

## A ESCRITA DO FEMININO: ASSÉDIO E FEMINICÍDIO NO CONTO *VENHA VER O PÔR-DO-SOL*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Paulo Eduardo Benites de Moraes<sup>1</sup>

Maria Alice Sabaini de Souza<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho pretende analisar a crise de representação da personagem feminina no conto *Venha ver o Pôr-do-sol*, de Lygia Fagundes Telles, a partir da perspectiva da literatura de autoria feminina e da violência vivenciada pela protagonista. O conto vale-se de razões estéticas bem definidas ao trabalhar com conceitos como gênero, identidade, subjetividade e a maneira como esses conceitos interferem na elaboração e nas ações das personagens. Desde a primeira linha do conto até o seu desfecho há a focalização nas personagens e a valorização do elemento espacial como responsáveis pelo efeito sombrio e misterioso que se evidencia ao longo do texto. O enfoque nesses elementos narrativos e a forma como a escritora trabalha as temáticas pertinentes à literatura de autoria feminina favorecem a possibilidade de se reconhecer que *Venha ver o pôr-do-sol* é um conto em que Telles se consolida como uma das representantes deste tipo de literatura no Brasil. Esse artigo apresenta, inicialmente, uma revisão referente ao desenvolvimento da literatura de autoria feminina e a relação entre esse momento literário e a escrita de Lygia Fagundes Telles no que diz respeito à luta das mulheres em sua obra para, em seguida, propor uma análise do conto sob o viés da violência contra a mulher, considerando o gênero e a constituição da identidade das personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crise de representação; Gênero; Literatura de autoria feminina; Personagens.

### THE FEMALE WRITING: HARASSMENT AND FEMINICIDE IN THE SHORT STORY *VENHA VER O PÔR-DO-SOL*, BY LYGIA FAGUNDES TELLES

**ABSTRACT:** This work aims to analyze the female character representation crisis in the short story *Venha ver o Pôr-do-sol*, by Lygia Fagundes Telles, from the perspective of the literature of female authorship and the violence experienced by the protagonist. The short story uses well-defined aesthetic reasons when working with concepts such as gender, identity, subjectivity and the way these concepts influence the elaboration and actions of the characters. From the first line of the text to its outcome there is the focus on the characters and the valorization of the spatial element as responsible for the dark and mysterious effect that is evident throughout the text. The focus on these narrative elements and the way the writer works on the themes pertinent to the literature of female authorship favor the possibility of recognizing that *Venha ver o Pôr-do-sol* is a short story in which Telles consolidates herself as one of the representatives of this type of literature in Brazil. This paper initially presents a review referring to the development of literature of female authorship and the relationship between this literary moment and the writing of Lygia Fagundes Telles, and then it proposes an analysis of the short story under the bias of violence against women, considering the gender and the constitution of the identity of the characters.

**KEYWORDS:** Representation crisis; Gender; Literature of female authorship; Characters.

<sup>1</sup> Doutor e professor do ensino superior, Universidade Federal de Rondônia (UNIR). E-mail: paulo.moraes@unir.br

<sup>2</sup> Doutora e professora do ensino superior, Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Email: [marialiceprbr@gmail.com](mailto:marialiceprbr@gmail.com)

## **Introdução teórica: gênero e literatura de autoria feminina**

A década de 1960 favoreceu a elaboração de uma nova perspectiva sobre questões tais como gênero, heterogeneidade identitária e fragmentada, além de questionar discursos totalizadores e universalizantes. Este também foi um período no qual questões como raça, identidade, gênero, religião e vários aspectos da vida humana não eram mais analisados isoladamente, mas adquiriam relevância e significado quando investigados em conjunto, ou seja, a partir da interrelação deles contribuindo para a (re)formulação dos demais.

Já a partir da década de 1980, nesse contexto de reavaliação e questionamento acerca de questões aparentemente já definidas, há uma guinada da literatura de autoria feminina brasileira com o intuito de dar visibilidade a obras escritas por mulheres e ao posicionamento dessas escritoras ao retratarem, ainda que de forma representativa, personagens que, inicialmente, sofriam as angústias de estarem inseridas em uma sociedade patriarcal, na qual seu papel e seu destino eram definidos pelo homem, para quem esta era uma espécie de propriedade. Tal perspectiva literária favorece um novo olhar para a condição feminina quando as obras produzidas por mulheres começam a ser analisadas pela Crítica Feminista com enfoque nas representações, sobretudo, identitárias e de gênero e nos aspectos estéticos desse novo estilo de escrita. Lúcia Zolin (2009, p. 106) reconhece a importância da Crítica Feminista ao postular que “a crítica literária feminista, bem como o feminismo entendido como pensamento social e político da diferença, surge com o intuito de desestabilizar a legitimidade da representação, ideológica e tradicional, da mulher na literatura canônica”.

Entretanto, o início deste tipo de produção literária começou de maneira tímida, pois mesmo havendo o desejo latente das mulheres em se libertarem das amarras da opressão, da submissão e do silenciamento, poucas foram as escritoras que se aventuraram a escrever sobre a condição opressiva na qual as mulheres viviam durante o período em que o patriarcalismo vigorou. Tendo em vista que, de acordo com Thomas Bonnici (2007), o termo patriarcalismo está relacionado com a violência sofrida pela mulher neste contexto, uma vez que:

Na teoria feminista, o patriarcalismo é definido como controle e repressão da mulher pela sociedade masculina e parece constituir a forma histórica mais importante da divisão e opressão social. É um vazio conjunto universal de instituições que legitimam e perpetuam o poder e a agressão masculina (BONNICI, 2007, p. 198).

Nesse sentido, o patriarcalismo não só propicia a opressão feminina como, de certa forma, a legitima ao reconhecer na figura do homem a autoridade responsável por definir os papéis femininos e os limites até mesmo territoriais e expressivos da mulher, a qual sofre com o apagamento de sujeito socialmente existente, na medida em que vivia cerceada pelo domínio masculino que lhe consentia o direito de apenas assumir os papéis de boa filha e irmã, esposa fiel e dedicada ao marido e a educação dos filhos, além de ser

a responsável pela reprodução dos indivíduos em decorrência da atribuição genética de gerar por meio da maternidade. Ao homem, contudo, caberia, sob a condição de provedor do lar, o papel de exercer seu domínio sobre sua mulher e filhos. Nesta perspectiva social, ele também era responsável por manter a ordem hierárquica pautada na visão binária de gêneros (masculino e feminino), não levando em consideração a concepção de Judith Butler (2013) que reconhece tal posicionamento conservador como responsável pela formação de uma identidade permanente, e moldada a partir da diferença sexual que permite a perpetuação e reprodução de algumas atitudes somente por homens, como é o caso da prática da autoridade e do direito de poder estudar, trabalhar fora de casa e desempenhar outras funções. Nesse sentido:

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especialidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a identidade como tornam equívoca a noção singular de identidade (BUTLER, 2013, p. 21).

Ao reconhecer, tal como já pensara Stuart Hall (2006), que a identidade se modifica e se diversifica a partir de fatores como raça, classe social e relação de poder, Butler considera a concepção de identidade permanente como errônea e faz uma ressalva em relação ao fato de se atribuir uma visão dicotômica da identidade pautada no sexo sem considerar as particularidades e contextualizações nas quais, especialmente as mulheres, estavam inseridas ao longo da história e do desenvolvimento não só do movimento feminista, como da própria trajetória da literatura de autoria feminina. Por isso, a necessidade de reformulação deste conceito está atrelada ao desenvolvimento desses dois momentos significativos para a busca da autonomia expressiva feminina que auxiliaram na reformulação da maneira de pensar a condição da mulher no contexto social patriarcal. Sobre essa nova postura em relação à visibilidade da mulher, Del Priore (2012) comenta:

No século XIX, recuperou-se uma imagem mais nítida das mulheres através de diários, fotos, cartas, testamentos, relatórios médicos e policiais, jornais e pinturas. No século XX elas ganharam visibilidade por meio de livros e manifestos de sua própria autoria, da mídia cada vez mais presente, dos sindicatos e dos movimentos sociais dos quais participam, das revistas que lhes são diretamente dirigidas, dos números com que são recenseadas. Enfim, toda sorte de documentos que o historiador utiliza para desvendar o passado foram largamente consultados para jogar o máximo de luz sobre histórias tão ricas e tão diversas (DEL PRIORE, 2012, p. 08).

