

## O erotismo e o desejo em personagens femininas de Lygia Fagundes Telles

### Eroticism and Desire in the Female Characters of Lygia Fagundes Telles

Camila Aragão de Oliveira\*

**Resumo:** O presente trabalho propõe um estudo dos contos “As Cerejas”, do livro *Um Coração Ardente* (2012), e “Senhor Diretor”, da obra *Seminário dos Ratos* (1977), ambos de autoria de Lygia Fagundes Telles. O cerne desta investigação é a análise das representações femininas nessas narrativas, focando na maneira como o erotismo e o desejo são expressos pelas protagonistas. Tal abordagem tem por objetivo verificar uma possível aproximação entre essas representações e os posicionamentos feministas da autora quanto à manifestação do erótico por sujeitos femininos. Para este propósito, são utilizados os estudos de Bataille (1987), Paz (1994) e Branco (2004), que refletem acerca da sexualidade e do erotismo; as perspectivas de Grosz (2000), Perrot (2003) e hooks (2018), que discutem o feminismo e as ideologias misóginas que sustentam o patriarcado; e as contribuições de Lucas (1990), Galvão (2018) e Coelho (1991) sobre o estilo da prosa lygiana e as propostas da literatura feminina no século XX. Com uma análise fundamentada nos apontamentos desses autores, foi possível localizar, nos contos selecionados, traços de uma perspectiva que se aproxima das propostas feministas no que se refere à liberdade erótica e sexual feminina.

**Palavras-chave:** Lygia Fagundes Telles; Erotismo; Literatura feminina; Feminismo.

**Abstract:** This paper proposes a study of the short stories “As Cerejas” from the book *Um Coração Ardente* (2012) and “Senhor Diretor” from the work *Seminário dos Ratos* (1977), both written by Lygia Fagundes Telles. The core of this investigation is the analysis of female representations in these narratives, focusing on how eroticism and desire are expressed by the protagonists. This approach aims to examine a possible alignment between these representations and the author's feminist perspectives regarding the expression of the erotic by female subjects. For this purpose, the study draws on the works of Bataille (1987), Paz (1994), and Branco (2004), who reflect on sexuality and eroticism; the perspectives of Grosz (2000), Perrot (2003), and hooks (2018), who discuss feminism and the misogynistic ideologies that uphold patriarchy; and the contributions of Lucas (1990), Galvão (2018), and Coelho (1991) on Lygia's prose style and the aims of women's literature in the 20th century. Through an analysis grounded in these authors' insights, it was possible to identify, in the selected stories, traces of a perspective that aligns with feminist proposals regarding female erotic and sexual freedom.

**Keywords:** Lygia Fagundes Telles; Erotism; Feminine Literature; Feminism.

---

\* Graduada do Bacharelado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, Pernambuco, Brasil. E-mail: [camila.aragaooliveira@ufpe.br](mailto:camila.aragaooliveira@ufpe.br). ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-6225-6438>. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.265917>. Este artigo é uma adaptação do Trabalho de Conclusão de Curso “O erotismo e o desejo em personagens femininas de Lygia Fagundes Telles”, orientado pela Profª. Drª. Raíra Costa Maia de Vasconcelos.

## 1. A prosa feminina e feminista de Lygia Fagundes Telles

De acordo com Nelly Novaes Coelho (1991), a partir do século XX, passou a se consolidar na sociedade a configuração de uma “nova mulher” que, em consequência do desenvolvimento de sua consciência crítica, iniciou um processo de redescobrimto do que significa *ser* mulher. Durante tal transformação, houve um questionamento das normas que, até então, determinavam o que a constituía como ser diferente do homem e indicavam seus papéis no meio social. A respeito disso, o surgimento dessa nova perspectiva dos sujeitos femininos em relação a si próprios refletiu-se também na literatura escrita por mulheres:

De uma literatura lírica/sentimental (gerada pela contemplação emotiva), cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal definia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem, discrição, ingenuidade, paciência, etc.) a mulher chegou a uma literatura épica/existencial (gerada pela ação ética/passional), que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta, inerente à imagem-padrão da mulher anjo/demônio, esposa/cortesã, ‘ânfora do prazer’/‘porta do inferno’, etc. Em lugar de optar por um desses comportamentos antagônicos, a “nova” mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano (Coelho, 1991, p. 96).

Desse modo, as poetisas e escritoras passam a ir de encontro aos padrões de representação do sujeito feminino já estabelecidos no meio literário, na tentativa de construir para si “[...] uma nova imagem que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança” (Coelho, 1991, p. 96).

Em consequência disso, o erotismo começa a se destacar enquanto temática recorrente nesse período, constituindo-se “[...] como força primeira a dinamizar uma diversificada e significativa produção literária, empenhada visceralmente na *busca de identidade* em que cada escritora se entrega, sem terem conseguido até o momento, descobrir por inteiro” (Coelho, 1991, p. 98, grifo do autor). Assim, a literatura de cunho erótico feminina apresentava, em seu cerne, os conflitos enfrentados pelas mulheres desse período ao buscarem uma libertação erótica e sexual em um cenário que carrega, até os dias atuais, traços de conservadorismo.

Nascida no início do século XX e tendo vivenciado a construção do que Coelho (1991) denomina “nova mulher”, Lygia Fagundes Telles (doravante, LFT) se sobressai principalmente por sua maneira de retratar e refletir a respeito de questões que envolvem os sujeitos femininos. Semelhantemente a outras escritoras de sua época, Telles não tem o desejo e a sexualidade feminina como foco principal na maioria de suas obras. No entanto, em alguns momentos, ela se volta para discussões sobre esses temas. Algumas de suas narrativas trazem o erótico como temática central, seja por meio de uma perspectiva mais permissiva e positiva, seja no intuito de evidenciar os conflitos entre a expressão do desejo e o conservadorismo da sociedade tradicional patriarcal, conforme pontuado por Coelho (1991).

Com uma escrita que se propõe a “[...] lidar com a psicologia feminina a partir de um ponto de vista feminino” (Lucas, 1990, p. 63), Telles constrói personagens femininas complexas, trazendo a mulher e as questões de gênero para o centro de suas narrativas. A autora transita por diferentes fases da vida dessas personagens, representando mulheres que vão desde a infância até a velhice, refletindo sobre como elas se relacionam com temas como o amor, a morte, os relacionamentos — sejam eles românticos, familiares ou de outra natureza —, incluindo a sexualidade. Os personagens masculinos, embora em alguns contos assumam o protagonismo, aparecem em grande parte das narrativas como “[...] péssimo exemplar da espécie humana” (Galvão, 2018, p. 846). Tal representação crítica é reforçada por Lucas (1990, p. 65, grifo do autor), que os define “[...] como signos designativos de função social ou de papel, como símbolos de poder, de riqueza ou de *status*. Não dispõem da vibração e das nuances das personagens femininas”.

