

JOSYE GONÇALVES FERREIRA

VELHICE DESEJANTE

**Sexualidade e envelhecimento na ficção de Lygia
Fagundes Telles**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Junho de 2014

JOSYE GONÇALVES FERREIRA

VELHICE DESEJANTE

Sexualidade e envelhecimento na ficção de Lygia Fagundes Telles

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador(a): Prof.(a) Dr.(a) Edwrigens A. R. Lopes de Almeida

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS

Junho de 2014

F383v Ferreira, Josye Gonçalves.
Velhice desejante [manuscrito] : sexualidade e envelhecimento na ficção de Lygia Fagundes Telles / Josye Gonçalves Ferreira. – 2014.
121 f.: il.

Bibliografia: f. 117-121.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2014.

Orientadora: Profa. Dra. Edwirgens A. R. Lopes de Almeida.

1. Literatura brasileira. 2. Tradição - modernidade. 3. Telles, Lygia Fagundes, 1923 – *Senhor diretor - Boa noite, Maria - As horas nuas* - Análise.
4. Envelhecimento – sexualidade - mulher. I. Almeida, Edwirgens A. R. Lopes de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Sexualidade e envelhecimento na ficção de Lygia Fagundes Telles.



Dissertação de Mestrado, intitulada "**Velhice desejan- te: sexualidade e envelhecimento na ficção de Lygia Fagundes Telles**" de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Josye Gonçalves Ferreira** orientada pela professora Doutora Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a. Dr.^a. Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida (Unimontes)

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes (UFS)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 09 de junho de 2014.

À minha mãe, Zita, que tão cedo partiu e
tanta saudade deixou, com todo o meu
amor.

AGRADECIMENTOS

Concluir esta pesquisa deixou de ser um sonho e transformou-se em um grande desafio. Enfrentando o momento mais difícil de minha vida, tive que superar meus próprios limites e ultrapassar minha dor para escrever estas páginas. Mais do que uma vitória profissional, este trabalho representa uma superação pessoal, um símbolo de que é possível atravessar os desertos da vida. Durante essa jornada, muitos me ajudaram a continuar caminhando. Por isso, neste momento, quero agradecer:

À minha amada mãe, Zita, minha maior incentivadora. Encarando as dificuldades que a sociedade lhe impôs por ser mulher, não mediu esforços para que eu tivesse um destino diferente das mulheres de sua geração. Seu amor, carinho e dedicação me tornaram a pessoa que sou hoje. Infelizmente, a vida nos separou antes que ela visse a realização deste sonho. Mas, se venci esse desafio, foi para mostrar que seus esforços não foram em vão. Minha maior tristeza, mãe, é não poder compartilhar este momento com você!

Ao meu avozinho querido, “Seu Nem”, pelo amor de pai e pelo apoio incondicional. Sem o senhor eu não chegaria até aqui, Vô!

À Dra. Edwrigens A. R. Lopes de Almeida, pela compreensão e pelo tempo dedicado à orientação desta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unimontes, especialmente ao Dr. Osmar Pereira Oliva, pelas palavras de incentivo e pelas contribuições a este trabalho.

Às minhas colegas e amigas Daiane, Damáris e Renata, pelo apoio e carinho nos momentos difíceis.

À minha amiga Magi, pela força e pelo ombro amigo.

A todos aqueles que me incentivaram, torceram e oraram para que eu superasse esse desafio.

Obrigada a todos que acreditaram em mim!

Morrer prematuramente ou envelhecer: não
existe outra alternativa.

Simone de Beauvoir

RESUMO

Esta pesquisa investiga como está representada a sexualidade da mulher velha na ficção da escritora Lygia Fagundes Telles, por meio da análise dos contos “Senhor Diretor”, “Boa noite, Maria” e do romance *As horas nuas*. As questões abordadas nessas narrativas refletem sobre várias dimensões do envelhecimento feminino, especialmente no que se refere à sexualidade da mulher mais velha. O envelhecimento desencadeia conflitos na vida das protagonistas que mudam a maneira como elas enxergam a si mesmas e como se relacionam com os outros. Nesse sentido, é interessante observar a relação que as personagens estabelecem com a passagem do tempo e com o corpo que envelhece. As transformações corporais e o olhar preconceituoso da sociedade, muitas vezes, faz com que a mulher envelhecida renuncie à sua própria sexualidade. Nessas narrativas, no entanto, Lygia Fagundes Telles apresenta mulheres maduras que ainda desejam e querem ser desejadas, demonstrando que a sexualidade é um elemento integrante da condição humana e não se extingue com a idade avançada.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Lygia Fagundes Telles; envelhecimento; sexualidade; mulher.

RESUMEN

Este trabajo investiga cómo se representa la sexualidad de la mujer vieja en la ficción de la escritora Lygia Fagundes Telles, por medio del estudio de los cuentos “Senhor Diretor”, “Boa noite, Maria” y de la novela “*As horas nuas*”. Las cuestiones abordadas en esas narrativas reflexionan sobre varias dimensiones del envejecimiento femenino, especialmente en lo que se refiere a la sexualidad de la mujer más vieja. El envejecimiento provoca conflictos en la vida de las protagonistas que cambian la manera como se ven a sí mismas y como se relacionan con los otros. De esta manera, resulta interesante observar la relación que los personajes establecen con el pasaje del tiempo y con el cuerpo que envejece. Los cambios corporales y la mirada prejuiciosa de la sociedad, muchas veces, hace con que la mujer envejecida renuncie a su propia sexualidad. En esas narrativas, sin embargo, Lygia Fagundes Telles presenta mujeres maduras que todavía desean e incluso quieren ser deseadas, demostrando que la sexualidad es un elemento integrante de la condición humana y que no se extingue con la edad avanzada.

PALABRAS-CLAVE: Literatura Brasileira; Tradición y Modernidad; Lygia Fagundes Telles; envejecimiento; sexualidad; mujer.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 - LYGIA FAGUNDES TELLES – A MULHER EM FOCO.....	15
1.1. Breve trajetória da autora.....	16
1.2. Alguns aspectos da ficção lygiana.....	20
1.3. Uma história da mulher em Lygia Fagundes Telles.....	26
1.4. Algumas considerações sobre repressão sexual e sexualidade feminina.....	39
CAPÍTULO 2 – EROTISMO, DESEJO E INTERDIÇÃO.....	49
2.1. Duas Marias.....	50
2.2. Repressão e preconceito em “Senhor Diretor”.....	51
2.3. Imagens eróticas e desejo interdito.....	62
2.4. No escurinho do cinema.....	65
2.5. “Boa noite, Maria”: a velhice entre Eros e Tânatos.....	70
2.6. Sob os domínios de Tânatos.....	74
2.7. Reacendendo Eros.....	78
CAPÍTULO 3 – A VELHICE EM CENA.....	84
3.1. As horas nuas.....	85
3.2. Uma Rosa madura.....	91
3.3. Uma Rosa despetalada.....	96
3.4. O jogo de espelhos.....	101
3.5. Juntando as pétalas.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
BIBLIOGRAFIA.....	117

INTRODUÇÃO

A palavra “velho/a”, geralmente, tem uma conotação negativa, pois é utilizada para indicar aquilo que está desgastado, ultrapassado, inútil, que pode ser descartado. A palavra “velhice” também vem carregada de pejorativos, pois representa, para muitos, o final do ciclo da vida: as pessoas nascem, crescem, reproduzem, envelhecem e depois morrem. Daí o uso cotidiano de expressões como “outono da vida” para se referir à velhice.

Neste trabalho, no entanto, o termo “velho (a)” não é utilizado de forma depreciativa ou preconceituosa, nem pretende recuperar uma conotação pejorativa. Ao contrário, termos como “pessoas mais velhas”, “pessoa idosa”, “mulheres maduras” ou até mesmo “velhos” são utilizados para referir-se aos indivíduos que já viveram uma quantidade significativa de anos e que já não se enquadram mais na categoria “jovens”. O envelhecimento é um processo natural que acompanha os seres vivos desde o nascimento até a morte. Assim, parafraseando Simone de Beauvoir (1970), só não envelhece quem morre jovem. Dessa maneira, envelhecimento e velhice são conceitos intimamente ligados à passagem do tempo e que são definidos, em geral, em contraste com a juventude.

A velhice sempre foi vista pelas sociedades ocidentais, desde a Idade Média, como zona fronteira entre a saúde e a doença, simbolizando o declínio biológico que antecede a morte. De acordo com Carmen L. T. Secco (1994), a Idade Média desprezava as pessoas de idade avançada e as considerava repulsivas. O preconceito era ainda maior com relação às mulheres velhas, vistas como feiticeiras e bruxas. Com o advento da industrialização, as pessoas passaram a ser rejeitadas na medida em que não eram mais produtivas nem geravam lucro, o que levou a sociedade industrial a considerar os velhos como inúteis, afastando-os do universo do trabalho.

A chegada do século XX trouxe avanços científicos e tecnológicos que melhoraram as condições de vida e aumentaram a longevidade. Cada vez mais pessoas conseguem atingir uma idade mais avançada. Entretanto, cresce também a rejeição social à velhice. Simone de Beauvoir, em seu importante estudo sobre a velhice, aponta que esta “surge aos olhos da sociedade como uma espécie de segredo vergonhoso do qual é indecente falar” (BEAUVOIR, 1976, p.12). Muitos velhos são

abandonados em asilos, mal tratados e explorados pelos próprios familiares ou esquecidos pelas autoridades.

As pessoas idosas são figuras marginalizadas da sociedade e também da literatura. Poucos trabalhos se dedicam a estudar as representações da velhice em obras literárias. Entre eles, destacamos *Além da Idade da Razão: longevidade e saber na ficção brasileira* (1994), da pesquisadora Carmen L. T. Secco. A autora informa que, em geral, a literatura rejeita a figura do velho, que, raramente, ocupa o centro das obras literárias. Na literatura brasileira dos séculos XIX e XX, poucos autores abordaram o tema ou escolheram personagens velhas para protagonizarem suas obras. Nas palavras de Secco, “um pesado silêncio envolve o tema, na tentativa de negá-lo” (SECCO, 1994, p. 34). Geralmente, os velhos ocupam posições secundárias na ficção e são representadas por figuras estereotipadas.

De acordo com Suzana Moreira de Lima (2008), as narrativas literárias, em sua maioria, apresentam personagens velhas enfocando dois temas principais: a *sabedoria* e a *inutilidade*. O primeiro está ligado às experiências de vida do velho, o que viu, viveu e aprendeu, sendo-lhe atribuída, muitas vezes, a função de conselheiro. O segundo enfoque aborda as mudanças biológicas que acompanham o processo do envelhecimento, o enfraquecimento natural, a debilidade, a perda da capacidade de realizar determinadas funções. Sob essa perspectiva, a velhice é vista como um estágio que antecede a morte, no qual há um declínio do desempenho físico e, conseqüentemente, a anulação dos desejos e da sexualidade. Assim, é comum encontrarmos imagens estereotipadas do velho como ser inútil, enfermo, obsoleto, assexuado.

O senso comum vê a velhice como uma etapa física, mental, afetiva e sexualmente inferior da vida. O mundo contemporâneo tem padrões de juventude e beleza que excluem os velhos social e culturalmente, ignorando que indivíduos idosos possam conservar os desejos e sentimentos de quando eram jovens. Nas palavras de Simone de Beauvoir:

Os velhos provocam escândalo quando manifestam os mesmos desejos, sentimentos e reivindicações dos jovens; o amor e o ciúme, neles, parecem ridículos ou odiosos, a sexualidade é repugnante, a violência derrisória. Têm a obrigação de dar exemplo de todas as virtudes. [...] a

imagem sublimada que de si mesmos lhes é proposta apresenta-os como sábios, aureolados de cabelos brancos, dotados de rica experiência, veneráveis, pairando muito acima da condição humana; decaem quando fogem a esta imagem: a que se lhe opõe é a do velho doido, caduco e gagá, objeto de mofa por parte das crianças. (BEAUVOIR, 1976, p. 8).¹

Embora Beauvoir tenha escrito seu tratado sobre a velhice há algumas décadas, muito do que ela constatou em sua pesquisa ainda se faz presente nos dias atuais. Arraijou-se uma imagem estereotipada dos velhos como seres à margem da produtividade e da sensualidade, como se a sexualidade se anulasse com a idade avançada. As pessoas idosas que demonstram desejos e comportamentos considerados típicos de “jovens” são, muitas vezes, ridicularizadas, como se não tivessem direito de tê-los. A atividade sexual do velho é, geralmente, motivo de riso para os mais jovens e os homens e mulheres que praticam sexo na terceira idade são rotulados como “velhos (as) safados (as)”. O preconceito em relação à sexualidade na velhice é ainda maior quando se trata de uma mulher velha.

A mulher mais velha é tida como alguém que não possui nem evoca sensualidade. Segundo a historiadora Michelle Perrot, “na visão comum, a mulher no climatério já não é mulher, e sim uma velha, eventualmente dotada de mais poderes e liberdades, porém privada de fecundidade, e, em consequência, de sedução” (PERROT, 2003, p. 16). Essa visão decorre de um pensamento que atrela a sexualidade à reprodução. Como a mulher velha, teoricamente, não pode gerar mais filhos, a menopausa representa a passagem para um corpo improdutivo, e, portanto, assexuado. Assim, a sexualidade da mulher velha é vista como inexistente ou inadequada.

Simone de Beauvoir, no segundo volume de *A velhice* (1970) nos informa que, “biologicamente, a sexualidade da mulher é menos atingida pela velhice que a do homem” (BEAUVOIR, 1970, p. 80). Segundo Beauvoir, as possibilidades de uma mulher de sessenta anos experimentar desejo e prazer são iguais às dos trinta anos. A idade diminui a intensidade das respostas sexuais, mas a mulher permanece capaz de atingir o orgasmo quando estimulada eficazmente. Nada a impede de continuar ativa sexualmente. Entretanto, aos olhos de grande parte da sociedade, a mulher velha

¹ As citações utilizadas neste trabalho passaram por atualização ortográfica.

deixou de ser um objeto erótico e o preconceito que rodeia sua sexualidade acaba criando empecilhos que a impedem de se relacionar sexualmente.

Beauvoir aponta que “nem a História nem a literatura nos fornecem depoimentos válidos sobre a sexualidade das mulheres velhas. O assunto constitui ainda um tabu mais severo que o da sexualidade dos machos idosos” (BEAUVOIR, 1970, p. 85). Felizmente, algumas autoras ousaram retratar a velhice feminina e colocar em destaque seus desejos sexuais. Como não lembrar de Dona Cândida Raposo, a velhinha do conto “Ruído de passos”, de Clarice Lispector, atormentada pelo desejo sexual aos oitenta e um anos? Dona Cândida é um dos maiores exemplos literários de que o desejo não desaparece com a velhice. Mas é também exemplo de como é difícil para as mulheres idosas satisfazerem seus desejos, tendo em vista a solidão e o preconceito que envolve a sexualidade da mulher velha. No conto, a protagonista se satisfaz sozinha, recorrendo à masturbação, outro tabu criado em torno da sexualidade feminina.

Pesquisar sobre a velhice na literatura e, especialmente, como está representada a sexualidade das mulheres velhas, permite dar destaque a uma face da velhice que costuma ser pouco discutida. Robert N. Butler e Myrna Lewis (1985) apontam para a existência de um preconceito chamado “velhismo”, que consiste na discriminação das pessoas por causa da idade, assim como o racismo e o sexismo discriminam por causa da cor ou do gênero. Quando se trata de sexo, o velhismo consiste em uma forma de “dessexualização em última instância: se você está envelhecendo, está acabado” (BUTLER; LEWIS, 1985, p.14). Dessa maneira, pensar a sexualidade dos velhos a partir do texto literário implica lançar um novo olhar sobre essa fase da vida que é tão povoada de mitos e preconceitos, problematizando o pensamento predominante que, na maioria dos casos, é “velhista”, isto é, que dessexualiza a velhice.

A velhice é um tema recorrente na obra da escritora Lygia Fagundes Telles. Vários de seus contos abordam o envelhecimento e um dos seus romances tem uma mulher velha como protagonista. Mas, nem sempre foi assim. Os primeiros trabalhos de Telles apresentam, em geral, figuras femininas jovens ou adolescentes. É a partir de meados da década de 1970 que as personagens maduras (mulheres com idade igual ou superior a quarenta e cinco anos) começam a aparecer com mais frequência

em suas narrativas. Sobre esse assunto, a pesquisadora Ana Paula dos Santos Martins (2010) afirma, em sua tese de doutoramento, que dentro da produção literária de Lygia Fagundes Telles

é possível apontar o desenvolvimento de uma espécie de núcleo temático – a questão do envelhecimento feminino-, normalmente associada à reflexão sobre as mudanças nas relações familiares, nos costumes de uma época, na nostalgia da juventude, no sofrimento gerado pelas mudanças no corpo e no reconhecimento da posição marginal à qual a personagem feminina na “idade da madureza” é relegada. (MARTINS, 2010, p. 62).

O desenvolvimento desse núcleo temático - o envelhecimento feminino- indica que, à medida que foi envelhecendo, a autora também foi modificando a perspectiva de suas próprias personagens. A mudança das relações familiares e sociais tão bem retratada nas narrativas lygianas passou a ser representada também sob a perspectiva da mulher que envelhece. Assim, dois aspectos da prosa de Lygia Fagundes Telles se entrecruzam: a desestruturação da família tradicional burguesa (enfocando a figura feminina) e as novas relações que a mulher estabelece com o envelhecimento.

As protagonistas de Telles, sobretudo dos romances, representam a modificação dos espaços ocupados pela mulher na sociedade. Ao dar destaque às personagens maduras, a autora amplia a reflexão em torno da questão da mulher, incluindo aí os questionamentos a respeito da mulher velha. Qual o lugar ocupado pela mulher que envelhece? Como essa mulher se relaciona com seu corpo envelhecido e sua sexualidade?

Dentre os vários textos da autora que retratam a velhice, escolhemos para este trabalho os contos “Senhor Diretor”, do livro *Seminário dos Ratos* (1998), “Boa noite, Maria”, de *A noite escura e mais eu* (2009) e o romance *As horas nuas* (1989). Esses textos oferecem possibilidades de refletir sobre as relações entre velhice e sexualidade femininas.

O conto “Senhor Diretor”, publicado em 1977, coloca em questão o conflito da personagem Maria Emília, dividida entre os desejos sexuais latentes e a moral conservadora que a reprime. Por meio da protagonista, Telles discute as

consequências do envelhecimento e denuncia a severa repressão sexual que atingiu as mulheres no século passado. O conto “Boa noite, Maria”, publicado em 1995, discute a relação entre velhice e morte, além de questionar os preconceitos relacionados à sexualidade da mulher velha. O romance *As horas nuas*, coloca em questão a crise de identidade causada pela consciência do envelhecimento, e, sobretudo, pelas transformações corporais provocadas pelo tempo. Em todos os textos, é fundamental a relação das protagonistas com a passagem do tempo e também com o próprio corpo envelhecido.

Este trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro deles traz uma breve trajetória literária da escritora Lygia Fagundes Telles, contextualizando-a no espaço da literatura brasileira, apresentando as principais características de sua escrita e abordando alguns aspectos importantes de sua ficção de acordo com a crítica literária. Aborda também as principais mudanças da sociedade brasileira ocorridas durante o século XX que influenciaram a literatura de Telles. Essas transformações afetaram as relações familiares, e, sobretudo, a condição da mulher. Enquanto mulher escritora, Lygia Fagundes Telles usa a literatura para denunciar os problemas da sociedade de seu tempo. Por fim, faz-se uma revisão histórica da sexualidade, tecendo considerações importantes sobre as visões da sexualidade feminina, do corpo da mulher e, também, sobre repressão sexual. Essas discussões sócio-históricas são importantes para um melhor entendimento da representação da sexualidade das mulheres velhas na ficção lygiana.

O segundo capítulo dedica-se a analisar os contos “Senhor Diretor” e “Boa noite, Maria”. No primeiro conto são discutidas as metáforas da velhice, os preconceitos sociais, a repressão sexual e o corpo disciplinado de Maria Emília. No segundo conto, são abordados a relação entre juventude/beleza, o relacionamento sexual da mulher mais velha e as relações da velhice com a morte. O terceiro capítulo traz uma análise do romance *As horas nuas*, discutindo a crise de identidade da protagonista Rosa Ambrósio, as relações com o corpo envelhecido e com a memória. Por fim, passa-se às considerações finais.

Para balizar as discussões deste trabalho, além dos já citados referenciais teórico-críticos, recorreremos a críticos literários como Carmen L. T. Secco, Constância Lima Duarte, Katia Oliveira, Vicente Ataíde, Sônia Régis, José Eduardo

Paes, Fábio Lucas, Cristina Ferreira Pinto, Suzana Moreira de Lima, Berenice Sicilamas, Elódia Xavier e Suênio Campos de Lucena; sociólogos como Simone de Beauvoir, Michel Bozón e Pierre Bourdieu; filósofos como Michel Foucault, Jean-Paul Sartre e Marilena Chauí; psicanalistas como Sigmund Freud e Jacky Messy e historiadores como Mary Del Priore e Michelle Perrot, dentre outros constantes na bibliografia final.

CAPÍTULO 1

Lygia Fagundes Telles – A mulher em foco

1.1. Breve trajetória da autora

Este capítulo dedica-se a fazer um levantamento da fortuna crítica sobre a escritora Lygia Fagundes Telles, buscando contextualizar sua obra no âmbito da literatura brasileira. Faz parte desta primeira etapa da pesquisa recuperar e consultar trabalhos realizados sobre a autora, apontando aspectos que consideramos relevantes sobre sua obra. Neste capítulo, também são abordadas algumas questões que nortearão as discussões nos capítulos dedicados à análise dos textos literários.

Primeiro, traçamos uma breve trajetória literária da autora, informando os fatos biográficos mais importantes para sua carreira. Depois, fizemos uma síntese das características mais importantes da ficção lygiana, apontando os principais aspectos formais e estilísticos de sua obra. Buscamos respaldo em textos críticos, fragmentos autobiográficos e entrevistas que pudessem facilitar o entendimento da ficção da escritora paulista.

Em seguida, esboçamos um panorama do contexto sócio-histórico da autora e de suas obras, destacando as mudanças sociais operadas no Brasil durante o século XX que influenciaram sua produção literária. As conquistas do movimento feminista e as questões da escrita de autoria feminina e representação da mulher são fundamentais para uma compreensão de Lygia Fagundes Telles enquanto mulher escritora. Fundamental também é uma revisão histórico-social da sexualidade, sobretudo da feminina, para entendermos as relações entre velhice e sexualidade na ficção de Lygia Fagundes Telles.

Com vasta obra que inclui, principalmente, contos e romances, alguns dos quais receberam adaptações para a televisão e para o cinema, Lygia Fagundes Telles se encontra entre as escritoras mais respeitadas da literatura brasileira do século XX. Traduzida para vários idiomas, durante sua carreira conquistou alguns prêmios literários nacionais e internacionais, tendo suas principais obras constantemente republicadas. O título de “primeira dama da literatura”, atribuída a ela pelo crítico Hélio Pólvora, citado por Caio Fernando Abreu (1996), demonstra a importância dessa escritora para a literatura do século XX e também para a literatura contemporânea.

Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo no ano de 1923, mas, por causa do trabalho do pai, passou a infância em várias cidades do interior do estado. Em

entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998), a escritora conta que começou a escrever antes mesmo de saber escrever. Ainda sem ser alfabetizada, contava as histórias que ouvia de suas pajens para outras crianças, mas sempre mudando algumas informações ali contidas. Depois que aprendeu a escrever, passou a anotar as histórias em seus cadernos de escola. Aos quinze anos publicou seu primeiro livro, *Porão e Sobrado*, uma coletânea de doze contos cuja edição foi paga com os recursos que recebia do pai. *Praia viva*, outra coletânea de contos paga com recursos próprios, é lançada em 1944, mesmo ano em que Clarice Lispector publica seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*. Mais tarde, porém, Telles rejeitaria seus primeiros contos por considerá-los “ginasianos”. A autora considera suas primeiras obras como livros mortos, meros exercícios literários.

Em 1941, Lygia Fagundes Telles ingressa na Escola Superior de Educação Física e, no ano seguinte, entra também para a Faculdade de Direito do Largo do São Francisco que, na época, era considerada uma instituição masculina. Ali participa da Academia de Letras da Faculdade e colabora com jornais acadêmicos, além de frequentar rodas literárias, das quais participavam jovens intelectuais da época e até escritores famosos como Mário e Oswald de Andrade.

Segundo Berenice Sica Lamas (2002), *Praia viva* é considerado o verdadeiro livro de estreia de Lygia Fagundes Telles e que, com essa obra, a autora mostra sua marca introspectiva. Para essa pesquisadora, nos contos de *Praia viva* aparecem temáticas de cunho psicológico e social que serão recorrentes na ficção de Telles: a rejeição, a solidão e os desencontros.

Em 1949, publica o terceiro livro de contos, *O cacto vermelho*, que recebeu o prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras. Mas é com seu primeiro romance que Lygia Fagundes Telles entra definitivamente para o cenário literário nacional. Antonio Candido (1989) considera que foi com *Ciranda de pedra* (1954) que Telles atingiu a maturidade literária. A própria autora coloca o romance como marco em sua ficção, como afirma na obra *Durante aquele estranho chá*: “Recuso os meus primeiros livros (as precipitadas apostas) que considero imaturos, começo a contagem a partir do romance *Ciranda de pedra* [...]. Esse romance ficou sendo o divisor de águas dos livros vivos e dos outros” (TELLES, 2002, p. 125). Em *Ciranda de pedra* são abordados temas como a loucura, o adultério, o homossexualismo, a

rejeição e reúne as duas temáticas características da ficção lygiana: a desestruturação da família burguesa e a problemática do feminino.

Quatro anos depois de publicar o primeiro romance, lança o volume de contos *Histórias do desencontro* (1958), premiado pelo Instituto Nacional do Livro e, em 1963, o romance *Verão no aquário*. Em 1964, publica a coletânea de contos *Histórias escolhidas* e, no ano seguinte, *O jardim selvagem*. Em 1967, junto com o companheiro Paulo Emílio Sales Gomes, faz uma adaptação para o cinema do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Em 1970, publica mais um volume de contos, *Antes do baile verde*, que recebeu, na França, o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros. Os contos dessa coletânea abordam temáticas sociais e dão destaque às relações humanas, mas também exploram o fantástico. Suênio Campos de Lucena (2008) aponta que a partir de *Antes do baile verde* podemos observar um aspecto constante na obra de Lygia Fagundes Telles: a ambiguidade das personagens, que oscilam entre o bem e o mal. O conto que dá título ao livro aborda o drama de Tatiana, uma jovem que se prepara para ir a um baile de carnaval enquanto seu pai está agonizando no quarto ao lado. Ela se divide entre o dever familiar e o desejo de ir ao baile verde, oscilando entre culpa e indiferença.

O terceiro romance, *As meninas*, que ganhou os mais importantes prêmios literários da época, é lançado em 1973. A obra aborda, de forma explícita, o momento histórico em que o país vivia sob a ditadura militar, retratando a censura, a perseguição política e a tortura, além de expressar as transformações por que passava a sociedade brasileira. Na opinião de Lucena (2008), esse romance reflete o engajamento político de Lygia Fagundes Telles frente à realidade nacional, sendo sua obra mais lida e comentada.

Em 1977, é o lançamento de *Seminário dos ratos*, conjunto de contos que abordam mistério e morte e que trazem também, segundo Lucena (2008), uma maior aproximação com os temas sociais. Atendo-se à problemática social, a escrita de Telles aproxima-se dos marginalizados e dos excluídos, tendo sempre em vista a condição da mulher na sociedade brasileira. É o caso do conto “Senhor Diretor”, uma das três narrativas que compõem nosso *corpus* de pesquisa. O conto apresenta os dilemas de uma mulher idosa e traz reflexões sobre a velhice feminina em vários aspectos, dentre os quais se destaca a questão da sexualidade. Nesse mesmo ano,

Telles participa da coletânea *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*, reescrevendo o conto homônimo de Machado de Assis.

No próximo ano publica o livro de contos *Filhos pródigos* (1978), que, em 1991, seria reeditado sob o título *A estrutura da bolha de sabão*. Em 1980 lança *A disciplina do amor*, uma reunião de fragmentos que mesclam memória e ficção. Para Lucas (1990), nessa obra as reivindicações feministas afloram de forma mais contundente que nos livros anteriores. Além de textos ficcionais, encontramos em *A disciplina do amor* pequenos relatos de viagem, episódios da juventude, reflexões sobre a escrita literária e pensamentos da autora sobre a condição da mulher e sobre o movimento feminista. Em 1981, consolidando a tendência de explorar o mistério e o insólito, Telles lança *Mistérios*, coletânea de contos fantásticos.

O último romance, *As horas nuas*, vem a público em 1989, apresentando uma mulher madura como protagonista. A obra consolida o tom intimista da narrativa lygiana ao desnudar o interior da personagem Rosa Ambrósio. O fantástico é retomado com Rahul, o gato de Rosa que também é narrador e que tem vislumbres de suas vidas passadas. Na opinião de José Paulo Paes (2008), em *As horas nuas*, Telles consegue atar o realismo psicológico com o fio do fantástico por meio de uma arte refinada. Esse romance apresenta um complexo processo de autoconhecimento do envelhecimento e de aceitação da própria velhice, também integrando o *corpus* desta pesquisa.

Em 1995, lança o premiado livro *A noite escura e mais eu*, conjunto de contos que refletem sobre os dramas da condição humana. Em resenha dedicada ao livro, Caio Fernando Abreu (1996) afirma que talvez essa seja a obra-prima de Lygia Fagundes Telles pela densidade, unidade e pela forma extraordinária com que utiliza a língua portuguesa, mesmo quando trata de situações violentas, sórdidas ou perversas. Lucena (2008) aponta que a literatura lygiana tem um grande sentido de libertação, que pode ser observado nos contos de *A noite escura e mais eu*. Faz parte dessa coletânea o conto “Boa noite, Maria”, que também compõe nosso *corpus*. O conto aborda o tema da eutanásia sob o ponto de vista da personagem, além de apresentar uma reflexão sobre a velhice.

As obras *Invenção e Memória* (2001), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração das nuvens* (2007) têm um tom memorialístico e autobiográfico

mesclado à ficção. Dos três livros, *Durante aquele estranho chá* é o que apresenta maior teor autobiográfico, uma vez que a maioria dos textos são depoimentos. Ali estão relatados encontros com figuras importantes como Mário de Andrade, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, dentre outros, além de trazer importantes reflexões sobre o ofício da literatura. Mesclando ficção e memória, essas obras se tornam importantes fontes de pesquisa na medida em que revelam alguns pensamentos da autora e evocam lembranças de sua infância e juventude, possibilitando um melhor entendimento do universo lygiano.

Suas últimas obras publicadas foram *Passaporte para a China* (2011) e *O segredo e outras histórias de descoberta* (2012). O primeiro reúne vinte e nove crônicas produzidas durante a viagem de Telles para a China em 1960, a fim de participar do décimo primeiro aniversário do socialismo naquele país. O último livro é composto por cinco contos escritos em diferentes momentos da carreira da escritora e que têm em comum o fato de apresentarem o ponto de vista de uma criança ou adolescente.

Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1982, Lygia Fagundes Telles recebeu em 2005 o prêmio Camões, a maior das honras literárias da língua portuguesa. Atualmente, reside na cidade de São Paulo e, aos noventa e um anos, ainda exerce o ofício de escritora. Muitas de suas obras foram escritas na maturidade, indicando que a autora mantém uma postura ativa mesmo na velhice. Em entrevista concedida ao jornal *Estado de São Paulo* (2009), Telles afirma que “há, sim, tantas tarefas a realizar na velhice, sem ressentimento e sem amargor”.

1.2. Alguns aspectos da ficção lygiana

Para José Paulo Paes (1998), o fato de *Praia viva* ter sido lançado em 1944 e ser considerado seu livro de estreia, insere Lygia Fagundes Telles, cronologicamente, na geração literária de 45, a qual ele prefere chamar de “geração do imediato pós-guerra”. Segundo ele, essa geração de escritores foi influenciada pelo existencialismo de Sartre e sua ficção apresentava características introspectivas. Embora não abandonasse as questões sociais, o foco dessa ficção eram as questões do “eu”. A essa linhagem de escritores pertencem também Clarice Lispector, Lúcio Cardoso e

Murilo Rubião, dentre outros. Essa geração literária rompeu com o “realismo social” que vigorou na década de 30, quando predominavam os romances regionalistas².

A escrita de Lygia Fagundes Telles, no entanto, escapa da tradicional divisão entre prosa “social” ou “intimista”, pois consegue aliar o psicológico ao sociológico. A autora focaliza os conflitos interiores das personagens sem deixar de abordar o momento histórico-social no qual a obra foi produzida e sem deixar de se preocupar com as questões sociais. Demonstrando uma grande consciência social, a escritora de *As meninas* afirma: “num país como este, de tanto atraso e miséria, considero a minha obra de natureza engajada. Através do enredo, vou tramando as minhas denúncias nos romances e nos contos. Mas sempre disfarçadamente, com uma certa névoa de sombra ou de mistério” (TELLES, 2009)³. Assim, a prosa lygiana consegue expressar a angústia existencial de sujeitos em crise ao mesmo tempo em que denuncia as mazelas sociais.

Fábio Lucas (1990), no ensaio “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”, aponta que, no período que sucedeu à Segunda Guerra Mundial, além da influência do existencialismo, imperavam processos literários advindos de vanguardas como o expressionismo e o surrealismo. Recursos como o discurso indireto livre e o fluxo da consciência foram adotados para registrar o mundo interior das personagens. Segundo Lucas, Telles captou e utilizou esses valores em sua ficção, aderindo também ao estilo da oralidade, o que garantiu densidade e fluência à sua prosa.

Em posfácio do livro *A noite escura e mais eu* (2009), Fábio Lucas afirma que, desde sua estreia como ficcionista, Lygia Fagundes Telles procurou dar centralidade ao eu-narrativo. Segundo ele, cada cosmovisão nas narrativas é apresentada a partir do ponto de vista de um narrador- personagem. Nesse sentido, o fluxo da consciência e a representação dos movimentos desordenados da mente são recursos abundantemente utilizados pela autora e que também estão presentes nas narrativas que iremos analisar. Tanto no romance *As horas nuas* como nos contos “Senhor Diretor” e “Boa noite, Maria”, os pensamentos das protagonistas se misturam à voz

² Também chamados de “romances do nordeste”. Segundo Antonio Candido (1989), seus principais expoentes foram Graciliano Ramos, Rachel de Queiróz e José Lins do Rego.

³ Entrevista veiculada no Portal Litoral em 22/12/2009, publicada originalmente por Sonia Racy no jornal *O Estado de São Paulo* em 21/12/09. Disponível em <http://www.litoral.com.br/destaque-medio-home/acervo-do-portal-direto-da-fonte-entrevista-com-lygia-fagundes-telles/>.

de um narrador em terceira pessoa, possibilitando um mergulho no mundo interior das personagens.

Nessa mesma linha de pensamento, Paes (1998) aponta que, na narrativa lygiana, os fatos e as outras personagens são apresentados por meio da interioridade de “uma personagem focal.” Ou seja, os acontecimentos e as personagens são descritas sob o ponto de vista de uma personagem principal. A interioridade das personagens-foco nos é revelada por seus monólogos interiores ou pela onisciência da voz narrativa. Analisando a técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles, Kátia Oliveira (1972) concluiu que, mesmo nas narrativas em terceira pessoa, “o mundo interior da personagem é sempre revelado por ela mesma, por meio de diálogos ou devaneios” (OLIVEIRA, 1972, p.25). Ou seja, é a própria personagem que se revela para o leitor, mesmo em narrativas com narrador onisciente.

De fato, muitos críticos apontam o uso do fluxo da consciência como uma característica marcante na ficção de Lygia Fagundes Telles. Sônia Régis, no ensaio “A densidade do aparente”, afirma que a ficção lygiana é, “fundamentalmente, a narrativa dos estados mentais” (RÉGIS, 1998, p. 90). Para mergulhar na alma humana, Telles expõe a intimidade das personagens, escancara seus desejos e esquadrinha seus pensamentos. No conto “Senhor diretor”, por exemplo, a narração é feita por meio do registro do fluxo de consciência da protagonista Maria Emília. A narrativa começa em terceira pessoa, mas, no decorrer do conto, vai sendo entrecortada pelos pensamentos da protagonista. A professora aposentada compõe mentalmente uma carta a um diretor de jornal na qual ela se declara escandalizada com a permissividade e a licenciosidade da época. No entanto, ao criticar o comportamento sexual da sociedade, vão se revelando as frustrações pessoais e os desejos íntimos da personagem. As cenas e imagens que ela tanto criticava, na verdade, estimulavam-na sensualmente, permitindo-lhe viver sua sexualidade por meio dos “outros”. Essa questão será abordada mais profundamente na análise do conto.

Outra característica importante da ficção de Lygia Fagundes Telles apontada pela crítica é seu rigoroso tratamento com a linguagem. Cristina Ferreira Pinto sugere que, devido a sua autocrítica aguçada, Telles está sempre em busca da “expressão perfeita, da palavra precisa” (PINTO, 1990, p.110). Essa busca pelas palavras

perfeitas é o motivo pelo qual a autora modifica e melhora seus textos toda vez que são reeditados. Sobre esse assunto, veja-se a declaração da autora:

Sim, acredito que o autor tem o direito de alterar seus escritos de edição para edição; tem o direito de retomar o trabalho e atualizá-lo na forma, se a isso se sente impulsionado. Daí eu ter revisado meus contos em suas republicações aqui ou em Portugal: não os altero na estrutura ou na essência (o que seria imperdoável, pois com isso alteraria sua feição), mas me debruço sobre as palavras. (TELLES, 1971, p. XIII).

O depoimento revela o gosto de Lygia Fagundes Telles pelo trabalho artesanal com a palavra. Há uma preocupação com o acabamento do texto literário, cada palavra é escolhida numa espécie de garimpagem vocabular, levando-se em consideração a construção semântica do texto. Trata-se, portanto, de um artesanato minucioso e consciente, a fim de produzir um texto bem acabado. Daí a preocupação da autora em atualizar, polir e aperfeiçoar os textos a cada nova edição.

Vicente Ataíde, em *A narrativa de ficção* (1972), afirma que o grande escritor deve ser também um artesão e que uma grande obra não pode prescindir da forma. A forma não deve constituir-se um fim em si mesmo, porém, é por meio dela que o artista comunica sua cosmovisão. Assim, o grande escritor trabalha a linguagem e preocupa-se com a construtura⁴ do texto literário. Analisando a narrativa de Lygia Fagundes Telles, Ataíde (1972) assinala que seus textos estão entre os mais bem-acabados da ficção brasileira. Segundo ele, Telles é exigente com o nível linguístico de seus trabalhos e que, nesse aspecto, a escritora tem um procedimento próximo ao de Osman Lins, Trevisan e Adonias Filho. Para Ataíde (1972), a construtura semântica e a construtura lexical são níveis linguísticos que se encontram abaixo da obra literária. No entanto, Telles utiliza-as com simplicidade e clareza, de forma que sua mundivivência seja revelada pela estrutura da obra. Assim, o trabalho de alterar e modificar o texto para reedição não se trata de um capricho, mas uma necessidade de comunicação.

Corroborando com o pensamento de Ataíde, Paes (1998) destaca a capacidade de Telles recorrer ao poder de condensação da metáfora e do símbolo. Segundo ele,

⁴ Vocábulo utilizado pelo autor Vicente Ataíde (1972) para referir-se ao “modo de construir” o léxico e o semântico do texto literário.

as imagens utilizadas em suas narrativas vêm carregadas de ação dramática e seus significados ampliam um leque de conotações. Para Paes, esse poder de compactar uma multiplicidade de sentidos pode ser observado nos próprios títulos dos romances de Telles⁵. O título *As horas nuas*, por exemplo, condensa os “lances de *strip-tease* emocional de Rosa Ambrósio, lances que se vão entretecendo ao longo da narrativa numa espécie de exame de consciência ou balanço de vida” (PAES, 1998, p. 80). Nesse caso, as horas nuas remetem a uma nudez metafórica, porque há um desnudamento do mundo interior da personagem, mas também a uma nudez literal, porque Rosa se despe diante do espelho e expõe o corpo nu para si mesma, para o gato Rahul e para o leitor.

Sônia Régis (1998) considera que Lygia Fagundes Telles usa os recursos de linguagem com maestria. Para ela, a ficcionista utiliza a linguagem para transcender a aparência do real e sua narrativa nos cativa a buscar o que há por trás da palavra. Entretanto, não conseguimos alcançar seu sentido, porque o valor da palavra não está nela mesma. O que encontramos, na verdade, é uma rede de significados que podem ser construídos pelo leitor. Régis (1998) aponta ainda que Telles utiliza os recursos linguísticos para imprimir maior expressividade ao seu texto. A pontuação, por exemplo, também faz parte da trama nos textos lygianos, pois, por meio dela, podemos identificar o tom das vozes, sentir a respiração das personagens ou perceber o ritmo de seus pensamentos. Nas palavras de Sônia Régis, o trabalho de Lygia Fagundes Telles com a pontuação, sem abandonar a correção gramatical, “é sua forma de analisar o modo como as pessoas dizem o que dizem, de registrar a extensão do pensamento” (RÉGIS, 1998, p. 90). No romance *As horas nuas*, por exemplo, às vezes as reticências são usadas para representar a ausência de fala da psicanalista Ananta, como no trecho a seguir:

— Me senti rasgada pelo meio. Você é virgem, querida, você não é virgem? O que pode uma virgem saber do sexo, da velhice. Da morte. O que sabe você de toda essa sujeira? Hem?! Ô meu Pai, que sede...
 — O copo está aí do seu lado.
 — Ah! Claro, *merci!* ... Tanta coisa me passa pela cabeça, essa história do aborto, por exemplo, vocês não podem ser a favor do aborto!

⁵ José Paulo Paes (1998) analisa os títulos dos romances: *Ciranda de Pedra*, *Verão no aquário* e *As horas nuas*.

— ... (TELLES, 1989, p. 124-5).

Ananta ignora a pergunta sobre sua virgindade indicando para Rosa Ambrósio que o copo está ao lado. Em seguida, Rosa questiona sobre o fato de as feministas serem a favor do aborto, ao que Ananta responde apenas com reticências. Os três pontos no lugar da fala indicam que a psicanalista não responde, mas, com seu silêncio inquietador, incentiva a paciente a continuar falando. Temos outro exemplo do uso significativo da pontuação no conto “Senhor Diretor”. A narrativa termina com dois pontos, representando que o pensamento de Maria Emília foi interrompido e que, jamais, conheceremos o conteúdo da carta que ela pretendia escrever. Desse modo, percebe-se que, conforme propôs a teórica Sônia Régis, a inventividade da pontuação de Lygia Fagundes Telles cria novos padrões de expressividade.

Os apontamentos feitos por Vicente Ataíde (1972), Cristina Ferreira Pinto (1990), José Eduardo Paes (1998) e Sônia Régis (1998) a respeito do uso da linguagem em Lygia Fagundes Telles permitem inferir que o valor de sua literatura não reside somente na abordagem introspectiva das relações humanas ou no engajamento de alguns textos. Destaca-se também a forma como o texto é construído, isto é, como cada sinal de pontuação é utilizado, como são representadas as variações das falas, como são registradas as pausas ou os pensamentos das personagens, o uso das metáforas e dos símbolos. A seleção do vocabulário faz toda a diferença na elaboração do mundo simbólico dos textos lygianos. Telles preocupa-se em ultrapassar a aparência da palavra e utiliza os recursos da linguagem para tecer uma rede de significações.

1.3. Uma história da mulher em Lygia Fagundes Telles

A ficção de Lygia Fagundes Telles é considerada pela crítica como introspectiva principalmente porque seu foco são as relações humanas. Temáticas como a solidão, o desencontro, a loucura, a morte e a rejeição são alguns dos dramas humanos discutidos nas narrativas lygianas, de forma que sua prosa traz à tona as angústias do sujeito contemporâneo. Entretanto, sua obra também registra as transformações da sociedade brasileira durante o século XX e a mudança dos comportamentos sociais, principalmente no que diz respeito à situação da mulher.

Importante destacar que Telles não escreve somente *da e para* a mulher. Isso porque a ficcionista vai além da personagem feminina e permite, em seus contos e romances, uma reflexão sobre a condição humana. Os temas da escritora paulista abordam o relacionamento personagem/mundo. Essas personagens conflituosas, desencontradas do mundo ou de si mesmas, estão em busca de “respostas que deem sentido à vida” (MONTEIRO, 1980, p. 102). Mais do que homens ou mulheres, a obra lygiana destaca os seres humanos em suas relações com o Outro.

Para Lygia Fagundes Telles, a função social do escritor é “testemunhar o seu tempo” (TELLES, 1998, p. 34). Portanto, sua literatura não só aborda os conflitos psicológicos das personagens, mas também reflete o momento sócio-histórico no qual estão inseridas. A própria escritora declara, no livro *Durante aquele estranho chá* (2002), que considera seu trabalho de natureza engajada e comprometida com as questões sociais: “Participante deste tempo e desta sociedade, tento mostrar as chagas desta sociedade – é o que posso fazer” (TELLES, 2002, p. 90). É assim que as denúncias sociais vão se articulando à trama dos contos e romances.

Jean-Paul Sartre, na obra *Que é a literatura?* (2004), defende o engajamento do escritor como forma de interferir na coletividade. Para esse filósofo, o escritor engajado sabe que “desvendar” é mudar, pois parte do princípio que “falar é agir”. Segundo ele, a função do escritor “é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2004, p.21). Assim, o escritor decide desvendar o mundo e o homem para si mesmo e para os outros, a fim de trazer mudanças por meio desse desvendamento. A escritura é uma forma de contribuir para as transformações sociais. Mostrando “as chagas da sociedade”, Lygia Fagundes Telles desvenda o mundo para o leitor e assume a literatura como participação social. De acordo com Pinto (1990), Telles considera que o escritor usa as palavras para retratar o mundo em que vive e representar aqueles que não podem expressar-se. Nesse sentido, a autora de *Ciranda de pedra* tem usado sua ficção para dar voz aos excluídos e testemunhar a condição da mulher em uma sociedade que se transforma.

Nascida na década de 1920, Lygia Fagundes Telles vivenciou períodos de importantes conquistas femininas. A pesquisadora Ilane F. Cavalcante aponta que significativas mudanças começaram a ocorrer no comportamento das mulheres

brasileiras já nas primeiras décadas do século XX: “Sair sozinha para fazer compras ou viajar; ir a bailes; cortar os cabelos; encurtar as saias e “até” trabalhar” (CAVALCANTE, 2000, p.1). Essas mudanças resultaram, em grande parte, das reivindicações do movimento feminista que começou a articular-se no Brasil ainda no século XIX.

