

O corpo interdito: a sexualidade de uma mulher velha em Lygia Fagundes Telles

Susana Moreira de Lima

Forte estigma desvaloriza a mulher envelhecida e sua vida sexual costuma ser alvo de chacota, gerando comentários. A intimidade de mulheres velhas quase não aparece em narrativas brasileiras. No entanto, a exposição do drama íntimo destas mulheres sob forma de literatura permite-nos pensar sobre o tema e observar sua forma de representação. Neste artigo o foco recai sobre a subjetividade de uma personagem idosa, marcada pela repressão sexual, refletindo acerca de sua relação com o próprio corpo e da ausência de relação do mesmo com outros corpos durante sua vida.

Trata-se do conto “Senhor Diretor”¹, de Lygia Fagundes Telles, que discute o preconceito presente na sociedade e dentro de uma mulher cuja educação fora altamente opressiva, levando-a a chegar virgem aos sessenta e dois anos. É a história de Maria Emília, professora aposentada e pudica. Porém, ela é atraída por tudo o que expõe erotismo, diante de uma oferta explosiva de imagens lançadas pelo mercado de consumo, mas com um olhar crítico, repleto de pudor e, apesar de voraz, tão preconceituoso que não lhe permite admitir a própria sexualidade.

A história é contada em terceira pessoa, mas a narrativa é entretecida com a voz da protagonista ao escrever mentalmente uma suposta carta, planejada para enviar ao diretor de um jornal, a respeito de tudo o que ela considera errado e despudorado na sociedade, com ênfase na questão sexual. O discurso dessa narração paralela é construído em primeira pessoa, referindo-se ao que seria dito ao diretor na tal carta. Deste modo, tem-se uma mulher narrando a própria história, caso pouco comum em narrativas brasileiras contemporâneas. Esse conto é protagonizado por uma mulher a quem foi aberto o espaço com direito à palavra, mesmo que para censurar o que vê, com os olhos contaminados pela educação repressiva imposta a ela.

Embora critique o despudor tanto de mulheres jovens quanto de contemporâneas suas, parece viver sua sexualidade através de outros e outras. Seu olhar suga a sensualidade exalada das páginas coloridas de revistas, das telas de cinemas e dos ruídos e fluidos de relações alheias. Seu corpo deseja, embora se negando, mas sua mente ocupa-se desse assunto constantemente. Há

¹ Publicado originalmente no livro *Seminário dos ratos*, de 1977.

uma negação pela linguagem, porém o ponto de vista da personagem está centrado nas imagens, que a absorvem, remetendo-nos à questão da crítica à indústria cultural.

“Senhor Diretor” traz a preocupação da escritora em mostrar uma sexualidade reprimida da mulher e seus efeitos perversos. O discurso da protagonista na escrita das denúncias é baseado num rigor moral que se vai desbotando ao longo da narrativa, pois há uma ambiguidade que não diz claramente sobre uma inversão de valores, mas questiona-os, pois as estratégias discursivas vão dando pistas de um movimento contrário ao discurso moralista.

Protagonizada por uma mulher idosa e virgem, essa história devassa a imensa repressão com que a mesma fora criada e desnuda seu desejo contido. A recriminação que ela destina a casais jovens expondo suas carícias, ou às amigas que viveram o amor e o sexo, deslocam-se para uma reflexão sobre si, chegando a questionar-se: “condenei-a, sim, e com que rigor. Não seria pura inveja? Esse meu sentimento de superioridade. Desprezo. Inveja, meus Céus? (...) Era então inveja?” (SD, 28)².

O discurso dessa narradora-personagem vai deixando escapulir interrogações e avaliações tateantes de quem quer entender a nova ordem que está se estabelecendo naquele momento, por vezes até concordando com novos paradigmas acerca da condição da mulher e assustando-se com isso, como se vê em uma passagem em que ela, com a intenção de escrever ao diretor do jornal, relata o que dizem e reivindicam “as meninas lá do grupo feminista”:

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, o sexo transformado em agulheiro – simples instrumento de penetração. E deu outros exemplos igualmente horríveis, concordo, uma crueldade essas práticas todas. Mas trazer isso num debate? Quis disfarçar, mostrar que não estava chocada mas quando dei conta de mim, estava aplaudindo mais que todas (...) Os crimes contra a mulher, agora me lembro, era este o tema da mesa-redonda. Eu acuso, eu acuso – repetia a moça de bata rendada, grávida e defendendo o direito de abortar, tinha sido estuprada em plena rua e agora atacava até o Papa, Deus que me perdoe a heresia mas em casos assim extremos quem sabe seria mesmo aconselhável alguma medida que interrompesse a gestação? Fiquei com muita pena (...), mas ao mesmo tempo, aceitar o aborto – oh, essa palavra tão forte. Fiquei deprimida, pensando na mamãe que não fez a tal incisão mas que nunca sentiu o menor prazer. E teve

² A sigla SD, seguida do número de página, é usada neste trabalho ao final das citações do conto “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles.

oito filhos. Oito. Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado (SD, 22).