O erótico em seus contos — assim como o amor —, de acordo com Lucas (1990), apresenta-se em certa medida com um vínculo próximo à morte, visto que os personagens a temem da mesma maneira que nutrem pavor pela concretização de seus desejos. Através da linguagem que estrutura uma escrita intimista, Telles “[...] explora o lado protético do desejo, dando a Eros ambivalência e espontaneidade, até mesmo certa atração pelo abismo, certa proximidade da morte” (Lucas, 1990, p. 69). Em seus contos, o desejo — seja ele erótico ou não —, em alguns casos, entra em conflito com questões internas dos personagens.

Tendo vivenciado momentos cruciais para o avanço da condição feminina no Brasil e no mundo — incluindo questões relacionadas à sexualidade feminina —, LFT apresenta em suas narrativas sua visão enquanto mulher inserida nesse contexto revolucionário. Torna-se, dessa maneira, relevante a investigação de suas obras como forma de perceber sua perspectiva acerca do erotismo feminino em uma sociedade em transformação, porém ainda conservadora. Tal debate permanece atual, pois, mesmo com os avanços proporcionados pela revolução sexual de 1970 e dos movimentos feministas, discursos que desvalorizam o sexo como busca unicamente pelo prazer ainda são disseminados, penalizando, sobretudo, os sujeitos femininos, cujo valor segue sendo vinculado à castidade, enquanto os homens mantêm a tentativa de dominar seus corpos.

Portanto, o objetivo deste trabalho foi realizar uma análise dos contos “As Cerejas” e “Senhor Diretor”, de autoria de Lygia Fagundes Telles, buscando observar como o erótico e o desejo são apresentados em ambas as narrativas e de que forma as protagonistas dessas obras se relacionam com tais temas. Por intermédio deste estudo, procurou-se verificar uma aproximação com certos posicionamentos feministas, que serão destacados mais adiante, nos discursos que se constroem nos enredos dos contos selecionados.

## 2. As fronteiras entre a sexualidade e o erotismo

Buscando definir e diferenciar os conceitos, Octavio Paz (1994) e Georges Bataille (1987) abordam a sexualidade e o erótico de maneira bastante similar. Consoante Paz (1994),

a sexualidade está vinculada à atividade reprodutiva dos seres sexuados e, por isso, é comum a todos os animais que fazem uso do sexo como ferramenta de proliferação da espécie. O erotismo, por sua vez, diferencia-se da sexualidade na medida em que esta possui sempre a finalidade reprodutiva, ao passo que a atividade erótica parte de uma busca por um prazer desvinculado da procriação.

Para ambos os autores, enquanto a sexualidade constitui uma característica pertencente a todos os seres sexuados, o erotismo configura-se como uma atividade exclusivamente humana:

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças (Bataille, 1987, p. 10).

Similarmente à constatação de Bataille, Paz (1994) identifica a imaginação — aspecto exclusivo dos seres humanos — como atributo central do erotismo, uma vez que o desejo sempre se origina da fantasia de um determinado indivíduo. Em tal caso, o erotismo é motivado pelo desejo, o que possibilita variações na atividade erótica conforme o tempo, as sociedades, as questões históricas e geográficas, bem como em função dos indivíduos que a praticam; está, assim, diretamente ligado a aspectos sociais e culturais.

Para Bataille (1987), no aspecto sexual, o humano ainda se distingue do animal pelo fato de que tanto o erotismo quanto o desejo fazem parte de sua interioridade. Embora um homem e uma mulher possam ser considerados atraentes por determinado grupo social, a escolha do objeto do desejo resulta das preferências particulares de cada indivíduo.

A partir das constatações de Bataille (1987) e Paz (1994), é possível inferir que o ponto central da distinção entre a sexualidade animal e o erótico está no desejo. Não existe desejo no mundo animal, tudo parte de um instinto natural com o único e exclusivo objetivo de promover a reprodução, ao passo que, no erotismo, o sexo sucede o desejo de posse de determinado sujeito em relação a outro.

Conforme Bataille (1987), a função do erotismo reside na aspiração do ser humano à recuperação de sua “continuidade perdida”. Segundo o autor, por serem seres essencialmente descontínuos, os humanos nutrem a nostalgia de um momento de completude anterior, o que os impulsiona a tentar recompor sua natureza original por meio da conexão com outros indivíduos distintos e igualmente descontínuos. A descontinuidade, nesse sentido, pode ser vista como uma certa independência da existência de um ser em meio a outros, ou seja, o sentimento de solidão que se faz constantemente presente na vida dos seres humanos, já que nascem, morrem e, em certa medida, vivem sozinhos, dado que os eventos de suas vidas dizem respeito exclusivamente a si próprios.

O erotismo surge, assim sendo, enquanto uma tentativa do ser de superar essa descontinuidade, buscando a continuidade anterior que, conforme Bataille (1987), está presente por um breve instante no momento da cópula.

Tal busca por uma continuidade do ser se assemelha ao mito de Eros, narrado por Aristófanes em *O banquete*, de Platão. A partir desse mito, Lúcia Castello Branco, em *O que é erotismo* (2004), estabelece um paralelo entre a mitologia e a realidade ao refletir sobre o conceito de erotismo e os mecanismos de repressão sexual. Reiterando Bataille (1987), a autora sustenta que o erotismo emerge da necessidade de restaurar a ordem original e perfeita do ser. A condição fragmentada dos indivíduos os torna vulneráveis ao domínio daqueles que detêm maior poder na sociedade. Sendo o impulso erótico compreendido como um anseio por completude — o que, por consequência, confere aos indivíduos maior potência existencial —, a repressão sexual surge como um meio de estabelecer a ordem e controlar os indivíduos dentro da sociedade, especialmente naquelas organizadas sob regimes autoritários:

Para formar cidadãos frágeis e inseguros, é preciso reparti-los, mutilá-los, transformá-los em metades de metades, sem nenhuma possibilidade de recomposição. Isso se faz há séculos, através de inúmeras e sutis modalidades de controle do desejo, e de severas punições aos infratores da ordem (Branco, 2004, p. 11).

Seguindo essa lógica, Branco (2004) afirma que a mulher se torna uma forte ameaça para a ordem social, visto que, além de ser o indivíduo que mais se manteve próximo de sua forma original andrógina, é capaz, por meio da gestação, de retornar — ainda que temporariamente — a um estado de completude. Sendo o feminino considerado uma ameaça à sociedade, impõe-se, então, a necessidade de estabelecer normas voltadas ao controle da mulher e de sua sexualidade — característica marcadamente presente nas sociedades patriarcais. Em grande parte das religiões, esse “poder feminino” é retratado como algo a ser temido, determinando, assim, uma necessidade de regras para regular os comportamentos das mulheres no espaço social:

[...] a Bíblia traz exemplos inesgotáveis da necessidade de regular, de “proteger” as mulheres e de se proteger contra elas, que, silenciosas e passivas, ameaçam a ordenação e a assepsia da humanidade, sobretudo durante a menstruação e a gravidez, estados considerados impuros e impróprios, que as remetem naturalmente à “conexão” erótica (Branco, 2004, p. 13-14).