Este fragmento possibilita reconhecer que uma das maiores conquistas da literatura de autoria feminina foi conceder, ainda que de maneira gradativa, à mulher a capacidade de se expressar e questionar sua posição social a partir daquilo que produz como arte literária. Assim, essa literatura de autoria feminina foi a porta de entrada para a reformulação de verdades até então tida como absolutas, mas também permitiu que parcelas minoritárias da sociedade pudessem ser representadas e priorizadas no discurso literário que durante muito tempo era um lugar de expressão dedicado apenas aos homens.

Algumas das mulheres que inicialmente lutaram para que pudessem se tornar leitoras, através da conquista do direito à alfabetização e ao estudo formal, almejavam escrever algo, intimista no início, mas que progrediu para uma literatura reflexiva, questionadora e inquietante, na qual não mais havia a intenção de reproduzir e imitar as obras canônicas escritas por homens. Assim, a literatura de autoria feminina se consolida como o lugar de fala da mulher que já não aceita pacificamente a opressão masculina e nem a sua reclusão enquanto sujeito social. Pode-se notar que “a mulher saiu da literatura lírica/sentimental e chegou a épica/existencial” (COELHO, 1991, p. 96).

Esse percurso de alteração da escrita de autoria feminina coincide com as fases propostas por Elaine Showalter (1986, pp. 11-12 *apud* Xavier, 1996, pp. 87-88) para o desenvolvimento deste tipo de literatura. Na visão desta estudiosa, a primeira fase contemplaria as obras produzidas entre meados do século XIX e início no século XX, tematizando os papéis sociais que eram impostos à mulher e sua condição social. Deste modo, essas obras apresentavam para leitores e críticos personagens femininas submissas que aceitam a condição que a sociedade patriarcal lhes impunha, exigindo que fossem mulheres exemplares e obedientes aos homens, especialmente os de seu convívio familiar. Este primeiro momento é denominado fase feminina porque há uma tentativa de imitar o perfil de personagem feminina adotado pelos escritores desta época, ou seja, o estereótipo da mulher angelical e condescendente. Apesar de não haver, ainda, questionamentos e indícios de insatisfação das personagens femininas em serem serviçais de homens machistas, opressores e violentos, esta fase é importante porque introduz as escritoras no âmbito da produção literária e apresenta à crítica, mesmo que timidamente, uma tentativa da mulher em assumir um novo papel social: o de escritora. Fazem parte deste período, para ficarmos no contexto da literatura brasileira e sem a intenção do esgotamento de exemplos, Maria Firmina dos Reis, Nísia Floresta e Júlia Lopes de Almeida.

A segunda fase, chamada de feminista, tem seu início em 1944 e se estende até 1990. As obras desse período introduzem uma perspectiva crítica-reflexiva sobre os padrões vigentes na época, cujo poder estava centrado no homem, e instiga a mulher a assumir sua condição de sujeito e a lutar em favor da minoria e de seus direitos. As personagens deste momento não se adaptam ao enquadramento social que as coloca na condição de inferiorizadas em relação aos homens e apresentam atitudes transgressoras e opostas ao poder masculino exercido sobre elas. Escritoras como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Raquel de Queiroz se destacaram neste período.

A terceira fase, denominada fase fêmea, marca a produção de autoria feminina a partir de 1990. Neste momento as escritoras introduzem em suas obras personagens que buscam o autoconhecimento e a identificação de uma identidade que lhe é própria e não imposta pelo homem que a oprime. Adélia Prado, Lya Luft, Nélida Piñon e Patrícia Melo são algumas das escritoras representativas desse período. Vale ressaltar que essa divisão em fases é uma tentativa de sistematização do desenvolvimento desta literatura, mas as obras produzidas pelas escritoras ao longo dos anos não têm o compromisso de se moldar a apenas uma das faces. Além disso, todo o movimento de recuperação das vozes ancestrais pelas poéticas contemporâneas aponta para uma estética muito mais complexa e completamente avessa aos processos de sistematização. Tomemos, para não estendermos muito, os exemplos da escrita das mulheres negras e a concepção da “escrevivência” pensada por Conceição Evaristo, e nesse contexto, a obra de Carolina Maria de Jesus. Nas palavras da própria Conceição Evaristo, a escrevivência pode ser entendida como um processo de escrita: “Quando escrevo, quando invento, quando crio minha ficção, não me desvencilho de um corpo-mulher-negra em vivência, e que por esse ser o meu corpo, e não outro vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta” (EVARISTO, 2009, p. 18). Ao lado dessas escritoras, todo o processo de “reexistência social da poesia” por meio da poesia urbana periférica, movimento de que fazem parte Mel Duarte, Roberta Estrela D’Alva e tantas outras.

Lygia Fagundes Telles é, certamente, das autoras formadas por essa tradição da literatura de autoria feminina. E é também uma das grandes responsáveis pela consolidação da literatura produzida por mulheres, além de ter contribuído com o desenvolvimento deste viés literário no Brasil, na medida em que a escrita realizada por mulheres já era por si só um ato transgressor e ainda não havia conquistado boa apreciação por parte da crítica. A respeito desse início de certo modo depreciativo dessa escrita, Constância Lima Duarte (2007) comenta:

Nas últimas décadas do século XIX, e mesmo nas primeiras do século XX, causava comoção uma mulher manifestar o desejo de fazer um curso superior. E a publicação de uma obra costumava ser recebida com desconfiança, descaso ou, na melhor das hipóteses, com condescendência. Afinal era só uma mulher escrevendo. (DUARTE, 2007, p. 63).

A partir dessa consideração é possível vislumbrar o caráter inovador e até mesmo transgressor da produção literária de Lygia Fagundes Telles, pois a autora de *As meninas* é certamente um dos grandes nomes da contística brasileira produzida por mulheres, não só pela exploração de diferentes perfis femininos em seus contos, como também pela astúcia com que utiliza a linguagem escrita de maneira poética, simbólica, com a precisão de quem atinge o cerne das palavras e com o intuito de deflagrar e abordar as diferentes nuances de relações conflituosas entre as personagens e sua intimidade. Sobre esse anseio pela linguagem abissal, podemos lembrar o personagem Rodolfo, do conto *Verde lagarto amarelo*, um escritor melancólico que revela seu desejo



de escrita: “Assim queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto” (TELLES, 2009, p. 20).

Outro aspecto a ser pensado a partir da contística de Lygia Fagundes Telles diz respeito à própria matéria de que é constituída a intimidade dos textos. Há, nesse ponto, um primeiro fator relevante, registrado pela crítica: coadunar o texto de ficção com a história. Trata-se, todavia, de uma visão para além da mera descrição realista de fatos sociais. É um ato de escrita que envolve a vocação do escritor, como a própria escritora menciona, o *vocare*, do latim. Em uma entrevista ao jornalista literário José Castello, no jornal *O Globo*, a autora revela:

“Vocare”, em latim, se refere a um chamado. O ser é chamado para fazer aquilo, e não outra coisa. De onde vem esse chamado? É, talvez, um contato com outras gerações, um contato com outros mundos. Ao ser chamado, você transmigra. O que explica um bailarino como Nijinski, que entra no palco e voa como um pássaro? Rimbaud dizia: é preciso ser um vidente. E o que é ser um vidente? É abrir a cortina do tempo e ver além dele. Aquele que vive plantado em seu espaço e em seu tempo não consegue ver além. E infelizmente, se você fala em vidência, em inspiração, a pessoa reage com ironia. A ironia é uma defesa contra a capacidade humana de se ultrapassar (TELLES, 2011, s/p)

A escrita de Lygia se caracteriza, sobretudo, pela sensibilidade. Em sua literatura, o chamado, do qual nos fala, alia uma intuição muito forte, envolta em um imaginário fantástico e absurdo, a uma realidade sempre mais larga do que supomos. É o exercício mesmo do vidente de Rimbaud, tarefa levada ao extremo na escrita de Lygia Fagundes Telles. Emaranhar história e ficção é um trabalho exaustivo, muitas vezes associado ao lastro da memória. Em obras dedicadas ao pendor memorialístico, Lygia Fagundes questiona-se: “Mais memória ou mais invenção? É impossível separar as águas de vasos comunicantes correndo pelos subterrâneos do inconsciente. Onde acaba a realidade e onde começa o sonho?” (TELLES, 2002, p. 126).