Maria Emília, mulher de uma geração reprimida, defronta-se com a exposição de tudo o que sempre lhe fora ocultado ou ensinado a ocultar. Porém, a capa de ingenuidade que veste essa protagonista falsamente sem voz, pois na verdade ela diz muito na suposta carta que escreveria a um homem “autorizado”³ a falar no jornal, encobre apenas ficcionalmente a *persona* de quem tem muito a dizer. E ela diz. Esta revela o artifício da mulher escritora, como sujeito da enunciação, consciente da necessidade de serem trabalhados conteúdos diferentes de um texto cultural dominante. É por isso que a fala dessa personagem de Lygia sai toda destrambelhada, umas palavras quase que atropelando as outras, umas ideias traindo as outras, materializando em sua enunciação um desajuste entre o que ela vê e o que lhe foi ensinado a ver; entre o que ela sente e o que lhe foi dito que deveria sentir; entre o que ela deseja e o que se permite querer; entre o que pensa e o que acha que deveria pensar. É por essa razão que, ao desenvolver determinado assunto na carta, ela toca em diversos outros temas e discute sobre outras coisas a respeito de si e da sociedade, do que era antes e do que ocorre no momento, de conceitos tradicionais e conservadores pula para novos paradigmas; repete o que vozes femininas do momento estão gritando em público e o que ocorreu com mulheres que ficavam caladas, como sua mãe em seu tempo. Esse discurso aparentemente atabalhado diz muito da percepção de uma mulher que antes era apenas objeto, que era narrada com o olhar de fora, de outro, e agora “começa a falar”⁴, de sua própria perspectiva.

Um olhar narrante

A respeito das duas perspectivas narradoras de “Senhor Diretor” – a que a vê e a que se narra – é interessante observar que a voz que narra em terceira pessoa delinea uma mulher velha conservadora, escandalizada com o mundo, vista com o olhar social, cheio de preconceitos; a voz que narra em primeira pessoa expõe seus medos, sua confusão diante do que vê, tão contrário ao

³ “Autorizado” no sentido proposto por Pierre Bourdieu em *A economia das trocas lingüísticas*, que se refere à linguagem e poder simbólico.

⁴ Essas expressões querem, de propósito, aludir ao rico texto de Rita Terezinha Schmidt, “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?” e, claro, sem a pretensão de, com isso, querer responder à questão de Luce Irigaray, que dá título ao citado artigo. Apenas quero perguntar junto a essa questão, se a encenação da personagem de Lygia não estaria fazendo uma careta para subverter o esperado de uma voz de mulher?

discurso que lhe fora ensinado, o qual se tornou seu próprio discurso ao ensinar suas alunas – enquanto professora, formada para “servir de modelo” e ter “controle” sobre sua fala, postura, comportamento e atitudes⁵, fora reprodutora daquilo que recebera como certo – e que, agora, coloca em xeque. Deste modo, há um desencontro entre ambas as vozes. Uma quer ser muito distinta, mas acaba escorregando e revela-se; a outra descreve o que aquela queria ser, mas não é de fato e só consegue encenar. O olhar de fora vê essa figuração e a descreve, porém não se pode acreditar nessa voz porque o fluxo de consciência da personagem ecoa mais alto e diz outras coisas sobre a mesma.

Um detalhe simbólico indica a dualidade na protagonista: uma camélia na lapela do casaco de uma senhora tão sóbria é índice de alguma volúpia dentro de si. Para uma senhora tão distinta, ornamentar-se com uma flor na lapela significa uma ousadia. Ao permitir-se “uma pequena extravagância” no dia de seu aniversário, como diz a própria narradora-personagem, ela externa a contradição. Porém, o próprio símbolo da quebra de sua sobriedade, a camélia, devolve-lhe para seu recolhimento, já que “a camélia é uma flor, geralmente grande, da família das teáceas, que podem ser hermafroditas e solitárias e seus frutos capsulares são *indeiscentes*” e a indeiscência “é um fenômeno em que um órgão vegetal (fruto, esporângio, antera, etc.) *não se abre naturalmente ao alcançar a maturação*”⁶.

Assim, a flor com a qual ela se enfeita tem um significado que se contrapõe à simbologia desse gesto. Mais uma construção feita de contrários, mostrando a contradição mesma da personagem e do humano em si, especialmente em uma mulher que viveu uma época de tanta exigência moral e repressão sexual durante sua juventude e fase madura, exposta a tantas imagens midiáticas de apelo sexual em sua velhice. A materialização de uma dupla face da questão dá-se pelo próprio discurso narrador, desfolhado em ambigüidades.

