de OLIVEIRA

Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Juiz de Fora
jessica.franoli@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5460-207X>

Adriana de Oliveira Alves CORRÊA

Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Juiz de Fora
oacadriana@hotmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-6753-6091>

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise do conto *Emanuel*, presente no livro *Um coração ardente* (1981; 2012), de Lygia Fagundes Telles, tendo como objetivo observar as relações discursivas e conflitos que envolvem a corporeidade e a sexualidade da mulher, representada pela personagem Alice. O quadro teórico é constituído por autores como: Michel Foucault (1988), Naomi Wolf (1992), Judith Butler (2003), Silvia Federici (2004), Andréa Osório (2011) e Losandro Tedeschi (2012). Compreende-se que a protagonista reproduz em seu discurso um sistema sobre dominação masculina, buscando um gozo impedido pela sua virgindade madura. Ao contrapasso, esse gozo se faz na dualidade das palavras.
PALAVRAS-CHAVE: Mulher; Sexualidade; Lygia Fagundes Telles.

ABSTRACT: This article presents an analysis of the short story *Emanuel*, in the book *Um Coração ardente* (1981; 2012), by Lygia Fagundes Telles, aiming at observing the discursive relationships and conflicts, involving the corporeity and sexuality of the woman, represented by the character Alice. The theory is constituted by authors such as: Michel Foucault (1988), Naomi Wolf (1992), Judith Butler (2003), Silvia Federici (2004), Andréa Osório (2011) and Losandro Tedeschi (2012). It is understood that the protagonist reproduces in her speech a system under male domination, seeking an impeded pleasure by her mature



virginity. In contrast, this orgasm occurs in the duality of the words.
KEYWORDS: Woman; Sexuality; Lygia Fagundes Telles.

INTRODUÇÃO

Nossos corpos são afetados, atravessados. Atravessamos e somos afetados. Isso modifica-se conforme as origens, a pele, a cor, o gênero, o tempo etc. Esse encontro do eu com o mundo, do significante corpóreo aos significados a ele atribuídos, é o que nos interessa neste trabalho. Do diálogo entre mulheres, da dor que é ter a obrigação da beleza sendo invadida por todos os lados e da sexualidade feminina, que partimos para ir de encontro com o texto de Lygia Fagundes Telles.

A autora nasceu em São Paulo, passando parte da infância no interior do Estado. Contudo, sua vida aconteceu na capital paulistana. Filha da pianista Maria Rosário e do advogado Durval de Azevedo Fagundes, Lygia Fagundes Telles teve oportunidade de estudo. Ela formou-se em Direito pela Universidade de São Paulo. O fogo da paixão pela literatura foi alimentado pelos sopros de seus amigos escritores: Carlos Drummond de Andrade, Érico Veríssimo e Edgard Cavalheiro. A figura dessa mulher que segurou a caneta e se dispôs à escrita fez história no cenário das letras brasileiras. *Ciranda de Pedra* (1954) foi considerada por Lygia Fagundes Telles o marco inicial de suas produções literárias.

A escritora teve suas produções reconhecidas ao receber o prêmio do Instituto Nacional do Livro, pelo livro *Histórias do Desencontro* (1958), e o prêmio Jabuti, pelo romance *Verão no Aquário* (1963). Foi na década de 1970 que Lygia Fagundes Telles teve sua carreira consagrada e que publicou algumas de suas obras mais relevantes e, também, premiadas: *Antes do Baile Verde* (1970), *As Meninas* (1973), *Filhos Pródigos* (1978) – republicado com o título *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1991) – *A Disciplina do Amor* (1980) e *As Horas Nuas* (1989). Após a década de 1990, Lygia continuou publicando textos curtos, impactantes e também premiados: *A Noite Escura e Mais Eu* (1995), *Invenção e Memória* (2000), *Durante Aquele Estranho Chá* (2002), *Conspiração de Nuvens* (2007). A autora teve uma atuação na comissão de escritores – o famoso *Manifesto dos Mil*, em 1976 –, fazendo parte dos grupos de intelectuais brasileiros posicionados contra as ações da censura¹.

Dentre todas essas publicações, destacamos o livro *Um coração ardente*, uma coletânea de dez contos, os quais foram publicados por Lygia Fagundes Telles entre 1958 e

¹ Informações sobre vida e obra de Lygia Fagundes Telles coletadas no livro *Um coração ardente*, 2012.