Constância Lima Duarte, em “Feminismo e Literatura no Brasil”, compreende o feminismo, em um sentido mais amplo, como sendo “todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo” (DUARTE, 2003, p.152). Dessa maneira, é possível valorizar aquelas ações que não defendem causas específicas, como o direito ao voto, por exemplo, mas que, de alguma maneira, contribuíram para a libertação da mulher. Nesse sentido, Duarte sugere quatro momentos importantes para o movimento feminista no Brasil, que, na sua avaliação, seriam em torno das décadas de 1830, 1870, 1920 e 1970, respectivamente. Não cabe aqui nos aprofundarmos na história do feminismo no Brasil, mas, visto que representam períodos de importantes mudanças na sociedade brasileira, sobretudo no que diz respeito às mulheres, abordaremos de forma sucinta as chamadas “ondas feministas”, inserindo a escritora Lygia Fagundes Telles e sua obra nesse contexto.

No início do século XIX, a grande maioria das mulheres vivia enclausurada sob os antigos valores e preconceitos patriarcais. Não podiam estudar ou trabalhar, deveriam obedecer ao pai e depois ao marido. A primeira bandeira levantada em favor das mulheres foi, então, o direito básico de ler e escrever. Em 1832, informa Duarte (2003), eram raras as mulheres educadas, e, mais raras ainda, as escritoras. Aos poucos, porém, o acesso à escolaridade foi se ampliando e começaram a aparecer revistas e jornais dirigidos por mulheres e que traziam reivindicações feministas. Entretanto, o acesso à educação estava restrito às moças da elite.

A segunda onda do feminismo surge por volta de 1870, quando já circulava pelo país um grande número de periódicos de caráter feminista. Muitos desses periódicos traziam novas ideias em prol da emancipação feminina, como a defesa da educação superior, o direito ao trabalho remunerado, ao divórcio e ao voto. Segundo Duarte (2003), são dessa época as primeiras notícias de brasileiras fazendo cursos

superiores tanto no Brasil como no exterior. No entanto, havia muita resistência quanto à profissionalização das mulheres das classes alta e média, e aquelas que se formavam eram ridicularizadas pela imprensa masculina, que afirmava ser impossível conciliar uma profissão com o cuidado do lar e dos filhos. Também as profissões às quais as mulheres estavam destinadas se relacionavam ao papel de mãe: ser professora ou enfermeira. Somente as moças das classes populares estavam liberadas para trabalhar fora de casa, nos serviços domésticos ou nas fábricas. De acordo com Alda Britto da Motta (2012), trabalhar e ser chefe de família sempre foi um frequente traço das mulheres pobres brasileiras.

O século seguinte inaugura a terceira onda do movimento feminista, como esclarece Duarte:

O século XX já inicia com uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas, que clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias. (DUARTE, 2003, p.160).

No campo da literatura, escritoras feministas, como Rosalina Coelho Lisboa, começam a se destacar. Em 1918, Gilka Machado publica um livro de poemas eróticos que rompia com os paradigmas masculinos, contribuindo para a emancipação sexual feminina. Na época, o livro foi considerado um escândalo, pois afrontava a moral sexual cristã patriarcal. Mas o grande nome da literatura feminina desse período foi Rachel de Queiroz, que se colocou na vanguarda de sua época entrando para a redação dos jornais e para a política, espaços considerados masculinos. Seu romance *O quinze*, lançado em 1930, causou tal impacto no mundo literário ao abordar questões sociais que houve quem duvidasse da identidade da autora. Duarte (2003) cita o depoimento de Graciliano Ramos no qual o escritor confessa haver pensado que Rachel de Queiroz era pseudônimo de um homem, pois não acreditava que uma mulher, e tão jovem, fosse capaz de fazer romance. Para ele, o natural era a mulher escrever sonetos e discursos, e não romances que tratavam de questões sociais e apresentavam personagens femininas com fortes traços de emancipação. Havia muito preconceito contra as mulheres também no exercício da literatura.

Mas as mulheres começaram a ganhar mais espaço na sociedade, uma vez que já tinham conquistado o direito ao voto em 1932. O advento da Segunda Guerra Mundial favoreceu uma maior participação feminina no mundo do trabalho: enquanto os homens eram deslocados para as frentes de luta, elas eram requisitadas para substituí-los em seus postos de trabalho. Entretanto, ainda havia muito preconceito quanto ao trabalho feminino. Sobretudo nas classes dominantes, vigorava o modelo ideológico no qual os homens eram os chefes da família e as mulheres estavam restritas ao espaço doméstico. De acordo com Margareth Rago (2001), o trabalho feminino ainda era visto como uma ameaça às famílias: se a mulher trabalhasse fora, quem cuidaria da casa, do marido e dos filhos?

Alda Britto da Motta (2012) informa que os anos que se seguiram à Segunda Guerra registraram um crescimento da participação de mulheres no mercado de trabalho. No entanto, era preferível que atuassem nos serviços públicos e nas profissões consideradas femininas (professoras, assistentes sociais e enfermeiras). É nesse contexto que Lygia Fagundes Telles ingressa na Escola Superior de Educação Física e, logo depois, na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco. Em entrevista aos Cadernos de Literatura (1998), a autora afirma que fez dois cursos superiores porque queria se manter sozinha e não se assegurar economicamente por meio de um casamento. O destino “natural” da mulher à época da mocidade de Telles era tornar-se esposa, mãe e dona de casa. As que insistiam em estudar colocavam em risco um futuro casamento, como reflete a própria escritora no texto “Mulher, mulheres”, relembrando o momento em que comunicou à sua mãe o desejo de cursar Direito:

Falei-lhe sobre meus planos. Ela ouviu mas logo ficou apreensiva, Faculdade de Direito, filha? Entrar numa escola de homens, verdadeira temeridade que iria afastar os pretendentes, quem quer mulher que sabe latim? Todo homem tem medo de mulher inteligente, filha. Só os que não pensam em casamento é que ficam amigos da gente, ela advertiu. [...] Mas quando a noite baixou ela abriu o piano e ficou de novo animada, ora, se meu primo que era um perfeito burraldo estava para receber diploma de doutor, por que não eu? (TELLES, 2002, p. 56).

Está evidente a distinção entre o comportamento esperado de homens e mulheres nessa época. A educação como investimento para uma carreira profissional

era muito menos valorizada para a mulher do que para o homem. As meninas eram preparadas para se tornarem boas esposas, boas mães e se ocuparem da vida doméstica. A educação, para muitas mulheres, era vista apenas como uma forma de adquirir “cultura geral”. Carla Bassanezi (2001) comenta que, ainda nos “anos dourados”, os rapazes evitavam as mulheres muito inteligentes e que, para a sociedade, a mulher culta tinha menos chance de se casar e ser feliz. A realização da mulher estava no casamento e as que não se casavam eram consideradas fracassadas, por isso a escolha de Telles era uma “temeridade”.

Na opinião de Cristina F. Pinto (1990), o fato de ter frequentado a Faculdade de Direito do Largo do São Francisco foi marcante para Lygia Fagundes Telles em vários aspectos. É nesse período que ela entra em contato com outros escritores, liga-se à Academia de Letras da Faculdade e passa a contribuir com poemas e contos para revistas e jornais estudantis. É também na faculdade que a escritora conhece Goffredo da Silva Telles, que viria a ser seu primeiro marido. Mas esses anos na faculdade foram especialmente importantes porque “aí ela começa a tomar consciência sobre sua situação como mulher frente aos preceitos sociais que conformam a “mentalidade” brasileira” (PINTO, 1990, p. 115). A escritora frequentou a faculdade de Direito em uma época em que as mulheres eram a minoria naquela instituição, assim como na atividade literária. Optando por ofícios considerados “masculinos”, Lygia Fagundes Telles enfrentou desafios, como observamos a seguir:

Ele estranhou, mas eu falei em *ousadia*? Tomei meu gole de chá: escrever não era considerado um ofício de homem? Ter entrado para uma instituição masculina como a Faculdade de Direito, não era também desafiar preconceitos? Nos vestibulares, entraram cerca de duzentos rapazes e seis ou sete mocinhas... No curso, matérias tão *fortes* que o professor de Medicina Legal, antes de começar certas aulas, chegava a advertir que se as moças quisessem sair, podiam sair sem nenhum problema. (TELLES, 2002, p. 25).

A citação é um fragmento da coletânea *Durante aquele estranho chá* (2002), no qual a autora relembra um encontro que teve com o escritor Mário de Andrade. Telles, mesmo tão jovem, já tinha consciência de sua ousadia. Escolhendo o Direito e a Literatura, duas “carreiras” masculinas, a jovem escritora colocou-se fora dos

padrões femininos considerados normais pela sociedade, quebrou tabus. Assim como Rachel de Queiroz, Telles também foi vítima do preconceito contra as mulheres no campo literário. Em “*A disciplina do amor*” (1998), ela reflete sobre uma crítica literária que recebeu no início de sua carreira:

Mexendo em antigas pastas na tentativa (vã) de ordená-las, acabei encontrando o recorte de uma crônica publicada em 1944. É sobre um pequeno livro de contos que escrevi quando cursava a Faculdade de Direito. Diz o cronista que assinava: “Tem essa jovem páginas que apesar de escritas com pena adestrada, ficariam melhor se fossem da autoria de um barbado”.

Afeitei um certo desdém pela crônica mas fiquei felicíssima: escrever um texto que *merecia* vir da pena de um homem, era o máximo para a garota de boina de 1944. Eu trabalhava, estudava e escolhia dois ofícios nitidamente masculinos: era uma feminista inconsciente mas feminista. (TELLES, 1998, p. 69).

A reflexão de Telles coaduna com pensamento de Duarte (2003) para quem o feminismo é todo gesto ou ação, individual ou de grupo, que proteste contra a opressão da mulher ou lute pela ampliação de seus direitos. Nesse sentido, o fato de trabalhar, estudar e escolher ofícios masculinos faz de Lygia Fagundes Telles uma feminista, embora não participasse oficialmente do movimento. Além disso, Telles usa a literatura para questionar o lugar ocupado pela mulher na sociedade e denunciar a histórica opressão do gênero feminino. Entrando para o campo literário, Telles, assim como outras mulheres vanguardistas, se expôs ao julgamento e às críticas de uma sociedade machista que não valorizava o potencial feminino. As comparações com a escrita do homem, no caso das críticas direcionadas a Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles, revelam não só preconceito e discriminação contra a escrita de autoria feminina, mas também uma espécie de reconhecimento do seu valor literário. Elas escreviam tão bem que sua escrita não correspondia ao que se esperava de uma mulher, mas sim de um homem.

Os preconceitos contra a mulher estavam enraizados na sociedade brasileira. Cristina F. Pinto (1990) comenta que não era fácil enfrentar a reação preconceituosa dos outros nem ultrapassar a carga de convenções sociais introjetadas inclusive pela própria escritora. Para essa pesquisadora, isso interferiu no desenvolvimento de Lygia Fagundes Telles enquanto escritora e refletiu nos textos do início de sua

carreira, como ela mesma sugere em depoimento à professora Nelly Novais Coelho: “Naquela ocasião eu não sabia ou, pior ainda, não ousava escrever certas coisas, chegar a determinadas soluções” (COELHO, 1971, p. 146). Seu crescimento como escritora ocorreu concomitantemente ao seu processo de libertação como pessoa.

Enquanto ficcionista, Telles tem registrado as transformações ocorridas na sociedade brasileira. Para Pinto (1990), a obra lygiana (principalmente os romances) traz uma reflexão sobre a decadência moral burguesa e a desestruturação da família brasileira, consequências das mudanças sociais que começaram no Brasil a partir da década de 1930, focalizando a situação da mulher nessa sociedade em transformação. A implantação do Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial, o desenvolvimento da indústria e a crescente urbanização do país criam novas necessidades e hábitos, o que contribui para o surgimento de um novo modelo de família. Embora não se tenha perdido os valores patriarcais, o pai não detém mais o poder absoluto, as famílias são expostas a novos costumes que conflitam com as tradições, causando uma crise nas relações familiares. A mulher, apesar dos preconceitos arraigados nos outros e em si mesma, tem seu espaço ampliado e novas oportunidades começam a surgir para ela. Essas transformações sociais e a crise dos valores tradicionais geram também sujeitos em crise, descontraídos, buscando compreender essa nova realidade.

É nesse contexto de novas configurações familiares que Lygia Fagundes Telles escreve e lança *Ciranda de pedra* (1954) e *Verão no aquário* (1963). Para Pinto (1990), esses romances abordam a decadência de certos valores sociais e a desestruturação da família brasileira. Essa desestruturação está caracterizada pela descentralização da figura do Pai⁶ por meio de uma narrativa que privilegia as protagonistas femininas. Nos romances lygianos há um predomínio das personagens femininas sobre as masculinas, cujo papel na trama ganha ou perde importância em função da mulher. O pai não é mais o eixo central do romance: enquanto em *Verão no aquário* e *As meninas* a figura do Pai não está presente nos acontecimentos, em *Ciranda de pedra* essa figura vai se apagando, perdendo força à medida que a protagonista vai crescendo. Em *As horas nuas*, o pai de Rosa Ambrósio é apenas

⁶ Pinto (1990) utiliza Pai com letra maiúscula para representar a autoridade fálica, o poder patriarcal repressor.

uma lembrança da infância, quando saiu de casa para comprar cigarros e nunca mais voltou. De acordo com Elódia Xavier, a ausência do pai é um traço constante do universo ficcional de Telles. Essa ausência é um sintoma da “decadência do patriarcado e da conseqüente perda dos referenciais” (XAVIER, 2007, p. 150). Em seus romances, Lygia Fagundes Telles esmaece a figura do pai e coloca em destaque mulheres vivendo crises de identidade determinadas por relações familiares também em crise.

Conforme propõe Pinto (1990), Telles subverte a narrativa tradicional na qual a personagem feminina é sempre colocada em função da personagem masculina e as possibilidades de realização da mulher estão ligadas ao casamento ou à união com o homem. Ao final de *Ciranda de pedra*, por exemplo, a protagonista escolhe seguir caminhos desvinculados do homem, tanto de um marido quanto do pai, rejeitando os padrões de comportamento ditados pela sociedade e libertando-se das instituições patriarcais repressoras. *Verão no aquário*, lançado quase uma década depois do primeiro romance de Telles, apresenta a desestruturação da família e a crise dos valores tradicionais de forma ainda mais evidente. A família agora tem um perfil mais moderno no qual a mãe e não o pai é o chefe da casa. A protagonista do romance rompe com o comportamento padrão da época, mantendo aventuras sexuais com diferentes homens e envolvendo-se com álcool e até drogas. Os temas abordados em *Verão no Aquário* antecipam algumas das transformações da sociedade brasileira que ganharão força na década seguinte. Nesses romances, Lygia Fagundes Telles cria personagens femininas à frente de seu tempo, que adotam comportamentos e ideias que só seriam amplamente discutidos nos anos setenta.

Na década de 1970, afluíram as reivindicações feministas mais ousadas. Também identificado como revolução sexual, esse quarto momento do feminismo foi capaz de promover alterações radicais dos comportamentos. Duarte (2003) aponta que, ao mesmo tempo em que o movimento feminista se posicionava contra a ditadura militar e a censura, debatia-se muito sobre sexualidade, virgindade, aborto e direito ao prazer. A pílula anticoncepcional, que havia surgido na década anterior, permitiu à mulher um maior controle sobre seu corpo, favorecendo a desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e compromisso. Na política, as mulheres começam a conquistar espaço nos partidos e participar de eleições.

Na literatura, algumas escritoras assumiam posições políticas, colocando-se contra o governo ditatorial. Esse é o contexto do romance *As meninas* (1973), no qual Lygia Fagundes Telles registra os caminhos e descaminhos da juventude universitária brasileira no auge da ditadura militar. Leonardo Monteiro (1980) informa que o romance foi inspirado nos jovens amigos do filho de Telles que, na época, frequentavam sua casa. Ela incorporou à sua narrativa o que ouvia: a onda de drogas, a radicalização política dos anos setenta, a repressão e a luta armada, a liberdade sexual e a mudança de costumes. Também o conto “Senhor Diretor”, publicado em 1977, traz à baila algumas questões da liberdade sexual tão reivindicada na década de setenta. Maria Emília, a protagonista, representa a mulher de uma geração reprimida que entra em contato com essa onda de liberação sexual. A personagem é testemunha das reivindicações de um grupo feminista: discussões sobre o aborto, o direito feminino ao prazer sexual, os crimes contra a mulher. No conto, os valores tradicionais internalizados pela protagonista são confrontados com os novos paradigmas sociais e comportamentos sexuais que se apresentam. Essas questões serão abordadas mais adiante.

As personagens centrais das narrativas lygianas são, quase sempre, mulheres. Para Cristina F. Pinto, a preferência por personagens femininas na narrativa de Lygia Fagundes Telles é “uma manifestação do caráter intimista e de autorrepresentação que frequentemente se encontra na ficção feita por mulheres” (PINTO, 1990, p. 120). Ou seja, a preferência por personagens femininas decorre de sua própria condição de mulher, que, ao escrever suas personagens, também representa a si mesma, apresentando, portanto, um componente autobiográfico em sua escrita. É como reflete Ruth Silviano Brandão: “Falar da mulher ou da figura feminina, onde quer que ela resplandeça, é de alguma maneira falar de mim mesma, do meu desejo e do meu inconsciente, pois o texto fala do seu autor” (BRANDÃO; CASTELLO BRANCO, 1989, p. 21). Ao romper o silêncio por tanto tempo imposto a ela, a mulher escritora fala de si, se revela, se define e escreve a si própria por meio de suas personagens. Daí o tom intimista e confessional que marca a literatura de mulheres,

e, mais especificamente, a ficção lygiana. A própria Lygia Fagundes Telles confirma essa ideia no texto “A mulher escritora e o feminismo no Brasil”⁷:

A ficção feita por mulheres tem suas características próprias, é mais intimista, mais confessional: a mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulho em si mesma, aparentemente narcisista porque precisa falar de si própria, deslumbrada às vezes com suas descobertas, como se acabasse de nascer. (TELLES, 1997, p. 57).

A autora contesta a crítica que considera a ficcionista brasileira narcisista, “preocupada com o próprio umbigo”. Para Telles, a mulher brasileira ficou tanto tempo fechada em casa, proibida de se manifestar, que quando começou a se descobrir e se expressar pela literatura, era natural que falasse de si mesma, de seu próprio mundo. A literatura feminina, assim, tem um sentido de libertação. Mantendo essas características próprias da ficção feminina, a literatura lygiana empreende um mergulho na alma e no universo feminino, apresentando personagens que expressam seu próprio mundo, revelando os desejos, os dilemas e as angústias de ser mulher.

Nesse aspecto, a ficção feminina se opõe à literatura tradicional na qual a mulher é representada sob uma perspectiva masculina. Analisando alguns romances brasileiros, Ruth Silviano Brandão (1989) concluiu que, na literatura brasileira tradicional, a personagem feminina é uma criação da ideologia patriarcal. Nas narrativas tradicionais, as personagens femininas “só têm possibilidade de ocupar um espaço dentro da sociedade em que vivem: aquele que lhes é reservado pela expectativa criada por uma ideologia autoritária e patriarcal” (BRANDÃO; CASTELLO BRANCO, 1989, p. 55). Às mulheres estava reservado o espaço privado da casa, do marido e dos filhos. Para elas não havia a possibilidade de ultrapassar esse espaço fechado e investir em si mesmas por meio de uma carreira profissional ou pela realização dos próprios desejos. Portanto, sua existência estava condicionada ao espaço do casamento e da maternidade. Lygia Fagundes Telles usa o termo “mulher-goiabada” para referir-se à mulher que ocupa esse papel tradicional na sociedade: “É a mulher caseira, antiga “rainha do lar” que sabe fazer a melhor goiabada no tacho de cobre. [...] Mulheres sem condições de ousar a profissão, sem

⁷ Texto editado por Cristina Ferreira Pinto e publicado no livro *Entre resistir e identificar-se*, organizado por Peggy Sharpe (1997).

coragem de atender ao *chamado, vocare* em latim” (TELLES, 2008, p. 17). Para criar essa expressão, Telles se inspirou em sua própria mãe, que, mesmo sendo excelente pianista, não pôde seguir sua vocação. Prosseguir na carreira seria ousado demais para a mentalidade preconceituosa da época. Sobrou-lhe abrir o caderno de receitas em vez do álbum de Chopin.

Enquanto produto do discurso masculino, a mulher das narrativas tradicionais é repetidora do discurso alheio, e, mesmo quando fala, não tem voz própria. É o homem que fala por ela porque, historicamente, o sujeito que fala é masculino. No entanto, essa personagem construída pelo registro masculino, conforme nos propõe Ruth Silviano Brandão, não coincide com a mulher real, pois é uma criação ideológica:

Neste espaço, nasce a heroína literária, romântica, sempre pronta a ser o desejo do desejo de seu herói. [...] Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano do vivido e tornando-se modelo a seguir. (BRANDÃO; CASTELLO BRANCO, 1989, p. 17-18).

Essas personagens correspondem a uma idealização masculina que reproduz os valores de uma sociedade patriarcal. No romantismo, por exemplo, a heroína literária possui as características idealizadas pela sociedade da época. A mulher ideal deveria ter como requisitos a beleza física e ser virtuosa, ou seja, que tivesse vocação para esposa e mãe, além de ser submissa. O contrário da mulher virtuosa era a “mulher perdida” ou a prostituta, ambas colocadas à margem da sociedade respeitável. No que diz respeito à sexualidade feminina, a historiadora Mary Del Priore aponta que:

A mulher tinha de ser naturalmente frágil, agradável, boa mãe, submissa e doce etc. As que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais. Partia-se do princípio de que, graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o instinto sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria inevitavelmente, anormal. (DEL PRIORE, 2005, p.208-9).

A mulher, proibida de ter desejo e prazer sexual, tinha seu corpo e sua sexualidade definidas pelo discurso masculino. Dessa maneira, a mulher que é representada na literatura tradicional está passivamente sujeita ao sistema moral patriarcal, tendo sua voz e seus desejos silenciados, pois é sempre objeto de desejo e nunca sujeito desejante. Na ficção tradicional, aquelas personagens femininas que ousaram transgredir as interdições morais no plano da sexualidade sofreram algum tipo de sanção, quase sempre sendo punidas com a morte.

A escritura feminina, porém, traz para o discurso literário a representação do mundo sob uma ótica feminina, valorizando a experiência da mulher. Esta, então, deixa de ser objeto para se tornar sujeito da narrativa. De acordo com Pinto, “a mulher escritora, em geral, sempre enfocou em sua obra experiências eminentemente femininas e a partir de uma perspectiva feminina” (PINTO, 1990, p. 19). Assim, na literatura de mulheres, é a mulher que está narrando ao invés de ser narrada. Para Pinto, o fato de ter seu espaço limitado durante tanto tempo, e, em decorrência disso ter uma experiência de vida restrita, fez com que a mulher escritora se voltasse para “sua realidade interior, subjetiva, complexa” (PINTO, 1990, p. 26). Lúcia Castello Branco (1991) complementa essa ideia afirmando que as mulheres encontraram na escrita confessional e memorialística um veículo para expressar sua vida íntima, fantasias e desejos. Nesse sentido, Lygia Fagundes Telles é uma das pioneiras na temática do feminino, pois ousou registrar as nuances da alma da mulher, acompanhando suas limitações, inibições e desejos. Para Lucas, a autora tem uma tonalidade especial para “lidar com a psicologia feminina de um ponto de vista feminino” (LUCAS, 2009, p.63). Significa que a realidade passou a ser expressa pelo ponto de vista da mulher e a partir do que ela vivencia.