O leitor de Lygia Fagundes Telles ao deparar-se com uma obra tal qual *Seminário dos Ratos*, de 1977, poderá notar os efeitos da realidade. É uma obra na qual cada narrativa é marcada pela renovação de linguagem. Um livro marcado pelo jogo entre ficção e história, memória e esquecimento, no qual o leitor pode ter a impressão de ler um mero retrato que se vê e em seguida esquece. “Mas ninguém vai esquecer esse conto-retrato [*Seminário dos Ratos*] se nesse retrato houver algo mais além da imagem estática” (TELLES, 2007, p. 54).

Para quem ainda não esqueceu – e como esquecer o que insiste em desafiar a memória? – essa obra ilustra uma hipótese de trabalho que esconde vários efeitos de realidade, sobretudo associando-a ao período da repressão militar no Brasil. Trata-se da escrita sensibílissima de Lygia ao mesclar o efeito da realidade com o efeito da fantasia. Logo, *O Seminário dos Ratos* é uma obra que espelha a realidade, não a relatando diretamente, mas sugerindo-a, como bem assinalou Fábio Lucas (1990, p. 66).

Nesse ponto, percebemos uma literatura engajada politicamente, ponto importante e necessário aos desdobramentos do presente artigo, sobretudo no que diz respeito ao modo como Telles projeta a crise da representação da mulher à luz de uma escrita politicamente engajada. Segundo a própria autora:

Considero o meu trabalho de natureza engajada, ou seja, comprometido com a nossa condição nesse escândalo de desigualdades sociais. Quase peço desculpas ao leitor quando ele me faz perguntas sobre a criação literária – ah, sempre o mistério que não tem mesmo explicação, nem o mistério nem o ser humano. Participante deste tempo e desta sociedade, tento mostrar as chagas desta sociedade – é o que posso fazer. Então fico assim constrangida quando se queixam, eu deveria passar mais esperança para o leitor, não? Pergunto agora, é possível ser otimista diante de tamanha crueldade? De tamanho desamor? (TELLES, 2002, p. 90).

Do campo da sugestão, avançamos para a construção das personagens, sempre marcadas pela complexidade psicológica que representam. São personagens que demandam sua ação sob temas recorrentes na obra de Lygia Fagundes Telles, tais como, o tema da morte, do amor, da desesperança, dos fracassos, da violência – temas presentes em *Venha ver o pôr-do-sol*, diga-se de passagem.

Por fim, para fecharmos a discussão sem encerrar os traços da contística de Lygia Fagundes Telles, ainda pensando na relação ficção e realidade, a autora se mostra como uma fiel discípula de Aristóteles. “Para ele, o criador é o memorialista, aquele que retrata os momentos como realmente são, enquanto o ficcionista se preocupa mais com o que poderia ter acontecido. E é aí que me encaixo, pois entra a paixão” (TELLES, 2007).

É, pois, uma obra que prima pelo trabalho elaborado com a linguagem, pelo uso da alusão como técnica para a construção de uma narrativa elíptica, sugestiva, com atmosfera misteriosa, pontuação expressiva, preferência por situações aparentemente inofensivas e corriqueiras, mas que se revelam gradativamente intensas e intrigantes ao tratar de temas sórdidos ou situações cruéis, perversas e violentas. No entanto, é uma literatura marcada pela poesia, pelo prazer da descoberta da beleza, da sonoridade e da expressividade.

Além do comprometimento com a busca pela linguagem primordial que almeja desvendar o íntimo das personagens, Telles também tem a consciência de que escrever exige um posicionamento crítico e analítico do escritor tanto com a escrita, como com a seleção dos elementos que compõem o texto, a fim de produzir uma narrativa capaz de alinhar os traços de sua escrita a conteúdos de caráter cotidiano, das sutilezas que se revelam apenas no mais profundo da natureza humana. Para o crítico Fábio Lucas: “a arte da contista está no controle da narrativa, cujo efeito cênico é obtido com rigor e o cálculo de um enxadrista. O racional, portanto, se entrelaça com a rotação do insólito, do maravilhoso e das propriedades mágicas” (LUCAS, 1990, p. 68).

Como contista, entre os anos de 1938 e 1965, a autora publicou cinco livros de contos e uma antologia antes de *Antes do Baile Verde*, são eles: *Porão e Sobrado* (1938),

*Praia Viva* (1944), *O Cacto Vermelho* (1949), *Histórias do Desencontro* (1958), *Histórias Escolhidas* (1961) e *O Jardim Selvagem* (1965). Verônica Cristina Pinto Mendonça (2017) reconhece que *Praia Viva* (1944) seja uma obra emblemática na produção literária lygiana porque nela já estão os principais temas trabalhados pela escritora ao longo de sua produção. Esses temas são “[...] o desencontro entre o eu e o mundo, entre a aparência do real e sua verdade oculta; a hipocrisia social; o drama da rejeição que engendra seres acossados pelo medo e pela solidão sem saída...” (COELHO, 2002, p. 387). A preferência por essas temáticas auxilia na escrita de narrativas cujas personagens femininas vivenciam, ainda que ficcionalmente, a angústia pela busca de uma individualidade identitária que as caracterize como sujeitos, mas são incompreendidas e violentadas tanto fisicamente como moralmente por uma sociedade que ainda conserva traços machistas e preconceituosos em relação a mulher e sua representatividade enquanto sujeito social.

A manutenção ainda que velada de uma concepção binária de gênero favorece a construção de um padrão socialmente aceito, estereotipado que, em pleno século XXI, ainda não reconhece a flexibilidade de gêneros e identidades como uma das possibilidades de liberdade de expressão, sendo, portanto, um direito humano. Neste sentido, o homem que não se enquadra no estereótipo masculino que o define como provedor, forte e detentor de poder sobre o feminino considerado frágil, submisso e oprimido é colocado à margem da sociedade, sendo rejeitado por esta. Ainda há aqueles que optam por ocultar sua identidade plural e sua indefinição em relação ao gênero binário e ainda vivem de forma aparente para serem aceitos socialmente, apesar de conviverem com um grande conflito interior por não poderem ser quem gostariam.

Essas são questões abordadas em *Histórias Escolhidas*, a primeira antologia de contos de Lygia Fagundes Telles. Todavia, sua grande obra de contos talvez seja *Antes do Baile Verde*, de 1970. A organização de suas obras é marcada por uma seletividade extrema, desde o cuidado com o número de contos a serem publicados em uma coletânea, passando pela ordem de apresentação de cada conto, até a seleção de quais contos integrarão cada livro. Antonio Dimas, pesquisador da obra de Lygia Fagundes, mostra o processo seletivo da autora na composição de suas obras:

Excluindo-as por causa de seu princípio editorialmente seletivo e somando-se todos os demais contos dos outros cinco volumes, chegamos perto de sessenta textos, dos quais Lygia peneirou apenas dezesseis para a edição de *Antes do Baile Verde*, publicada em 1970 pela primeira vez (DIMAS, 2009, p. 184).

Apesar do comprometimento com a racionalidade e objetividade do processo de criação e seleção dos contos, a escritora vale-se de narrativas cujos enredos se propõem questionar e relativizar aspectos que representem o indivíduo de forma objetiva e universalmente estereotipada, ou seja, em sua concepção artística Telles cria personagens complexas, com facetas diversificadas e com identidades variáveis que se



alternam de acordo com o contexto ficcional no qual estão inseridas e do qual são representações, sobretudo no tocante à questão de gênero.