1981. As histórias retratam não apenas o cotidiano de homens, mulheres e crianças, como também os sentimentos mais íntimos desses personagens, que geralmente se encontram em situações de difíceis tomadas de decisões em suas vidas. Desse modo, a pesquisa busca, por meio do conto *Emanuel* – presente no livro citado – analisar as inseguranças da protagonista quanto ao seu corpo e ao ser mulher. Para tanto, utilizamos para a análise a versão de 2012², embora tracemos alguns paralelos à versão de 1981, considerando que algumas modificações feitas pela autora trazem possibilidades interpretativas distintas.

AS DIVERSAS FORMAS DE CONTROLE SOBRE O CORPO-MULHER E A SEXUALIDADE REPRIMIDA DA PERSONAGEM LYGIANA

Michel Foucault (1988), na obra *A história da sexualidade I: a vontade de saber*, discursa a respeito de um ponto crucial da genealogia do sujeito: expõe as relações de poder do Estado ao indivíduo frente à sexualidade e como essa se faz por meio de discursos socialmente construídos. Em concomitância, a teórica Judith Butler (2003) considera que o gênero não pode ser ceifado das questões políticas e culturais a partir das quais é produzido e mantido, modificando-se social e historicamente. Nesse sentido, o entendimento de gênero é delimitado pelo discurso da cultura hegemônica.

Assim sendo, o gênero encontra-se em meio a uma diversidade de atos repetidos e rigidamente regulamentados, sendo performático na própria corporeidade do indivíduo, em que essa prática acaba por se tornar naturalizada. Sendo o corpo um lugar de construção, é justamente pelo discurso, situado nas relações de poder, que ele ganha significado, como assegura Butler (2003). A partir desse ponto, devemos considerar o falo como responsável por coordenar a sociedade em termos binários, em que seres identificados como masculinos exercem domínio sobre os femininos.

Desse modo, nessas sociedades, a mulher não existe, uma vez que é ausência, algo vazio, a ser preenchido, de acordo com Butler (2003). O corpo da mulher é comumente percebido como um reflexo de uma outra identidade: a masculina, como a do pai ou a do marido. A teórica salienta que a cultura impõe um nome para algo na natureza e o transforma a partir dessa nomeação. Assim, por meio do poder e dos modos de dominação, os indivíduos são classificados entre superiores ou inferiores.

Pierre Bourdieu (2012) assinala que é o mundo social quem constrói o corpo como realidade sexuada, considerando que

² Ressaltamos que a versão consultada se trata de um *e-book* para o leitor *Kindle*, não havendo paginação.

A diferença *biológica* entre os *sexos*, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros*. (BOURDIEU, 2012, p. 20, grifos do autor)

O teórico intitula essa dominação como *violência simbólica* que, embora invisível, exerce poder nas vidas e nas corporeidades dos indivíduos. A força simbólica é uma forma de controle que se realiza sobre os corpos, diretamente, sem necessidade de coação física. Todavia, como assegura Bourdieu (2012), o poder simbólico só existe quando há a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele, porque o constroem como poder.

Para Losandro Tedeschi (2012), o fato de a história tradicional ter criado o mito do sexo frágil, da impotência feminina e da sua dependência existencial do masculino, ocorre justamente porque a história do corpo feminino é contada pelo olhar masculino. Essa forma de poder exercida sobre as mulheres acontece, segundo o historiador, desde a Antiguidade. Consideradas seres *imperfeitos por natureza* e, por conseguinte, inferiores aos homens, deveriam se submeter a eles, fazendo parte da *ordem natural* das coisas. Esse pensamento da Antiguidade perdurou por séculos, sendo reforçado pelos próprios indivíduos e, principalmente, respaldado por instituições de poder.

Um estudo realizado por Betty Friedan (1971) aponta que Sigmund Freud buscou justificar pela psicanálise a inferioridade da mulher por meio do conceito de *inveja do pênis*. O que o estudioso “acreditava ser biológico, instintivo e imutável era, na verdade, resultado de causas culturais específicas da classe média europeia em fins do século XIX” (FRIEDAN, 1971, p. 94). No encerrar desse século, a teoria freudiana foi substituída por uma visão mais complexa, de processos tanto físicos quanto psicológicos. Portanto, quando o conceito de *inveja do pênis* foi transportado para uma sociedade completamente diferente, como a das estadunidenses da década de quarenta, adquiriu-se, de acordo com Friedan (1971), uma *mística feminina*, como se esse conceito existisse naturalmente e não como algo construído numa determinada época e sociedade.