Distanciando-se das práticas cristãs, Branco (2004) pontua que, em determinadas religiões orientais — particularmente na religião Hindu —, o erotismo ainda é preservado como uma prática sagrada. Contudo, mesmo diante de uma maior permissividade em relação ao sexo, os rituais eróticos continuam cercados por normas e restrições, sobretudo no que tange à mulher, que é frequentemente colocada em posição de submissão ao homem — o marido —, sendo submetida a uma série de regras que devem ser seguidas até mesmo por cortesãs. Verifica-se, dessa maneira, que, mesmo em culturas nas quais religião

e erotismo caminham conjuntamente, persistem normas de conduta que regulam a expressão do desejo e do erotismo feminino.

Ao refletir acerca da origem das normas sociais que regulam o sexo — partindo do pressuposto de que o erotismo é uma atividade unicamente humana —, Bataille (1987) indica como ponto de partida para o estabelecimento de tais regras a transformação do animal em ser humano. Segundo o autor, o principal fator que distinguiu, em um primeiro momento, o humano dos demais animais foi a prática do trabalho. Em função de suas necessidades, o homem desenvolveu ferramentas que atendiam tanto à sua sobrevivência quanto aos seus desejos, o que deu origem aos *interditos*: restrições impostas para regular determinados comportamentos. O estabelecimento dos interditos, por sua vez, torna possível a existência da transgressão. Esta, contudo, não se configura enquanto uma negação do interdito.

Mediante o pensamento de Bataille (1987, p. 71), a atitude transgressora constitui “o acontecimento da humanidade organizado pelo trabalho”. O erotismo, nesse enquadramento, apresenta-se como uma atividade transgressiva em relação ao interdito do sexo.

Segundo Paz (1994), no Ocidente, a negação do erotismo e o culto à castidade consolidaram-se nas sociedades em virtude de uma herança do platonismo, que propunha a separação entre corpo e alma — esta considerada superior, embora retida no primeiro. A alma iria, após a morte, de encontro às divindades — ou de volta à terra como castigo pelas falhas cometidas em vida —, ao passo que o corpo entraria em decomposição. O Cristianismo adotou em sua doutrina essa dicotomia do ser, tal como a ideia de superioridade da alma sobre o corpo, desvinculando o erotismo de sua antiga função de acesso ao sagrado.

### 3. O papel do feminismo em meio às discussões acerca do corpo e da sexualidade

A dicotomia do ser, como já discutido, faz-se presente desde os primórdios da Filosofia. Elizabeth Grosz (2000) aponta que algumas correntes do feminismo adotaram de maneira precipitada o pensamento oriundo da doutrina filosófica que concebe o ser humano como fragmentado entre mente e corpo.

Conforme a autora, o pensamento dicotômico implica uma visão de superioridade de um termo em relação ao outro, em que “o termo subordinado é meramente negação ou recusa, ausência ou privação do termo primário, sua queda em desgraça; o termo primário define-se expulsando seu outro e neste processo estabelece suas próprias fronteiras e limites para criar uma identidade para si mesmo” (Grosz, 2000, p. 48). Dessa forma, o corpo, considerado oposto à mente, seria seu termo subordinado e inferior, caracterizando-se por perturbar o funcionamento do elemento superior, reconectando o ser à animalidade. Logo, sua existência precisaria ser eliminada e/ou superada pela mente.

Há uma constante associação da dicotomia mente/corpo a outras oposições, vinculando a ideia de corpo sempre aos termos subordinados e tipicamente concebidos como inferiores aos primários. Grosz (2000) sublinha que uma das correlações mais recorrentes ocorre entre as dualidades mente/corpo e macho/fêmea, sendo a mente associada ao homem e o corpo à mulher. Considerando que a filosofia, enquanto disciplina, é excepcionalmente identificada com a razão — conceito estritamente ligado à mente —, o corpo, e, portanto, a mulher, são excluídos da prática filosófica e intelectual. Ao estabelecer a produção de conhecimento enquanto uma atividade unicamente masculina, tal pensamento constrói a imagem do sujeito feminino como intelectualmente inferior, reforçando, assim, a ideologia patriarcal que sustenta a superioridade do homem e utiliza esse juízo como justificativa para a manutenção de sua posição dominante na sociedade.

Outra possibilidade de inferiorização do sujeito feminino, advinda dessa corrente filosófica, está na atribuição de diferentes formas de *corporalidade* ao homem e à mulher. O corpo feminino é tido como naturalmente inferior, em virtude de supostas limitações biológicas que tornariam as mulheres incapazes de realizar grande parte das atividades desempenhadas pelos homens — sendo, por isso, vistas como mais fracas e suscetíveis a alterações emocionais decorrentes de interferências hormonais ou de fatores externos. Mediante a tal perspectiva, as mulheres são identificadas como mais corporais e, conseqüentemente, mais biológicas que os homens, sendo-lhes atribuído exclusivamente o papel de sujeito reprodutor. Além disso,

[a] codificação da feminilidade como corporalidade, de fato, deixa os homens livres para habitar o que eles (falsamente) acreditam ser uma ordem puramente conceitual e, ao mesmo tempo, permite-lhes satisfazer sua (às vezes recusada) necessidade de contato corporal através de seu acesso aos corpos e aos serviços das mulheres (Grosz, 2000, p. 68).

Isto é, proporciona aos homens a possibilidade de exercer dominação sexual sobre o sujeito feminino, já que as mulheres são caracterizadas, por meio desse discurso, como “mais corporais” e têm seus corpos definidos meramente como máquinas de procriação.

Uma vez que foram constantemente atribuídas ao aspecto corporal e, por isso, consideradas intelectualmente inferiores, as mulheres foram frequentemente excluídas da produção de conhecimento e do meio político — como aponta Grosz (2000). Michelle Perrot (2003), por sua vez, discute o silenciamento feminino ao longo dos séculos, especialmente no que diz respeito às questões atreladas ao corpo. Como pontua a autora, o corpo feminino foi um frequente objeto de contemplação por parte de poetas e artistas, além de grande matéria de estudo nas ciências — em ambos os casos, contudo, majoritariamente representado sob uma perspectiva masculina. Como consequência desse silenciamento sistemático em diversas esferas sociais, as mulheres foram, durante muito tempo, privadas do direito de falar abertamente sobre seus próprios corpos, desejos e sexualidades, tendo seu lugar de fala tomado por homens.

Buscando, então, dar voz às mulheres, o movimento feminista surge como um instrumento de recuperação do lugar de fala feminino, colocando em foco a batalha por seus direitos, seja no âmbito doméstico ou público. Em seu livro *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, bell hooks (2018) propõe uma definição de feminismo enquanto um movimento empenhado em combater o sexismo, a exploração e a opressão das mulheres no meio social.