A supermulher, representação da mulher idealizada na sociedade patriarcal, é retratada pelas escritoras da primeira fase do feminismo como bela, submissa e, de certo modo, satisfeita com a realização dos afazeres domésticos e com a capacidade de atender prontamente aos desejos dos homens que a cercam. Esta visão cede lugar, na obra *Iygiana*, a uma mulher questionadora a respeito de sua representação e condição social enquanto sujeito multifacetado, cuja identidade está sempre sendo reformulada. A respeito dessa questão, Henrietta L. Moore (2000) reconhece que existe uma relação entre a crise na representação e a propagação da violência masculina como uma maneira de resolver essa crise. Diz ela:

A violência é a consequência de uma crise na representação, tanto individual como social. A incapacidade de manter a fantasia de poder provoca uma crise na fantasia de identidade, e a violência é um meio de resolver essa crise porque age reafirmando a natureza de uma masculinidade de outra maneira negada. (MOORE, 2000, p. 43)

Esta consideração acerca da violência masculina favorece a visão, um tanto quanto pessimista, de que a mulher será violentada de alguma forma todas as vezes que almejar sua liberdade, subjetividade e autonomia identitária, ou seja, será punida sempre que provocar uma crise na representação da masculinidade que atribui ao homem a força, o domínio e a manutenção da ordem hierárquica que reconhece o gênero apenas pela concepção biológica e a identidade como permanente e imposta socialmente.

Neste sentido, o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque macho deve dominar a qualquer custo; e mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu “destino” assim determina (SAFFIOTI, 1999, p. 88).

Vale ressaltar que mesmo com a promulgação da lei Maria da Penha em 2006, com as políticas públicas e assistenciais que visam proteger a mulher e com a criação de cadeias e organizações específicas para garantir que as punições diante da violência contra a mulher sejam cumpridas de fato pelo agressor, a mulher ainda se sente desprotegida tanto em espaços públicos como em espaços domésticos. No entanto, é no espaço doméstico que o índice de violência contra a mulher é maior. De acordo com dados da procuradoria especial da mulher divulgados no site do Senado Federal, a violência doméstica e familiar contra a mulher teve um aumento significativo entre os anos de 2011 até 2019. Vejamos os dados:

Violência contra a mulher: agressões cometidas por ‘ex’ aumentam quase 3 vezes em 8 anos.

Percentual de mulheres agredidas por ex-companheiros subiu de 13% para 37% entre 2011 e 2019, incluindo situações em que os agressores eram ex-maridos e também ex-namorados no momento do ataque. Números representam um aumento de 284% desses casos<sup>3</sup>.

Diante das considerações sobre a violência masculina contra a mulher, vamos nos deter na composição da obra na qual o conto a ser analisado se encontra inserido, cujo foco de leitura recai nas marcas da escrita lygiana que possibilitam a inserção e a discussão dessa temática por meio do trabalho estético com o texto literário a fim de configurar a proposição dessa temática através da escrita de autoria feminina.

## **Análise do conto**

O conto *Venha ver o Pôr-do-Sol* tematiza a violência moral e física sofrida pela mulher ao longo da maior parte de sua existência, uma vez que desde a colonização sua liberdade foi cerceada pelo homem que, na condição de chefe da família, a impossibilitava de se manifestar, de adquirir conhecimento por meio do estudo e de ter independência financeira decorrente da remuneração de seu trabalho. Assim, a mulher era considerada propriedade e, de certa maneira, serva de seu marido. Essa situação da dominação masculina se manteve até que as revoluções feministas começaram a lutar por igualdade dos direitos entre os gêneros, possibilitando que gradativamente a mulher se libertasse do domínio masculino aceito como normal na sociedade colonial e patriarcal. A literatura de autoria feminina também teve um papel relevante nessa luta pela liberdade das mulheres. Lygia Fagundes Telles é uma das escritoras precursoras dessa temática, pois:

Nos anos 1970, a literatura de autoria feminina passa a registrar com mais frequência episódios de violência de gênero, inserindo nessas representações uma dinâmica estética que questiona os valores sociais que dão sustentação a práticas punitivas (GOMES, 2017, p. 111).

A violência, apesar de ser decorrente da transformação social e política, tem sua base na tentativa da manutenção do poder masculino sobre o feminino estereotipado como frágil, indefeso e dependente, ressaltando as diferenças físicas e psíquicas entre os gêneros masculino e feminino como as responsáveis pela hierarquização que atribui ao homem o direito de dominar, punir, oprimir e silenciar a mulher que se objetifica e acaba assumindo a identidade que lhe é imposta socialmente. Essa mulher, dessa forma, perde a sua liberdade, ou seja, sua “capacidade de autodeterminação para pensar, querer, sentir e agir”, como formulado por Marilena Chauí (1985, p. 36) no que diz respeito às

---

<sup>3</sup> Os dados são da 8ª edição da Pesquisa Nacional sobre Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher, realizada pelo Instituto de Pesquisa Data Senado em parceria com o Observatório da Mulher contra a Violência, divulgados em: <https://www12.senado.leg.br/institucional/procuradoria/comum/violencia-domestica-e-familiar-contra-a-mulher-2019>. Acesso no dia 5 de junho de 2020.

formas de liberdade discutidas a partir de sua longa pesquisa sobre a obra de Spinoza, frente ao comportamento repressivo da violência.

O conto a ser discutido integra a coletânea *Antes do Baile Verde*. Essa obra foi publicada em 1970 em pleno momento em que vigorava o período ditatorial no Brasil, de modo que as práticas punitivas em relação a mulher e seu anseio em romper com o silenciamento expressivo e com a dominação corpórea, intelectual e espacial ganha uma nova perspectiva, na medida em que deixa de ser exercido no âmbito familiar e passa a ser propagada também em espaços públicos com o consentimento de órgãos reguladores de propagação ideológicas que se opõem ao sistema regulador politicamente vigente. Diante da violência politicamente deflagrada e da violência doméstica, a literatura de autoria feminina surge como uma forma de expressão do descontentamento das mulheres, ainda que a escrita seja estrategicamente dissimulada por meio de uma linguagem figurativa, sarcástica e irônica com a intenção de questionar sua condição social e a diferenciação binária e simplória entre o tratamento atribuído a homens e mulheres.

Por que não o hei de enganar do mesmo modo? Em consciência, não há homens nem mulheres: há seres com iguais direitos naturais, mesmas fraquezas e iguais responsabilidades... Mas não há meio dos homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos – grandes para eles, para que seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós (ALMEIDA, 1922, p. 137).

Seguindo a lógica da maioria dos contos da coletânea *Antes do baile verde*, como bem acentuado por Antonio Dimas – “o ponto de partida da maioria dos contos deste livro mostra sempre uma situação de equilíbrio, que descamba depois, mas sem estardalhaço” (DIMAS, 2009, p. 181) – *Venha ver o Pôr-do-Sol* inicia-se cauteloso, em uma situação de equilíbrio aparente. Vale ressaltar que no século XXI houve uma ampliação do conceito de feminismo, na medida em que as mulheres e as escritoras perceberam a necessidade de lutar não só pela mulher, mas por várias mulheres. Por exemplo, se houve algum avanço no sentido de igualdade entre as mulheres e os homens, tal avanço não favoreceu a todas com a mesma força, uma vez que o favorecimento foi maior entre as mulheres brancas e com certo poder aquisitivo, pois para elas o acesso à educação foi maior do que para uma mulher negra que mora na periferia. Essa perspectiva mostra que a igualdade das mulheres não se realiza com êxito quando se beneficia apenas uma parcela deste grupo.

O conto em questão performa uma estória com um foco pequeno e íntimo, o reencontro de um casal de ex-namorados: Raquel e Ricardo. A escolha desses nomes próprios é significativa, pois Raquel é um nome de origem hebraica que significa ovelha, mulher mansa e a pacífica. Ricardo, por sua vez, de acordo com o dicionário on-line de

nomes próprios, tem origem germânica e significa príncipe forte e corajoso<sup>4</sup>. Assim, o nome próprio atribuído a cada um dos personagens, aparentemente escolhidos de forma despreziosa, reforça o estereótipo binário e a relação hierárquica-patriarcal que concebe poderes de autoridade ao homem e de submissão a mulher, o que se revela, no processo de construção de sentidos do conto, um elemento cujos significados apontam para os caminhos interpretativos do texto. Além disso, a escritora, ao valer-se de nomes estrategicamente escolhidos para seus personagens, assume uma postura crítica e, de certo modo, subversiva, ao sugerir que esses nomes estejam em conformidade com a visão idealista da mulher submissa e dominada. Telles realiza uma escrita que revela os riscos que uma postura emancipatória pode trazer para a mulher ingênua.

num tempo de emancipação e de luta, a contista retrata também, com profundidade e com risco, a circunstância dessas outras mulheres que fazem parte de uma sociedade em mudança e que se aferram obstinadamente a novas ficções vitais, baseadas numa visão idealista da identidade, construída por negociação com diversas alteridades, percebidas de um modo maniqueísta e, diga-se de passagem, frequentemente machista também (TEIXEIRO, 2016, p.113).