Esses papéis performáticos dos gêneros são reforçados, a princípio, pela educação informal. Como assegura Tedeschi (2012), os pais utilizam de técnicas diretas e indiretas para tornar as filhas *femininas* e os filhos *masculinos*. Essa socialização passa a ser pujante na escola, bem como pelos meios de comunicação. Dessa forma, homens e mulheres se enquadram naquilo que fora definido como *feminino* ou *masculino* e passam a agir, pensar e se comportar de acordo com os padrões pré-determinados. Além do ambiente familiar e escolar, o teórico aponta outra instituição: a religião.

Na religião judaico-cristã e em geral nas religiões monoteístas, a figura feminina é excluída do processo de criação simbólica. Deus é representado como ser masculino, que fala somente aos homens, segundo Tedeschi (2012). O rito exigido pela religião judaica, que é a circuncisão, direciona-se apenas ao corpo masculino. No Cristianismo, as figuras centrais – e ironicamente antagônicas – de Eva e Maria – vêm contribuindo, ao longo do tempo, para a construção de modelos de autorrepresentação da mulher. Maria tem um estatuto singularizado, enquanto Eva representa a desobediência inerente ao Pecado Original. Assim, para o teórico, Eva seria, pela Igreja, o que a mulher é, enquanto Maria seria o modelo daquilo que a mulher *deveria ser*.

Ainda sobre o Cristianismo, Tedeschi (2012) faz uma observação importante: no livro de Gênesis há duas versões a respeito da criação de Eva. Na primeira, homem e mulher são criados como iguais, a partir do pó. Na segunda, comumente conhecida, Adão é criado em primeiro lugar e, a partir de sua costela, cria-se sua *ajudante*. A justificativa para que a segunda versão prevalecesse foi resultado da sociedade que, sendo sexista, não concordaria em tornar a própria Bíblia incoerente. Ademais, quando falamos do corpo feminino na Bíblia, o historiador não deixa de frisar que a mulher, considerada como carne e, por conseguinte, pecado, contribui para a construção do olhar sobre essa corporeidade, construindo *falsas verdades*, como a questão da sedução, do pecado e da submissão.

Silvia Federici (2004) elabora, também, explicações sobre essa relação histórica do controle sobre o corpo da mulher e sobre a sua reprodução. Para a estudiosa, a sexualidade feminina foi controlada conforme os interesses políticos e religiosos, sendo incentivada quando ocorria uma dizimação populacional e retraída quando a taxa de natalidade atingia os números desejados pelos detentores de poder. A teórica italiana afirma que, na Idade Média, as mulheres usavam métodos contraceptivos e exerciam certo controle sobre o processo de parto, porém essa corporeidade não fálica passou a ser um território político controlado pelos homens e pelo Estado a serviço da acumulação capitalista.

Se antes a Igreja, a Escola e a Família eram as principais instituições responsáveis por regular o modo de ser da mulher, o *mito da beleza*, como assegura Wolf (1992), assume essa tarefa, recriando novos papéis ritualísticos aos corpos-mulheres. A beleza como ferramenta coercitiva surge quando, ao conquistar maiores direitos, responsabilidades e autonomia, o mercado econômico precisou pensar em estratégias que estimulassem suas maiores consumidoras: as mulheres. O foco, portanto, era em produtos que elas pudessem carregar para o trabalho; ao mesmo tempo, mantinham uma influência psicológica de que odiassem a si mesmas e, mais precisamente, seus próprios corpos, tornando-se dependentes desses produtos para se sentirem lindas.

A beleza, como qualquer outro sistema, é determinada, portanto, pela política e, no contexto moderno ocidental, consiste numa das melhores formas de manter o domínio masculino, como destaca Wolf (1992). Ao atribuir valor às mulheres de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder em que esses corpos precisam competir de maneira antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram.

Essa política de dominação sobre a mulher é uma forma de fazê-la se sentir insatisfeita consigo mesma, contribuindo não apenas para a sua desvalorização física, mas também íntima, que, de acordo com a teórica, culmina na redução de sua sexualidade. Esse falso vínculo entre beleza e sexo faz parecer que esse corpo-mulher precisa ser *lindo* para ser desejado. Todavia, as definições tanto de *beleza* quanto de *sexualidade* mudam constantemente, de forma a servir à ordem social.

Nesse sentido, podemos fazer um contraponto à afirmação de Friedan (1971). A estudiosa assegura que o maior problema feminino não é da ordem sexual, mas identitária. Se antes a sociedade castrava a sexualidade da mulher, agora castra a sua personalidade. E, uma vez que a mulher se sente insegura com a sua própria identidade, de alguma forma, também o sente sexualmente. É um círculo vicioso.