De acordo com hooks (2018), o movimento feminista construiu suas bases a partir da resistência à opressão racial e de classe, visto que as mulheres ativas nesses contextos passaram a tomar consciência da repressão a que eram submetidas ao observar homens que, embora discursassem sobre liberdade e equidade de direitos, mantinham-se em posições de dominação em relação às mulheres. O surgimento da luta feminista foi, portanto, fundado no combate à desigualdade de gênero e na batalha pelo fim da “dominação masculina”, o que acabou contribuindo para a construção de uma imagem do movimento como *anti-homem* — percepção que ainda se propaga na sociedade contemporânea.

#### 4. O feminino e o erótico em Lygia Fagundes Telles

A partir das discussões levantadas acerca da sexualidade e do erotismo, bem como do sujeito feminino e de seu corpo em contato com esses aspectos, é possível refletir sobre como tais temáticas são apresentadas nos contos “As Cerejas”, presente no livro *Um Coração Ardente* (2012)<sup>1</sup>, e “Senhor Diretor”, da obra *Seminário dos Ratos* (1977)<sup>2</sup>. Busca-se, assim, traçar semelhanças e/ou diferenças na maneira como as protagonistas se relacionam com o desejo e com o erótico.

Com uma narrativa em primeira pessoa contada através da voz de uma protagonista cujo nome não é revelado, o conto “As Cerejas” é fundado na memória dessa personagem que procura relatar uma situação ocorrida em sua infância. Enquanto morava com sua madrinha, a visita de dois sujeitos provoca sentimentos até então desconhecidos por ela. Marcelo, um rapaz alguns anos mais velho, arredio e, na visão da narradora, muito bonito, por quem ela irá nutrir uma paixão desde sua chegada, e Tia Olívia, uma mulher “enfasiada e lânguida” (Telles, 2012, p. 81) e muito sensual, sempre carregando um colar de cerejas repousado em seus seios.

A começar pelo relacionamento entre a narradora e Marcelo, através da observação dos comportamentos de ambos, é plausível perceber a diferença na maturidade dos dois personagens. Isso se exemplifica em vários momentos durante a narrativa, por exemplo, no fato de que, enquanto a protagonista se diverte com brincadeiras, revelando uma atitude

---

<sup>1</sup> O conto “As Cerejas” foi originalmente publicado em *Jardim Selvagem* (1974).

<sup>2</sup> Para a realização deste trabalho, foi utilizada a edição do conto “Senhor Diretor” que compõe a coletânea *Os Contos* (2018) publicada pela Companhia das Letras.

ainda infantil, o menino já demonstra um comportamento adolescente, mostrando-se antissocial e recusando participar das atividades infantis da personagem:

[...] — Por que não vai buscar o dominó para jogarem uma partida? [...] Quando voltei com a caixa do dominó, Marcelo já não estava na sala. Fiz um castelo com as pedras. E soprei-o com força. Perdia-o sempre, sempre. Passava as manhãs galopando como um louco. Almoçava rapidamente e mal terminava o almoço fechava-se no quarto e só reaparecia no lanche, pronto para sair outra vez (Telles, 2012, p. 86).

Tal conduta imatura da protagonista justifica a maneira como ela enxerga Marcelo e compreende o que sente por ele. Logo ao serem apresentados, a personagem descreve uma reação extremamente ingênua que teve ao vê-lo: “Tinha apenas três anos mais do que eu mas era tão alto e tão elegante com suas belas roupas de montaria que tive vontade de entrar debaixo do armário quando o vi pela primeira vez” (Telles, 2012, p. 82). A inocência com que reage à situação evidencia o desconhecimento do sentimento despertado, permitindo inferir que o estivesse experienciando pela primeira vez. A admiração que passa a nutrir por Marcelo, contudo, revela-se idealizada e marcadamente pueril:

Encarei-o. Através das lágrimas ele pareceu-me naquele instante tão belo quanto um deus, um deus de cabelos dourados e botas, todo banhado de luar. Fechei os olhos. Já não me envergonhava das lágrimas, já não me envergonhava de mais nada. [...] Marcelo, Marcelo! chamei. E só meu coração ouviu (Telles, 2012, p. 85).

Ao compará-lo à figura de um deus, a personagem expressa uma visão mística e, de certa forma, inalcançável do rapaz, como se ele estivesse em uma posição de superioridade em relação a ela. Conforme Paz (1994), o conceito de amor na sociedade ocidental contemporânea se definiria pela junção da atração física e erótica com a afeição pela alma de um outro indivíduo. Partindo dessa definição, a paixão da protagonista por Marcelo assemelha-se muito mais ao amor descrito por Platão — a atração pela beleza humana —, visto que o menino é apresentado apenas como um objeto de contemplação da personagem, não havendo reciprocidade de sentimentos.

Ademais, a atração da personagem por Marcelo é meramente física: é sempre sua beleza que se menciona quando se fala sobre ele. O desejo da protagonista por Marcelo se caracterizaria, portanto, muito mais como erótico — ainda que não apresente traços explicitamente sexuais — indicando, assim, o despertar sexual da personagem.

Outra figura relevante para o enredo — e que também proporciona um grande impacto na descoberta sexual da protagonista — é Tia Olívia. Extremamente sensual, a narradora afirma que “[nunca] tinha visto ninguém como Tia Olívia com aqueles olhos pintados de verde e com aquele decote assim fundo” (Telles, 2012, p. 83). A constante menção ao decote avantajado de suas roupas, ao perfume forte, à maquiagem e, acima de tudo, às cerejas que continuamente caem por entre seus seios reforçam o caráter de vaidade e sensualidade que recai sobre essa personagem. Seus lábios — e a ação de

umedecê-los com a língua — são repetitivamente postos em foco em alguns momentos da narrativa, compondo uma imagem provocativa.

Até mesmo sua maneira de falar (e se portar) transmite o ar de sedutora que ela carrega: “Falava devagar, andava devagar. Sua voz foi se afastando assim como a mansidão de um gato subindo a escada” (Telles, 2012, p. 83). Em virtude da falta de contato com mulheres como ela, a protagonista desenvolve um fascínio pela figura de Tia Olívia e, sobretudo, pelas cerejas que estão sempre dispostas em suas vestes.

A repetição da imagem dos seios de Tia Olívia, que a narradora frequentemente resgata de sua memória, reforça como a protagonista estava hipnotizada pela eroticidade que enxergava na parenta mais velha. Um exemplo disso ocorre ao descrever os comportamentos dela durante a onda de calor que assolou a residência por vários dias, enfatizando, de maneira detalhada, a forma como as cerejas de seu colar se perdiam entre os seios da personagem:

Só Tia Olívia continuava igual, sonolenta e lânguida no seu negligê branco. Estendia-se na rede, desatava a cabeleira. E com um movimento brando ia se abanando com a ventarola. Às vezes vinha com as cerejas que se esparramavam no colo polvilhado de talco. Uma ou outra cereja resvalava por entre o rego dos seios e então era engolida pelo decote (Telles, 2012, p. 86).