O conto vale-se de razões estéticas bem definidas. Em uma primeira visada percebemos a relação íntima das personagens entre si. São duas personagens com uma complexidade psicológica posta em questão, sem cair em um psicologismo objetivo de tipos excepcionais, caracteres marcados pela ação dos determinismos. Ricardo, personagem masculina, é apresentado no plano da suspeição, dividindo o espaço entre alguém que gostaria de se ocultar e ao mesmo tempo prenunciar a maquinação de seus atos. Isso fica claro quando o narrador deixa entrever pela forma como ele se enche de ódio pelas rugas do rosto, planeja um crime e não reconhece a liberdade da ex-namorada. Ligada a essa personagem, há sempre a sugestão de mistério, de incerteza e a potência de crime porvir. Na relação do encontro entre os dois, Ricardo é o sujeito que sempre se esconde, e esconde todo o mistério do conto. O narrador, que se posta externo à estória, apresenta-o da seguinte forma quando de sua primeira aparição: “Ele a esperava encostado a uma árvore. Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinhados, tinha um jeito jovial de estudante”<sup>5</sup> (TELLES, 2006, p. 225).

Raquel, por sua vez, mostra-se como uma personagem feminina que desafia a lógica da personagem mais frágil. Com um ar bastante decidida, já em outro relacionamento, tomando suas próprias decisões, é uma personagem que vai sofrer um processo de fragilização ao longo do texto ao ver sua atitude de mulher livre sexualmente, que escolhe seus parceiros sexuais, algo inovador para a época, posta em xeque pelo

---

<sup>4</sup> As informações sobre os significados dos nomes próprios foram retiradas de um dicionário online disponível no site <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/>. Acesso no dia 02 de junho de 2020.

<sup>5</sup> Estamos nos valendo da versão publicada na *Antologia Contos Cruéis*, organizada por Rinaldo de Fernandes.

ressentimento de seu ex-namorado. Ao contrário de Ricardo, já anunciado desde o início pela voz do narrador do conto, Raquel se mostra pela própria voz no diálogo com Ricardo:

- Minha querida Raquel.

Ela encarou-o séria. E olhou para os próprios sapatos.

- Veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que ideia, Ricardo, que ideia! Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.

Ele riu entre malicioso e ingênuo.

- Jamais? Pensei que estivesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância. Quando você andava comigo, usava uns sapatões de sete léguas, lembra?

- Foi pra me dizer isso que você me fez subir até aqui? – perguntou ela, guardando o lenço na bolsa. Tirou um cigarro. – Hem?!

- Ah, Raquel... – e ele tomou-a pelo braço. – Você está uma coisa de linda. E fuma agora uns cigarrinhos pilantras, azul e dourado. Juro que eu tinha que ver ainda uma vez toda essa beleza, sentir esse perfume. Então? Fiz mal? (TELLES, 2006, p. 225)

No trecho do diálogo acima temos o primeiro contato com Raquel, a mulher que inicia o conto subindo “a tortuosa ladeira” (TELLES, 2006, p. 225). No início não sabemos de quem se trata, o narrador nos apresenta Ricardo, que está à espera de uma mulher, quando finalmente aparece, ao som da voz de Ricardo, a “querida Raquel”. Inicialmente Ricardo, aparentemente, demonstra contentamento e ansiedade por revê-la. Para tanto, ele utiliza o adjetivo “querida” que geralmente demonstra afeição por uma pessoa, mas que também pode expressar deboche quando utilizado de forma irônica. Além de uma terceira possibilidade de sentido se pensarmos na relação entre o adjetivo e o verbo “querer”, o que pode conotar uma intenção no ato de querer algo ou alguém. Assim, desde o início do encontro nota-se a complexidade das personagens e a atmosfera misteriosa que está presente na narrativa. Raquel, ao encarar Ricardo com seriedade com o olhar feminista, já denuncia a violência do ato de “querer” ligado ao machismo, uma vez que Ricardo pretende readquirir a posse de seu corpo. Nesse sentido, o conto desnuda o machismo presente nas convenções sociais e todo o processo de desqualificação da mulher ao se valer da construção de um ponto de vista que rompe com a figura feminina subserviente. Há, na narrativa de Lygia Fagundes Telles, a escolha de um posicionamento político a fim de denunciar os crimes diariamente cometidos pelo machismo, e também um engajamento no processo de construção e escolha narrativa ao colocar em crise a representação da mulher na literatura.

Seguindo o conto, o termo “ainda uma vez” é significativo para a construção dos sentidos do enredo. Aparece logo no início do diálogo e está estrategicamente posicionado na conversa entre os dois. “Ainda uma vez” marca o fim do ponto de equilíbrio que começa a se desfazer. “Ainda uma vez” pode soar, no contexto, como a “última vez”. Além disso, marca o fim da conversa inicial entre Raquel e Ricardo, na qual o foco está na apresentação dos dois personagens, e passa para a observação do lugar: “-



Podia ter escolhido um outro lugar, não? [...] E o que é isso aí? Um cemitério?” (TELLES, 2006, p. 226).

Há, neste ponto, uma tensão muito sensível no conto. De um lado, a beleza de Raquel anunciada por Ricardo – ele gostaria de ver a beleza “ainda uma vez” – e de outro o espaço do cemitério, contrastando com “beleza”. Recai sobre o conto, neste momento, a negatividade, a sombra, o feio, o malformado, o desequilibrado, o horror, a maldade, que deixam entrever, também, um eco fúnebre de “ainda uma vez” como o anúncio da morte.

À medida que a conversa acontece a personagem Raquel se desvela. Uma mulher mudada aos olhos de Ricardo, vestida de forma elegante, fumando cigarros e arriscando-se para encontrar, ainda uma vez mais, o ex-namorado. A subjetificação desta personagem e a alteração de sua identidade se revelam quando ela assume o domínio do discurso para expressar seu descontentamento em relação ao lugar escolhido para o encontro. Suas reclamações, ainda que retratadas de maneira fútil, demonstram o início de uma voz que já não se cala diante do que não lhe agrada. A reação de Ricardo diante dos reclames da ex-namorada é, de maneira maliciosa, elogiar a beleza de Raquel, apontar suas mudanças aparentes e conduzi-la simbolicamente a lembrar-se de quem ela fora.

Este jogo entre permitir a expressividade e tentar de alguma forma controlá-la para depois puni-la é algo recorrente entre os homens que de alguma forma se sentiam feridos em sua masculinidade. De algum modo, a violência masculina se legitima quando fere a integridade masculina. A citação termina com Ricardo devolvendo a fala para Raquel, a fim de demonstrar o quanto ele se importava com a opinião dela. Esse diálogo entre um namorado que presumidamente decide reconquistar a ex-namorada será desmentido, pois os indícios apresentados ao longo do conto nos permitem reconhecer a representação dissimulada de Ricardo na intenção de conduzir aquela que seria a sua vítima por um caminho fúnebre que culminaria com um feminicídio e a sensação, ainda que momentânea, de um homem que busca ironicamente recuperar a sua dignidade e o seu poder de macho assassinando a mulher que ele acredita ser a responsável pelas suas frustrações e traumas decorrentes da solidão e do abandono vivenciados por Ricardo quando Raquel, além de romper com ele, o substitui por um novo namorado.