Contudo, embora a questão da *beleza*, do *sexo* e da *identidade* retratadas por Naomi Wolf (1982) e Betty Friedan (1971) se restrinjam mais às mulheres estadunidenses, consideramos importante ressaltar a fala de Rose Marie Muraro, que escreveu um artigo introdutório no livro de Betty Friedan. Ela salienta que a denúncia de Friedan também se aproxima da realidade no Brasil, uma vez que há esse consumismo exacerbando de produtos que visam alcançar um padrão de beleza desejado, especialmente entre as mulheres das grandes cidades brasileiras.

Consideramos, portanto, que os gêneros feminino e masculino não se tratam de algo natural, mas de construções sociais, reforçadas pelas diversas instituições, servindo a estratégias políticas que garantem controle sobre esses corpos, especialmente o feminino. Ademais, por muito tempo, a representação da mulher nas literaturas, inclusive a literatura brasileira, foi elaborada a partir do olhar masculino, branco e heteronormativo.

Partindo desses aportes teóricos, buscamos analisar no conto *Emanuel*, de Lygia Fagundes Telles, como a personagem Alice é representada dentro da sociedade brasileira, considerando a forma como o corpo da mulher está subordinado ao falocentrismo. No texto selecionado, a protagonista é uma mulher nos seus quarenta anos, que se declara ainda virgem. Durante uma festa com os amigos, enquanto beberica um copo uísque, Alice trava um diálogo permeado por mentira: recentemente, havia adotado um gato, dando-lhe o nome de Emanuel. Todavia, para se desfazer do estigma reforçado pelos

amigos, inventa que, finalmente, está se relacionando amorosamente. A personagem caracteriza o amante de acordo com o fenótipo do próprio gato (até mesmo o nome do bichano, Emanuel), além de enaltecê-lo como alguém com poder aquisitivo – possui uma Mercedes – e *status* social de prestígio – exerce a profissão de médico.

A escolha do gato como o animal que se metamorfoseia em ser humano não foi ao acaso. Andréa Osório (2011) fez um compilado histórico sobre o simbolismo do gato, considerando diferentes séculos e sociedades. Para a teórica, “o gato é um animal ambíguo e rico simbolicamente” (2011, p. 233) e, na sociedade contemporânea ocidental, encontra-se em uma posição “anômala”, devido

aos seus poderes sobrenaturais (sete vidas, gatos pretos que trazem má sorte), à sua ocupação preferencial de territórios liminares (muros, telhados, dentro e fora das casas) e à sua condição de não totalmente domesticado, posto que ele caça (ratos) e não obedece a ordens (OSÓRIO, 2011, p. 236).

Outras características atribuídas ao gato, como hábitos noturnos, sua associação com a lua, seus *olhos enigmáticos* e sua *autossuficiência* contribuíram para a construção da relação entre os gatos e as mulheres declaradas bruxas. A estudiosa assinala, por fim, um dos simbolismos de maior interesse para esta pesquisa: a associação do gato com masculinidades e feminilidades. Na Inglaterra, por exemplo, cão e gato são, respectivamente, masculino e feminino. No português, gato é masculino, enquanto no inglês, há uma diferenciação dos vocábulos, uma vez que há um termo específico para o gato macho: *tom cat*, além de a palavra *pussy* ser tanto uma maneira informal de se referir ao felino, quanto ao órgão sexual feminino.

Ademais, o gato atua, em especial, na esfera doméstica, majoritariamente ocupada por mulheres nas diversas sociedades. Conforme assegura DaMatta e Soárez (1999) *apud* Osório (2011), além de gatos gostarem de leite (alimento vinculado ao feminino devido à amamentação), seu miado também está associado à mulher, pelo fato de ser mais agudo. José Antônio Pérez-Rioja (1984, p. 124) afirma que, sob a perspectiva psicanalítica, o gato é um animal tipicamente feminino, ligando-se à casa e não a uma determinada pessoa. No campo onírico, representa diversas manifestações ligadas ao irracional da mulher.