O fluxo de consciência dessa personagem consiste em uma narrativa visual, pois, na medida em que ela caminha pelas ruas, vai comentando o que pensa sobre o que vê e reflete confusamente sobre tudo isso a partir do que sente. Assim, o discurso dessa velha mulher reprimida traz confusão entre os valores: o que é moral/imoral; estético ou antiestético, ao criticar as minissaias como um atentado ao pudor, comentando o ridículo da mulher com uma saia curta, e, ao mesmo tempo, falando de algo esteticamente condenável, as varizes:

⁵ Cf. Louro, “Mulheres na sala de aula”, p. 467.

⁶ Cf. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 585 e 2681 (grifos meus).

essa mulher aí de minissaia, vindo toda rebolante com o homem de óculos escuros. Varizes nas pernas. E a inconsciente com o saiote ridículo mostrando a rendinha da calça, mas e a polícia? Não tem mais polícia nesta terra? (SD, 23).

Em seguida, ela aborda outra questão que a aflige, a prostituição de menores:

logo atrás, uma pequena prostituta (catorze anos?) mal se equilibrando nos tamancos com grossas plataformas de cortiça, as pálpebras pesadas de purpurina verde. Colado ao seu calcanhar, um velho com perfil de caçador – meus céus, mas onde anda o juizado de menores? Em pleno dia (SD, 23).

Deste modo, mesmo fazendo a crítica social, denunciando o abuso sexual e a inconsciência de homens na contribuição para isso, a narradora-personagem dá notícia também do que está na moda, ao falar do que se está usando, minissaia, sandálias de cortiça, inserindo essas informações no contexto da descrição das pessoas que observa e critica nas ruas, como um radar. Esse seu discurso reproduz impressões da cidade por onde caminha no formato das notícias nas manchetes de jornais e capas de revistas, imagens e fatos contrastantes, num mosaico do que se passa na cidade.

No mesmo tom que Maria Emília narra o desfile de tipos que vão passando por ela, narra também sobre um fiapo de papel higiênico que vem em sua direção. Ela se desvia deste, que se enlaça no tornozelo de um homem, o qual joga cascas de tangerina no chão. Trazer o lixo para essa narrativa não é uma mera preocupação com a falta de educação ambiental das pessoas. É, sobretudo, a materialização de uma ideia já desenhada ao longo do texto sobre o lixo produzido pela indústria cultural, com o qual a escritora se depara e se desvia.

Porém, ela não consegue se desvencilhar facilmente do apelo visual tão forte espalhado pela cidade, ou vai mesmo em direção a ele, atraída pela sedução do que sempre lhe fora proibido e, agora, se lhe apresenta a cada passo. Do outro lado da rua, ela vê o cartaz do cinema e fala novamente em sujeira. A associação da produção cultural com lixo é tecida num diálogo interno que rascunha a carta que escreverá ao diretor do jornal:

filme nacional? Nacional, é claro, se tem cama, mulher com cara de gozo e homem em trajes menores, só pode ser cinema brasileiro, uma verdadeira afronta, incrível, como a censura permite? Não, a carta não seria sobre o lixo, nada de misturar os assuntos, a sujeira interna, Senhor Diretor, essa é pior do que o lixo atômico porque não se lava com uma simples escova (SD, 24).

Os temas abordados por Maria Emília decorrem de sua caminhada pelas ruas da cidade de São Paulo, das associações que faz de seu mundo íntimo ou do que a circunda em sua vida e a de pessoas que lhe são ou foram próximas, com o que vê nesse espaço público. É com esse olhar que, como um *flâneur*, ao passo que transita pela cidade e olha para os passantes, ela vai desenhando um quadro da sociedade naquele lugar e naquele momento, mas também do seu espaço interno, dizendo de sua perplexidade com o mundo e com as pessoas a sua volta, chegando a falar dessa perplexidade consigo:

desconfio (...) que todos estamos ficando loucos. Que estamos nos afastando cada vez mais de um planeta de paz e nos aproximando rapidamente do outro planeta só de aflição, só de violência (essa idéia é boa) e daí, Senhor Diretor, é preciso alertar a população, alertar as autoridades, temos que neutralizar essa influência perversa. O senhor, eu – a elite pode estar a salvo. Mas e os outros? Quando fui de ônibus para Brasília, eu mesma não me envolvi como uma criança débil? Por toda parte só um anúncio, Beba Coca-Cola! Beba Coca-Cola! Nas estradas, nas cidades, nas árvores e nas fachadas, nos muros e nos postes, até na toailete de lanchonetes perdidas lá no inferno velho, a ordem Beba Coca-Cola! E eu então – ai de mim! – com toda ojeriza que tenho por esse refrigerante, pensando em pedir uma tônica com limão ou um guaraná, naquele calor e naquele cansaço, cheguei no balcão e pedi uma Coca-Cola gelada. Acordei do obumbramento engolindo aquela coisa marrom com gosto de sabonete de trem (SD, 18).