O tom de sensualidade ao falar sobre Tia Olívia ressurgue neste momento, não apenas devido à menção das cerejas em seu colo, mas também pela descrição da roupa que ela veste (um negligê) e pelos seus movimentos lentos, que podem ser percebidos como sedutores. O próprio ato de desatar os cabelos transmite a sensualidade presente nas ações da personagem.

O calor constante sentido e mencionado por Tia Olívia desde sua chegada pode ser visto como uma representação do desejo erótico ardente e incessante que ela carrega. Tal estado em que se encontra a personagem — tanto no sentido literal quanto em seu significado simbólico como desejo — só irá se alterar com a chegada de uma tempestade. Juntamente com a chuva, surge o clímax do conto, já descrito anteriormente pela narradora como *flashes* de sua memória.

Com o início da tempestade, mencionada acima, a energia é cortada por um raio — “Como se esperasse por esse sinal a casa ficou completamente às escuras enquanto a tempestade desabava” (Telles, 2012, p. 87). A protagonista, obedecendo à ordem de sua madrinha, dirige-se ao quarto de Tia Olívia para oferecer-lhe uma vela quando é surpreendida por uma rajada de vento forte o suficiente para abrir a porta do cômodo à sua frente. À luz de um relâmpago, a personagem vê Tia Olívia e Marcelo em meio ao ato sexual:

Subi a escada. A escuridão era tão viscosa que se eu estendesse a mão, poderia senti-la amoitada como um bicho por entre os degraus. Tentei acender a vela mas o vento me envolveu. Escancarou-se a porta do quarto

de Tia Olívia e em meio de um relâmpago viu os dois corpos completamente azuis tombando enlaçados sobre o divã (Telles, 2018, p. 87).

Ao presenciar a cena, a protagonista retorna à sala completamente atordoada — “Afastei-me cambaleando. [...] Mas a casa continuava a rodopiar desgrenhada e lívida com os dois corpos rolando na ventania” (Telles, 2018, p. 87) — e, devido ao grande choque, entra em um estado febril que perdura por vários dias. Nesse instante, é possível identificar um momento de transição para a protagonista, uma passagem do seu estado de ingenuidade para a descoberta do erótico.

Ao discutir a construção das personagens femininas que narram suas próprias histórias nos contos de Telles, Galvão (2018, p. 844) afirma que “essas meninas quase sempre sofrem uma experiência traumática, num dilacerante rito de passagem à vida adulta”. A protagonista de “As Cerejas” sofre uma ruptura na sua inocência infantil e, como consequência, é forçada a entrar abruptamente no universo erótico e, desse modo, adulto. Ao contrário das concepções arcaicas que pregam a puberdade feminina enquanto um evento muito mais brando e vagaroso que o amadurecimento masculino — pontuadas por Perrot (2003) —, Telles expõe um processo de transição da infância para a adolescência igualmente brusco e violento para a mulher.

Em razão da rapidez e agressividade com que ocorre essa passagem, somadas à sua primeira grande decepção amorosa ao ver o rapaz por quem era apaixonada com outra pessoa, a protagonista adocece, sendo tomada pelo calor que antes incomodava a Tia Olívia e que fora agora dissipado após a consumação do desejo desta. A percepção da personagem sobre Tia Olívia também se altera posteriormente ao acontecido. O fascínio que sentia por ela parece desaparecer junto com sua inocência, fato que pode ser inferido entre o início do conto — quando a protagonista destaca em diversos momentos o perfume da mulher — e o final da narrativa, em que aparenta não suportar mais o cheiro exalado por ela, chegando a prender a respiração para não senti-lo quando Tia Olívia se aproxima de sua cama para se despedir.

Um dos pontos mais significativos do conto são os símbolos trazidos para compor o enredo. O mais importante e recorrente deles são as cerejas que dão título à obra. Tal “imagem pregnant”, como a denomina Galvão (2018), está presente desde o início da narrativa, sendo mencionada como o único vestígio ainda existente da época em que a história ocorreu:

A casa em meio do arvoredor, o rio, as tardes como que suspensas na poeira do ar — desapareceu tudo sem deixar vestígios. Ficaram as cerejas, só elas resistiram com sua vermelhidão de loucura. Basta abrir a gaveta: algumas foram roídas e nessas o algodão estoura, empelotado, não, Tia Olívia, não eram de cera, eram de algodão suas cerejas vermelhas (Telles, 2012, p. 81-82).

Em uma primeira análise, é possível pensar que o espaço onde os eventos se desenrolaram sumiu fisicamente. Entretanto, não se trata apenas de um apagamento

material: o cenário parece ter se dissolvido também na memória da protagonista, restando apenas a lembrança do colar de cerejas que pertencia a Tia Olívia e que agora está em sua posse, guardado dentro de uma gaveta. São diversas as possíveis interpretações em torno do simbolismo das cerejas nesse contexto.

Posicionadas constantemente próximas aos seios de Tia Olívia — por vezes até caindo por entre o seu decote —, as cerejas assumem um tom erótico, acentuado por sua cor avermelhada, sua “vermelhidão de loucura”, tonalidade comumente associada ao amor e à sensualidade. Ao vê-las pela primeira vez, a protagonista experimenta um encantamento imediato, afirmando nunca ter visto cerejas como aquelas, “só na folhinha” (Telles, 2012, p. 83) — ou seja, o fruto propriamente dito. Por sua conotação erótica, as cerejas podem ser relacionadas à imagem dos seios femininos, ao desejo e ao próprio erotismo: “Na Europa são tão carnudas, tão frescas!” (Telles, 2012, p. 83).

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Herder Lexikon (1998, p. 51), “nas representações da iconografia cristã medieval, a cereja pode significar o fruto proibido, como a maçã”, reafirmando, assim, sua associação com a sedução e, por conseguinte, com o erótico, principalmente o erotismo feminino. Em razão de sua ingenuidade, a protagonista desconhecia o universo do erótico, o que explica seu fascínio por Tia Olívia e pela sensualidade e eroticidade que ela apresentava.

No momento em que a protagonista presencia o sexo entre Tia Olívia e Marcelo, é dito que “agora as cerejas despencavam sonoras como bagos de chuva caindo de uma goteira” (Telles, 2012, p. 87). O despencar das cerejas, de certa maneira, representa a concretização do desejo que Tia Olívia carregava consigo — desejo ardente que fora apaziguado, da mesma maneira que o calor sentido continuamente se findou com a chegada da tempestade. Ao se despedir, Tia Olívia deixa de presente para a protagonista o seu colar de cerejas, isto é, a consciência da existência do erótico, do desejo, e a memória do impacto da descoberta sexual forçada:

Cravei o olhar nas cerejas que se entrechocavam sonoras entre os seus seios. Ela despreendeu-as rapidamente.

— Já vi que você gosta delas, pronto, uma lembrança minha.

— Mas ficam tão lindas aí — lamentou Madrinha. — Ela nem vai usar, bobagem, Olívia, leve suas cerejas!