Além de a figura do gato estar relacionada a manifestações sexuais, o conto é norteador por outra simbologia animalesca, a cobra, em que Alice tenta chamar atenção dos amigos contando uma história do passado: “— Uma vez peguei uma cobrinha, não era viscosa mas apenas fria” (TELLES, 2012, s/n). A cobra, desde a era cristã, está relacionada ao diabo, à tentação, ao pecado e à discórdia. Ela é, segundo Pérez-Rioja

(1984), um animal tentador, que induz o homem a cometer pecado. Na antiga Grécia, um dos símbolos da cobra estava relacionado à fertilidade. O estudioso assinala que, nas mitologias remotas, os heróis geralmente defendem as *mulheres puras* das armadilhas de dragões e, claro, cobras. Por fim, na psicanálise, comumente a figura da cobra está associada ao desejo sexual inconsciente, além de representar o símbolo fálico masculino.

Outro vocábulo a ser analisado é a palavra *desfrutável*, presente na fala de Alice: “Nunca entendi direito o que quer dizer desfrutável mas deve ser uma coisa que vem da palavra fruta que virou bagaço e as pessoas se aproveitam — mas quem se aproveitou de mim? Nem isso. É que nunca tive nada” (TELLES, 2012, s/n). Sob o viés do Cristianismo, podemos considerar que a maçã está relacionada ao pecado e, por conseguinte, é classificada como *fruto*. Todavia, importante observar que, embora a palavra *desfrutável* seja composta pela palavra *fruta* e esteja atribuída ao sentido de usufruir de algo, a protagonista não interpreta *desfrutável* como sinônimo de prazer. Ao contrário, atribui ao vocábulo o sentido de *descartável*: o bagaço, aquilo que ninguém desejará novamente. Um desejo e um desfrutar fugazes como fora a maçã para Adão e Eva, no Jardim do Éden.

Além disso, as escolhas dos nomes dos personagens também têm relevância para a narrativa, a começar pelo nome do gato-amante e a que dá título ao conto: Emanuel. No desenrolar do diálogo, a personagem Loris diz o significado do nome Emanuel que, sugestivamente, quer dizer: “aquele que há de vir” (TELLES, 2012, s/n). Noutros termos, Alice parece à espera do príncipe encantando, a fim de *desfrutá-la* e fazê-la amar a si própria.

Não ao acaso, esse namorado é caracterizado como médico, que agrega não apenas valor de *status* social, como também concede a ele *poder*. O poder de conhecer a anatomia desse outro corpo. Como consequência, permitiria a Alice se inteirar melhor sobre si: “namorado médico que me tomasse em suas mãos experientes e através delas eu conheceria a mim mesma, a começar por este corpo que me escapa assim como um inimigo” (TELLES, 2012, s/n). Segundo Naomi Wolf (1992), quando a mulher coloca sua corporeidade, bem como o sexo ou mesmo o amor próprio nas mãos dos homens, torna-os legisladores do prazer feminino.

Em se tratando dos nomes escolhidos para a narrativa, o da protagonista também merece destaque: Alice. Trata-se de um nome amplamente conhecido por meio da história de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*, que narra a história de uma jovem que cria um mundo para si, sob seus delírios e loucuras, servindo-lhe como fuga da realidade. No conto, a técnica do fluxo de pensamento permite-nos conhecer, profundamente, a mente

da Alice lygiana, que, como a Alice de Carroll, também parece imersa em sua própria loucura: “Alice anda fantasiada de grega, acho que enlouqueceu! Está certo, enlouqueci, a loucura é uma boa saída mas essa teria que ser uma loucura requintada, com lampejos, iluminações...” (TELLES, 2012, s/n). A Alice apresentada por Lygia também se assegura em uma história fantasiosa como fuga da realidade, com receio de assumir aos amigos que, aos quarenta anos, continua a virgem que todos conhecem.

Nesse sentido, a virgindade aos quarenta anos é um fardo para a protagonista lygiana, mostrando-se uma mulher bastante insegura, especialmente com seu corpo e sua sexualidade. É recorrente, no desenrolar do conto, a sua baixa autoestima, uma vez que se lê como feia, estranha, desajeitada, com “cara de freira sem vocação” (TELLES, 2012, s/n). Esse desprezo por si mesma vai de encontro ao *mito da beleza* apresentado por Wolf (1992). Afinal, os padrões impostos aos corpos-mulheres têm

[...] a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente” (WOLF, 1992, p. 13).

Esses discursos sobre a sexualidade são, portanto, técnicas polimorfas de poder, como assegura Foucault (1988). Para o teórico, se por um lado há a obrigação (interdição) de esconder o sexo, há o dever de confessá-lo e, conseqüentemente, um interlocutor e uma instância que requer a confissão, criando um poder-saber sobre o sujeito. Dessa maneira, o dispositivo da sexualidade não se trata da repressão dos instintos (externo), mas sobre leis que regem o desejo (interno) e criam o próprio sujeito e suas respectivas identidades.