Assim, a protagonista coloca-se também no papel de vítima do apelo midiático, o que se repetirá no final, embora não confessado, mas dados os índices de que ela se deixa levar também pelo apelo sexual projetado na tela do cinema, pois, no final do filme e também do conto, ela se descreve toda desalinhada e suada, com a blusa desabotoada: “pressentiu que o filme chegava ao fim e desejou ardentemente que ele se prolongasse, agora não queria mais a claridade, espera, estava tão desalinhada, meus Céus, deixa me abotoar e este cabelo, onde foi parar o grampo?” (SD, 28). Não é que ela tenha se dado a um relacionamento sexual – apesar de explicitar que um homem sentou-se na poltrona ao seu lado, que ao segurar com força no assento, “o couro da poltrona pareceu-lhe viscoso, sêmen?” (SD, 26) ao que responde calçando as luvas brancas e juntando as pernas –, mas desde a sua primeira reflexão ao ver as imagens estampadas nas capas de revistas, nos cartazes dos cinemas, as pessoas nas ruas, os casais no cinema, ela vai deixando claro alguma flexibilidade para certas posições até então, pelo que indica seu discurso, nunca abaladas: “e se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras (...) e se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí nessa poltrona – pois não

seria para isso mesmo que foi feito?” (SD, 26).

Ao longo da narração, a protagonista faz uma revisão de seus conceitos conservadores e questiona o próprio saber e a própria experiência: “Virgem, Senhor Diretor. Que sei eu desse desejo que ferve desde a Bíblia, todos conhecendo e gerando (...) homens, plantas, bichos” (SD, 26). Ela especula as razões de sua armadura para o sexo: “Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo – não foi dela que herdei?” (SD, 26). E põe em xeque o aprendizado que teve com a experiência sexual amarga de sua mãe – com isso traz à narrativa a discussão de toda uma história de mulheres e suas heranças de relacionamentos sofridos de outras mulheres que lhes serviram de espelho: “lembrei dela dizendo à minha avó que cumpria seus deveres de esposa sem nenhum prazer até o amargo fim” (SD, 27). A partir dessas reflexões, abriu-se um espaço para sua compreensão do que se passa com ela.

O escuro da sala de cinema, onde se projeta sexo na tela e que propicia sexo nas poltronas, permite-lhe ver seu recalque e seu desejo sublimado. Porém, a ambigüidade que vinha tecendo a narrativa estende-se momentos antes de acenderem-se as luzes, no sentido de não deixar claro o que houve. Indício desse artifício da construção narrativa é o gesto da protagonista de desprender depressa a camélia de sua lapela e guardá-la “no fundo da bolsa”, ou seja, em sua volta da vertigem do cinema escuro, o símbolo de sua volúpia estaria a salvo, escondido novamente no fundo de sua intimidade, fora de alcance dos olhares. Quando a luz se acende, o poder de revelação fica nulo por essa ação da personagem, que guarda para si o símbolo que poderia denunciar o que se revelou para ela própria no escuro. Seu gesto de esconder o objeto simbólico de sua disponibilidade para o sexo materializa a impossibilidade de concretização de seu desejo num plano de visibilidade coletiva.

Chegado o final do filme, será que finda também sua disponibilidade para esse mundo profano, já que desprende a camélia da lapela? Com esse gesto não se sabe se ela retira a flor que abre ou a que fecha para o relacionamento sexual, numa alusão à *Dama das Camélias*, pois a narrativa não diz a cor da camélia que carrega no peito pelas ruas. Deixa, portanto, suspensa no ar, além do conteúdo da carta, a continuação do que fará depois de suas constatações sobre si própria, ao sair da escuridão do cinema para a claridade, ainda que artificial, pois já seria noite.

Ao invocar o romance do Séc. XIX, aludindo à protagonista de *A Dama das Camélias*, a narrativa traz uma crítica interessante no sentido de mostrar que os problemas sociais

preconceitos continuam, com roupagens diferentes, mas os temas estão aí. Porém, a escritora escolhe um autor, Alexandre Dumas Filho que, apesar de reproduzir na ambientação do romance a sociedade falocêntrica, discute a condição feminina, denuncia os preconceitos sociais, defende uma moral mais livre, vislumbra mais igualdade entre homens e mulheres, dando através de sua narração, uma perspectiva que permite enxergar as diferenças de tratamento dispensados a ambos os sexos e levantando questões como prostituição, dramas familiares, divórcio, a hipocrisia da sociedade. Lygia Fagundes Telles traz muitos desses questionamentos na figura da mulher envelhecida com seus valores e preconceitos. E a camélia lembra-nos que há um lado mundano na existência do ser, por mais puritano que seja, e que o ser humano é dual, ambíguo.