— Comprarei outras (Telles, 2012, p. 88-89).

Seguindo a definição trazida por Lexikon (1998), tal como na mitologia cristã, a protagonista é, nesse momento, apresentada ao “fruto proibido”, ou seja, ao erotismo, que lhe é oferecido na forma de um presente, rompendo com seu estado de ingenuidade.

Ao retomar os parágrafos iniciais do conto, observa-se que a narradora afirma guardar o colar dentro de uma gaveta, onde o deixou há tanto tempo que ele já começa a se desfazer. Assim como mantém as cerejas trancadas em uma gaveta, possivelmente tendo acesso a elas poucas vezes, a protagonista parece buscar reter as lembranças que

elas a proporcionam também em uma gaveta em sua memória. Por representarem o primeiro contato abrupto da protagonista com o universo erótico — e por funcionarem como uma chave de transição em sua vida —, as cerejas são o único fragmento de memória remanescente daquele momento do passado.

Por fim, o desejo feminino é representado, no conto discutido acima, através de duas personagens distintas: Tia Olívia e a protagonista. A narrativa expõe, assim, o contraste entre a sensualidade e o desejo já pulsantes da mais velha e o primeiro contato de uma jovem menina com o erotismo. Por meio de um evento impactante, a personagem que protagoniza o enredo é introduzida ao universo erótico que, marcando-a até os dias de sua vida adulta, caracteriza-se, dessa forma, como um rito de passagem necessário para o seu amadurecimento.

Em “Senhor Diretor”, Telles traz uma perspectiva diferente acerca do desejo feminino. Escrito através de um discurso indireto livre, o conto acompanha as divagações de Maria Emília, uma idosa “[...] professora aposentada [...], paulista, solteira” (Telles, 2018, p. 170), como ela mesma descreve, que ao observar a imagem de um casal seminu na capa de uma revista, decide escrever uma carta ao diretor de um jornal denunciando as vulgaridades que, segundo ela, assolam a sociedade. A carta, contudo, não é realmente escrita, apenas idealizada por meio de um fluxo de consciência enquanto a protagonista relembra eventos da vida e demonstra sua indignação a respeito das obscenidades que cercam seu cotidiano.

Apesar de rejeitar qualquer tipo de expressão de erotismo, a protagonista o observa em absolutamente tudo ao seu redor — “Meus Céus, meus Céus, os frágeis jovens sem estrutura, sem defesa, vendo esses filmes. Essas publicações. Televisão é outro foco de imoralidade. Anúncios mais sujos, uma afronta” (Telles, 2018, p. 169). Seu pensamento volta-se constantemente para situações de cunho sexual, como a retomada frequente da “cena da manteiga” do filme *Último Tango em Paris* (1972), relatada por sua amiga Mariana, evidenciando, desse modo, sua obsessão com o erótico.

Tais “anúncios sujos” que “afrontam” a sociedade mencionados pela personagem podem ser entendidos ainda como as propagandas em prol da liberdade sexual e os debates acerca do incentivo à educação sexual e à prevenção: “[...] essa mania de iniciar as crianças em assuntos de sexo, esses livros, esses programas infantis, Senhor Diretor, e esses programas que conspiram nossas inocentes crianças, e o filme que fizeram com a manteiga!” (Telles, 2018, p. 170). Portanto, além de se escandalizar com as discussões sobre o sexo ou com as demonstrações de liberdade erótica, Maria Emília repudia qualquer tipo de pensamento que vá de encontro às ideias conservadoras e pareça ameaçar a manutenção do tradicionalismo.

Para ela, a mídia seria uma das principais responsáveis pelo “desvirtuamento” dos indivíduos, já que, assim como os influencia ao consumo, também seria capaz de incentivá-los à libertinagem. Em razão disso, revela ter resistido durante muito tempo à aquisição de

uma televisão para sua residência. Dessa forma, é notável perceber que o conservadorismo da personagem se volta não somente para os comportamentos humanos no que concerne ao sexo, mas também se mostra resistente à modernidade no geral.

Essa crença do poder da mídia enquanto instrumento capaz de corromper e incitar comportamentos devassos, e até mesmo criminosos, reaparece em outros momentos do conto. Outro exemplo disso ocorre quando Maria Emília relembra uma conversa com uma de suas amigas a respeito de um caso de estupro noticiado no jornal:

Não foi no jornal que a Mariana leu [...] o caso daquele moço? Monstruosidade, o moço que pegou uma garrafinha de Coca-Cola e enfiou quase inteira lá dentro da menina, horrível, quando chegaram ao hospital ela já estava agonizando, Mas por que fez isso, monstro?! O delegado perguntou e ele respondeu chorando aos gritos que também não sabia, não sabia, só se lembrava que uma vez leu numa revista que em Hollywood, numa festa que durou três dias, um artista enfiou uma garrafa de champanhe na namorada quando também não conseguiu fazer naturalmente. Mas me lembrei disso por lembrar, ideias extravagantes (Telles, 2018, p. 172-173).

É interessante perceber como, nesse instante, Emília parece atribuir a atitude do homem da notícia a uma influência da própria mídia, visto que o homem diz ter cometido tal violência ao tomar conhecimento de que um caso parecido já havia acontecido anteriormente. Não percebe, no caso, o papel das ideologias misóginas — como a atribuição de uma maior corporalidade nos sujeitos femininos, discutida por Grosz (2000) — que a sociedade patriarcal carrega ao disseminar a crença no domínio masculino sobre o corpo feminino. Dessa maneira, não compreendendo a real raiz do problema.

Considerando que a narrativa possivelmente se passa na década de 1970 — em vista das pistas fornecidas pelo enredo<sup>3</sup> —, é pertinente destacar ainda como o movimento feminista que se formava no Brasil durante essa época é representado no conto. Em meio às suas divagações sobre a grande falta de pudor na sociedade contemporânea, Maria Emília menciona um termo que diz ter ouvido em meio a um debate que assistiu sobre crimes contra a mulher e, a partir disso, inicia um relato opinativo sobre os temas discutidos no evento. Por ser uma mulher idosa e tradicional, a protagonista se mostra incomodada e expressa sua discordância em relação a determinados tópicos levantados na discussão, em particular, questões referentes à liberdade sexual feminina, chegando até se constranger com a menção a partes íntimas do corpo feminino:

Quando se levantou a advogada de óculos, respirei: agora o nível das discussões vai subir, pensei, [...] E de repente desatou a falar em clitóris, porque o clitóris, o clitóris... E com homens por ali, eu já não sabia onde enfiar a cabeça quando ela contou que não sei mais em que país eles faziam uma incisão no clitóris da mulher para que ela não sentisse nenhum prazer,

---

<sup>3</sup> O período em que a narrativa é ambientada pode ser assumido a partir das menções às propagandas relacionadas à conscientização sobre a prevenção no contexto da prática sexual segura: “[...] essa mania de iniciar as crianças em assuntos de sexo, esses livros, esses programas infantis [...]” (Telles, 2018, p. 170). O que indica, assim, o momento inicial da revolução sexual; além da referência ao filme *Último Tango em Paris*, que teve sua estreia no ano de 1972.

o sexo transformado em agulheiro — simples instrumento de penetração. E deu outros exemplos igualmente horríveis. Concordo, uma crueldade essas práticas todas. Mas trazer isso para um debate? (Telles, 2018, p. 175).