Valorizar as experiências da mulher implica falar também de sua sexualidade. Por muito tempo as mulheres tiveram seu corpo e seu desejo silenciados tanto nas suas experiências de vida quanto nos relatos de ficção. Entretanto, escritoras como Gilka Machado (1893-1980) ousaram falar do amor sexual, invadindo um terreno antes ocupado somente pelos homens. Desde *Ciranda de Pedra* (1954), Lygia Fagundes Telles também vem questionando os valores morais e os comportamentos sexuais tradicionais da sociedade brasileira, abordando a sexualidade em suas mais diversas facetas. Em várias narrativas, Telles traz à tona questões inerentes à

sexualidade humana como a homossexualidade, o adultério, a iniciação sexual, o incesto, dentre outros aspectos.

Dessa forma, merece destaque a abordagem que a autora faz do corpo e da sexualidade feminina, expressando os desejos, preconceitos, medos, a repressão e a liberação sexual da mulher. Nos textos que analisaremos, esses aspectos são abordados de maneiras distintas. Em “Senhor Diretor”, temos uma crítica à repressão sexual da mulher por meio do desnudamento dos desejos de Maria Emília. Em *As Horas Nuas*, as relações com o próprio corpo e a sexualidade de Rosa Ambrósio são fundamentais para a reconstituição de sua identidade. Já no conto “Boa noite, Maria”, a sexualidade é encarada como elemento integrante do ser humano, sendo o sexo e o prazer acessíveis inclusive na última etapa da vida da protagonista Maria Leonor. Em todos esses textos, corpo, sexo e sexualidade se articulam com as reflexões sobre a velhice feminina.

A sexualidade humana, tal como é entendida hoje, é uma invenção histórica intimamente relacionada com a cultura na qual está inserida (BOURDIEU, 2002). Por isso, os olhares que a sociedade lança sobre o sexo e o corpo são determinantes sobre o modo como os indivíduos vivem sua sexualidade. Diante disso, faz-se necessário entender como a sexualidade, e, sobretudo a sexualidade feminina, é interpretada historicamente. Em uma sociedade patriarcal como a nossa, a repressão sexual tem sido um dos principais vetores de opressão da mulher. Nesse sentido, julgamos importante conhecer os fatores históricos que levaram à repressão da sexualidade feminina, assim como as transformações por que passaram os comportamentos sexuais de nossa sociedade, para então passarmos à análise da representação desse aspecto nos textos de Lygia Fagundes Telles.

1.4. Algumas considerações sobre repressão sexual e sexualidade feminina

O teórico Michel Bozón, na obra *Sociologia da sexualidade* (2004), defende a sexualidade humana como uma construção social e não apenas uma programação biológica como nos animais. Segundo ele, a sexualidade não é um dado da natureza, pois é socialmente construída de acordo com o contexto cultural no qual está inserida. Bozón assim a define: “a sexualidade é uma esfera específica - mas não autônoma – do comportamento humano, que compreende atos, relacionamentos e

significados. É o não-sexual que confere significado ao sexual, nunca o inverso” (BOZÓN, 2004, p. 14). Assim, são as relações sociais que definem o comportamento sexual. Os seres humanos não agem sexualmente por instinto, mas é necessário um aprendizado social de quando, onde, com quem e como comportar-se sexualmente.

É nesse sentido que Michel Foucault (1988) propõe que a sexualidade é uma construção social que opera dentro dos mecanismos de poder. Enquanto muitas culturas possuem uma “arte erótica”, isto é, formas de iniciação e satisfação sexual, a sociedade burguesa ocidental dispõe de vários e diferentes mecanismos para controlar a sexualidade, dentre elas a Igreja, a escola, a família e o que Foucault chama de “ciência sexual”. Segundo esse filósofo, a ciência sexual produziu saberes que dizem uma “verdade” sobre o sexo como estratégia para uma sexualidade controlada. Dessa maneira, produziram-se discursos sobre o sexo das crianças, das mulheres, sobre o lícito e o ilícito nas práticas sexuais, sobre os desvios e as perversões. Para Foucault, portanto, o controle da sexualidade na sociedade moderna não se opera pela censura, pelas proibições e pelos interditos, mas pelo discurso sobre sexo.

Já a filósofa Marilena Chauí, na obra *Repressão Sexual: essa nossa (des) conhecida* (1984), aborda a questão da sexualidade sob o ponto de vista das práticas, instituições e ideias que regulamentam o permitido e o não permitido no campo sexual. Ela considera a repressão sexual como “um conjunto de interdições, permissões, normas, valores, regras estabelecidos histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade” (CHAUÍ, 1984, p. 09). Graças a inúmeros procedimentos sociais, como a educação, por exemplo, essas proibições e permissões são interiorizadas pelos indivíduos de forma que sua transgressão pode causar sofrimento, culpa e, em alguns casos, punição. De acordo com Chauí, “essas regras, normas, leis e valores são definidos explicitamente pela religião, pela moral, pelo direito, e, no caso de nossa sociedade, pela ciência também” (CHAUÍ, 1984, p. 76). Especificamente em nossa sociedade, essas regras e normas de repressão sexual representam os valores patriarcais e a moral cristã.

Entre os mecanismos de repressão da sexualidade, Chauí (1984) aponta a religião cristã como um dos mais destacados. Segundo essa filósofa, na concepção cristã, o sexo está vinculado ao pecado e à morte. O cristianismo restringiu a

sexualidade à reprodução, sendo condenadas todas as práticas sexuais que não tivessem função procriadora. A pedagogia cristã sempre defendeu a moderação e a abstinência sexual como forma de elevação espiritual, opondo espírito e corpo. Quanto maior a elevação espiritual, menor a intensidade dos desejos. Segundo Chauí (1984), os primeiros cristãos chegaram a considerar as relações sexuais desnecessárias, algumas seitas até proibindo o sexo. Depois, o casamento foi instituído sacramento como forma de controlar o sexo e evitar a fornicação, funcionando como uma espécie de “remédio”. Na Idade Média, a Igreja buscava controlar a vida sexual dos fiéis e impedir o sexo fora do casamento por meio da confissão, quando os cristãos eram interrogados sobre suas práticas sexuais, que deveriam ter fins apenas reprodutivos. De acordo com Chauí, a ideologia cristã privilegiava o par virgindade/castidade e defendia o casamento-remédio, ideias que levarão a um

elogio do *casamento casto* (isto é, sem sexo após o cumprimento do dever da procriação, dever tanto mais sagrado se cumprido sem prazer, muitos dos teólogos considerando o prazer no casamento adultério e, portanto, pecado). Esse elogio iria produzir, no correr dos séculos, a imagem da mulher ideal como mãe assexuada e honesta esposa frígida. (CHAUÍ, 1984, p. 92).

O sexo só era consentido dentro do casamento, instituição sagrada e indissolúvel para os cristãos, desde que seu único objetivo fosse a procriação. Qualquer forma de prazer sexual que não tivesse fim reprodutivo era considerada pecado: masturbação, carícias, coito interrompido, homossexualismo e outros. Mesmo no casamento, o prazer era proibido. Infere-se, portanto, que a ideologia cristã condena o prazer sexual e não o sexo em si, visto que os cristãos devem cumprir a ordem bíblica de crescer e multiplicar-se. O cristianismo preocupava-se com todas as formas de concupiscência, instalando-se assim uma verdadeira caça ao prazer. Os fiéis tinham seus desejos, atos, palavras, pensamentos, sonhos e intenções escrutados pelos confessores. A confissão, assim como o casamento, era instrumento utilizado pela religião cristã para reprimir e controlar a sexualidade.

Marilena Chauí apontou em seus estudos que a repressão da sexualidade se realizou durante séculos “através do controle minucioso do ato sexual e particularmente do corpo feminino” (CHAUÍ, 1984, p. 99). O controle do sexo era

feito por meio do casamento e da confissão, das interdições e proibições que regulavam as práticas sexuais. Quanto às mulheres, observa-se que a repressão sexual atingiu o sexo feminino de maneira muito mais severa que o masculino. No imaginário cristão, a sexualidade feminina sempre esteve rodeada de mistério e perigo. Na Idade Média e na Renascença, a mulher era considerada um ser lascivo por natureza, destinado à luxúria, causadora do enfraquecimento e do pecado do homem. Durante o período de Inquisição, informa Chauí, “as mulheres, sem exceção, são colocadas como *mal maléfico*⁸ porque, por natureza, são crédulas, faladoras, coléricas, vingativas, de vontade e memória fracas e insaciáveis, prestando-se a todas torpezas sexuais” (CHAUÍ, 1984, p. 105). Essa associação da figura feminina ao Mal resultou em uma verdadeira perseguição às mulheres pela Inquisição, quando essas eram acusadas de sodomia, feitiçaria e bigamia. Para Chauí, essa preocupação da Igreja com a feitiçaria e a sodomia⁹ se devia ao temor de que se criasse um “mundo feminino”, onde as mulheres não estivessem sob seu controle.

Os primeiros teólogos do cristianismo consideravam que a mulher era mais sensual e mais sexuada que o homem, estando mais suscetível a cair em tentação. Dessa maneira, o casamento foi concebido como forma de frear e controlar a parte mais fraca e luxuriosa, no caso, a mulher. Porém, mesmo dentro do matrimônio, homens e mulheres tinham papéis bem definidos nas relações sexuais: enquanto o homem desempenhava o papel ativo, a mulher deveria ser passiva. No ato sexual, a esposa jamais deveria ficar sobre o marido, pois a ordem considerada natural era a mulher servir ao homem. A religião justifica essa “natural” submissão feminina explicando que o homem, e não a mulher, fora feito à imagem e semelhança de Deus. Além disso, a mulher deveria carregar sobre si a maldição do pecado original.

Também a tradição hebraica, anterior aos relatos bíblicos que conhecemos, associa a mulher ao pecado e à transgressão. O pesquisador Roberto Sicuteri (1985) informa que, para a sabedoria rabínica, é Lilith, e não Eva, a primeira companheira de Adão. Lilith é descrita como uma mulher-demônio, carregada de sexualidade e poder de sedução, capaz de perturbar o sono do primeiro homem. Segundo o mito,

⁸ Segundo o manual *Malleus maleficarum*, utilizado pelos inquisidores no Brasil e na Europa, o mal era classificado em dois tipos: mal natural (de ordem natural, como secas, inundações, pestes) e o mal maléfico (vindo do Diabo, rival de Deus).

⁹ Chauí utiliza sodomia como sinônimo de homossexualidade.

Lilith não aceita ser dominada por Adão e pede para inverter as posições sexuais, reivindicando igualdade na relação. Adão se recusa a conceder a inversão de papéis e Lilith se rebela, fugindo do paraíso. Desobedecendo a ordem divina de voltar para Adão, a primeira mulher é amaldiçoada. No gênesis bíblico ou na tradição hebraica, Eva e Lilith são os veículos do pecado e da transgressão, simbolizando a desobediência às ordens do Pai.

A sociologia, porém, encontra nas relações sociais outra explicação para os papéis sexuais assumidos por homens e mulheres. Para Pierre Bourdieu (2005), o ato sexual é pensado a partir do princípio do primado da masculinidade, configurando-se, portanto, como uma relação de dominação. Veja-se:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2002, p. 31).

Dessa forma, a relação sexual é um reflexo da situação social de dominação do masculino sobre o feminino, na qual a mulher ocupa tradicionalmente um lugar passivo. Mas, como afirmou Bourdieu, a dominação masculina dirige não só o ato sexual, como também o próprio desejo feminino. Enquanto o desejo masculino é um desejo de posse, de dominação erótica, o desejo feminino está subordinado ao desejo do homem. Nessa relação entre dominante e dominado, a mulher torna-se objeto simbólico cujo desejo é ser desejo do outro. Michel Bozón (2004), baseado na reflexão de Bourdieu sobre o mito do amor físico na Cabília, concluiu que, o fato de o homem ocupar uma posição superior no ato sexual “justifica” o fato de que o homem deve governar, porque “a boa ordem é aquela que põe social e sexualmente, as mulheres em seu verdadeiro lugar” (BOZÓN, 2004, p.20). Ou seja, a posição de submissão na relação sexual decorre de uma ordem social na qual a mulher é dominada pelo homem. Assim, em uma sociedade de valores masculinos, seria absurdo que as mulheres ficassem em posição superior na relação sexual, como seria absurdo um mundo governado por elas. Da mesma maneira, a reivindicação de igualdade na relação sexual feita por Lilith foi punida com maldição.

Com o passar do tempo, no entanto, a imagem feminina associada ao Mal e marcada pela excessiva sensualidade foi se modificando. Para Chauí (1984), é com a regulamentação da família pelo Estado e pela Igreja como “base da sociedade” que se consolidam as imagens sexuais do homem como pai e da mulher como mãe. Numa espécie de repressão positiva (a busca pela sexualidade virtuosa), “a mulher é construída como um ser frágil, sensível e dependente [...]” (CHAUÍ, 1984, p. 134). Tais atributos são transformados em valores positivos, levando a uma construção assexuada da mulher, cuja “natureza” está destinada a ser mãe. Sob essa perspectiva, os atributos considerados naturais da mulher são a bondade, a inocência e a vocação para a maternidade. Dessa forma, à mulher é imposta a obrigação social de procriar, sendo a função reprodutora supervalorizada. Com respeito às características estabelecidas para homens e mulheres, Michel Bozón afirma que, no século XIX, “o pudor, a possibilidade de continência sexual, a moderação, a ausência de desejo passaram a ser considerados qualidades naturais das mulheres [...] Inversamente, o desejo, a agressividade e a atividade foram definidos como próprios do indivíduo masculino” (BOZÓN, 2004, p. 37). Assim, as atividades das mulheres deveriam se limitar às funções maternas e familiares, uma vez que o espaço público e o trabalho estavam destinados aos homens. Essas características definidoras da masculinidade e da feminilidade obedecem à ordem de dominação masculina que estabelece os comportamentos sociais e sexuais esperados de homens e mulheres.

A tradição cristã continuava acentuando a divisão dos papéis no casamento: enquanto o marido tinha necessidades sexuais, a esposa deveria submeter-se ao papel de reprodutora. Os homens não se preocupavam com o prazer das mulheres, nem tampouco procuravam ter prazer com suas esposas. O lugar do prazer masculino era nos bordéis, com as prostitutas e cortesãs. O ideal feminino de castidade e pureza reforçava a imagem da esposa assexuada, sem desejos, incapaz de sentir ou proporcionar prazer. Além disso, a supervalorização do espírito e a falta de educação sexual tornavam o sexo um verdadeiro sacrifício para as mulheres. De acordo com Del Priore, “é provável que as mulheres não tivessem nenhuma educação sexual, substituída pela exortação à castidade, à piedade e à autorrepressão” (DEL PRIORE, 2005, p. 179). As meninas eram instruídas a cumprir seus deveres conjugais com

resignação, o que tornava o sexo uma obrigação desagradável, vivenciada com culpa e vergonha.

Não é difícil concluir, então, que as mulheres eram vítimas de uma profunda repressão sexual que estava associada à tradição cristã e à moral patriarcal. Essa questão é abordada de maneira interessante por Lygia Fagundes Telles no conto “O espartilho”, do livro *A estrutura da bolha de sabão* (1998). A autora evoca a imagem do espartilho, que dá título à narrativa, para representar a repressão sofrida pelas mulheres da família da protagonista Ana Luisa. O espartilho representa as amarras sociais que sufocavam o corpo, a liberdade e a sexualidade das mulheres. No trecho a seguir, vemos como as moças eram educadas para anularem seus desejos em favor do cumprimento de suas “obrigações”:

E se casasse? Seria uma forma de me libertar, mas no lugar da avó, ficaria o marido. Teria então que me libertar dele. A menos que o amasse. Mas era muito raro os dois combinarem *em tudo*, advertira minha avó. Nesse *em tudo* estava o sexo. “Raríssimas mulheres sentem prazer, filha. O homem, sim. Então a mulher precisa fingir um pouco, o que não tem essa importância que parece. Temos que cumprir nossas tarefas, o resto é supérfluo. Se houver prazer, melhor, mas e se não houver? Ora, ninguém vai morrer por isso”. (TELLES, 1998, p. 52).

“Espartilhada” dentro das convenções sociais estabelecidas para as mulheres, a avó de Ana Luisa também se torna veículo de repressão. Ela transfere para a neta os valores que aprendeu e também ensinou para as filhas. A sexualidade feminina era entendida como supérflua, pois o cumprimento das tarefas era mais importante que a satisfação dos próprios desejos. E assim, muitas mulheres passavam uma vida inteira de casamento sem jamais experimentarem prazer no sexo.

Conforme Del Priore (2005), partia-se do princípio de que o instinto materno anulava o instinto sexual e as mulheres que sentiam desejo eram consideradas seres antinaturais. Aquelas que almejavam prazer sexual eram julgadas definitivamente anormais, pois, para a ciência do século XIX, os distúrbios psiquiátricos femininos estavam diretamente associados ao superdesenvolvimento de sua sexualidade. Segundo nos informa Del Priore (2005), acreditava-se que o cérebro feminino podia ser controlado pelo útero, o que causaria a histeria. Dessa forma, a afetividade excessiva, a voluptuosidade, a infidelidade eram consideradas características da

mulher “histórica”. Ou das prostitutas. As mulheres estavam divididas entre as virtuosas esposas, cuja sexualidade deveria ser neutralizada, e as de má reputação, que, dominadas pelos instintos, se prestavam ao papel de amantes ou prostitutas. A sexualidade feminina não deveria ser confundida com sentimentos honestos, pois só dizia respeito às mulheres de moral duvidosa, às putas ou às loucas. Aquelas que se colocavam fora desse padrão de comportamento sexual eram colocadas à margem da sociedade, consideradas perdidas, sem honra, desprezadas pelas pessoas “de bem”.

A chegada do século XX, porém, trouxe novas configurações para a sociedade brasileira. Sobretudo a partir da década de trinta, o Brasil passa por transformações sociais importantes que acarretarão mudanças significativas nos valores e comportamentos sexuais. A urbanização, a industrialização, a crescente participação da mulher no mercado de trabalho, entre outros fatores, começam a desencadear uma crise da família patriarcal. O movimento feminista reivindica direitos civis e políticos para as mulheres e, conforme Del Priore (2005), algumas anarquistas chegavam a reivindicar o fim da valorização da virgindade, o direito ao prazer sexual, ao divórcio e às uniões livres. Contudo, as mulheres que adotavam esse perfil de vida considerado “moderno” não eram vistas com bons olhos, pois os valores morais tradicionais ainda imperavam. Del Priore (2005) informa que, até meados do século XX, as mulheres ainda eram classificadas como as “de família”, recatadas e virgens, e as “levianas”, que exploravam a sexualidade e abriam mão da virgindade. As moças de família eram “para casar”, enquanto as outras serviam apenas para diversão.

É somente entre as décadas de 1960 e 1970 que a moral sexual começa a se flexibilizar. A chegada da pílula anticoncepcional no Brasil possibilitou a desvinculação entre sexo e reprodução, permitindo à mulher um maior controle sobre seu corpo. Entre os jovens circulavam as ideias de rebeldia, sexo livre, drogas e *rock'and'roll*. O movimento feminista ressurgiu com força na década de 1970, colocando em debate a emancipação feminina e, principalmente, a liberação sexual. As mulheres “começavam a poder desobedecer às normas sociais, parentais e familiares” (DEL PRIORE, 2005, p. 302). Mas os valores patriarcais continuavam fortemente presentes e aqueles que fugiam ao padrão tradicional eram considerados “ousados” pelos mais conservadores.

De acordo com Del Priore (2005), mesmo com os expressivos avanços advindos da chamada “revolução sexual”, na década de 1970 o lar ainda era o lugar da mulher, e a vida pública, do homem. Vale lembrar que os adultos da década de sessenta e setenta eram fruto de uma educação extremamente repressora. Havia então um conflito entre os valores tradicionais que ainda vigoravam e os novos padrões morais que começavam a surgir. Esse embate de valores também está presente na ficção lygiana por meio de personagens femininas conflituosas, divididas entre o tradicional e o inovador. Em *Verão no aquário* (1963), por exemplo, a protagonista Raíza é uma mulher em crise com suas transgressões, que não se encaixa nos moldes tradicionais, mas também não está contente com a vida desregrada que leva. Maria Emília, do conto “Senhor Diretor”, é o maior exemplo desse choque de valores, pois demonstra, ao mesmo tempo, resistência à liberação da mulher e desejo de liberdade sexual.

As últimas décadas do século XX vão consolidar a liberação sexual iniciada nos anos sessenta. Nas palavras de Del Priore, “a sexualidade foi desembaraçada das mãos da Igreja, separada da procriação graças aos procedimentos médicos, e, mais, foi desculpabilizada pela psicanálise” (DEL PRIORE, 2005, p. 312). Houve separação entre sexo, casamento e amor, sendo o prazer sexual cada vez mais valorizado pela sociedade. Consolidou-se o que Anthony Giddens (1993) chama de “sexualidade plástica”, aquela descentralizada, liberta das necessidades de reprodução e caracterizada pela busca do prazer. Em consequência disso, presenciou-se o surgimento de novos paradigmas de comportamento sexual. Entretanto, cabe ressaltar que, apesar dos importantes avanços conquistados pelas mulheres durante o século passado, dentre os quais destacamos a possibilidade de independência econômica e a liberdade sexual, a sociedade brasileira ainda conserva alguns traços da cultura patriarcal. Ainda se assiste a uma repressão da sexualidade, sobretudo a feminina. A religião cristã e a família ainda defendem a obediência à moral e aos “bons costumes”, estabelecendo o que seria considerado um comportamento sexual adequado.

Embora tenha havido uma aproximação entre a experiência sexual de homens e mulheres, o limite entre o que é considerado aceitável ou não é diferente entre eles. De acordo com o sociólogo Michel Bozón (2004), apesar de ter sido transformada

em linguagem básica dos relacionamentos, a sexualidade não revolucionou as relações de gênero. No campo sexual, os lugares também não foram radicalmente modificados, uma vez que, “enquanto os homens são pensados como sujeitos de desejo independentes, as mulheres continuam a ser vistas como objetos a serem possuídos, ou melhor, como sujeitos de desejo moderado, atentos ao desejo que possam suscitar” (BOZÓN, 2004, p. 94). Embora livres da obrigação social do casamento como única alternativa de vida, as mulheres continuam sendo definidas a partir de suas relações com os homens: se têm vários parceiros, são fáceis; se não têm nenhum, são incompletas. Os homens, ao contrário, são valorizados pelo número de “mulheres/objetos” que conseguem conquistar, o que demonstra que ainda há uma assimetria social entre os sexos.

Lygia Fagundes Telles usa a literatura como um espaço para questionamento desses papéis sexuais tradicionais e, sobretudo, como instrumento de denúncia da repressão da sexualidade feminina. O professor Carlos Magno Gomes, no ensaio “A poética dos deslocamentos da escritora brasileira” (2011), reflete sobre as estratégias utilizadas por algumas escritoras brasileiras para questionar o poder patriarcal e as identidades de gênero no espaço literário. Ele aponta para a construção de personagens femininas “deslocadas”, insatisfeitas com sua posição social e o tradicional “destino da mulher”. Segundo ele, “esse deslocamento envolve rejeição e aceitação de papéis e normas dentro da família” (GOMES, 2011, p. 147). O comportamento sexual livre de algumas personagens femininas representa a rejeição a esses valores tradicionais pré-estabelecidos para as mulheres.