A dualidade na percepção da protagonista estende-se também por outra questão. Esse conto aponta uma deturpação que se dá pela mídia no trato da sexualidade, confundindo-a com pornografia, assim, a protagonista descreve as figuras de casais nus estampadas nas capas de revistas e em cenas de sexo explícito em filmes pornô e expressa suas reflexões acerca do apelo sexual da mídia: “a ordem de beber Coca-Cola não corresponde de um certo modo a essa ordem de fazer amor, faça amor, faça amor, faça amor! Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumando no céu de fogo” (SD, 18), ou, ligando-a à violência:

o moço pegou uma garrafinha de Coca-Cola e enfiou quase inteira lá dentro da menina (...) 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 (SD, 19).

De acordo com Naomi Wolf, “a ficção romântica, raramente é ‘sexualmente explícita’, tendendo a se apagar quando dois amantes se beijam pela primeira vez”. Ela afirma que

a mesma atitude evasiva com relação ao sexo vale para praticamente toda a representação dramática da cultura dominante quando se conta uma história de amor. É tão raro ver sexo explícito no contexto do amor e da intimidade nas telas, que nossa cultura parece tratar a sexualidade terna como se fosse um desvio de comportamento ou uma depravação, enquanto aceita o sexo violento ou degradante como correto⁷.

⁷ WOLF, *O mito da beleza*, p. 185.

Deste modo, tem-se uma confusão entre amor/sexo, sexo/pornografia e, por associação, sexo/violência. As possíveis conseqüências de tais desvios aparecem nas reflexões da protagonista de “Senhor Diretor”, a partir da memória de notícias e, ao mesmo tempo, de imagens projetadas por sua imaginação ao tomar contato visual com a propaganda da Coca-Cola que apresenta sua garrafa como um símbolo fálico.

Ainda na mesma passagem que desencadeou estas reflexões – a da confissão da narradora-personagem sobre o fato de não ter resistido ao apelo da mídia para beber Coca-Cola –, outra questão é abordada: ela deixa claro que seu lugar de fala é o da elite, colocando em seu discurso o “nós e os outros”. Enquadra nesse “nós”, além dela, o diretor do jornal e provavelmente seus leitores e leitoras, ou seja, uma elite, como ela mesma diz, resguardada da falta de consciência e educação. Usa os “outros” a que se refere para denotar uma classe social mais baixa e conta uma viagem que fez de ônibus para exemplificar sua queda ao apelo midiático.

Nesta perspectiva, percebe-se que a narrativa desenha um quadro no qual mostra o poder da indústria cultural que corrói as mentes em todas as classes sociais e em todas as idades, materializando esse conteúdo na forma da construção do texto que entrelaça o jogo entre a crítica da mente esclarecida/conservadora e a sedução do poder midiático, na medida em que expõe, no “discurso mudo” da personagem-narradora, sua confissão de ter caído em tentação apesar do olhar crítico e vigilante dela própria.

Chamo de ‘discurso mudo’ essa narração de uma mulher velha cuja voz não aparece totalmente, embora em grande parte traga seu olhar perplexo com o mundo do momento. Há um jogo de desvelamento e velamento, pois ela imagina uma carta em que tornará públicos os seus pensamentos, mas isso não ocorre. Não se tem certeza do que realmente ela escreverá nessa carta nem se ela a escreverá. Tudo acaba num “dois pontos”, que consiste em uma “suspensão do pensamento”, nas palavras de Sônia Régis, pois “jamais conheceremos o teor da carta escrita pela protagonista, mas teremos sempre renovadas suposições”⁸. Deste modo, a autora do conto materializa na linguagem o que apresenta no contexto de sua narrativa, a instabilidade, o espaço flutuante no qual se pisa nas relações sociais e também no campo literário, deixando no ar, sinalizado pelos dois pontos, a dúvida sobre o que se seguirá com tantas mudanças.

Palavras na voz da mulher velha

Na narrativa em análise, tanto a condição da sexualidade feminina na velhice quanto a escrita, tentativa de levar adiante sua voz, estão juntas. A mulher busca desvendar seus próprios fantasmas por meio da escrita. No intento de tornar pública sua indignação pela “falta de vergonha” com o sexo, a protagonista acaba por compreender como se deram seus bloqueios para viver a sexualidade. Deste modo, invoca-se o quadro da sexualidade feminina historicamente reprimida, da voz da mulher silenciada e do fato de a escrita já ter sido tão pouco acessível a esta quanto fora o sexo. A narração dessa história traz à luz a história de mulheres cerceadas de viverem livremente o amor com seus corpos, de estarem bem consigo e de destensionarem posturas que lhes espartilharam o corpo, a mente e os sentidos toda uma vida, mais que isso, por várias gerações. E o modo como a escritora o dá a ver é justamente colocando nas palavras da mulher reprimida esse jogo de revelar e esconder suas dores e desejos, através da escrita que a protagonista esboça mentalmente ao longo da narrativa.