Na concepção de Silviano Santiago (1998) essas substituições amorosas advêm de complicações sentimentais. Entretanto, quando a constituição de uma espécie de triângulo amoroso se forma por uma decisão da mulher tem-se, além da subversão estereotipada de gênero, uma metamorfose dessas personagens que são alteradas por uma situação de crise. No caso do conto em questão, Raquel se revela como alguém que decidiu assumir o direcionamento da sua vida e de suas atitudes. Contudo, o texto sugere que tal modificação aparente e comportamental seja, ironicamente, resultante de uma adequação dela ao gosto do novo namorado que possui uma condição financeira superior à de Ricardo.

Ele é tão rico assim?

- Riquíssimo. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente? Vamos até o Oriente, meu caro...

Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente escureceu, envelhecida. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram.

- Eu também te levei um dia para passear de barco, lembra? (TELLES, 2006, p. 228).

Nesse fragmento, a fala de Raquel desestabiliza o ex-namorado emocionalmente abalado com o fato de ter sido substituído por um outro homem financeiramente melhor que ele. Há, nesse ponto, a representação de uma mulher livre que optou por ficar com um companheiro mais velho com recursos, uma mulher que gosta de se vestir bem, fumar, ler literatura e ser livre, conforme descrição do narrador. A grande questão posta no conto emerge com escolha pela focalização do julgamento de Ricardo, o que denuncia o olhar sempre incriminador do homem diante de uma mulher.

Também é interessante ressaltar que, nesta citação, o narrador, ao focalizar Ricardo, apresenta ao leitor indícios de que este personagem fosse um psicopata possessivo pela forma como ele pega o pedregulho, pelas rugas que retornam e pela fisionomia escurecida e envelhecida que, por um momento toma conta de seu rosto. Esses indícios de psicopatia, não só demonstram o caráter perverso de Ricardo como também revelam sua dissimulação e seu descontrole emocional que oscila entre o sorriso e a maldade de uma psicopatia possessiva. O que desperta a fúria de Ricardo e o leva a traçar um plano de morte para a ex-namorada é o fato de ela ter agido como sujeito da sua vida, ter se libertado dele e já estar com outro. Essa troca coloca em crise a representação de sua masculinidade e sua imagem de homem e projeta Raquel como uma mulher que não mais obedece aos seus comandos. A frustração de sua masculinidade resultará em uma atitude violenta decorrente da impossibilidade de se manter como sujeito da relação e de corresponder às implicações de dominador que a sociedade lhe impunha. Sobre esse aspecto, Moore (2014) escreve:

Muitos escritores relatam que a violência é freqüentemente o resultado de uma incapacidade de controlar o comportamento sexual de outras pessoas, isto é, a administração que outras pessoas fazem de si mesmas enquanto indivíduos marcados por gênero. Isso explica a violência não apenas entre mulheres e homens, mas também entre mães e filhas, entre cunhadas e entre os próprios homens. (MOORE, 2000, p. 39)

Para Ricardo, ser trocado por outro – ainda que este novo namorado de Raquel seja somente sugerido no conto – é o estopim para uma dinâmica de relação de poder desproporcional que se estabelece entre dois homens que desejam a mesma mulher. O conflito vivido internamente por Ricardo desvela uma lógica perversa entre os dois homens que exploram Raquel do mesmo jeito: ter a posse do corpo de uma mulher por quem são atraídos. O conto coloca em questão essa posse doentia, de um lado Ricardo,

que arquitetou uma vingança por perder a posse de Raquel, de outro o novo namorado, o qual Raquel afirma também ser possessivo, e, por isso, queria o encontro em um lugar reservado. Esse conflito levará um dos homens a agredir e matar sua companheira por ser machista e possessivo.

Esta competição travada, ainda que mentalmente, em Ricardo, revela que as relações sempre serão desiguais, ainda que elas se construam a partir da competição entre personagens do mesmo sexo. Neste sentido, sempre haverá aquele que assumirá características atribuídas às mulheres (inferiorizadas, dominadas e oprimidas) e outro que será (superior, dominador e opressor), ou seja, de acordo com a situação a que são submetidas, as personagens assumem características identitárias oscilantes e modificáveis.

Além disso, esta citação demonstra a violência, neste momento latente em Ricardo, que altera momentaneamente sua fisionomia e seu comportamento, revelando, ainda que sutilmente e rapidamente, sua verdadeira faceta agressora e de certo modo perversa. Sem que Raquel perceba, ele se recompõe e novamente a faz lembrar do tempo em que ainda estavam juntos e foram passear de barco. Esta rememoração seria provavelmente uma forma de recuperar seu domínio sobre Raquel e sua dignidade manchada, pois ao fazê-la recordar do que ele fez por ela, ele restitui seu lugar de provedor e superior a esta nova versão de Raquel que tanto o oprime.

Após o primeiro ponto de desequilíbrio no conto, e da tensão existente entre a ideia de beleza e a ideia de horror, o conto apresenta-nos uma cena absurda: “ver o pôr-do-sol mais lindo do mundo”, o que reforça o contrassenso entre beleza e horror. Raquel descobre, nesse momento, que fora chamada por Ricardo ao cemitério onde sua gente está enterrada: “- Conheço bem tudo isso, minha gente está enterrada aí. Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr-do-sol mais lindo do mundo” (TELLES, 2006, p. 226).

A cena se mostra bizarra, Ricardo convida a ex-namorada para o cemitério no qual sua família está enterrada para ver o pôr-do-sol. De súbito, de forma irônica, Raquel responde: “[...] Fabuloso! Me implora o último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr-do-sol num cemitério” (TELLES, 2006, p. 226). Neste fragmento, nota-se o pedido repetitivo de Ricardo que, aparentemente, sugere uma súplica por mais um encontro, na realidade, marca um tipo de violência, pois agindo desta forma Ricardo exerce sobre Raquel o assédio, na medida em que não respeita as negativas que a ex-namorada lhe dá antes de aceitar tal encontro fatídico.

É na ironia de Raquel que o leitor se atenta para a repetição de “só mais uma vez, só mais uma” como o pedido do “último encontro”. O contexto do equilíbrio do início do conto desfaz-se por conta do absurdo que se instaura. Além do absurdo, o conto passa para a atmosfera do medo e terror, encarnado por Raquel no momento em que ela é obrigada a segui-lo:

[...] Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado – prosseguiu ele, abrindo o portão. Os velhos gonzos geram.

- É um risco enorme, já disse. Não insista nessas brincadeiras, por favor. E se vem um enterro? Não suporto enterros.
- Mas enterro de quem? Raquel, Raquel, quantas vezes preciso repetir a mesma coisa? Há séculos ninguém é enterrado aqui, acho que nem os ossos sobraram, que bobagem. Vem comigo, pode me dar o braço, não tenha medo (TELLES, 2006, p. 227).

Se notarmos melhor, o equilíbrio do início do conto começa com um espaço positivo. Há uma subida, à medida que Raquel caminha e sobe, o conto mantém-se em equilíbrio. Há, nessa travessia, vestígios de vida esparsos entre as poucas casas assimétricas e a rua sem calçamento. O sinal de vida é marcado pela roda de brincadeira das crianças pela qual Raquel passou: “A débil cantiga infantil era a única nota de vida na quietude da tarde” (TELLES, 2006, p. 226).

A descrição do cemitério, por sua vez, constrói toda a atmosfera de medo, o qual toma o estado de alma de Raquel:

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrava-se ávido pelos rachões dos mármores, invadira as alamedas de pedregulhos esverdeados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte (TELLES, 2006, p. 227).

O conto constrói-se a partir de uma estratégia narrativa muito presente na literatura de Lygia Fagundes, a dúvida e a curiosidade. O acúmulo de detalhes anteriores que, em princípio deveriam esclarecer e não confundir, tornam-se a cereja do bolo, por assim dizer. O conto deve ser levado em seus mínimos detalhes, pois são eles que conduzem o leitor para o campo da incerteza, da dúvida e da curiosidade. A presença dessa estratégia narrativa traça uma síntese do modo como Ricardo engana arditamente Raquel e de como ele exerce sua violência sobre ela, pois ele é comparado a uma erva daninha que age de maneira rasteira, ou seja, primeiro ele a convida para um encontro, depois ele insiste no seu propósito, exercendo assédio sobre Raquel, até que ela aceita e, por fim, ele a conduz ao lugar de sua morte.