É assim que Ana Luisa, do conto “O espartilho”, encontra no sexo fora do casamento uma maneira de transgredir as convenções sociais e fugir da opressão da avó. Raíza relaciona-se sexualmente com vários homens e se envolve com um homem casado, fugindo da imagem tradicional da mulher representada pelas heroínas dos romances de sua mãe. Maria Emília, virgem aos sessenta e dois anos, tem fantasias eróticas e se excita com cenas de sexo, transgredindo a ideia de que a libido se extingue com a maturidade. O sexo, em algumas narrativas, é usado pelas mulheres lygianas como forma de transgressão, revelando o desconforto da escritora diante dos papéis submissos da família patriarcal.

Tendo em vista esse caráter questionador da ficção de Lygia Fagundes Telles, passamos à análise das narrativas escolhidas para este trabalho. De agora em diante, mergulharemos no universo ficcional dos contos “Senhor Diretor” e “Boa noite, Maria” e também do romance *As horas nuas*. Por meio das três protagonistas dessas narrativas, buscaremos compreender como a questão do envelhecimento feminino é problematizada por Telles, especialmente no que diz respeito à sexualidade das personagens.

CAPÍTULO 2

Erotismo, desejo e interdição

2.1. Duas Marias

Este capítulo traz as análises dos contos “Senhor Diretor” e “Boa noite, Maria”, enfocando a sexualidade da mulher velha a partir das personagens Maria Emília e Maria Leonor. O primeiro veio a público na década de setenta, período em que os valores patriarcais ainda vigoravam fortemente, apesar das importantes mudanças de comportamento que começaram a se operar na sociedade brasileira. Conforme informado no capítulo anterior, entre as décadas de sessenta e setenta a moral sexual do brasileiro começa a se flexibilizar e já se nota um comportamento mais “moderno”, principalmente entre os jovens, que passam a difundir ideias de rebeldia e de sexualidade livre. O movimento feminista defende com vigor a emancipação feminina e, especialmente, a liberação sexual. No campo político, o país está sob um regime de ditadura militar que limita a liberdade de expressão e censura a produção cultural e intelectual.

Nessa sociedade em transformação, os valores familiares tradicionais entram em conflito com os novos valores que começam a surgir. Nas palavras da pesquisadora Cláudia Castanheira, “toda essa movimentação favoreceu uma mudança de paradigmas acerca do lugar social da mulher, mas gerou também uma crise de identidade, refletida em grande parte da literatura de autoria feminina daquele período” (CASTANHEIRA, 2013, p. 157). É nesse contexto que Lygia Fagundes Telles publica *Seminário dos ratos* (1977), do qual faz parte o conto “Senhor Diretor”.

Em resenha dedicada ao livro no suplemento literário do periódico *Minas Gerais*, de outubro de 1977, o crítico Duílio Gomes define *Seminário dos ratos* como “um denso e inquietante volume de contos onde estão presentes a burguesia decadente, a pequena classe média, os dilemas românticos do amor e a alegoria de fundo político” (GOMES, 1977, p.8). Nessa coletânea de contos, Telles se aproxima dos temas sociais sem perder de vista o comprometimento com o humano, oferecendo ao leitor um leque de diferentes realidades. No conto “Senhor diretor”, a velhice feminina é apresentada sob o olhar de Maria Emília, uma velha mulher virgem que se depara com a realidade de um mundo cada vez mais erótico. Infere-se do conto que a juventude da protagonista foi marcada por extrema repressão sexual,

o que justificaria a maneira preconceituosa com que ela enxerga a si mesma e aos outros.

Quase vinte anos depois, Lygia Fagundes Telles lança a coletânea *A noite escura e mais eu* (1995), da qual faz parte o conto “Boa noite, Maria”. Trata-se de uma obra voltada para as experiências eminentemente humanas, representadas em um conjunto de situações arquetípicas inerentes ao ser humano. No posfácio da última edição do livro, Fábio Lucas (2009) esclarece que o título, baseado em um verso de Cecília Meireles, diz muito sobre a temática da obra. Segundo ele, “A noite escura” remete “à tragédia da condição humana; “mais eu” aponta para a perspectiva individual” (LUCAS, 2009, p. 115). Assim, as narrativas dessa coletânea abordam os dramas próprios do ser humano a partir de uma perspectiva individual, daí o predomínio dos relatos em primeira pessoa. Há uma espécie de liberação do “eu” por meio da qual é revelada a interioridade das personagens, especialmente as femininas.

Em “Boa noite, Maria”, o drama da velhice é abordado pelo ponto de vista de Maria Leonor, que expõe para o leitor sua perspectiva da sexualidade da mulher idosa, além de oferecer uma reflexão sobre a polêmica questão da eutanásia. Separadas por quase duas décadas, Maria Emília e Maria Leonor encaram a realidade da velhice de maneira distinta, aproximando-se e distanciando-se em alguns aspectos, como constataremos no decorrer das análises.

2.2. Repressão e preconceito em “Senhor Diretor”

Maria Emília é uma professora aposentada de sessenta e dois anos, solteira e virgem. A narrativa começa com a protagonista observando uma manchete de jornal exposto em uma banca. Depois, seu olhar é desviado para uma revista cuja capa apresenta um casal de biquíni com os corpos molhados. Essa visão incomoda Maria Emília, que se diz indignada com a onda de liberação sexual que invadia a sociedade de sua época. Ela condena a sensualidade dos anúncios, a seminudez exibida nas revistas e as cenas de sexo na televisão e no cinema. Horrorizada com tanta “imoralidade”, decide escrever uma carta ao diretor de um jornal a fim de expor sua indignação: “Hoje mesmo escreveria uma carta ao *Jornal da tarde*, carta vazada em termos educados” (TELLES, 1998, p. 16). A carta vai sendo composta mentalmente à medida que a protagonista vai caminhando pelas ruas da cidade de São Paulo,

criticando tudo o que vê. Entretanto, suas críticas e condenações vão revelando as frustrações e os preconceitos de uma mulher educada sob uma moral rígida e repressora.

O conto foi publicado em 1977, período em que o Brasil passava pela chamada “revolução sexual”. Segundo informa Constância Lima Duarte (2003), nessa época, o movimento feminista debatia sobre sexualidade, virgindade e reivindicava o direito ao aborto e ao prazer feminino. A pílula anticoncepcional, que havia surgido na década anterior, permitiu à mulher um maior controle sobre seu corpo, favorecendo a desvinculação entre sexo e reprodução. O comportamento sexual dos brasileiros começava a mudar. Entretanto, os adultos dessa época eram fruto de uma educação extremamente repressora, havendo um conflito entre os valores tradicionais que ainda vigoravam e os novos padrões morais que começavam a surgir. Maria Emília representa a mulher dessa geração reprimida que entra em contato com essa onda de liberação sexual e não consegue se encaixar nessa nova realidade. O que fazer? Aceitar? Protestar? Ela decide reclamar ao diretor do jornal.

Em princípio, as críticas de Maria Emília são dirigidas à indústria cultural (revistas, programas de televisão, cinema, livros etc.) que, segundo ela, são focos de imoralidade que invadem a intimidade dos lares, afrontam a moral e corrompem até as famílias tradicionais. De acordo com Mary Del Priore, nesse período, “seja na imprensa, na música, no cinema ou na televisão os temas amor, casamento e sexualidade apareciam de forma a mostrar os conflitos que a sociedade vivia” (DEL PRIORE, 2005, p. 306). Assim, o choque de valores desencadeado pela revolução sexual também se refletia na mídia da época. Maria Emília se mostra indignada porque os meios de comunicação começaram a propagar esses novos valores, como se pode perceber pelo seguinte trecho: “essa mania de iniciar as crianças em assuntos de sexo, esses livros, esses programas infantis, Senhor Diretor, e esses programas que conspurcam nossas inocentes crianças, e o filme que fizeram com a manteiga!” (TELLES, 1998, p. 16). Nota-se que a protagonista se posiciona contra tudo o que difere de uma educação tradicional e que aborde de alguma maneira assuntos relacionados à sexualidade. Essa postura radical de não aceitar a educação sexual das crianças indica que a personagem é fruto de uma educação repressora, em uma época em que sexo era assunto proibido.

A narrativa pode ser dividida em dois momentos: o primeiro, quando Maria Emília observa a banca de jornal e depois caminha pela rua; o segundo, quando a protagonista entra no cinema. A narrativa em terceira pessoa vai sendo entrecortada pelo fluxo da consciência de Maria Emília, trazendo à tona os conflitos interiores da personagem. Durante a composição mental da carta, a protagonista cogita vários assuntos que também poderiam se tornar temas de suas reclamações: a violência, a sujeira urbana, a condição da mulher, a velhice:

Já estava escrevendo uma outra carta, meus Céus, não misturar os assuntos que *velhice* era outro tópico, agora tinha que se concentrar nessa sufocante onda de vulgaridade que contaminava até as pedras. A poluição também ficaria para uma outra vez, o que interessava denunciar era essa poluição da alma. (TELLES, 1998, p. 17).

Isso demonstra que não é somente a suposta imoralidade sexual que a incomoda, mas, são várias as situações que a deixam insatisfeita. A carta torna-se, então, uma espécie de confissão, na qual Maria Emília narra sua própria história e confessa suas insatisfações. Solitária, ela não tem ninguém com quem desabafar, por isso usa a carta imaginária como diário íntimo, “porque a ninguém mais lhe ocorre expor sua revolta” (TELLES, 1998, p. 16). Segundo a personagem, a carta serviria para alertar a população e as autoridades sobre as “influências perversas”, mas, no decorrer do conto, transforma-se em um desabafo. A carta, se realmente escrita e enviada, tornaria pública sua intimidade, o que leva a personagem a fazer um recorte do que deveria ou não escrever, como observamos no trecho a seguir: “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?” (TELLES, 1998, p. 16).

Consciente da natureza íntima de algumas informações, Maria Emília censura seu próprio texto, escolhendo o que pode ou não se tornar público, o que podemos comprovar pelo uso de expressões como “não vou escrever esse pedaço” (p. 22) ou “não era pra escrever” (p. 26). Para Suzana Moreira de Lima, “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” (LIMA, 2008, p. 118). O texto que aparece para o leitor do conto, no entanto,

é composto tanto pelas partes que ela publicaria quanto pelas partes censuradas, desvelando assim os pensamentos da personagem. Tem-se, então, um texto contraditório na medida em que revela o descompasso que existe entre o discurso da personagem e o que ela realmente deseja.

A narrativa é constantemente interrompida pela repetição do vocativo “Senhor Diretor”, suposto destinatário da carta a quem a personagem confessa suas frustrações e até as lembranças mais íntimas. Para Carmen L. T. Secco, o interlocutor da carta “é metáfora da censura evocada por Maria Emília, a todo instante, para combater a “imoralidade”, segundo ela, reinante na sociedade” (SECCO, 1994, p. 91). O vocativo “Senhor Diretor”, portanto, simboliza a Ordem, a moral instituída com base em valores tradicionais, a que Maria Emília recorre para defender os bons costumes. Não se pode esquecer que, durante a ditadura, todo tipo de produção intelectual e cultural deveria passar pela censura do governo. O pesquisador Carlos Fico informa que, durante o regime militar, não houve uma censura, mas duas: a censura da imprensa (visando temas políticos) e a censura de diversões públicas, que “amparava-se em longa e ainda viva tradição de defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira” (FICO, 2004, p. 37). Esse tipo de censura representava os setores conservadores da sociedade, entre os quais se inclui Maria Emília, que não admitiam certas mudanças de comportamento (como por exemplo, a liberação sexual). É esse tipo de censura que Maria Emília evoca quando avista um cartaz de cinema: “filme nacional? Nacional, 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?*”¹⁰.

Por outro lado, o termo “Senhor Diretor” também pode ser analisado como uma referência ao próprio leitor do conto, que poderá ou não aceitar as ideias defendidas na carta. Esse “Senhor Leitor” tem acesso tanto às partes que seriam publicadas, quanto às que foram censuradas, o que lhe permite desenhar um quadro mais amplo do que o discurso da personagem deixa transparecer. O suposto leitor moralista também tem acesso ao fluxo de consciência de Maria Emília, por meio do qual se revela a contradição entre o que ela diz e o que sente. Nesse sentido, o leitor

¹⁰ Grifo nosso.

torna-se uma espécie de cúmplice da personagem, pois penetra em seu mundo interior e descortina seus desejos mais íntimos.

No conto, os valores internalizados pela protagonista são confrontados com os novos paradigmas sociais e comportamentos sexuais que se apresentam. Relembrando uma reunião feminista a que assistiu, Maria Emília demonstra resistência às mudanças: “Meus Céus, se ao menos fossem moderadas. Mais discretas. Reivindicar tanta coisa ao mesmo tempo, tanta mudança de repente não pode ser prejudicial? Um abalo nas nossas raízes, acho que estão correndo demais” (TELLES, 1998, p. 21). Maria Emília fica espantada com a forma “desreprimida” que as “meninas lá do grupo feminista” tratam assuntos como prostituição, aborto e sexo. Mas, embora considerasse suas reivindicações muito ousadas, ao final de uma discussão sobre prazer feminino, a professora aposentada se flagra aplaudindo mais do que todas, revelando um desejo de libertação. Esse comportamento ambíguo e até irônico da protagonista desvela também uma crítica ao papel social das mulheres.

Por meio de Maria Emília, a autora faz uma reflexão sobre a condição da mulher, tema que também era assunto de debate nas reuniões de grupos feministas dos anos setenta. De acordo com Chyntia Sarti (2001), o ano de 1975 foi instituído como Ano Internacional da Mulher, o que produziu um ambiente favorável às discussões sobre a condição feminina. Sob um contexto de ditadura, formaram-se grupos políticos de mulheres que se posicionavam contra o regime ditador e também “pequenos grupos de reflexão”, nos quais se discutiam questões de gênero e eram abordados temas como sexualidade, aborto e planejamento familiar, dentre outros. A própria Lygia Fagundes Telles informa, no livro *A disciplina do amor* (1980), que, assim como a personagem do conto, também participava desse tipo de reunião. “Senhor Diretor” reflete essa tendência nacional (e internacional) de discutir a questão social da mulher. Telles usa o texto literário para ampliar essas discussões, além de representar um momento histórico importante do feminismo no Brasil.

Maria Emília é caracterizada no conto como uma mulher extremamente conservadora, que tem dificuldade de se adaptar aos “novos tempos”. Entretanto, a partir das discussões do grupo feminista, a personagem começa a refletir sobre sua própria condição e acena para uma possibilidade de mudança, como mostra a afirmação: “Se frequentasse esse grupo, ia acabar como a Mariana, de *jeans* e dedos

cheios de anéis” (TELLES, 1998, p. 21). Sugerindo que poderia ser influenciada pelas modernas ideias feministas, a protagonista dá uma pista de que deseja romper com o antigo padrão de comportamento, mas ainda se sente presa aos valores tradicionais.

No decorrer do conto, Maria Emília vai fazendo um balanço de sua vida e reavaliando os rígidos conceitos que defendeu durante muito tempo. Reavalia também sua própria experiência enquanto mulher que teve a sexualidade tolhida pelos rigorosos princípios morais e religiosos impostos a ela. Essas reavaliações levam a um questionamento do que ela considerava certo ou errado em relação ao comportamento sexual dos outros:

E se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí nessa poltrona – pois não seria para isso mesmo que foi feito? Virgem, Senhor Diretor. Que sei eu desse desejo que ferve desde a bíblia, todos conhecendo e gerando [...] homens, plantas, bichos. Mamãe tinha medo de sexo, herdei esse medo – não foi dela que herdei? (TELLES, 1998, p. 26).

Essas reflexões conduzem Maria Emília a um entendimento de sua própria condição de mulher reprimida. Ao reconhecer que herdou o “medo de sexo” da mãe, a protagonista começa a compreender as razões para seu bloqueio sexual, evocando um contexto de extrema repressão da sexualidade feminina. Segundo a historiadora Mary Del Priore (2005), até meados do século XX, as meninas ainda eram educadas para cumprir seus deveres conjugais com resignação, sem nenhuma educação sexual, o que tornava o sexo uma obrigação desagradável, vivenciada com vergonha e culpa. Essa situação se evidencia com a retomada da sofrida experiência sexual da mãe de Maria Emília: “fiquei deprimida, pensando em mamãe que não fez a tal incisão mas que nunca sentiu o menor prazer. E teve oito filhos. Oito. Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado” (TELLES, 1998, p. 22). E mais adiante: “lembrei dela dizendo à minha avó que cumpria seus deveres de esposa até o amargo fim” (TELLES, 1998, p. 27). O sexo encarado como dever perpassa a amarga experiência da mãe e o aprendizado da filha. Para mulheres como a mãe de Maria Emília, o sexo se restringia à procriação, uma vez que não havia preocupação com o prazer feminino. As esposas se limitavam a satisfazer seus maridos sem poder reivindicar o direito de serem satisfeitas. Maria Emília aprendeu que sexo era algo

doloroso para as mulheres, o que leva a personagem a não querer repetir a experiência da mãe. Por outro lado, também é doloroso não ter tido sexo, uma vez que a protagonista demonstra frustração por não ter se permitido vivenciar uma experiência sexual.

No grupo feminista, ela toma conhecimento de que em alguns lugares do mundo as mulheres eram submetidas a uma incisão no clitóris para que não sentissem prazer. Para Maria Emília, o sexo dessas mulheres era transformado em um “agulheiro - simples instrumento de penetração” (TELLES, 1998, p. 21). Essa informação faz a protagonista lembrar a experiência da própria mãe, que nunca sentiu nenhum prazer e que também teve o sexo transformado em “agulheiro”, mesmo sem ter sofrido incisão no clitóris. A expressão “agulheiro” indica como a relação sexual estava ligada à dor e ao sofrimento em seu imaginário. Também se refere ao universo feminino construído no imaginário da época: a costura era uma função-profissão considerada eminentemente feminina. Para Maria Emília, a mãe era um “agulheiro calado”, pois suportou quarenta anos de casamento sem poder reivindicar o direito ao prazer, vivenciando o sexo como um amargo dever. A experiência sexual da mãe, e de tantas outras mulheres de sua geração, talvez desperte na protagonista não um simples “medo de sexo”, mas um “medo do sexo sem prazer”, medo de também ser transformada em agulheiro.

Maria Emília foi educada para controlar a sexualidade e reprimir os desejos: “coma com as asas fechadas, mamãe dizia. Viva com as asas fechadas, podia ter dito” (TELLES, 1998, p. 28). Essa imagem das asas fechadas diz bem do cerceamento da liberdade de Maria Emília e de todas as mulheres que não puderam fazer livre uso de seus corpos e desejos. Também demonstra o quanto a personagem se sente limitada, presa à vida que tem. Ao criticar a maneira como foi educada pela mãe, a protagonista parece sugerir que gostaria de ter experimentado outro tipo de vida, com mais liberdade para fazer suas próprias escolhas.

Professora, formada para servir de modelo, Maria Emília tornou-se reprodutora daquilo que aprendeu, preocupando-se em vigiar não só a si mesma, mas também suas alunas, além de censurar as propagandas, a televisão, o cinema. Para Maria Emília, sua função enquanto professora era fiscalizar, vigiar, educar suas alunas sob as mesmas regras em que foi ensinada. O próprio fato de ser professora

indica, de certo modo, a educação severa e tradicional à qual, provavelmente, a protagonista foi submetida. A pesquisadora Guacira Lopes Louro (2001) informa que, durante muito tempo, o magistério foi considerado a ocupação adequada para as mulheres, pois era visto como uma extensão da maternidade. Acreditava-se que, como professora, a mulher não subverteria sua função primordial de ser mãe. De certa maneira, o magistério se assemelhava ao papel de mãe, em alguns casos, o substituía. Para exercer a profissão, porém, exigia-se uma conduta moral apropriada aos “bons costumes” e às tradições religiosas.

Por meio de vários dispositivos e regulamentos, esperava-se que professores e professoras se mantivessem acima do comportamento comum. Segundo Louro, “para bem poder exercer o papel de *modelo* para as crianças e jovens, eles se viam obrigados a um estrito controle sobre seus desejos, suas falas, seus gestos e atitudes e tinham na comunidade o fiscal e censor de suas ações” (LOURO, 2001, p. 463). Para servir de exemplo, as professoras precisavam controlar seu próprio comportamento, adotando uma postura discreta e assexuada. Em “Pedagogias da sexualidade” (2000), Louro discute como a instituição escolar contribuiu para o disciplinamento do corpo e controle da sexualidade tanto de alunos quanto de professores. Evocando memórias escolares dos anos sessenta, a autora aponta para uma “dessexualização” do espaço escolar, isto é, ações pedagógicas com o objetivo de evitar a atenção dos alunos sobre a sexualidade. Em “Mulheres na sala de aula” (2001), a autora afirma que

O mesmo valia para as professoras: como modelos das estudantes, as mestras deveriam se trajar de modo discreto e severo, manter maneiras recatadas e silenciar sua vida pessoal. Ensinava-se um modo adequado de se portar e comportar, de falar, de escrever, de argumentar. Aprendiam-se os gestos e olhares modestos e decentes, as formas apropriadas de caminhar e de sentar. Todo um investimento político era realizado sobre os corpos das estudantes e mestras. (LOURO, 2001, p. 461).

O comportamento controlado e severo de Maria Emília talvez possa ser explicado não só por uma educação repressora, mas também por sua própria profissão. As professoras deveriam ser modelo de virtude para suas alunas, o que representava um pesado encargo social para a vida dessas profissionais, pois eram obrigadas a controlar seu comportamento e “silenciar” sua vida pessoal em favor do

magistério. Segundo Louro, para algumas mulheres, a opção pelo magistério implicava renunciar ao casamento, mas, em outros casos, representava uma alternativa viável para aquelas que não tinham expectativas de se casar. Produziu-se, então, uma imagem da mulher professora como “mulher pouco graciosa, solteirona e retraída” (LOURO, 2001, p. 464). O adjetivo “solteirona” tinha, e ainda tem, uma conotação negativa, pois representa não apenas a mulher que não é casada, mas que também é virgem, ou seja, aquela que não cumpriu seu destino “natural” de mulher.

A professora solteirona era representada, geralmente, por uma figura severa, sem atrativos físicos e com o semblante fechado, sem demonstrações de sentimentos. Em “Senhor Diretor”, Maria Emília é caracterizada como uma professora solteirona, virgem aos sessenta e dois anos, solitária e com um modo severo de se vestir e se comportar. Percebe-se que Lygia Fagundes Telles constrói uma personagem verossímil, condizente com uma perspectiva histórica. Ao criar uma personagem próxima da realidade, Telles chama a atenção para a condição da mulher, reprimida no campo pessoal e também profissional.

A postura rigorosa e disciplinadora da protagonista assemelha-se ao que Elódia Xavier chama de *corpo disciplinado*. Maria Emília, assim como a personagem Macabéa do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, traz, “inscritas no seu corpo, as marcas de um sistema injusto e opressor” (XAVIER, 2007, p. 56). A severidade da disciplina de Maria Emília deixou marcas em seu próprio corpo e ela demonstra ter consciência disso: “duas rugas fundas entre as sobrancelhas de tanto olhar brava para as meninas [...] A marca ficou só em mim, nesse meu jeito de olhar as pessoas, vigilante, desconfiada” (TELLES, p. 22). E é esse mesmo olhar severo que a professora dirige para o casal seminu na capa da revista. Preocupada em controlar o corpo e a sexualidade, Maria Emília evitava até mesmo tocar em suas alunas:

Para recomeçar em seguida na maior algazarra, os peitinhos empurrando o avental, excitadas, úmidas, explodiam principalmente no verão. Eu evitava roçar nelas quando voltavam do recreio, mais forte o cheiro ácido de suor e poeira [...] A verdade é que eu tinha medo delas como elas tinham medo de mim [...] (TELLES, 1998, p. 22) .