Tal estratégia dá-se nas várias passagens em que Maria Emília está decidindo sobre o que escreveria ao diretor do *Jornal da Tarde*. Nestas, ela própria faz a censura de trechos que podem condená-la, degradando-a de algum modo, segundo seus valores, diante do julgamento dessa figura masculina e do olhar de seus possíveis leitores: “Senhor Diretor, antes e acima de tudo quero me apresentar, professora aposentada que sou, paulista, solteira. *Um momento, solteira não, imagine, por que declinar meu estado civil?*” (SD, 16, grifos meus). Ou:

esses programas que conspurcam nossas inocentes crianças, e o filme que fizeram com a manteiga!⁹ *Um momento, espera, esse pedaço não*: digo que a tevê está exorbitando de um modo geral em nos impor a imagem da boçalidade e digo que resisti em comprar uma, bem que resisti, Senhor Diretor. Mas sou sozinha e, às vezes, a solidão. A perigosa solidão. Mas fico vigilante (aprumou-se, levantou a cabeça) (SD, 16, grifos meus).

Assim, o discurso da protagonista traz à tona dois tabus: “o do controle sexual e o do controle cultural”¹⁰, ao esquadrihar uma carta para criticar a transgressão moral, mas, ao mesmo tempo, ela censura o próprio texto para não denunciar em si uma possível transgressão sexual.

⁸ Régis, “A densidade do aparente”, p. 89.

⁹ A personagem refere-se à cena picante de um filme (provavelmente *O último tango em Paris*) contada a ela por sua amiga que o assistiu em Paris (SD, 15).

¹⁰ Gumbrecht, *Modernização dos sentidos*, p. 302.

Ela recorta o que deverá escrever para que, ao ser lido, seu texto desenhe uma imagem de mulher virtuosa e defensora de um comportamento capaz de manter a ordem social e a moral sexual. Sua possível carta deveria ser capaz de operar esse controle, porém, o texto que se apresenta para os leitores e leitoras do conto é composto tanto das partes que ela enviaria ao jornal para serem publicados, quanto dos trechos censurados por ela mesma. Deste modo, tem-se um “duplo nó”¹¹, o qual vai atando e desatando os fios que teceram a repressão sexual feminina, na medida em que se apresenta um discurso contraditório sendo construído durante a narrativa, pela própria personagem-narradora.

Nesta perspectiva, a personagem percebe ter trabalhado a vida toda tentando exercer um *controle* sobre as meninas a quem lecionava. Descobre isso ao falar da marca em seu rosto:

professora que sou, aposentada. Com duas rugas fundas entre as sobrancelhas de tanto olhar brava para as meninas, *não vou escrever esse pedaço* mas me lembro bem do começo dessas rugas, querendo com elas segurar aquela meninada que vinha espumejante como um rio, cobrindo tudo (SD, 22, grifos meus).

Com essas reflexões, mesmo reconhecendo a vã tentativa de controle, ela ainda faz a censura do que vai ou não tornar público. Nesta passagem, há uma confusão entre os critérios do que ela censura, pois sua atitude com as meninas tinha a intenção de educá-las nos parâmetros que ela acreditava à época. O corte dessa parte na carta não diz respeito ao medo de criar um mal entendido que a torne moralmente questionável. A decisão de que não escreverá esse trecho denota uma censura dela para ela mesma, repensando suas atitudes e seus propósitos, tão desprovidos de sentido em seu modo de ver atual. A constatação da inutilidade de suas rédeas sobre as meninas vem junto com a percepção de que a conduta repressiva consigo mesma também foi inútil, tanto quanto o olhar severo que sustenta diante das “indignidades” que presencia, com o qual ninguém se importa.

Mesmo a religiosidade, presente em falas da personagem nessa narrativa por meio de uma recorrência da invocação ao sagrado, “meu Deus” ou “meus Céus”, vem acompanhada de algo ligado ao profano: “uma loura que tinha ido nadar nua na lagoa (...) a loura emergia do fundo da lagoa em direção ao homem, *meus Céus*, também aqui?!” (SD, 25, grifos meus). A dualidade da enunciação narrativa também aparece entremeada na própria fala da protagonista, na medida em

¹¹ “O *duplo nó* consiste em afirmar e negar, proibir e consentir alguma coisa ao mesmo tempo (...) conduz à impossibilidade da decisão”. A expressão é emprestada de Marilena Chaui, em *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, p. 207 (grifos meus).

que até mesmo a ligação ao sagrado, que invoca a todo instante, é questionada por ela: “é a vontade de Deus, mamãe costumava dizer e eu fiquei repetindo, é a vontade de Deus, mas seria mesmo? Que sei eu dessa Vontade?” (SD, 28).