Soma-se a esses fatores outro componente interessante, presente em grande parte da contística de Lygia Fagundes Telles, qual seja: o dado que emerge de um instante. Antonio Dimas percebe muito bem esse instante, é “o momento brevíssimo, que põe tudo a perder e compromete o equilíbrio aparente que reinava antes, um dos estratagemas favoritos de Lygia, nem sempre produz efeitos catastróficos imediatos” (DIMAS, 2009, p. 190).

Em *Venha ver o Pôr-do-sol*, após o estado de medo e horror instalar-se, há o instante brevíssimo no qual o conto encaminha-se para um desfecho: Ricardo convida Raquel a entrar em um jazigo e conhecer os túmulos de sua família. A manobra para conseguir esse objetivo parte de um recurso retórico, recorrendo a sentimentos e paixões. Ricardo cria uma atmosfera emocional, justificada por uma perda familiar, a morte de sua

prima – com quem, segundo ele, teve uma ligação muito intensa – e, claro, isso já prenuncia a perda de Raquel, que se confirmará adiante.

É uma estratégia que se vale do exercício da memória ao refrescar boas lembranças, como o dia em que Ricardo levou Raquel para um passeio de barco (TELLES, 2006, p. 228), ou ainda o fato de beijar a mão de Raquel, na tentativa de acalmá-la do medo; há também o momento no qual Ricardo, andando pelo cemitério, lê em uma lápide despedaçada: “*À minha querida esposa, eternas saudades* – leu em voz baixa. – Pois sim. Durou pouco essa eternidade” (TELLES, 2006, p. 228). Todos esses momentos, juntos, somam-se para criar um estado de acolhimento e compaixão em Raquel, associado a uma estratégia calculada previamente por Ricardo, para que seu crime premeditado tivesse sucesso. Notamos isso no recurso narrativo do fluxo de consciência da personagem, ou talvez uma fala similar ao solilóquio shakespeariano, quando Ricardo pensa e fala em voz baixa, para si mesmo, mas confessando algo ao leitor, pobre cúmplice. A estratégia da rememoração e da dissimulação de Ricardo, tanto nos seus gestos como nas suas palavras propositalmente doces e insinuantes, desde o início do encontro entre o ex-casal, são formas de violência simbólica, pois ainda não há demonstração evidente de violência física, mas a violência que se anuncia até este momento de maneira suave, sutil e aparentemente decorrente da relação de intimidade que Raquel e Ricardo tinham entre si. Esse tipo de violência é descrito por Pierre Bourdieu (2007) da seguinte maneira:

Sempre vi na dominação masculina e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência [...] (da) submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias [...] simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2007, p. 07).

O exercício desse tipo de violência é o responsável, em certa medida, por permitir que Raquel percorra sua trajetória trágica e contribui para que ela seja tocada pelo momento, mesmo presente em um lugar horrendo. Ricardo ainda se utiliza de mais uma artimanha, agora a comparação: revela a Raquel o quanto os olhos de sua amada prima são parecidos com os de Raquel. Ao agir dessa maneira, Ricardo consegue restabelecer um vínculo, ainda que dissimulado entre Raquel e a suposta família dele, criando novamente uma relação de intimidade entre ambos e favorecendo a não resistência de Raquel em continuar o fatídico passeio:

- Morreu quando tinha quinze anos. Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos... Eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês duas... Penso agora que toda a beleza dela residia apenas nos olhos, assim meio oblíquos, como os seus (TELLES, 2006, p. 229).



Ao fazer a comparação, Ricardo chama a atenção de Raquel para ele e cria entre ela e a defunta uma relação. Mas há um traço distinto nos olhos, são olhos machadianos. Ao leitor desavisado, é importante assinalar que Lygia Fagundes Telles e seu marido, o cineasta Paulo Emílio Sales Gomes, adaptaram a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, sob o título de *Capitu*. E quem não se lembra dos olhos de Capitu?

Há, portanto, no conto de Lygia Fagundes Telles a presença de uma narrativa oblíqua. Os olhos oblíquos funcionam como uma metonímia do próprio conto. São constructos que se manifestam dialeticamente no conto por meio da relação tensiva entre a atração e a repulsão. Ora os personagens se afastam, afastam-se inclusive no espaço que ocupam, ora se atraem, como vimos há pouco. A referência aos olhos oblíquos estabelece algo em comum entre Raquel e a falsa prima de Ricardo no sentido de sugerir que, na visão de Ricardo, assim como na de Bentinho, as mulheres são dissimuladas.

O desfecho do conto é, então, cruel. A narrativa, ao passar pelos altos e baixos, ao passar pelo movimento de subir e descer, logo após a atração mais íntima de Ricardo e Raquel, há a última repulsa. Os dois adentram a capelinha na qual estavam enterrados a suposta família de Ricardo.

A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. A luz invadiu um cubículo, um altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquirira a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombros do Cristo. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba (TELLES, 2006, p. 229-230).

A cena descrita pelo narrador mantém a tensão presente no conto desde o início, ampliando a narrativa oblíqua. O jogo de luz e sombra, alto e baixo é muito intenso, e a descida apontando para a catacumba. A estória alcança seu clímax quando já dentro da capelinha Raquel descobre que Ricardo mentira. Toda a estratégia emocional, de trazer boas lembranças cai por terra quando Raquel se vê diante da fotografia da falsa prima Maria Emília, morta há mais de cem anos.

A maneira como o narrador retrata essa cena, além de deter a atenção do leitor, também aproxima o relato de uma representação teatral ou fílmica, na qual o leitor-espectador é convidado a vivenciar todos os detalhes da movimentação e da situação vivenciada pelas personagens. Por isso, a intensidade dos fatos se amplia e a composição imagética e simbólica do espaço angustia não só a provável vítima como também provoca apreensão no leitor, pois há vocábulos que se referem a sensação de claustrofobia, provenientes da porta estreita, do tamanho do espaço descrito como cubículo, e antecipa a ideia de um sacrifício macabro pela presença do altar que, apesar de desmantelado, continua sendo o lugar onde, no cristianismo, o sacrifício se concretiza.

A presença do crucifixo de madeira, apesar de tosco, ostenta entre os braços “dois triângulos de teias já rompidas” que podem reforçar o rompimento amoroso que se construiu em torno de Ricardo-Raquel-novo namorado de Raquel. Primeiramente, há um rompimento entre Raquel e Ricardo seguido de um rompimento irreversível de Raquel com os dois em decorrência do seu assassinato. A descida abissal de Raquel também demonstra que quanto mais a narrativa evoluía, mais a trajetória trágica de Raquel se consolidava.

Raquel teve um baque no momento em que percebe que está sozinha dentro da capela. Ricardo já estava no topo da escada, observando, “tinha seu sorriso meio inocente, meio ingênuo” (TELLES, 2006, p. 231). E é quando ele espera friamente o momento de fechar o portão da capelinha e passar a chave, deixando Raquel à solidão.

De súbito, Raquel desespera-se e grita para que Ricardo terminasse com a brincadeira de mal gosto, então tem-se a resposta: “- Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo” (TELLES, 2006, p. 231).

Ricardo vira as costas e vai andando devagar, ao fundo os gritos “inumanos” de Raquel. O silêncio vai entrando devagar à medida que Ricardo se afasta e deixa o lugar. Os gritos vão ficando cada vez mais remotos, e o sol, cada vez se pondo mais. Deste modo, as cenas, descritas pelo narrador, e os diálogos proferidos pelas personagens, possibilitam perceber que Raquel vivencia tanto a violência simbólica quanto o que Michel Foucault (2005, p. 143) chama de poder disciplinar para se referir a “um poder que em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior adestrar, ou sem dúvida adestrar para se retirar e se apropriar ainda melhor”. Esse poder disciplinador tem uma estreita relação com a possibilidade de “justificar” o agressor, já que ele por meio da “punição” restitui a manutenção da ordem hierárquica instituída pela cultura dominante, no caso aqui em discussão, a machista, que se mantém mesmo diante de alguns avanços conquistado pelas mulheres para se protegerem sobretudo da violência doméstica. Ricardo exerce esse poder sobre Raquel, na medida em que durante todo o percurso no interior do cemitério ele vai produzindo um discurso aparentemente sedutor na intenção de adestrar Raquel e fazer com que ela tenha compaixão dele para que, ao final, ela seja guiada até o local no qual morreria.