É possível notar uma herança de um pensamento patriarcal já enraizado em sua mente, uma vez que desaprova e sente-se incomodada com a demonstração da liberdade de expressão feminina para falar sobre seu próprio corpo, seu próprio prazer e sua sexualidade, questionando, inclusive, a necessidade de pôr tais assuntos em pauta. O seu constrangimento diante da situação expõe traços da educação patriarcal que recebeu ao longo de sua vida — e que será discutida mais adiante — ao acreditar que questões no que tange ao corpo feminino, especialmente se debatidas por mulheres, devem ser silenciadas. Assim como afirma hooks,

mulheres eram tão socializadas para acreditar em pensamentos e valores sexistas quanto os homens. A diferença está apenas no fato de que os homens se beneficiaram mais do sexismo do que as mulheres e, como consequência, era menos provável que eles quisessem abrir mão dos privilégios do patriarcado (hooks, 2018, p. 23).

Nesse sentido, a misoginia internalizada de Maria Emília surge como consequência do mundo machista em que viveu durante grande parte de sua vida e, por isso, sente-se tão impactada pelas mudanças súbitas na sociedade. A partir de suas reflexões acerca das discussões feministas, a protagonista recorda sua mãe, afirmando que ela “[...] nunca sentiu o menor prazer [em ser mãe]. E teve oito filhos. Oito. Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado” (Telles, 2018, p. 175). Novamente o silenciamento feminino é posto em pauta no enredo, mas, aqui, o pensamento da protagonista assume uma nova dimensão, como se ela tivesse sido levada a refletir sobre o papel social da mulher dentro do casamento — sua função enquanto mãe e esposa —, um dever imposto pelo patriarcado.

Segundo hooks (2018), como consequência de uma sociedade regida pelas doutrinas cristãs — no caso das sociedades ocidentais —, a crença de que a mulher deve ser subordinada ao homem no ambiente doméstico — e isso inclui gerar e cuidar dos filhos — continua a ser difundida. Assim como pontua Perrot (2003), a mulher não passava de um mero instrumento para a reprodução, tendo seu prazer negligenciado, sua voz silenciada e seu desejo negado. Visto que, como exposto, mesmo sem nunca ter tido a vontade de ser mãe, a progenitora de Maria Emília exerceu esse papel — ainda que infeliz —, pois era o esperado de sua parte; foi “um agulheiro calado”, apenas uma ferramenta para o prazer masculino.

É justamente por essa sua vivência e por ter recebido esses exemplos de como uma mulher deve se comportar que Maria Emília se sente presa, incapaz de expressar completamente seus desejos, seus pensamentos e suas vontades — “Mas já estou enveredando por outros caminhos, que difícil, meus Céus, dizer exatamente o que se deseja

dizer, tanta coisa vem pelo meio” (Telles, 2018, p. 175). Isso se reafirma mais à frente, ao afirmar que, tal como sua mãe, ela também teme o sexo:

Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo — não foi dela que herdei? Aquelas moças lá do movimento feminista, tão desreprimidas, tão soltas, será que são assim mesmo ou representam? Nenhum pudor, falam de tudo. Fazem tudo. Meu constrangimento quando me queixei para mamãe e o constrangimento dela quando me levou à médica, só uma mulher podia examinar minhas partes, baixava a voz quando dizia *partes*. Minha filha está com um pouco de corrimento, disse e fez aquela cara infeliz. Enrijeci as pernas quando o dedo enluvado me tocou e me lembrei dela dizendo à minha avó que cumpria seus deveres de esposa sem nenhum prazer até o amargo fim. Até o amargo fim, mamãe? (Telles, 2018, p. 180, grifo do autor).

A própria personagem parece reconhecer que a origem do seu pudor quanto ao erotismo surge das experiências de seu passado e do que a foi ensinado durante sua infância. Essa “herança” do medo do sexo não é biológica, mas vem de uma tradição ideológica que prega a atividade sexual e o desejo erótico como não permitidos à mulher. Tal fato se comprova ao citar um diálogo entre sua mãe e sua avó, no qual é destacado a ausência de prazer da mãe durante o sexo, já que ela o praticava apenas para cumprir seus “deveres de esposa”, ou seja, satisfazer o apetite sexual do marido.

Em virtude dos fatores apresentados, a protagonista nutre um desejo erótico fortemente reprimido que, justamente por ser tão contido, torna-se intenso. Apesar desse grande impulso, Emília sente a necessidade constante de reprimir seus anseios, passando a abominar qualquer expressão da liberdade sexual que ela própria não possui, como se projetasse sua frustração decorrente de seus desejos reprimidos nas pessoas ao seu redor. Isso fica evidente quando a protagonista frequentemente ressalta o fato de ser solteira e sozinha, chegando a admitir que se sente solitária. Por nutrir tal sentimento, ela desaprova os comportamentos daqueles que vivem um estilo de vida que ela não se permite alcançar:

[...] digo que resisti em comprar uma televisão, Senhor Diretor. Mas sou sozinha e, às vezes, a solidão. A perigosa solidão. Mas fico vigilante (aprumou-se, levantou a cabeça) para não acontecer comigo o que aconteceu com a Mariana, tão fina, tão prendada. Família tradicional, de um dos melhores troncos paulistas, olha aí a Mariana. Viagem joia. Fiz compras lindas mas está na hora de voltar porque minha calça já perdeu o vinco, escreveu no cartão que me mandou de Manaus. A calça perdeu o vinco e ela, a vergonha. Sessenta e quatro anos e meio. Quem visse podia pensar, É uma jovem que foi fazer contrabando. Espera, jovem não, que jovem não se importa com vinco de calça, postal de uma velha mesmo e com medo de parecer desatualizada (Telles, 2018, p. 170).

Esse tom de inveja, sobre a figura de Mariana em particular, repete-se mais uma vez ao comentar a respeito dos relacionamentos dela: “Desespero no excesso. Não tive ninguém, mas Mariana exorbitou: três maridos sem falar nos amantes. Rim quente. Se ela pudesse fazer uma plástica ainda ia continuar [...]” (Telles, 2018, p. 173). Devido à sua insatisfação por não ser possível concretizar seus desejos, Maria Emília condena as atitudes

da amiga ao longo de todo o conto, já que esta é capaz de executar tudo aquilo que a protagonista aspira, porém é incapaz de realizar. A própria protagonista admite o sentimento invejoso que tem a respeito da liberdade erótica de Mariana ao mencionar uma situação em que a amiga revela ter traído o marido com um amigo próximo: “Não me condene, pediu tanto. Condenei-a, sim, e com que rigor. Não seria pura inveja? Esse meu sentimento de superioridade. Desprezo. Inveja, meus Céus? Eu tinha inveja da sua vida inquieta, imprevista, rica de acontecimentos, rica de paixão — era então inveja?” (Telles, 2018, p. 181).