A ideia da protagonista de que o tempo passou e secou sua juventude perpassa todo o texto, através do discurso dela, dando, logo no início, o viés de contraponto seco/molhado – velhice/juventude, que irá pontuar toda a narrativa. “Seca no nordeste” (SD, 15), a voz narrativa começa o conto com essa expressão. Ao olhar as revistas e jornais na banca, Maria Emília relaciona a manchete “Seca no Nordeste”, lida em um jornal, em contraposição à foto, que ela considera obscena, dos corpos molhados e oleosos do casal nu na capa da revista. Essa imagem de corpos brilhosos escorrendo água oleosa a remete a unguentos perfumados próprios de orgias de Sodoma e Gomorra e à manteiga, que entrou em seu imaginário por meio da citada cena do filme contada por sua amiga.

Maria Emília fala de excesso e escassez, associa umidade à juventude: “esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. Esse arfar espumante como o rio daquelas meninas” (SD, 26); e a secura à velhice: “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” (SD, 26). Assim, sua percepção de que resguardou seu corpo em vão materializa-se no comentário que se segue ao trecho da carta em que fala da secura na velhice: “a única diferença é que um dia, no Nordeste, volta a chuva” (SD, 27), deixando claro seu entendimento de que desperdiçou sua juventude, seu corpo e que isso é irreversível. Ela teve tanto controle de si, mas não tem controle sobre o tempo e sua ação impiedosa sobre o corpo.

O mundo sob o olhar da mulher velha

Ao ver as imagens com as quais Maria Emília vai se defrontando ao correr os olhos, parada em frente à banca de revistas, ou ao caminhar pela cidade e buscar com os olhos os cartazes do cinema, ao assistir ao filme, ou ainda quando se remete ao que se vê na televisão, o mundo vai se desfigurando do que ela conhece como bom e certo. Essas imagens mostram-lhe outra realidade, tão construída quanto a que lhe foi ensinada, porém, outra.

Durante sua contemplação do mundo que se lhe apresenta por imagens, ocorre interiormente uma transmutação de valores na personagem. Deste modo, tal qual as sociedades

diante da “explosão das imagens”, pois, “graças a elas, as sociedades revêem e assim recuperam uma parte de si mesmas, das quais tinham sido frustradas por uma modernidade essencialmente racionalista”¹², Maria Emília também revê e recupera uma parte de si mesma, ao buscar um ajuste para encontrar o equilíbrio na compreensão de tudo o que lhe fora ensinado e agora era negado e suplantado por outra ordem. De acordo com Michel Maffesoli,

não é de se espantar (...) que essa retomada, tal como o retorno do recalçado, ocorra de uma maneira um pouco desordenada e seja, sob muitos aspectos, excessiva. Todas as épocas de passagem são efervescentes e precisam de um pouco de tempo para encontrar um equilíbrio, comprometido pela intrusão de novas estruturas¹³.

Com base nessas idéias, Maffesoli aponta um caminho para compreenderem-se as “transmutações de estilo, observáveis em nossos dias, estilo que, de simplesmente utilitário que era, tende a integrar todas as dimensões estéticas (oníricas, lúdicas e simbólicas), das quais se podem ver os efeitos, em cada momento da vida quotidiana”¹⁴. É nessa perspectiva que se pode compreender o movimento da personagem deslocando-se pelo cenário ficcional e constituindo esteticamente essa figura de mulher diante da transformação do mundo, que opera mudanças nela também.

Sair às ruas em vez de ficar com os sobrinhos no dia de seu aniversário, denota a escolha da personagem por “saborear” o que vê, “roçar desconhecidos”, no sentido que Maffesoli aborda a “comunhão” promovida pela comunicação de massas. Ela opta por “participar dessa conexão tátil” que se tem nos “locais de reunião, de encontro”, existente nas “aglomerações contemporâneas”, ou na “comunidade dos que vão a um lugar preciso”¹⁵, neste caso, o cinema. É por causa do bombardeamento de imagens que Maria Emília tem essa imensa capacidade de ver. É nesse olhar, nas imagens projetadas nas telas ou estampadas nas figuras, é no olhar que vê as coisas acontecerem na cidade que reside a “comunhão”¹⁶ com os outros. Assim, a imagem, como “vetor de comunhão”, faz compartilhar emoção, é “orgânica” e “estética: seja qual for seu conteúdo, ela favorece o sentir coletivo”¹⁷.

¹² Cf. Maffesoli, *A contemplação do mundo*, p. 41-42.

¹³ Maffesoli, op. cit., p. 42.

¹⁴ Id. ib.

¹⁵ Cf. Maffesoli, op.cit, p. 129.