Só no momento em que ela já se encontra onde seria o seu leito de morte, ou seja, no espaço onde o processo de adestramento se completa, é que Ricardo se retira para, ainda que distante, contemplar o auge de sua apropriação, uma vez que sua amada presa já não seria de mais ninguém e ele era a única testemunha dessa aflição. Neste momento, os gritos de Raquel são descritos pelo narrador como inumados, o que, na perspectiva do narrador e no desenvolvimento da trajetória da personagem feminina, nota-se não só na alteração de uma identidade forte e questionadora, para uma identidade de certo modo adestrada e submissa, até no aniquilamento total dessa identidade humana por meio de uma gradação de violências que culminam na inevitável morte da protagonista.

Guardando a chave no bolso, ele retomou o caminho percorrido. No breve silêncio, o som dos pedregulhos se entrecrocando úmidos sob seus sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano:

NÃO!

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo, estraçalhado.

Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra. Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento.

Nenhum ouvido humano escutaria agora, qualquer chamado. - Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda (TELLES, 2006, p. 232).

Esse conto de Lygia Fagundes Telles constrói-se sem alardes. O mal instala-se e vai deglutindo o enredo aos poucos. O que havia de saudável no conto vai sendo consumido devagar, em detalhes, em surdina. A constituição psicológica das personagens vai se construindo pouco a pouco, de modo a expor a perversidade do crime e o aniquilamento da mulher. Há, portanto, o que Antonio Dimas (2009) chama de “corrosão das expectativas”, estratégia narrativa muito presente nos contos de Lygia Fagundes, e na qual o leitor é seduzido pela brandura inicial, de que faz parte o personagem de aparência neutra ou inocente, mas perde as expectativas com os desatinos posteriores.

O conto, por sua vez, segue o fluxo dialético da tensão entre o alto e o baixo. De um lado, a subida que ainda representa o pouco que resta de vida; de outro, a descida que metaforiza a morte. Nesse ponto, ainda podemos aventar outros focos de leituras não exploradas nesse texto, mas que certamente podem contribuir para um aprofundamento da leitura do conto em questão. A primeira hipótese seria tomar a relação entre o alto e o baixo sob a perspectiva da tensão entre céu x inferno, o que, se somada a uma segunda hipótese, a da trajetória épica das personagens, nos remeteria, de imediato, a uma reescritura das narrativas épicas/clássicas sob a tessitura da narrativa contemporânea. A viagem dantesca por entre o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, certamente é um forte indicativo do processo de ascensão e queda dos heróis, para ficarmos em uma única referência. Isso para demonstrar que a obra de Lygia Fagundes é das mais profundas da narrativa brasileira contemporânea, e para justificar que nosso texto não esgota, definitivamente, as possibilidades de leitura do conto. A estória em questão inicia-se com vida, ainda que pouca, quando Raquel sobe a ladeira. Quem sai da estória com vida é Ricardo, que olha do topo da escada da capelinha para baixo, dentro da capela onde Raquel é enterrada viva. No início, o sol a pino, no desfecho, o Pôr-do-sol. Acompanhado o ciclo do dia, a narrativa e a protagonista morrem junto com o crepúsculo.

A maneira como este conto descreve a *via crucis* vivida por Raquel deve fazer com que a literatura não seja vista apenas como uma forma de entretenimento ou como uma ficção desprezível, pois a estratégia de representar ficcionalmente a violência contra a mulher é uma forma de mostrar o quanto essa situação é real e recorrente não

só na sociedade patriarcal e no contexto ditatorial de censura no qual essa obra foi publicada. Também é uma maneira de fazer com que por meio da leitura, haja uma identificação entre o leitor e a trajetória tanto do agressor quanto da vítima.

Neste sentido, essa temática, ainda atual, convida homens a mudarem seus comportamentos e a aderirem em prol da luta das mulheres por direitos igualitários de liberdade em todos os âmbitos: social, sexual, demográfico, político, expressivo, domiciliar, intelectual, econômico e no campo do trabalho, pois de um modo geral as reivindicações das mulheres violentadas, tanto fisicamente quanto psicologicamente, e numa perspectiva mais ampla, são a luta de todos aqueles que socialmente pertencem a parcela da sociedade marginalizada, oprimida e silenciada.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Eles e elas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1922.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 6º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CHAUÍ, Marilena. "Participando do Debate sobre Mulher e Violência". In: FRANCHETTO, Bruna, CAVALCANTI, Maria Laura V. C. e HEILBORN, Maria Luiza (org.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher*. São Paulo: Zahar, 1985, p. 23-62.
- COELHO, Nelly Novaes. "A literatura feminina no Brasil contemporâneo". *Língua e Literatura*, v. 16, n. 19, p. 91-101, 1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/116009/113675>. Acesso: 20 mai. 2020.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- DEL PRIORE, Mary. *História da Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
- DIMAS, Antonio. *Garras de Veludo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUARTE, Constância Lima. "Arquivos de mulheres e mulheres anarquadas: histórias de uma história mal contada". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 30, p. 63-70, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9136/8143>. Acesso 20 mai. 2020.
- EVARISTO, Conceição. "Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade". *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GOMES, Carlos Magno. "Literatura e performances políticas sobre a violência contra a mulher". *Pontos de Interrogação*. v. 7, n. 2, p. 107-119, jul./dez., 2017. Disponível em:

- <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/4498>. Acesso: 14 mai. 2020.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LUCAS, Fábio. “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”. *Travessia*. Florianópolis, n. 20, p. 60-77, jan./jul., 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317>. Acesso: 20 jan. 2020.
- MENDONÇA, Verônica Cristina Pinto. *Possibilidades do trabalho com a literatura de autoria feminina para a leitura crítica de mulheres em privação de liberdade*. 2017. 53f. Trabalho de conclusão de curso de pedagogia - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/174378/001062096.pdf?sequence=1>. Acesso: 14 mai. 2020.
- MOORE, Henrietta L. “Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência”. *Cadernos Pagu*, n.14, p. 13-44, 2000. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635341>. Acesso: 22 mai. 2020.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. “Já se mete a colher em briga de marido e mulher”. *São Paulo em perspectiva*. São Paulo v.13, n. 4, Oct./Dec. 1999. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000400009&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000400009&script=sci_arttext). Acesso: 18 mai. 2020.
- TEIXEIRO, Alva Martínez. “Hora de tirar o espartilho – A problemática feminina nos contos de Lygia Fagundes Telles”. *Navegações*, Porto Alegre, v. 9, n. 2, p. 112-117, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/download/25525/15516>. Acesso: 15 mai. 2020.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TELLES, Lygia Fagundes. “Mulheres, mulheres”. In: TELLES, L. F. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2002.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- TELLES, Lygia Fagundes. “Venha ver o pôr-do-sol”. In: FERNANDES, Rinaldo de. *Contos Cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira*. São Paulo: Geração editorial, 2006.
- TELLES, Lygia Fagundes. José Castello entrevista Lygia Fagundes Telles. *Jornal O Globo*. Online, 2011. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/jose-castello-entrevista-lygia-fagundes-telles-411256.html>. Acesso em 21 de maio de 2020.
- TELLES, Lygia Fagundes. Lygia Fagundes Telles revê o passado: entrevista. *Folha de Londrina*. Online, 2007. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/literatura---lygia-fagundes-telles-reve-o-passado-614888.html> Acesso em: 15 de maio de 2020.
- XAVIER, Elódia. “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória”. *Leitura*, n. 18, p. 87-95, jul./dez. 1996. Disponível em:



<http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6825/5409>. Acesso: 21 mai. 2020.

ZOLIN, Lúcia Osana. “A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade”. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19188>. Acesso: 20 mai. 2020.

**Recebido em:** 11/06/2020

**Aceito em:** 18/06/2020

**Referência eletrônica:** MORAES, Paulo Eduardo Benites; SOUZA; Maria Alice Sabaini. A escrita do feminino: assédio e feminicídio no conto *Venha ver o pôr-do-sol*, de Lygia Fagundes Telles. *Criação & Crítica*, n. 29, p., mai. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.