O fato de Maria Emília evitar contato físico com as alunas também revela um traço de sua postura de professora severa, que não deveria demonstrar afetividade. A protagonista parece ter medo de se contaminar pela umidade e juventude de suas alunas, pois a postura explosiva, úmida e livre das garotas contrasta com seu comportamento severo e disciplinado. A maneira repressora como Maria Emília foi educada refletiu-se também na postura dura de seu corpo, como a ginecologista constatou na primeira consulta: “(você está tão dura, menina, parece de ferro, relaxa que não vou te machucar) e olhei para mamãe. Ela era inteira uma estátua lacrimosa, apertando solidária a minha mão” (TELLES, 1998, p. 27). A mãe, como uma estátua, também suportou os amargos deveres conjugais sem jamais reclamar. O corpo de Maria Emília foi educado para não dar vazão aos seus instintos, isso se torna evidente quando, no cinema, fecha os braços para não encostar o cotovelo no homem que se senta na poltrona ao lado. Sua postura corporal e suas atitudes revelam as marcas da repressão de sua sexualidade.

Reprimida, Maria Emília também recrimina o comportamento das amigas sexagenárias que se deixaram influenciar pelos modismos, que usam *jeans* e fazem plásticas para parecerem mais jovens. Recrimina, especialmente, o comportamento ousado da amiga Mariana, que, ao contrário dela, se permite viver o amor e o sexo. Mariana, que teve três maridos e vários amantes, continua com um comportamento livre mesmo na maturidade, ao que é criticada pela amiga:

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. Então conta bandalheiras, me diz *oi!* no telefone e usa calça grudada no *derrière*. Só falta usar aquelas camisetas com coisas escritas nas costas. Tanto medo, Senhor Diretor. Tanto medo. Eu também tenho medo, é duro envelhecer, reconheço. (TELLES, 1998, p. 16-7).

Enquanto Mariana tenta parecer jovial no jeito de falar e de vestir, Maria Emília tem um estilo moderado, com roupas e penteado sóbrios, demonstrando rigidez e controle também na aparência. A única extravagância que se permitiu foi usar uma flor na lapela do casaco no dia do seu aniversário, mas não sem antes

justificar que ainda era uma “senhora sóbria”. Ao final da citação anterior, porém, Maria Emília admite que também sente medo, reconhecendo que envelhecer não é fácil. Mais adiante, expressa seu descontentamento com os efeitos causados pelo tempo em seu próprio corpo: “meus cabelos branquearam, meus dentes escureceram, e minhas mãos [...] foram sempre o que tive de mais bonito [...]. Ainda bem que estão enluvadas” (TELLES, p. 17). Assim como as amigas, Maria Emília também não aceita as próprias rugas, e, mesmo com menor intensidade, também tenta escamotear a velhice escondendo as mãos envelhecidas.

A narrativa também aborda o medo de envelhecer da sociedade contemporânea. Os padrões de beleza, desde o contexto de Maria Emília até os dias atuais, estão pautados na juventude. No conto, há uma referência à moda da cirurgia plástica com propósitos de rejuvenescimento. Maria Emília relata com tristeza o caso de sua amiga Elza, que cedeu aos apelos para “renovar a cara” e acabou morrendo na mesa de cirurgia. E reflete: “Mas é proibido envelhecer?” (TELLES, 1998, p.20). Maria Emília condena as amigas e a “velharada” que recorre à cirurgia para recuperar a beleza perdida e escamotear a velhice.

A antropóloga Mirian Goldenberg (2012), refletindo sobre o significado do envelhecimento feminino, concluiu que, no Brasil, o corpo funciona como um importante capital simbólico, econômico e social. Em nossa cultura, o corpo muitas vezes é percebido como um veículo de ascensão social, tornando-se um capital no mercado de trabalho, no mercado do casamento ou no mercado do sexo. Segundo Goldenberg, há uma supervalorização de um determinado modelo de corpo: o jovem, magro e sexy. Os corpos que destoam desse padrão, e aqui destacamos o corpo envelhecido, são desvalorizados social e sexualmente, o que pode explicar os sacrifícios que muitas mulheres, como as amigas de Maria Emília, fazem para parecer mais jovens.

Ao final do conto, a protagonista percebe que de nada adiantou tanta disciplina, tanto rigor em condenar as pessoas, já que acabou solteira, virgem, sozinha em uma sala de cinema no dia de seu aniversário. E infeliz. Agora, na condição de mulher madura e solitária, reconhece que as rigorosas condenações que destinava à amiga Mariana eram fruto da frustração com o rumo que sua vida havia tomado: “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 paixão – era então inveja?” (TELLES, 1998, p.28). O sentimento de inveja expresso pela protagonista revela que, embora seus desejos tenham sido castrados por uma profunda repressão, sua sexualidade não foi completamente anulada. Os desejos recalçados retornam por meio das fantasias eróticas despertadas pelas propagandas, pelos aplausos em defesa do direito ao prazer das mulheres ou pelas cenas eróticas do filme a que assiste sozinha.

2.3. Imagens eróticas e desejo interdito

Apesar das críticas severas, as reflexões moralistas de Maria Emília deixam escapar seus desejos, revelando um descompasso entre o que ela sente e o que diz. No íntimo, a protagonista é atraída por tudo o que expõe sensualidade, deixando-se seduzir pelas imagens que condenava. O desejo reprimido aparece, por exemplo, na fantasia erótica que a aposentada tem com um anúncio de refrigerante, transformando a garrafinha em um símbolo fálico:

A ordem de beber Coca-cola não corresponde de um certo modo a essa ordem de fazer 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 - horror, horror, nunca vi nenhum fálus, mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo? (TELLES, 1998, p. 18).

A protagonista parece “viver” sua sexualidade através dos outros, absorvendo a sensualidade das propagandas, do cinema e das revistas. As cenas que ela criticava acabam estimulando suas fantasias eróticas, descortinando os desejos interditos. O discurso da protagonista nega sua sexualidade, mas seu corpo deseja e seus pensamentos estão constantemente ocupados com “assuntos de sexo”, demonstrando que sua sexualidade está viva e que tudo a faz aflorar. Embora pudica e virgem, o imaginário de Maria Emília é povoado por imagens eróticas: o filme com a cena da manteiga, a notícia do moço que “enfiou” uma garrafa de coca-cola inteira em uma menina ou do artista de Hollywood enfiando uma garrafa de champanhe na namorada. Cenas que despertam as fantasias eróticas de Maria Emília e levam-na a enxergar um “fálus” em ereção em vez de uma garrafa de refrigerante.

O erotismo permeia o conto desde o início, quando Maria Emília observa a foto de um casal de biquíni na capa de uma revista:

Estavam molhados como se tivessem saído juntos de uma ducha. [...] Emendados feito animais. E brilhosos, escorrendo uma água oleosa, desde Sodoma e Gomorra os óleos e unguentos perfumados fazendo parte das orgias. Até a manteiga, imagine, a inocente manteiga. Audácia da Mariana em contar o episódio da manteiga, aquela indecência que viu num cinema em Paris. (TELLES, 1998, p. 15).

A imagem dos corpos oleosos remete Maria Emília às orgias de Sodoma e Gomorra e também à cena erótica do filme a que Mariana assistiu. Segundo conta a Bíblia, as cidades de Sodoma e Gomorra foram destruídas por causa dos graves pecados de seus moradores. Entende-se que esses “pecados” eram de natureza sexual, sendo representados pelas perversões sexuais como as orgias e as relações homossexuais. Essa referência a Sodoma e Gomorra, cidades associadas à perversão do sexo, indica que o olhar da protagonista está direcionado pelos preceitos religiosos cristãos.

Quanto ao filme, o conto se refere, provavelmente, a *Último tango em Paris*, do diretor italiano Bernardo Bertolucci. Esse filme, lançado na França em 1972, foi censurado em vários lugares do mundo, inclusive no Brasil, onde foi liberado somente em 1979. Sucesso de bilheteria, a película ficou marcada pela famosa “cena da manteiga”, na qual o protagonista (interpretado por Marlon Brando) usa manteiga como lubrificante para praticar sexo anal com a amante. Não é por acaso que Lygia Fagundes Telles traz esse filme para o conto. O drama franco-italiano é considerado um dos filmes mais polêmicos e controversos do século XX, principalmente por apresentar cenas obscenas demais para a moral conservadora da época. O sociólogo Paulo Menezes, analisando alguns filmes da década de setenta, entre eles *Último tango em Paris*, aponta que, neles, “o sexo e as relações entre as pessoas são colocados em questão, como uma dimensão essencial das possibilidades de qualquer transformação social” (MENEZES, 1998, p. 59). Esses filmes contestavam a moral que regulava as práticas sexuais, propondo que a transformação social deveria ser acompanhada de liberdade sexual. Percebe-se como a escrita de Lygia Fagundes Telles está sintonizada com o contexto social no qual a autora está inserida, o que faz

com que sua arte se torne um instrumento de crítica a determinadas posturas dessa mesma sociedade, mormente com relação à condição da mulher.

A relação entre velhice e erotismo é problematizada no conto a partir da manchete que a protagonista lê no jornal: “Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia” (TELLES, 1998, p.15). A narrativa vai se tecendo em torno da oposição seco/úmido, metaforizando velhice e juventude respectivamente. Essa conotação também é extremamente sexual. A seca, enquanto metáfora da velhice, remete a um ideia de esterilidade da terra e da sexualidade. Nas palavras de Carmen L. T. Secco, “as imagens de secura levam Maria Emília a considerar nula a eroticidade de quem já passou dos sessenta anos” (SECCO, 2003, p. 101). É a própria personagem quem faz a associação da velhice à seca:

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 a fonte secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia, no nordeste, volta a chuva. (TELLES, 1998, p. 27).

Essas reflexões demonstram certo ar de desencantamento com a vida e com a própria sexualidade. Para Maria Emília, o envelhecimento é como uma estação seca que evapora a água, fonte da vida, inscrevendo a velhice em um espaço de morte. Secura da pele, das unhas, dos cabelos, do sexo. Porém, ao contrário da seca no nordeste, que acaba com a chegada da chuva, as consequências do envelhecimento são irreversíveis. As imagens de secura da protagonista contrastam com os corpos molhados que aparecem nas revistas, com a oleosidade dos “ungentos de Sodoma e Gomorra”, com a lubrificação da manteiga do filme visto por Mariana, com a umidade das alunas de Maria Emília. Essas imagens úmidas têm uma conotação erótica, remetendo à sensualidade da juventude e, também, ao próprio exercício do sexo. Relembrando uma conversa com Mariana, a protagonista reflete: “Olha que você pintou e bordou, eu lhe disse outro dia e ela riu e seu olhar ficou úmido como se ainda fosse jovem, juventude é umidade. Os poros fechados retendo a água da carne sumorosa, que fruta lembra, pêssego? ” (TELLES, 1998, p. 28). O pêssego, fruta suculenta que “a gente morde e o sumo escorre cáldo” (p.28), é a metáfora utilizada para representar o sexo que Maria Emília jamais experimentou.

A protagonista demonstra ter consciência de que o tempo secou sua juventude e que seu corpo envelheceu sem ter conhecido os prazeres do sexo. Para ela, sem a umidade da juventude sua sexualidade é uma fonte seca, completamente selada. A sexualidade no conto também é metaforizada pela oposição escassez/excesso de chuvas: enquanto a Amazônia sofre com o excesso de chuvas, o Nordeste agoniza por falta delas. A carência de Maria Emília fica evidenciada na sua escassez de afeto e de sexo, contrastando com o excesso de sensualidade e de amantes da amiga Mariana.

A oposição entre velhice e juventude perpassa todo o conto por meio das imagens de secura e umidade. A percepção da velhice como uma fase “seca” induz a uma visão preconceituosa de que o envelhecimento provoca a esterilidade dos desejos. Porém, as críticas e condenações de Maria Emília desnudam suas fantasias e desejos eróticos, desvelando uma sexualidade latente, desejosa de se manifestar. Embora não pratique sexo, a sexualidade da personagem se realiza no plano da imaginação.

2.4. No escurinho do cinema...

É significativo o fato de a narrativa se desenvolver durante a passagem do aniversário da protagonista, uma vez que se trata de uma data comemorativa que marca a passagem do tempo. Também é interessante notar que Maria Emília passa seu aniversário sozinha, o que revela a solidão na qual a personagem está imersa. Mesmo diante da possibilidade de passar a tarde com os sobrinhos, prefere ficar sozinha. Ela rejeita o convite, fingindo ter uma vida social que na verdade não existe:

[...] esperaria pela 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 marcamos outro dia? [...] Agora ali estava, cercada de gente por todos os lados. E ainda mais solitária do que fechada no quarto [...] Vontade de voltar depressa, mas não, saíra para fazer um programa, não posso estar com vocês porque me comprometi com minhas amigas. As amigas. Eleonora, de bacia quebrada, a coitadinha. Mariana, se embaralhando em alguma mesa, a cabeça já não dava nem para um sete-e-meio e inventou de aprender bridge, não estava na moda? Beatriz, pajeando o bando de netos enquanto a nora adernava no oitavo mês. E Elza estava morta. (TELLES, 1998, p.24-5).

A solidão de Maria Emília fica ainda mais evidente na comparação entre sua vida e a de suas amigas. De alguma maneira, as outras construíram suas próprias vidas e agora, na velhice, têm com o que se ocupar. A Maria Emília só restaram os sobrinhos. Segundo Suzana Moreira de Lima (2008), o fato de a personagem escolher sair pelas ruas em vez de ficar com os sobrinhos indica certa resistência ao papel de “velha solteirona” representada pela figura da tia. Ficar com os sobrinhos em pleno aniversário significaria admitir o fracasso das relações pessoais, por isso a protagonista simula uma vida social para justificar a recusa. Ela mente para esconder a realidade de sua solidão.

Significativo também é o fato de a personagem decidir passar o resto da tarde em um cinema. Primeiro porque é um programa que não exige companhia, o que seria o mais adequado para ela. Além disso, a escuridão da sala lhe permitiria se comportar mais livremente, uma vez que ninguém estaria prestando atenção nela. É no escuro do cinema, longe dos olhares acusadores, que Maria Emília consegue liberar uma pequena parte dos seus desejos sublimados. Para Lima, “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” (LIMA, 2008, p.123). Ao fazer essa escolha, a protagonista de “Senhor Diretor” passa de um corpo *disciplinado* a um corpo *erotizado*, segundo a concepção de Xavier (2007). Embora não viva plenamente sua sexualidade praticando o sexo, no cinema, Maria Emília se permite experimentar sensações sensuais e se abre para uma experiência erótica.

Além de usar uma camélia presa na lapela do casaco, o que, para Lima, indica a existência de “alguma volúpia dentro de si” (LIMA, 2008, p. 111), Maria Emília desabotoa um botão da blusa e se deixa ficar descomposta por alguns instantes. Na tela, sexo explícito; nas poltronas ao lado, casais em carícias sensuais:

Ela foi afundando na poltrona enquanto a loura emergia do fundo na direção do homem, meus Céus, também aqui? Fixou o olhar no casal todo enrolado na fileira da frente. Beijavam-se com tanta fúria que o som pegajoso era mais nítido do que o barulho dos dois corpos amassando a folhagem na tela. Um pouco adiante, na mesma fileira, outro casal que acabara de chegar já se atracava resfolegante, a mão dele procurando sob as roupas dela – encontrou? Encontrou. Podia sentir o hálito ardente dos corpos se sacudindo tão intensamente que toda a tosca fila de cadeiras começou a se sacudir no mesmo ritmo. Encolheu-se. Feito bichos. O

melhor era não ligar, pensar em outra coisa, que coisa? (TELLES, 1998, p. 26).

Esses apelos eróticos despertam sensações sensuais na personagem, que parece se erotizar com o que vê e o que ouve. Para ela, o som “pegajoso” do beijo torna-se mais nítido do que a própria cena de sexo na tela, assim como as carícias ousadas do casal recém-chegado lhe parecem mais interessantes, porque são reais. Na penumbra do cinema, Maria Emília se comporta como *voyeur*, pois encontra na observação uma maneira de viver sua sexualidade. Pela descrição da protagonista, é como se o casal estivesse realmente praticando uma relação sexual ali mesmo nas poltronas. Maria Emília afirma que até “podia sentir o hálito ardente dos corpos se sacudindo”, demonstrando que estava tão envolvida com a cena que é como se participasse dela. Seus sentidos são aguçados, o olfato se sensualiza, a visão e a audição ficam mais apuradas e o tato mais sensível. Ela observa, ouve, sente e se excita com a prática da sexualidade alheia. Mas, mesmo tão envolvida, a personagem ainda tenta resistir, pensar em outra coisa, “mas que coisa”? Ela não resiste aos apelos eróticos, por isso não consegue desviar a atenção do que desperta sua sensualidade.

Entretanto, um detalhe na postura de Maria Emília chama a atenção. O narrador diz que, ao segurar com força o assento, “o couro da poltrona lhe pareceu viscoso, sêmen? Calçou as luvas e juntou as pernas” (TELLES, 1998, p. 26). O fato de a personagem reagir calçando as luvas brancas, símbolo de sua virgindade, e juntando as pernas, revela o quanto seu corpo está inconscientemente marcado pela repressão. Maria Emília adota uma postura ambígua que se abre e se fecha para uma experiência erótica, oscilando entre um corpo erotizado e um corpo disciplinado. Durante o filme, Maria Emília desabotoa mais um botão da blusa, demonstrando sinais de excitação:

Desabotoou o segundo botão, a blusa encolheu na lavagem ou seu pescoço estava mais grosso? Sentiu-se desalinhada, descomposta, mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro, ninguém está prestando atenção em mim, nem no claro prestam, quem é que está se importando, quem? (TELLES, 1998, p. 26).

No escuro, onde se imagina livre do olhar dos outros, a protagonista se permite ficar descomposta e desalinhada, adotando uma postura contrária àquela que assumira durante toda sua vida. Longe do julgamento dos outros, não precisa ser tão vigilante e disciplinada, por isso, talvez, a protagonista não consiga resistir ao apelo sexual do ambiente. No decorrer do conto, fica evidente que, no íntimo, Maria Emília é seduzida por tudo o que condenava. A autora joga com esse paradoxo entrelaçando as críticas da personagem à sua confissão de já ter caído em tentação. Isso pode ser comprovado no trecho em que a protagonista confessa ter comprado uma televisão, apesar de considerar o aparelho um foco de imoralidade, e, também, quando confessa ter bebido coca-cola, mesmo com toda a ojeriza que sentia pelo refrigerante. Essa ambiguidade é justificada por um verso citado pela própria personagem: “Resistir, quem há de?” (TELLES, 1998, p. 17). Esse verso do poema “Visita à casa paterna”, do parnasiano Luís Guimarães Júnior, denuncia que a tentativa da protagonista de resistir ao poder da indústria cultural é falha, assim como a tentativa de se manter invulnerável ao apelo sexual do cinema.

Durante o filme, Maria Emília toma consciência de sua condição de mulher reprimida ao mesmo tempo em que questiona a maneira como conduziu a própria vida. Veja-se:

Sim, meu amor por Deus. Mas tanta disciplina, tanta exatidão pode se chamar de amor? *Se ao menos tivesse entrado para um convento, me abrasado nas vigílias, nos jejuns, dilacerando pés e mãos na piedade*¹¹ – que provas dei eu da minha devoção? 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? (TELLES, 1998, p. 28).

Maria Emília não pôde viver sua sexualidade plenamente, mas também não conseguiu neutralizá-la com disciplina e rigor. A protagonista ocupa um entre-lugar, uma vez que não vivenciou os prazeres carnis, nem, tampouco, atingiu a santidade. A alternativa imaginada pela personagem para escapar dessa realidade seria a entrada para um convento, onde ela poderia ter se “abrasado nas vigílias, nos jejuns, dilacerando pés e mãos na piedade”. A solução encontrada pela protagonista deixa margem para duas interpretações possíveis. Uma que aponta para a prática religiosa

¹¹ Grifo nosso.

como forma de sublimar a sexualidade e outra que aponta para a possibilidade de vivenciar o erotismo na religião, por meio de um gozo erótico-místico. A expressão “abrasado” indica que a sexualidade da personagem está viva e “arde”, o que sugere a necessidade de descarregar sua energia libidinal, seja pela prática do sexo, seja pela experiência religiosa. Maria Emília, no entanto, não vivenciou nenhuma dessas experiências plenamente, daí a sua frustração.

Ao pressentir que a sessão chegava ao fim, a protagonista deseja que o filme não acabe e a luz não se acenda, como se a claridade tivesse o poder de interromper sua disponibilidade para uma experiência erótica. Ela não quer voltar para a vida real, pois sente prazer em se identificar com a representação:

Através do vidro embaçado dos óculos 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? Apalpou depressa a lapela do casaco, desprendeu a camélia guardou-a no fundo da bolsa. A lágrima contornou-lhe a boca, limpou a boca, como fui me comover desse jeito? (TELLES, 1998, p. 28).

Constatando que se deixou levar pelos apelos eróticos, a protagonista procura se recompor, arruma o cabelo e guarda a camélia no fundo da bolsa, numa tentativa de esconder as marcas de sua volúpia. Em um gesto autorrepressivo, Maria Emília esconde os desejos no fundo de sua intimidade, longe do olhar dos outros e de si mesma. Nas palavras de Lima, “seu gesto de esconder no fundo da bolsa o objeto simbólico de sua disponibilidade para o sexo materializa a impossibilidade de concretização de seu desejo num plano de visibilidade coletiva” (LIMA, 2008, p. 115). Sua disponibilidade para vivenciar o erotismo se encerra com o final do filme e o acender das luzes. Ironicamente, a umidade tão desejada pela personagem é alcançada no final do conto por meio de uma lágrima. No escuro do cinema, a protagonista consegue se transportar para uma outra realidade mais satisfatória que a sua, buscando na arte uma forma de fuga de sua própria experiência de mulher reprimida e censurada. Da mesma maneira, a autora do conto consegue imprimir nas páginas da ficção sua leitura do mundo da maioria das mulheres daquele contexto.

A narrativa se encerra com a protagonista retomando a composição mental da carta: “acabei falando em outras pessoas, em mim, espera, vamos começar de novo,

sim, a carta. Senhor Diretor: antes e acima de tudo. [...] Senhor Diretor: Senhor Diretor:” (TELLES, 1998, p. 29). O texto termina com dois pontos indicando que as intenções de Maria Emília não se concretizaram. Nas palavras de Sônia Régis, “jamais conheceremos o teor da carta escrita pela protagonista, mas teremos sempre renovadas suposições” (RÉGIS, 1998, p. 93). Entretanto, a carta imaginária funciona como um espelho que reflete o conflito interior da personagem, descortinando seus desejos e frustrações para o leitor.

Em “Senhor Diretor”, Lygia Fagundes Telles aborda a crise do envelhecimento e coloca em discussão a sexualidade da mulher madura. Por meio da personagem Maria Emília, a autora preocupou-se em denunciar a severa repressão sexual que atingiu as mulheres de sua geração. Educada para controlar o corpo e a sexualidade, a protagonista também se tornou reprodutora dos valores repressivos que aprendeu, não conseguindo se adaptar aos novos padrões de comportamento sexual. Talvez essa dificuldade de adaptação também se deva aos empecilhos que a própria sociedade impõe à mulher envelhecida. A personagem tem consciência das limitações que a sociedade e a cultura lhe impõem por ser mulher e, principalmente, por ser velha. No decorrer do conto, Maria Emília também se conscientiza de sua condição de mulher reprimida e dos fatores que levaram a um bloqueio de sua sexualidade.