¹⁶ Maffesoli, Id. ib.

¹⁷ Id., pp. 93-4 (grifos meus).

Maria Emília simula uma vida social que não tem diante dos sobrinhos, que ela pensa estarem sendo apenas gentis em quererem ficar com ela no dia de seu aniversário:

esperaria à noite num cinema, agradeço muito, meus queridos, mas hoje já tenho um compromisso com um grupo de amigas, vão me oferecer um chá, vocês não se importam se marcarmos um outro dia? Protestaram com ênfase, até que se importavam e muito, oh, mas que tia ingrata, esnobando a sobrinhada no dia do aniversário. E bem no fundo será que não sentiram a maliciosa alegriazinha de quem acaba de ganhar uma tarde? E sem remorso, pois foi ela que recusou? Agora ali estava, cercada de gente por todos os lados. E ainda mais solitária do que fechada num quarto, onde seus objetos lhe asseguravam a memória já na faixa da insegurança, badulaques. Retratos (SD, 24).

A personagem de Lygia é a figuração da mulher velha solteira escamoteando a solidão, a falta de lugar social, resistindo ao papel da tia cercada de sobrinhos, que reforça o modelo de ser “velha solteirona”. Ver projetado na tela do cinema o sexo que não pratica é a escolha que Maria Emília faz para viver o dia de seu aniversário. Essa mulher caminha em direção a uma nova perspectiva, ela quer, mesmo com toda sua formação preconceituosa, ver o mundo com outros olhos, mais que isso, experimentá-lo de outras maneiras, em outros espaços.

Conclusão

O texto literário analisado foi escrito sob o sopro da necessidade de expor as razões para determinado comportamento de mulheres, mas também de dizer o quanto este quer ser outro, como e quando isso vem à tona. O discurso feminino acerca do sexual toma um caminho de desconstrução de determinados estereótipos. Para isso, a narrativa passa, primeiro, por eles. Parte deles. Mostra-os de dentro e questiona-os.

No discurso, a velhice é colocada como algo que seria tratado separadamente, porém a narração aborda questões sobre a velhice o tempo todo, a protagonista fala muitas vezes do próprio envelhecimento e do de suas amigas, mas corrige-se, na suposta carta, ao adentrar esse assunto:

sessenta e quatro anos e meio (...) postal de uma velha mesmo e com medo de parecer desatualizada (...) Tanto medo, senhor Diretor. Eu também tenho medo, é duro envelhecer, reconheço. Mas e o orgulho? Apertou a bolsa contra o peito e lançou um olhar em redor. Meus cabelos branquearam, meus dentes escureceram e minhas mãos, Senhor Diretor, estas mãos que – era voz corrente – foram sempre o que tive de mais bonito. Olhou as próprias mãos enluvadas. Ainda bem

que estão enlucadas (...) já estava escrevendo uma outra carta, meus Céus, não misturar os assuntos que *velhice* era outro tópico (SD, 17, grifo da autora).

Assim, a narradora-personagem diz que “*velhice*” é um “outro tópico”, mas todo o texto fala sobre essa temática, formando, mais uma vez, o citado “duplo nó”. A protagonista olha o mundo com um misto de perplexidade e desdém, deslumbramento e indignação; olha para suas amigas como velhas que perderam a beleza e querem recuperá-la com cirurgias plásticas, “essa velharada se operando por aí” (SD, 20), mas, ao mesmo tempo em que as condena, olha também para si e vê não as mãos com que fizera e faz as coisas, mas as que, sempre tão visadas como índice de envelhecimento, denunciam a idade avançada com suas manchas.

Também ela escamoteia a idade. Usa luvas. Esconde até de si mesma as marcas do tempo, tão contaminada está pela indústria da imagem da eterna juventude e, mais um duplo nó, também para não ver que deixou de viver. Sua duplicidade – mulher racional e vítima da cultura de massas – aparece também nesse olhar que lança sobre si e narra em confissão ao Senhor Diretor, “Mas é proibido envelhecer?” (SD, 20), porém, logo depois sua censura corta essa parte da carta, deixando apenas que a literatura dê visibilidade a esse drama vivido pela mulher envelhecida na sociedade de consumo.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas, o que falar quer dizer*. Trad. de Sérgio Miceli et al. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na sala de aula”, em PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Trad. de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1995.
- RÉGIS, Sônia. “A densidade do aparente”. *Revista Cadernos de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles*, n.º 5, março de 1998, pp. 84-97.

- SCHMIDT, Rita Terezinha. “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?”. *LETRAS – Revista do Mestrado em Letras da UFSM (RS)* janeiro/junho/1998.
- TELLES, Lygia Fagundes. “Senhor Diretor”. Em *Seminário dos ratos*. 8ª ed. Rocco: Rio de Janeiro, 1998.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres*. Trad. de Waldéia Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.