Assim como em “As Cerejas”, o conto apresenta imagens que se repetem enquanto elementos para a construção de sentido da narrativa. As menções constantes à água, ao rio e, sobretudo, à repetição da manchete de jornal, que anuncia a seca que assola o Nordeste e os episódios de enchentes na Amazônia, funcionam como um caminho para uma reflexão comparativa entre o vigor da juventude e a velhice. Ao lembrar os anos em que exerceu a função de professora, Maria Emília descreve suas alunas comparando-as a figura de um rio:

[...] me lembro bem do começo dessas rugas, querendo com elas segurar aquela meninada que vinha espumejante como um rio, cobrindo tudo, tamanha força, uma classe depois da outra, uma depois da outra — por que me fazem pensar num rio sem princípio nem fim? [...] os peitinhos empurrando o avental, excitadas, úmidas, explodiam principalmente no verão (Telles, 2018, p. 176).

Tal visão da intensidade da juventude enquanto fluxo de um rio pode ser associada ao fervor da puberdade e ao forte impulso para o erotismo que surge e mantém o seu auge durante esse estágio da vida. A umidade do rio e das meninas ainda pode ser atrelada à umidade do gozo e dos fluidos dos corpos, especialmente dos corpos femininos jovens. A afirmação se comprova no momento em que a protagonista relembra sua primeira consulta com uma ginecologista:

Nada grave, menina, você tem flores-brancas, às vezes as virgens padecem disso. Flores-brancas. Secaram, Senhor Diretor, também elas foram secando. Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia, no Nordeste, volta a chuva (Telles, 2018, p. 180).

Apesar da persistência de seu desejo pelo erótico — ainda que o negue ao longo de grande parte do conto —, essa ânsia nunca foi plenamente findada, e as secreções que outrora indicavam excitação e jovialidade já não existem mais. A personagem lamenta o fim de sua juventude, porque, ao contrário das questões climáticas, ela nunca poderá voltar a ser o que foi: sua “umidade” não voltará. Já não é mais capaz de ser jovem e, em consequência disso, aflige-se por não ter conseguido concretizar seus desejos.

Ao final do conto, Maria Emília é abalada pelos sentimentos despertados durante um momento de reflexão acerca de seu passado e deixa-se levar pelas lágrimas. Ao contrário das constatações anteriores a respeito da “umidade da juventude”, a protagonista agora percebe seu comportamento emocional e o choro como atitudes de uma pessoa idosa: “A lágrima contornou-lhe a boca, limpou a boca, como fui me comover desse jeito? Feito uma velha tonta [...]” (Telles, 2018, p. 182). Maria Emília passa a se entender enquanto uma mulher já muito velha, acreditando, portanto, que não é mais possível para ela realizar as vontades que manteve reprimidas ao longo da vida. Por isso ela se frustra, incomoda-se com os comportamentos alheios, porque ambiciona a liberdade de suprir seus desejos que percebe nos outros — liberdade essa que, embora desejada, ela não encontra coragem para reivindicar.

## 5. Considerações finais

Ainda que apresentem perspectivas consideravelmente distintas a respeito das relações entre a mulher e o erotismo, é possível perceber um posicionamento progressista acerca da liberdade erótica feminina em ambos os contos postos em análise. Em “As Cerejas”, Telles discute o despertar sexual de uma menina que transita da infância à adolescência e é apresentada ao universo do erótico desde muito cedo, relatando uma experiência que, embora traumática, transmite à protagonista o erotismo sem pudores por meio da figura de Tia Olívia. Desse modo, além de discutir o amadurecimento sexual da menina, com Tia Olívia LFT constrói uma personagem feminina sexualmente liberta que arde em desejo e busca o sexo como forma de alcançar o próprio prazer, não mais se colocando enquanto instrumento para o gozo masculino ou percebendo seu corpo apenas enquanto uma ferramenta para a procriação.

Mesmo trazendo em sua narrativa uma protagonista presa a ideologias extremamente conservadoras, o conto “Senhor Diretor” utiliza-se dos discursos tradicionalistas como forma de promover reflexões acerca dos efeitos da misoginia imposta como herança de uma sociedade patriarcal cristã. Através das meditações da própria personagem que conduz a trama do conto, o enredo promove uma série de críticas às convicções que instituem papéis pré-determinados e limitadores aos sujeitos femininos no meio público e doméstico, bem como aos princípios conservadores que pregam a castidade e repulsa pelo erótico — princípios que são exigidos muito mais de mulheres que de homens e funcionam como parâmetro para medir seu valor na sociedade.

Ambos publicados pela primeira vez — e possivelmente escritos — durante a emergência da “revolução sexual”, os contos analisados carregam traços da literatura escrita por mulheres dessa época, que se debruçaram sobre a discussão da eroticidade feminina e a promoção de uma visão libertadora da expressão do erotismo por mulheres (Coelho, 1991).

Transitando entre diferentes fases do sujeito feminino — da infância à velhice —, Lygia Fagundes Telles aborda o erotismo e o desejo femininos a partir de uma perspectiva que se alinha às propostas da luta feminista, ao reivindicar maior liberdade sexual para que as mulheres recuperem a posse de seus corpos e caminhem em direção ao próprio prazer.

Além de criticar as ideologias patriarcais, Telles põe o erótico como elemento tão presente nos sujeitos femininos como nos masculinos, caracterizando o desejo e a procura pelo prazer como algo natural e também pertencente às mulheres. Dessa forma, a autora constrói uma literatura revolucionária ao dar voz às figuras femininas para falarem sobre seus corpos, seus desejos e sua eroticidade. Ela rompe com o silenciamento feminino recorrente, que teve início séculos atrás e ainda perdura nos dias atuais, seja por meio de uma censura à demonstração do desejo feminino, seja pelo fato de as mulheres terem sido representadas unicamente sob perspectivas masculinas no passado.

## Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. *Língua e Literatura*, São Paulo, v. 16, n. 19, dez. 1991, p. 91-101. Disponível em: <https://revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/116009>. Acesso em: 3 jan. 2024.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Posfácio: O olhar de uma mulher. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 729-744.
- GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, jun. 2000, p. 45-86. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 13 jul. 2023.
- HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.
- LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, Florianópolis, n. 20, jan. 1990, p. 60-77. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317>. Acesso em: 25 ago. 2023.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 13-27.
- TELLES, Lygia Fagundes. As Cerejas. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Um Coração Ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 81-89.
- TELLES, Lygia Fagundes. Senhor Diretor. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 169-182.

Recebido em 27 de fevereiro de 2025

Aceito em 08 de maio de 2025



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).