No conto, a protagonista ironiza sua própria sexualidade, “essa trabalhadeira de virgindade” (TELLES, 2012, s/n), especialmente pela idade que já possui e questiona-se, quando, afinal, “a virgindade era prestigiada” (TELLES, 2012, s/n). Essas falas ilustram as ideias defendidas por Foucault (1988), do controle sexual por meio do discurso, o qual se modifica juntamente com as prioridades de cada instância e de determinada sociedade. Afinal, nas sociedades ocidentais, num passado não muito distante, a castidade, influenciada pelos ideais do Cristianismo, foi vista como sinônimo de beleza. Todavia, com a revolução das mulheres e a luta pela maior liberdade sexual, essa “pureza” passa a ser vista como retrocesso – longe de uma perspectiva religiosa – e há certa vergonha em admiti-la, pois isso criaria uma imagem de mulher não bem resolvida consigo mesma, o que ocorre com a personagem lygiana.

Como assegura Wolf (1992), “a juventude e (até recentemente) a virgindade foram “bonitas” nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência” (WOLF, 1992, p. 17). Alice, todavia, é a contradição: a mulher velha, mas sem experiência. Não só o conceito de castidade se modifica, como a própria relação, em que o sexo mais íntimo cede espaço às relações casuais e corriqueiras: “Se ao menos essa virgindade fosse facilitada, se o ato não sugerisse alguma mão de obra... O medo que eles têm de envolvimento, vínculos, medo de filhos...” (TELLES, 2012, s/n). Nesse sentido, não importa que a relação de Alice seja, portanto, com um amante – ou seja, uma relação fugaz. Pelo contrário, é acatada de forma bastante positiva por sua amiga Loris. Afinal, ela estava “preocupada com essa virgindade, que horror!” (TELLES, 2012, s/n).

Se, para a protagonista, ser casta é uma característica negativa, a sua sexualidade passa a ser não uma questão própria, mas coletiva, uma vez que seus amigos se sentem no direito de opinar sobre seu corpo e suas escolhas. Isso corrobora para uma atitude ainda mais insegura da personagem, que prefere inventar uma vida amorosa, cansada de ser vista como uma quarentona sem graça. Todavia, esses amigos reforçam a imagem de mulher fracassada e incapaz, quando cogitam que a história do amante se trata de uma mentira.

Alice carrega, então, a culpa de ter fantasiado a história com muitos detalhes e exageros. Afinal, por que dizer se tratar de um médico, rico e de olhos verdes? Uma mulher como ela não estaria “à altura” de um homem assim, por isso a desconfiança dos amigos. Talvez, fosse consequência dessa sua “vontade antiga de chamar atenção de mistura com esse desejo agudo de vingança” (TELLES, 2012, s/n). Essa vontade, aliás, relaciona-se à recorrência com que se compara à Solange. Ao mesmo tempo em que parece querer falar mal da aparência da amiga, compreende se tratar de certa inveja que tem da mulher: “ela tem um corpo bonito mas a boca é vulgar — não, devo estar verde de inveja, ela tem uma boca fascinante, quisera eu!” (TELLES, 2012, s/n). Afinal, é essa boca, a princípio vulgar, que Alice gostaria de ter. Ou quando compara as “pernas belíssimas” (TELLES, 2012, s/n) às suas, levando-a automaticamente a encolher as próprias, com receio da feiura.

Muitas mulheres, como destaca Wolf (1992), ao mesmo tempo em que se sentem constrangidas em admitir se preocuparem com questões triviais, como a aparência física, o corpo, o cabelo e as vestimentas, são essas as questões que mais parecem afetá-las, especialmente na esfera social e sexual: “imersa em conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle” (WOLF, 1992, p. 12).

O próprio ódio e admiração que Alice sente pela amiga é justamente a ideia de que a beleza é o objeto capaz de transformá-las em adversárias. Ou seja, as “mulheres podem apresentar uma tendência ao desagrado quando uma delas tem a aparência *boa* demais ou ao desprezo quando sua aparência é muito *ruim*” (WOLF, 1992, p. 98, grifo da autora). Nesse sentido, quando a protagonista se considera dona de uma aparência desprezível, conseqüentemente se sente insegura com sua corporeidade, uma vez que se acha incapaz de atrair um homem sexualmente ou mesmo de se sentir livre com seu próprio corpo e sua sexualidade. Logo,

[...] embora a revolução sexual, nos últimos tempos, tenha contribuído para uma maior descoberta da mulher e sua sexualidade, por outro lado, o mito criado em cima da aparência e do corpo – especialmente magro, sem estrias – contribui para a correlação entre beleza e sexualidade, minando o sentido recém-adquirido e vulnerável do amor-próprio sexual (WOLF, 1992, p. 13).