2.5. “Boa noite, Maria”: a velhice entre Eros e Tânatos

O conto “Boa noite, Maria”¹² narra a história de Maria Leonor, uma mulher rica e elegante, porém solitária. Com sessenta e cinco anos, a protagonista dá indícios de que tem uma doença grave e procura um amigo que a ajudasse a “partir” antes que a enfermidade a pusesse em um estado cruel, numa vida vegetativa. Ela buscava alguém que ficasse ao seu lado, “queria a companhia de um homem que

¹² É possível que o título do conto faça referência ao poema “Boa- noite”, de Castro Alves. Leitora de poesia, Lygia Fagundes Telles frequentemente evoca versos de poemas em seus textos. Veja-se a comparação entre o título do conto e os versos do poeta romântico: “Boa noite, Maria! Eu vou-me embora/ A lua nas janelas bate em cheio.../ Boa noite, Maria! É tarde... É tarde... Não me apertes assim contra teu seio” [...] (ALVES, 1969, p. 46). O poema continua tratando da despedida do sujeito lírico e sua amada após um encontro amoroso, o que, de certa maneira, corresponde ao que ocorre no conto de Telles quando Julius se despede de Maria Leonor. Tanto o poema quanto o conto trazem um encontro erótico entre dois amantes. No conto, porém, a separação das personagens parece ser definitiva, pois tudo indica que a protagonista parte para uma viagem sem volta.

fosse seu ajudador quando desfalecesse” (TELLES, 2009, p. 51). A protagonista afirma ainda: “a verdade é que estava só e precisando apenas de alguém que a ajudasse a viver. E a morrer quando chegasse a hora de morrer. Uma morte sem humilhação e sem dor. A morte respeitosa [...]” (p.50). Maria Leonor sente horror às doenças degradantes que acompanham a velhice, prefere morrer a ficar em estado vegetativo, usando fraldas, com o corpo paralisado. Ela reivindica o direito de escolher a forma de morrer, sem dor e sem humilhação. Por isso, a protagonista buscava um homem que a ajudasse a fazer a “passagem” antes que entrasse em estado de sofrimento.

É então que conhece Julius, um finlandês com cerca de cinquenta anos (talvez menos), e começa a enxergar nele o amigo que procurava. A narrativa começa no momento em que Maria Leonor conhece Julius no aeroporto e a partir daí passa a oscilar entre o devaneio e a realidade da protagonista. Ela identifica no homem recém-conhecido a pessoa que a ajudaria a morrer no momento certo: “Mas não é este o amigo que eu procurava?” (TELLES, 2009, p. 43). Além de identificar em Julius o homem que poderia acompanhá-la no final da vida, Maria Leonor também se sente atraída por ele, convidando-o a viver com ela. Mas o relacionamento entre eles ultrapassa a pura amizade, transformando-se também em um envolvimento sexual.

Por meio desse conto, Lygia Fagundes Telles proporciona uma reflexão a respeito das relações entre velhice, sexualidade e morte. Segundo Fábio Lucas, “ali se estudam, simultaneamente, dois motivos. Um, o da morte. Um verdadeiro estudo da eutanásia repousa no envolvimento da consciência. O outro motivo, a pulsão vital provocada pelo acaso, talvez pelo Destino” (LUCAS, 2009, p.117). Os dois temas abordados no conto evocam dois conceitos cunhados pela psicanálise: *pulsão de vida* e *pulsão de morte*.

Para Freud, há no inconsciente um conflito entre duas forças opostas: uma de conservação e de auto-preservação, e outra de destruição, de desintegração. A primeira, função que ele chama de pulsão ou impulso de vida, é Eros, a força de caráter libidinal que une, integra, preserva e impulsiona para a vida. A segunda, pulsão ou impulso de morte, é Tânatos, a força que separa, destrói, desintegra e conduz à morte. Embora opostos e em conflito, Eros e Tânatos estão paradoxalmente

unidos. Lúcia Castello Branco (1987) afirma que são comuns os impulsos de Eros que desembocam frequentemente na morte. Para Freud, o prazer não está obrigatoriamente vinculado à vida (Eros), mas às vezes pode ligar-se também à morte (Tânatos). A esse respeito, Castello Branco assinala:

Quando o desejo maior dos seres humanos é o repouso, o aconchego perene, a paz, os vínculos com Tanatos são estreitos: onde encontrar essa paz eterna senão na morte? Daí, segundo Freud, os impulsos de auto-destruição: matar-se, destruir-se é, para esses indivíduos, a única forma de retornar ao útero, de reviver a quietude morna do corpo da mãe, o silêncio e o nada absolutos. (CASTELLO BRANCO, 1987, p. 31).

Dessa maneira, a morte, de forma paradoxal, é um impulso de vida porque gera um movimento de encontro com a origem, o estado anterior de paz. Por outro lado, conforme Fróes, “todo impulso de vida pressupõe também um impulso para alguma experiência de morte” (FRÓES, 2007, p. 288), no sentido de que alguma coisa precisa morrer para que algo possa surgir. Durante a fecundação, por exemplo, duas células sexuais desaparecem para dar lugar a uma nova, que originará o novo ser.

Georges Bataille (1987) utiliza essa relação de tensão entre vida e morte para construir o conceito de erotismo. Para ele, vida e morte são forças antagônicas complementares e é do conflito entre elas que resulta o erotismo. O que move o indivíduo no erotismo é o desejo de superar a morte por meio da fusão com o outro. É uma busca de continuidade e de completude no outro. Castello Branco aponta que Eros é movido “por um desejo extremo de vida, de permanência, de continuidade, que fatalmente desemboca num desejo de fusão, numa ânsia de perda de identidade, no abismo da morte” (CASTELLO BRANCO, 1987 p. 36). No entanto, a fusão com o outro é momentânea, fugaz e está fadada ao desaparecimento, à morte. O clímax da fusão com outro, o gozo, é, portanto, uma experiência de morte, uma “pequena morte” como denominam os franceses (CASTELLO BRANCO, 1987, p. 36). O gozo é a morte do desejo que, saciado, deixa de existir. Castello Branco, citando Bataille, considera que Eros e Tânatos (resgatando a teoria de Freud) são forças que coexistem no indivíduo e se manifestam plenamente no erotismo. O desejo de reafirmação e permanência da vida por meio da fusão com outro, “implica um desejo de

aniquilamento de si mesmo” (CASTELLO BRANCO, 1987, p. 36). É assim que toda paixão, todo amor extremo é marcado por um “gosto de morte”.

O erotismo na velhice, entretanto, tem sido um tema pouco abordado tanto dos pontos de vista histórico e cultural, quanto do ponto de vista literário. Segundo Carmen L. T. Secco, “poucas foram as sociedades que valorizaram o erotismo dos velhos” (SECCO, 2003, p 85) porque a velhice muitas vezes é considerada a fase mais espiritualizada da vida, na qual ocorreria um cancelamento dos desejos. Trata-se de uma visão estereotipada da velhice, permeada de preconceitos, segundo os quais ela encerraria a vida sexual. É como se o velho atingisse a transcendência, ocupando-se apenas do espírito e desvencilhando-se do corpo. Nesse sentido, a velhice aproxima-se de Tânatos na medida em que haveria um apaziguamento dos desejos e uma espécie de preparação para a morte.

Entretanto, a psicanálise mostrou que a sexualidade não começa na puberdade e muito menos termina com o fim da idade produtiva. Ao contrário, ela acompanha o indivíduo desde o nascimento até a morte. Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud (2006) desenvolve o conceito de libido. A libido, num sentido estrito, é a energia psíquica de caráter sexual, ou o impulso do desejo e do prazer. Mas, em um sentido mais amplo, é também o impulso vital de auto-conservação que impulsiona para a vida.

O inconsciente, que para Freud é o lugar das pulsões, é atemporal, não envelhece. De acordo com Jack Messy, “na circulação da libido não há jovem nem velho, o desejo não tem idade” (MESSY, 1999, p. 10). As transformações ocorridas no corpo por causa da idade modificam as funções sexuais, mas não as extingue. Envelhecer não implica na morte do desejo, ao contrário, a libido, enquanto energia de Eros, é que impulsiona para a vida. Assim, o velho não é um ser assexuado, nem está destituído do desejo ou privado do prazer.

No conto “Boa noite, Maria”, percebe-se a atuação das forças conflitantes de Tânatos e Eros. A força Tânatos se manifesta no desejo que Maria Leonor tem de escolher como e quando morrer, enquanto a força Eros aparece na relação erótica que a personagem desenvolve com Julius, reativando sua pulsão vital. Nesse sentido, o conto narra uma história de amor e de morte.

2.6. Sob os domínios de Tântatos

O tema central da narrativa gira em torno de como a personagem escolhe viver os últimos dias de sua vida e, principalmente, como decide a forma e a hora de sua própria morte. Pelo fluxo da consciência de Maria Leonor, o leitor percebe que ela possui uma doença grave, não se sabe qual especificamente, mas entende-se que se trata de uma enfermidade degradante que, com o passar do tempo, afeta a mente e o corpo do indivíduo. Provavelmente, o fato de não mencionar o nome da doença seja uma maneira de metaforizar a degradação da própria velhice. O grande medo da protagonista é perder o domínio do próprio corpo e, em consequência disso, perder o controle do próprio destino:

(...) a amiga não tinha medo da velhice mas daquele caudal de doenças degradantes que acompanham a velhice, doenças que nem dão ao doente o simples direito de se matar. E se matar de que jeito se os braços estão paralisados e a mente é uma lâmpada que se apagou. (TELLES, 2009, p. 50).

Maria Leonor fica aterrorizada diante da possibilidade de ter o corpo paralisado ou deformado pelo que ela chama de “doenças aviltantes que deixam a boca torta e o olho vidrado” (p. 5) e, principalmente, de perder a capacidade de decidir sobre a própria vida. A protagonista teme ficar presa dentro de seu próprio corpo, degradado pela doença, sem poder fazer nada a não ser esperar pela morte. Sendo assim, ela procura alguém que seja seu companheiro no final da vida e a ajude a fazer a “passagem” no momento adequado. O conto aborda a questão da eutanásia como uma escolha consciente do indivíduo antes que o estado terminal chegue, como forma de evitar o próprio sofrimento. Encontramos esse mesmo pensamento no romance *As horas nuas*, por meio do suicídio de Gregório, marido de Rosa Ambrósio:

Matou-se. Sua preocupação maior era não ocupar as pessoas, (...). Não pesar para ninguém, nem mesmo para si próprio: não temia o corpo e sua morte, temia o corpo e sua doença. (Telles, 1989, p. 85).

A morte na hora certa, antes das doenças humilhantes, da decadência. Não tinha medo da morte mas da cadeira de rodas, me disse isso. O

horror da sopinha na boca, do penico. O coração solidário ouviu e parou na hora exata, é preciso saber se despedir. (TELLES, 1989, p. 145).

Assim como Maria Leonor, Gregório também sofria de uma doença degradante e incurável. A personagem do romance sofria de Mal de Parkinson causado, provavelmente, pelo que sugere a narrativa, pelas pancadas e traumas que sofreu durante a prisão pelo regime militar. Maria Leonor e Gregório compartilham o medo da decadência física e o horror à degradação corporal pela doença. Também sentem horror a ter que usar cadeira de rodas, fralda, depender das outras pessoas. Sabendo de seu estado de saúde e consciente da condição a que poderia chegar, Gregório decide antecipar a própria morte. Maria Leonor, porém, opta pela eutanásia e não pelo suicídio. A decadência física nessas narrativas é encarada como uma humilhação para o ser humano, por isso as personagens preferem a morte a ter que se submeter a uma condição degradante.

A protagonista do conto afirma que não sente medo da velhice, mas sim das “doenças degradantes que acompanham a velhice” (TELLES, 2009, p. 50). Essa afirmação parte de uma perspectiva que atrela a velhice à enfermidade, como se aquela fosse uma doença. Essa ideia também aparece em outro conto de Lygia Fagundes Telles, “A presença”, da coletânea *Seminário dos ratos*. Um jovem chega para se hospedar em um hotel e descobre que ali só se hospedam pessoas idosas. O recepcionista, também idoso, tenta dissuadi-lo da ideia argumentado que os hóspedes se sentirão incomodados com sua presença. O velho atendente procura convencê-lo de todas as maneiras de que o hotel não oferece nenhum atrativo para um jovem porque lá só havia velhos,

E os velhos têm problemas de saúde, tantas doenças reais e imaginárias, artrismo, bronquite crônica, asma, pressão alta, flebite, enfisema pulmonar... Sem falar nas doenças mais dramáticas. Ocioso enumerar tudo. A própria velhice já era uma doença. (TELLES, 1998, p. 117).

Nesse conto, são ressaltados apenas os problemas, as enfermidades e a decadência dos hóspedes. A velhice é apresentada como uma doença incurável, que só piora com o passar do tempo. A narrativa retrata de forma incisiva a tristeza de ser velho em uma sociedade que só valoriza a juventude. Fugindo da hostilidade de um

mundo que os rejeitara, os velhos encontraram naquele hotel um lugar para se refugiar e formar uma comunidade. Ali se sentiam seguros, pois compartilhavam a mesma condição: a velhice. A presença de um jovem, portanto, serviria apenas para lembrar “o que todos já haviam perdido, beleza. Amor” (TELLES, 1989, p. 120). Daí a rejeição a essa presença jovem, que representa uma humilhação para esses indivíduos que decidiram esconder do mundo sua velhice. Essa rejeição ao que é jovem também pode ser identificada no conto “Boa noite, Maria”. Veja-se: “E já tinha pedido à enfermeira que saísse, era aflitiva aquela presença jovem, nenhum vinco nem na pele nem no uniforme engomado” (TELLES, 2009, p. 52). Nota-se que Maria Leonor se sente incomodada pela presença de sua jovem enfermeira que, com sua pele sem rugas, faz lembrar que ela já não possui o mesmo viço da juventude.

Em “Boa noite, Maria”, o desejo da protagonista é evitar a humilhação da decadência e ter uma “morte respeitosa”. O propósito de Maria Leonor, no entanto, não é apenas encontrar alguém que a ajude a morrer, mas que a ajude a “viver bem” seus últimos dias: “sem saber bem como, a verdade é que estava só e precisando apenas de alguém que a ajudasse a viver. E morrer quando chegasse a hora de morrer (...). Precisava de um amigo, e não de um assassino (...)” (TELLES, 2009, p. 50). Maria Leonor, apesar de rica, era uma mulher muito solitária. Não tinha herdeiros e, aparentemente, nenhum parente próximo. Tinha amigas, mas o que realmente lhe fazia falta era uma companhia masculina: “não uma amiga, tinha tantas, mas queria a companhia de um homem que fosse seu ajudador quando desfalecesse, como aconselhava a própria Bíblia” (TELLES, 2009, p. 49). Percebe-se que a protagonista demonstra a necessidade de ter um companheiro para compartilhar a vida, alguém para tomar um vinho e conversar, ou apenas para ofertar sua presença. A personagem revela o desejo de ter um relacionamento diferente daqueles com os quais estava acostumada:

Que não imaginasse que se tratava de uma doidona sonhando com um marido ou um amante, Oh! Senhor, chega de cama, amante não. Tanto cansaço, um cansaço que vinha de longe, tanta preguiça. Ter que entrar novamente na humilhante engrenagem do rejuvenescimento, que mão de obra. Era demais o preço para escamotear a velhice, neutralizar essa velhice – até quando? (TELLES, 2009, p. 46).

Maria Leonor declara estar cansada de escamotear a velhice para agradar aos amantes fúteis. Ela relata que fez a primeira cirurgia plástica aos quarenta anos, seguindo a sugestão de seu amante de então. Os outros amantes que seguiram também fizeram insinuações a respeito, e ela se deixou entrar na “humilhante engrenagem do rejuvenescimento”. O conto retoma a questão da desvalorização social e sexual do corpo envelhecido já apontado em “Senhor Diretor”. Nossos padrões de beleza estão pautados na juventude, beleza e boa forma física. À medida que envelhece, a mulher afasta-se desses padrões estabelecidos socialmente e passa a não ser mais considerada atraente. Está claro que esses padrões estão baseados em uma visão falocêntrica segundo a qual o corpo feminino é visto como um objeto de prazer para o homem. Assim, ser jovem e bela torna-se requisito fundamental para que uma mulher seja considerada sexualmente atraente. Diante disso, muitas mulheres recorrem às cirurgias plásticas, tratamentos estéticos e exercícios físicos na tentativa de continuar belas e jovens e, por conseguinte, desejáveis. Sobre esse assunto, o pesquisador Ricardo Iacub (2007) afirma que, nas sociedades pós-modernas,

O fato de parecer belo ou jovem adquire um sentido comum, do mesmo modo como parecer velho se associa com o feio. Trava-se uma guerra contra o corpo que envelhece, que toma forma de uma maior necessidade de controle e uso de terapias diante dos sinais de envelhecimento. (IACUB, 2007, p. 128).

Nas sociedades cuja idealização do belo está calcada na juventude, o corpo envelhecido torna-se algo indesejado. Daí o sucesso das terapias antienvelhecimento, academias de ginástica e clínicas de estética. Iacub (2007) aponta que a mulher, mais que o homem, tende a ver seu corpo como objeto de avaliação estética, por isso o envelhecimento pesa mais para ela. Encontramos exemplo disso em “Boa noite, Maria” quando Julius encara a protagonista pela primeira vez: “instintivamente a mulher encolheu-se, esquivava-se das avaliações desde que completou sessenta anos” (TELLES, 2009, p. 42). Percebe-se como o olhar do Outro é determinante na relação que a mulher estabelece com seu próprio corpo. Parece que envelhecer é algo humilhante, tão degradante que a pessoa passa a ter vergonha de si mesma, procurando evitar se expor para o Outro.

No conto, porém, chama a atenção a postura que a protagonista adota no sentido de questionar essa exigência social de evitar o envelhecimento a qualquer custo. Maria Leonor demonstra indisposição para continuar os rituais de mascaramento e camuflagem da velhice: “por favor, quero apenas assumir a minha idade, posso? Simplesmente depor as armas, coisa linda de se dizer. E fazer. O tempo venceu, acabou” (TELLES, 2009, p.46). Há, por parte da personagem, uma compreensão da própria velhice e uma aceitação do corpo envelhecido. Por outro lado, a protagonista insinua uma espécie de aposentadoria do próprio corpo, isto é, que não está mais disposta a se submeter às exigências do homem convencional para estabelecer um relacionamento sexual. A expressão “depor as armas” sugere que Maria Leonor não está mais disponível para o jogo da sedução e deseja um relacionamento afetivo e não sexual. Ela deseja um companheiro e não um amante, alguém que pudesse defendê-la quando ela não pudesse mais decidir por si mesma.

2. 7. Reacendendo Eros

Mas, mesmo decepcionada com os homens, é uma figura masculina que Maria Leonor procura para compartilhar os últimos dias de sua vida. Ela demonstra claramente a necessidade de ter um homem ao seu lado, mas não um homem convencional, isto é, que se prende aos padrões estéticos estabelecidos socialmente, mas sim alguém capaz de enxergar além das aparências. A protagonista encontra em Julius Fuller esse homem ideal: bonito, gentil, carinhoso, forte, capaz de defendê-la e de enxergar sua beleza além da aparência física.

É interessante que esse homem seja um estrangeiro, o que já é um indicador de que não possui os mesmos valores machistas de muitos homens de nossa sociedade. Outro detalhe da descrição de Julius Fuller é que se trata de um homem cuja mala desapareceu, ou seja, é um desconhecido sem bagagem, “metaforicamente despojado do peso cultural da dominação, sem perder sua identidade masculina” (LIMA, 2008, p. 132). Essa condição de estrangeiro “sem bagagem” permite que a personagem se desvencilhe das amarras culturais preconceituosas e possibilita seu relacionamento com uma mulher que não se encaixa mais nos padrões de beleza estabelecidos.

O fato de Maria Leonor desejar uma presença masculina abre espaço para discutir a importância do homem na história das mulheres lygianas. De acordo com

Fábio Lucas, os homens de Telles “não apresentam contornos tão definidos como as personagens femininas. Antes aparecem 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” (LUCAS, 1990, p. 65). Essa indefinição se dá na medida em que as narrativas privilegiam as protagonistas femininas e focalizam o universo da mulher. As personagens masculinas, por sua vez, ganham ou perdem importância em função da figura feminina.

Apesar disso, os textos estudados aqui apresentam mulheres seduzidas pelo masculino forte, virilizado. Nota-se que, embora bem sucedidas e independentes financeiramente, essas mulheres aparentam necessitar de alguém capaz de suprir sua carência afetiva e sexual. Esse alguém, no contexto das narrativas, só poderia ser um homem, tendo em vista que não se trata de personagens homossexuais. Nesse sentido, Telles afasta-se de um feminismo radical, pois aponta para uma interdependência de gêneros sem, contudo, deixar de questionar o lugar social da mulher. Mais do que a questão social de gênero, a autora aborda a dimensão humana dessas mulheres maduras que, como qualquer outra pessoa, podem ter necessidade de afeto e de sexo. Maria Emília lamenta não ter se relacionado com homem algum, enquanto sua amiga Mariana teve três maridos e vários amantes. Maria Leonor deseja encontrar um homem para compartilhar seus últimos dias e Rosa Ambrósio anseia pela volta do amante. Três mulheres marcadas pela falta do masculino, desejosas de sanar o sentimento de incompletude provocado pela carência afetiva e sexual.

De volta ao conto “Boa Noite, Maria”, a narrativa dá um salto do momento em que os personagens se conhecem para um momento posterior, mais ou menos um ano depois de primeiro encontro. Aqui encontramos Maria Leonor já um pouco debilitada e percebemos que Julius Fuller foi convidado a viver com ela, ocupando, durante o interstício, o lugar destinado ao amigo que ela procurava. Encontravam-se pela noite para conversar e tomar vinho, ele perguntava como ela passara o dia e falava sobre os negócios. Porém, esse relacionamento aparentemente despretenso termina em um envolvimento também sexual:

Aconteceu. E nesse mesmo sofá onde estava agora, bebiam vinho e assistiam a um filme sem maior interesse quando as mãos se apertaram com força e sem aflição. As bocas se buscaram simplesmente e quando os corpos deslizaram abraçados para o chão, quando se juntaram nus em cima do tapete felpudo, ele disse apenas, Sem pressa, fique calma. Obedeceu, conteve-se. Tanta ansiedade e ele exato, comandando até o final o gozo agudo. Intenso. Nunca sentira antes esse prazer assim desvairado, Julius, Julius! ficou repetindo. (TELLES 2009, p. 53).

Mesmo doente, Maria Leonor não abdicou do direito de relacionar-se sexualmente nem de sentir prazer. Ao contrário, ela afirma que nunca sentira esse “prazer assim desvairado”, indicando que o gozo mais intenso chegou justamente na maturidade. É a pulsão vital de Eros ressurgindo mesmo com a proximidade da morte. Está evidente que é Julius o elemento que desperta o impulso de Eros no conto, o responsável pelo reavivamento libidinal da protagonista. É também ele quem a ajuda a conhecer seu próprio corpo: “sim, uma coisa estava certa, ele também sabia que só agora ela conhecera o próprio corpo num aprendizado tardio. Mas profundo. E o melhor ainda era não se entregar às paixões juvenis mas apenas ao gozo [...] (TELLES, 2009, p. 54). Nesse momento, não há preconceitos, só a entrega ao prazer.