Ainda que a personagem Iygyana se veja como uma mulher fora dos padrões – pelo fato de ser virgem na faixa dos quarenta anos ou ao corpo imperfeito –, parece que, em algum momento, a solução reside em transformar o desejo e a carência afetiva em produto, uma vez que a personagem diz que resolveria seus problemas se tivesse dinheiro e, dessa forma, “compraria o amor”. Além disso, possui uma visão de completa submissão aos homens, criticando as atitudes revolucionárias das feministas que, muito provavelmente, na visão de Alice, faz com que os homens se afastem das mulheres:

O dinheiro resolveria, ah, com dinheiro eu podia fazer a excêntrica que paga uma corte e mais esse Emanuel, por que não? Podia dar-lhe o carro, o avião, o navio e mais daria... Um homem resplandecente, coberto de ouro em pó e eu dizendo, dê suas ordens, quer que faça sua comida, que engraxe seus sapatos? Engraxo tudo, sou um ser dependente, frágil, pois que venham as feministas e que cusпам em mim, ora, cusпам à vontade! As idiotas se fazendo de fortes, arregaçando as mangas, tamanha arrogância! Ora, essa revolução da mulher... (TELLES, 2012, s/n).

Na edição de 1981, Alice não diz “um homem”, mas “meu homem” (TELLES, 1981, p. 16), em que a troca do artigo indefinido para o pronome possessivo acarreta um sentido de monopólio não apenas dela sobre homem, mas especialmente de ela se sentir completamente dependente e subserviente a ele. Ademais, não menciona a “revolução das mulheres”. Noutros termos, a personagem não está interessada na liberdade financeira

que as feministas conquistaram. O que importa a ela é ter um homem, mesmo que o amor dele seja comprado, transformando-o, ironicamente, em mercadoria.

Ao final do conto, algo incomum, beirando ao insólito, ocorre na cena: uma tempestade e um constante soar da campainha. Como não esperavam por mais ninguém na festa, Loris automaticamente concluiu que se tratava de Emanuel, o amante de Alice: “Mas se não estou esperando mais ninguém! Então é ele, só pode ser ele, o seu médico! Ele chegou!”. (TELLES, 2012, s/n). Já Alice, com receio, recusava-se a acreditar que a própria história inventada estivesse se concretizando no mundo empírico, dizendo que Emanuel estava em plantão e não poderia estar ali. As palavras que encerram o conto são de Afonso, que ao subir as escadas, anuncia ter aberto a porta para o Emanuel.

Importante destacar que, no início da narrativa, Afonso diz que teve um colega com esse nome, mas que “já morreu” (TELLES, 2012, s/n). Todavia, na edição de 1981, Afonso diz “parece que morreu” (TELLES, 1981, p.13). Noutras palavras, na versão primeira, a fala do personagem nos deixa em dúvida se seu amigo Emanuel está vivo ou não, ampliando as possibilidades interpretativas. Loris, na edição de 1981, não diz ser “o médico”, mas apenas “Então é ele, só pode ser ele!” (TELLES, 1981, p. 19). Ademais, na publicação mais recente, encerra-se com: “É o Emanuel, minha querida, é o Emanuel!”, quando, na de 1981, o personagem diz: “É o Emanuel que veio te buscar” (TELLES, 1981, p. 20). No fim, o leitor não sabe a que Emanuel estão se referindo: o de Alice ou o amigo de Afonso, gerando um final sombrio para o conto, ressaltando uma necessidade da personagem de morrer, quem sabe, matar a antiga Alice e fazer-se nas mãos de Emanuel, que viera buscá-la.

Alice sente-se incapaz de se (re)conhecer por si só e de sentir prazer sozinha. O seu corpo não é conhecido por ninguém, nem por ela mesma. Nota-se a necessidade do outro para corrompê-la, para traduzi-la numa linguagem que não é sua. Alice quer ser lida e entendida sexualmente a partir do corpo do outro, de um enunciador estrangeiro: “conheceria meu corpo quando as mãos fossem me tateando, o cheiro, o gosto... Ele que já conheceu tantos corpos dentro e fora da profissão, ah!” (TELLES, 2012, s/n). Na esfera do faz de conta, encontra-se o gozo que não é vivenciado pela mulher sexualmente sedenta. Nesses intervalos, nesses silêncios não preenchidos pela boca da personagem virgem, tanto quanto a vagina intocada e oca, é que se percebe o pico de uma alma que chega ao orgasmo: “Pela primeira vez na festa estou me sentindo melhor, gosto das ambiguidades, desse jogo, que difícil ser eu mesma! E que fácil” (TELLES, 2012, s/n). No fim das contas, não se pode negar que há neste conto uma enorme gozação verborrágica entre texto e leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na atmosfera do devaneio, Alice nos conduz para a busca do gozo. Ela esconde e mostra num despir desenfreado. Nas construções de suas metáforas e simbologia, a personagem se envaidece em sua mentira travestida de verdade e que se torna verdade em um contar e brincar sucessivo. Essa mulher quer ser preenchida mesmo que nas palavras da ficção, da fruição. Em contrapartida, observa-se no falar e nos silêncios da protagonista lygiana, as relações de poder do Estado, essencialmente falocêntrico, e seu exercício de domínio dos indivíduos masculinos sobre os femininos. A política, o social, a história envolvem o gênero feminino e que, juntamente, com o discurso da cultura hegemônica delimitam, restringem o modo de ser e de entendê-lo.

O corpo da mulher é, culturalmente, entendido como reflexo de uma identidade masculina. É entendido no vazio, na ausência do buraco da vagina, no avesso negativo do falo. Partimos da noção de que o corpo é uma construção social, sendo esse conceito naturalizado e institucionalizado. Não é imutável, pelo contrário, a violência com o feminino é renovada conforme os interesses dos poderes. O controle dos corpos se persevera de modo perverso.

A naturalização da dominação masculina é rentável ao ser abusiva. A mulher assina um contrato com a sociedade ao dar o primeiro respiro. Ela tem o compromisso de cumprir sem deslizes a performance do feminino regulamentado. A imposição e padronização da beleza da mulher ganha potência bélica contra a própria corporeidade feminina. A mística feminina torna-se moeda rentável para as ações neoliberalistas. O corpo da mulher se renova enquanto máquina manipulada pelo patriarcado, sua produção se prolonga a exaustão, que vai do físico ao emocional.

A loucura da personagem lygiana sugere, de modo gatuno, tanto no símbolo do gato quanto no próprio nome que a batiza, Alice, que ela definitivamente não vive num universo das maravilhas. Essa mulher vive no país em que impera o falo e na sobra do abuso. Alice deseja ser uma fruta desfrutável, quer ser sugada até o bagaço. A protagonista do conto quer se livrar do fardo da virgindade aos quarenta anos, pois, no contexto em que se encontra – com amigos que representam a sociedade –, não ter sido tocada em sua maturidade física é algo que foge dos padrões do período.

Tudo o que Alice deseja é ter um homem para dominá-la, para estar por cima do seu corpo. Ela acredita que só pode se conhecer no toque das mãos de um homem. A personagem só pode atingir a plenitude de um *autoconhecimento* na definição empregada a partir de uma ótica masculina. Durante muito tempo, a literatura escrita por homens

definiu o conceito de mulher, as atitudes aceitáveis e a feminilidade a ser performadas por elas, sejam ficcionais ou não-ficcionais. Contudo, o poder de escrita foi tomado pelas mulheres, sendo, paradoxalmente, uma conquista destas. Alice é virgem, ainda não teve um homem tomando-a para si. Ela ainda não foi apropriada, não recebeu o nome de propriedade. O hímen ainda está lá no negativo de sua vagina, mas Alice goza com as palavras, na sua imaginação. O gozo da liberdade da mente, da criatividade e dos orgasmos independe de homem e é um viés de romper com a dominação patriarcal e sistêmica.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CARROL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminista**. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Rio de Janeiro: Editora Vozes limitadas, 1971.

OSÓRIO, Andréa. Alguns aspectos simbólicos acerca do gato. In: **Ilha – Revista de Antropologia** / Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. V. 12, n. 1 e 2(2010). Florianópolis: UFSC/ PPGAS, 2011. P 232-259

PÉREZ-RIOJA, José Antônio. **Diccionario de simbolos y mitos**. Madrid: Editorial Tecnos, 1984.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica**. Dourados: Ed. UFGD, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. Emanuel. In: **Mistérios**. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

TELLES, Lygia Fagundes. Emanuel. In: **Um coração ardente**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012. s/n.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Recebido em: 09 set. 2021.

Aceito em: 09 dez. 2021.