O fato de Maria Leonor ter conhecido o gozo mais intenso somente na maturidade chama bastante atenção. A psicanalista Marie-Christine Laznik (2003) aponta que, entre as mulheres que mantêm uma vida sexual ativa e não têm problemas sexuais, a satisfação é mais intensa na faixa etária entre os 50 e 69 anos do que era entre os 30 e 49 anos. Esses dados contrariam o senso comum de que o prazer sexual se encerraria na menopausa. Segundo Laznik, algumas mulheres relatam que os encontros sexuais na maturidade, embora menos frequentes, “são de uma qualidade erótica bem superior” (LAZNIK, 2003, p.51). Essas observações levam a psicanalista a refletir:

A sexualidade das mulheres floresceria com o tempo? É o que me parece como analista. Há, para cada mulher, uma verdadeira batalha vencida contra as próprias resistências de seu Eu que a impedem de gozar do que seu parceiro tem a lhe ofertar. O gozo propriamente feminino exige um longo percurso para ser conquistado. (LAZNIK, 2003, p. 50).

Esse parece ser o caso de Maria Leonor, que só conseguiu alcançar o auge do prazer depois dos sessenta e cinco anos, “num aprendizado tardio”. Foi na maturidade, quando deixou de se preocupar em agradar somente ao Outro, que a personagem conseguiu gozar do que seu parceiro tinha a lhe ofertar, por isso atingiu o gozo intenso. A sexualidade de Maria Leonor floresceu na medida em que conheceu o próprio corpo e se permitiu ser amada do jeito que ela era. Ao contrário dos amantes anteriores, Julius não se prende à beleza exterior: “Então Julius, vai querer me ver remoçada? Alguma sugestão? Ele demorou para responder. Afagou-lhe os cabelos. A sua beleza vem de dentro Maria. Não se preocupe, ela resiste” (TELLES, 2009, p. 54). Julius libera Maria Leonor da escravidão do corpo jovem e a faz sentir-se desejada do jeito que é. Esse desprendimento da aparência física favorece a plenitude do envolvimento sexual e permite que a protagonista alcance o gozo intenso.

A voz narrativa afirma que é pelas mãos de Julius que Maria Leonor conhece o gozo pleno, mas também dá indícios de que por elas a protagonista partirá para a morte: “na noite em que ela dormiu depois da ceia, ele tomou-a nos braços para levá-la ao quarto. Em meio da sonolência, ela se lembrava apenas de ter perguntado de qual daqueles bolsos ele ia tirar a sua morte (TELLES, 2009, p. 54). O conto entra novamente nos domínios de Tântatos e levanta a questão da morte, tão planejada por Maria Leonor. Ela opta por não sofrer as agruras da enfermidade nem perder seu direito de escolha sobre a vida, por isso procurou alguém que a livrasse da dor. Nesse aspecto, a narrativa corrobora o pensamento de Freud sobre o princípio do prazer. Para Freud, há em nós uma tendência de buscar o prazer, satisfazendo nossos desejos e evitando a dor. A fuga da dor, neste caso, está intimamente vinculada ao impulso de morte, de autodestruição. Nesse sentido, a morte representa o repouso, o apaziguamento dos conflitos.

Todavia, ao final da narrativa, a morte não aparece explicitamente, mas de uma forma ambígua. O conto dá indícios de que o estado de saúde de Maria Leonor está muito agravado, ela já não consegue mais andar e precisa do auxílio de uma enfermeira. Apesar disso, após o resultado de alguns exames, Julius refere-se ao estado dela como “normal” e afirma que ela está pronta para fazer uma “viagem”, embora percebamos que o estado da mulher é precário: “–Normal?! (...) – Se você

diz, eu acredito, Julius (...). Sabe que eu sou a mulher mais feliz do mundo? Vou viajar com meu marinheiro e estou tão feliz” (TELLES, 2009, p. 55). O discurso das personagens mascara a ideia da morte substituindo-a por uma aparente viagem e nos dá a impressão de que o desfecho da narrativa será diferente daquele esperado.

Nessa noite, Maria Leonor livra-se da enfermeira e encontra-se sozinha com Julius. Depois de conversarem sobre a viagem, ele lhe oferece uma taça de vinho e ela observa que a bebida parece mais “densa” que de costume. Teria aquele vinho alguma coisa a mais? Seria a morte, tirada de um dos bolsos do paletó de Julius? Depois de beber, a protagonista sente-se atordoada e começa a delirar, encaminhando a cena final:

- Aperta minha mão, assim, não larga... Eu ficava no colo da minha mãe e não queria dormir, não queria! [...] Julius, você está aí?

- Estou aqui com você.

A voz da mulher era um fio tênue.

-No colo da minha mãe...

Ele tomou-lhe a cabeça entre as mãos. Aproximou-se mais e fechou-lhe os olhos.

- Eu te amo. Agora dorme. (TELLES, 2009, p. 56).

A cena final é ambígua: não está claro se Maria Leonor apenas adormece ou se dorme o sono profundo da morte. Mas afinal, a morte e o sono não estão tão próximos? Mas, por que Julius lhe fecharia os olhos se ela estivesse apenas dormindo? O sono, no conto, é, portanto, metáfora da morte. Retomando as palavras de Castello Branco, a morte é “a única forma de retornar ao útero, de reviver a quietude morna do corpo da mãe, o silêncio e o nada absolutos” (CASTELLO BRANCO, 1987, p. 31) . Daí o delírio da personagem de dormir no colo de sua mãe, buscando o aconchego e o repouso na hora da morte. A morte é o repouso, o descanso da dor e do sofrimento que se quer evitar.

O início da narrativa está fortemente marcado pelo desejo da protagonista de antecipar sua morte, fugindo das doenças degradantes que acompanham a velhice. Julius aparece, no primeiro momento, como o anjo severo que facilitaria essa desejada morte. No entanto, é também Julius quem despertará na protagonista a pulsão vital de Eros, ou a busca pela permanência, pela continuidade da vida. A libido que, segundo apontam os estudos psicanalíticos, não desaparece com a idade, é a energia de Eros que impulsiona para a vida. Eros é movido por um desejo de

continuidade e de fusão que se realiza no erotismo. Maria Leonor, ao contrário do que se espera de uma mulher idosa e doente, dá vazão ao impulso erótico e vive plenamente sua sexualidade. É com Julius que Maria Leonor experimenta o gozo mais intenso de sua vida e com ele aprende a conhecer o próprio corpo. Mas é também pelas mãos dele que nossa protagonista faz a passagem para a morte. Julius é, portanto, uma personagem multifacetada: ele é, ao mesmo tempo, o anjo “capaz de empunhar a espada” (TELLES, 2009, p. 43) da morte, o amigo que apazigua a dor e o amante que desperta o desejo e proporciona o prazer. Assim, no conto, Julius personifica Eros e Tânetos, representando o conflito entre morte e vida, impulso de preservação e de autodestruição.

Este capítulo discutiu o envelhecimento e a sexualidade da mulher velha sob duas perspectivas diferentes: a de Maria Emília e a de Maria Leonor. Passamos agora ao universo do romance *As horas nuas*, cujo enredo apresenta a questão do envelhecimento sob uma terceira perspectiva: o olhar da atriz Rosa Ambrósio.

CAPÍTULO 3

A velhice em cena

3.1. As horas nuas

Este capítulo analisa *As horas nuas*, quarto e último romance de Lygia Fagundes Telles, lançado em 1989. A narrativa aborda a velhice feminina por meio dos dramas de Rosa Ambrósio, atriz de meia idade que entra em crise por causa do envelhecimento. No romance, a protagonista pretende escrever um livro de memórias que se chamaria *As horas nuas*. O título escolhido pela personagem também dá nome ao romance, fazendo uma referência simbólica ao próprio conteúdo da obra, ou seja, a nudez emocional da protagonista, representada por um mergulho em sua interioridade. A primeira cena do romance descreve Rosa Ambrósio entrando em um quarto escuro, simbolizando que a protagonista volta-se para si mesma, para seu mundo interior. A atriz aparece na narrativa despida das máscaras que tantas vezes usou no teatro e se apresenta de “cara limpa” para o leitor, deixando à mostra seus defeitos, virtudes, delírios, memórias e medos. Principalmente o medo da velhice. É o momento das “palavras claras, horas claras” (TELLES, 1989, p. 41).

Atriz em decadência, viúva e alcoólatra, Rosa vive um drama pessoal por não aceitar o próprio envelhecimento. Tentando ignorar a “idade da madureza”, como ela se refere à velhice, a atriz se apegua à felicidade passada relembando os momentos que teve com o falecido marido Gregório e com o jovem amante Diogo, que foi embora. Solitária, suas únicas companhias são a empregada Dionísia e o gato Rahul, que por vezes também assume o papel de narrador. Rosa tem uma relação complicada com a única filha, Cordélia, a quem critica por sempre se envolver com homens mais velhos: “Podia ser livre, podia morar longe com sua tropa de amantes, aceito. Mas não precisava ser uma tropa de velhos” (TELLES, 1989, p. 13). A afirmativa revela o preconceito hipócrita da personagem que repudia o relacionamento de sua filha com homens velhos, mas tinha um amante muito mais jovem que ela.

As horas nuas é uma trama complexa na qual passado e presente, real e onírico se misturam aos fantasmas interiores da protagonista. Sem um encadeamento lógico-linear, a narrativa alterna três pontos de vista: o de Rosa Ambrósio, o do gato Rahul e o do narrador em terceira pessoa. Na opinião de Carmen L. T. Secco,

a plurivocidade do narrar, além de espelhar o estilhecimento típico das narrativas modernas, em *As Horas Nuas*, expressa também o fragmentário do universo do inconsciente de Rosa Ambrósio em seu delírio provocado pelo álcool. (SECCO, 1994, p. 85).

Esse modo de narrar múltiplo oferece ao leitor diferentes ângulos de uma mesma realidade, possibilitando distintos olhares sobre a história. Trata-se, pois, de uma escrita caleidoscópica, isto é, multifacetada como a lente de um caleidoscópio, por meio da qual temos várias dimensões do envelhecimento e da identidade fragmentada de Rosa Ambrósio. Além disso, a própria estrutura do romance representa o caos do mundo interior da protagonista.

Vários críticos concordam que *As horas nuas* constitui uma inovação na obra lygiana por apresentar uma protagonista madura, diferente das jovens protagonistas dos romances anteriores. Para Ana Paula dos Santos Martins (2013), *As horas nuas* pode ser considerado o romance da maturidade de Lygia Fagundes Telles, tanto por apresentar uma protagonista de meia-idade quanto pelo apurado senso estético desenvolvido na obra. Talvez a maior inovação de *As horas nuas* seja sua própria forma, isto é, o modo como Lygia Fagundes Telles desconstrói o romance tradicional por meio de uma linguagem cheia de fraturas e cortes. O romance é construído com três vozes, mas é atravessado por várias vozes fragmentadas e descontínuas, como de Diogo, Dionísia e Gregório, por exemplo, sem falar nas personagens vividas por Rosa no teatro e que muitas vezes são evocadas pela protagonista. Essas outras vozes ajudam o leitor a compor o quadro da vida de Rosa Ambrósio.

O romance tem características de um texto dramático, apresentando uma estrutura dialógica, com alternância da entrada das personagens, como se fosse uma peça de teatro. Além disso, a estrutura textual tradicional é quebrada pela incorporação do discurso direto no relato do narrador em primeira pessoa, muitas vezes sem nenhum aviso prévio ou uso de travessão. Essa linguagem fragmentada, segundo Carmen L. T. Secco (1994), está calcada na crise da modernidade e rompe com a verossimilhança da ficção do século XIX. Quebrando a linearidade da narrativa, o leitor é obrigado a decifrar o jogo textual e intertextual proposto pelo autor. Dessa maneira, o sentido do texto vai sendo construído aos poucos pelo próprio leitor.

A interrupção da continuidade discursiva pelo fluxo da consciência do narrador (também chamado monólogo interior) é um traço comum na ficção de Lygia Fagundes Telles que pode ser observado tanto nos contos quanto no romance estudados neste trabalho. Esse mergulho na consciência das personagens gera uma ruptura na linearidade da narrativa. Em “Senhor Diretor” e *As horas nuas* a quebra da linearidade do enredo é potencializada pelo entrecruzamento de vários discursos, como, por exemplo, trechos de músicas, poemas, filmes, peças de teatro e a linguagem publicitária. Diante dessa linguagem fragmentada, o leitor é o único capaz de recolher os fragmentos narrativos para compor o todo do conto ou do romance.

Esse atravessamento de vozes (polifonia) é próprio da literatura do pós-guerra na qual, segundo Alfredo Bosi (2006), pode-se identificar uma “interpenetração de planos”, isto é, uma mescla de narrativa, poesia, drama, roteiro cinematográfico, dentre outros, na tentativa de espelhar a pluralidade da vida moderna. Sobre esse assunto, Antonio Candido (1989) aponta que, a partir da década de setenta, essa pluralidade é legitimada na medida em que há um desdobramento dos gêneros romance e conto, que passam a incorporar linguagens e técnicas de outras formas de arte. O resultado disso são

romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte. (CANDIDO, 1989, p. 209).

A literatura passou a ser fortemente influenciada pelo jornalismo, pela publicidade, pelo cinema. A adoção de outras linguagens nas narrativas indica que a experimentação formal e a elaboração do texto tornam-se determinantes para a ficção atingir seus objetivos de comunicação. Assim, a linguagem passa a ser criadora de realidades, deixando de ser apenas um meio de representação do real. Seguindo essas tendências contemporâneas (de acordo com a concepção de Bosi), Lygia Fagundes Telles se insere nesse contexto de renovação da linguagem da prosa brasileira, a lado de Aníbal Machado, Clarice Lispector, Osman Lins, dentre outros (SECCO, 1994). Com a obra *As meninas* (1973), Telles inaugura o romance pós-moderno feminino

apresentando uma linguagem fraturada, explorando a polifonia, a fragmentação dos pontos de vista e a alteridade.

Nas narrativas analisadas neste trabalho, evidenciam-se essas tendências contemporâneas já apontadas por Bosi (2006). Há uma diluição dos gêneros conto e romance por meio da interpenetração dos planos narrativo, lírico, dramático e cinematográfico, produzindo textos híbridos. Em “Senhor de Diretor”, temos o gênero conto mesclado à carta que é elaborada pela protagonista Maria Emília, enquanto em *As Horas nuas* temos um livro de memórias dentro do romance. Ou seja, é o texto dentro do texto. Além disso, a influência da propaganda e do cinema pode ser percebida no conto “Senhor Diretor” pelos “cortes bruscos e pela superposição de planos temporais que revelam o esfacelamento da linguagem no mundo contemporâneo” (SECCO, 1994, p. 85). A narrativa é atravessada, a todo instante, por notícias de jornal, anúncios publicitários, versos de poema e trechos da carta imaginária, formando um verdadeiro mosaico de vozes que se entrecruzam. O mesmo ocorre com o romance, que é atravessado pelas vozes dos narradores, das personagens, das peças de teatro encenadas pela protagonista, dentre outras.

Com dois personagens narradores, *As horas nuas* apresenta uma voz narrativa que quase sempre é parcial, isto é, ou mostra o olhar de Rosa ou o olhar de Rahul. Nesse romance, Lygia Fagundes Telles brinca com o leitor ao descentralizar a narrativa e colocar parte da história sob o olhar de um gato. Rahul, o gato de estimação de Rosa que é dotado de consciência de suas vidas anteriores, narra suas próprias memórias e também a história de Rosa. A maior parte da narrativa focaliza a história de Rosa Ambrósio sendo atravessada por outras histórias, como as lembranças do gato e a intimidade da psicanalista de Rosa, Ananta Medrado. Na última parte, o romance volta-se para o misterioso desaparecimento de Ananta. Outras personagens também entram em cena no romance, como o Vizinho misterioso do sétimo andar e Renato Medrado, o primo de Ananta que investiga seu desaparecimento. Na sua parte final, a narrativa ganha um ar de romance policial sem, contudo, apresentar uma solução natural para o mistério. Como é comum na ficção lygiana, o final fica suspenso, deixando a cargo do leitor imaginar um desfecho para a história.

O enredo gira em torno do desencontro existencial de Rosa Ambrósio, desencadeado pela não aceitação do envelhecimento. Inconformada com a passagem do tempo, Rosa volta-se para o passado pretendendo reviver os momentos felizes e fugir da realidade que a angustia. Na tentativa de preencher seu vazio interior, decide escrever um livro de memórias, objetivo que se realiza em parte quando, no fim do romance, consegue ditar parte delas para um gravador. Por meio da linguagem, Rosa tenta organizar seu mundo interior e trazer o passado para o presente, o que sugere uma ideia de salvação por meio da escrita. No romance, não há divisões fixas entre presente e passado, ao contrário, as lembranças se misturam à realidade.

Nesse aspecto, Lygia Fagundes Telles utiliza a memória como recurso para construir o enredo, sem, contudo, transformá-lo em um romance memorialista. No texto “Sobre lembrar e esquecer nos romances e contos” (2013), Suênio Campos de Lucena discute como a memória é um traço constitutivo da obra de Telles. Para esse pesquisador, a memória é o recurso que “movimenta” as narrativas lygianas, pois provoca angústias e deflagra conflitos, muitas vezes funcionando como “antagonista” em algumas tramas. Lucena (2003) destaca que as personagens de Telles se relacionam com seu passado de forma ambígua e perturbadora, algumas vezes tentando esquecê-lo, outras vezes tentando recuperá-lo. Sobre a questão da memória em Lygia Fagundes Telles, Leonardo Monteiro afirma:

(...) as personagens de Lygia vivem imersas na temporalidade. Elas não se livram da memória, do passado, das coisas antigas que se entranham no presente, do ontem que está no hoje e de uma espécie de gosto de fracasso que fica pela impossibilidade de fazer parar a roda do tempo e começar tudo de novo. (MONTEIRO, 1980, p. 102).

Rosa Ambrósio, como grande parte das personagens de Telles, também não se conforma com a passagem do tempo e com a impossibilidade de recuperar o que já foi (a juventude, o sucesso, o marido, o amante). O tempo é encarado como “elemento de destruição e como marca da presença do envelhecimento” (MARRECO, 2013, p. 66). Por isso o projeto de escrita das memórias configura-se como uma maneira de burlar o tempo, reviver e eternizar os momentos felizes do passado, “não guardarei senão as horas felizes, estava escrito no relógio-do-sol. As coisas boas, as coisas lindas” (TELLES, 1989, p. 105). Refugiando-se no passado, a

atriz busca encontrar-se novamente com as glórias de outrora. Ao fazer seu depoimento-capítulo (ditar suas memórias para um gravador), Rosa se volta para o passado mais remoto, isto é, para sua infância e adolescência, a convivência com os pais, o primeiro amor: “quero ir assim livre no começo do começo, lá longe, quando a Rosa em botão ia colhendo estabonadamente as rosas da manhã” (TELLES, 1989, p. 180). A rosa em botão, evidentemente, é metáfora da juventude de Rosa.

Quando Rosa começa efetivamente a narrar suas memórias para um gravador, gera um efeito interessante na narrativa. A criação de um livro de memórias dentro de um romance, ou seja, um gênero dentro do gênero, leva-nos a considerar que em *As horas nuas* coexistem duas obras, o romance de Lygia Fagundes Telles e as memórias de Rosa Ambrósio. Carmen L. T. Secco (1994) considera essa obra como uma “narrativa em abismo”, ou seja, uma narrativa que se desdobra em outra. Segundo informa Secco, o “termo romance em abismo”, em francês *mise en abyme*, refere-se às narrativas que se caracterizam pela “duplicação da narrativa – a estória dentro da estória” (SECCO, 1994, p. 228). É um elemento de duplicação interior que cria uma ilusão de profundidade, proporcionando um jogo de espelhos dentro da narrativa que se configura uma forma de auto-reflexão. Assim, o texto da autora se confunde com o texto da personagem-narradora, dando a impressão de estar à beira do abismo e possibilitando uma reflexão sobre o próprio processo da escrita. Esse jogo metanarrativo revela o aprimoramento da estética utilizada por Lygia Fagundes Telles na construção desse romance.

É inegável que a construção estética de *As horas nuas* faz parte da estrutura da obra, e, portanto, é essencial para o entendimento do texto. Entretanto, não é nosso objetivo aqui fazer uma análise minuciosa dos aspectos formais desse romance, mas, ao contrário, procuramos demonstrar sucintamente como a estética dessa obra ajuda o leitor a construir seu sentido. A linguagem fragmentada, os discursos entrecruzados, as vozes descontínuas, os jogos narrativos e metanarrativos usados pela autora ajudam a formar o mosaico da identidade da protagonista tão fragmentada pelas perdas que sofreu e, sobretudo, pela passagem do tempo. A velhice é o grande drama da vida de Rosa Ambrósio, e, por conseguinte, a grande problemática do romance. O drama particular da atriz ao enfrentar a realidade do

próprio envelhecimento incita vários questionamentos a respeito da velhice feminina, ao que nos dedicaremos a partir de agora.

3.2. Uma Rosa madura

Antes de passarmos à análise do texto, parece-nos pertinente diferenciar os termos *velhice* e *envelhecimento*. Conforme o entendimento do psicanalista Jacky Messy (1999), envelhecer é um processo natural irreversível que começa no nascimento do indivíduo e acaba na sua morte. Ou seja, o envelhecimento se inscreve na temporalidade do indivíduo e o acompanha do início ao fim da vida. Já a velhice não é um processo, mas sim um “estado que caracteriza a posição do indivíduo idoso” (Messy, 1999. P. 23). A velhice, para Messy, é o tempo da idade avançada, enquanto o envelhecimento é o tempo da idade que avança. Mas, quando começa a velhice? O que determina se uma pessoa é velha ou não? A idade? A aparência?

A Organização Mundial de Saúde (OMS) considera uma pessoa como “idosa” a partir dos sessenta e cinco anos, nos países desenvolvidos, e a partir dos sessenta nos países em desenvolvimento. Entretanto, Carmen L. T. Secco (1994) nos incita a refletir sobre esse limite temporal que separa o jovem do velho ao afirmar que, “conceituar como velha uma pessoa, só porque atingiu uma soma razoável de anos, é medir a velhice por um critério apenas cronológico. É esquecer sua dimensão temporal subjetiva” (SECCO, 1994, p. 7). Assim, a velhice é uma realidade que implica várias dimensões além da cronológica, como a biológica, a psicológica, a existencial, a cultural, a social, dentre outras.

Definir e conceituar o termo “velhice”, portanto, revela-se uma tarefa extremamente complexa à qual não pretendemos nos prender, uma vez que não é nosso objetivo, e nem poderia ser, esgotar os sentidos que o envolvem. Interessa-nos, entretanto, refletir sobre a dimensão subjetiva da velhice em relação à sua dimensão social no romance *As horas nuas*, isto é, como a personagem encara o próprio envelhecimento a partir de uma construção social sobre a velhice. Também nos interessa saber como se constrói a identidade dessa mulher envelhecida. Se levarmos em conta apenas a dimensão cronológica, Rosa não é uma mulher idosa, pois, segundo nos informa o gato narrador, possui entre cinquenta e oito e cinquenta e nove anos. Ou seja, cronologicamente ela ainda não pode ser considerada uma

mulher velha. Como então definir essa pessoa que não é velha, mas também não é jovem? A própria Rosa nos responde:

Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o cabo da Boa Esperança, já nem sei que cabo é esse, era a mamãe que falava nisso mas deve ter alguma relação com a velhice, ô! meu Pai, que palavra ignóbil. Prefiro falar em madureza. Idade da madureza. (TELLES, 1989, p. 11).

Ao afirmar que está “dobrando o cabo da Boa Esperança”, antiga expressão popular utilizada para se referir às pessoas que já viveram muitos anos, Rosa se assume como uma pessoa que já não é jovem. No entanto, a palavra velhice lhe causa verdadeira aversão, como podemos perceber pela fala “ô meu Pai, que palavra ignóbil”. Essa aversão da personagem à velhice está presente ao longo de todo o romance. Ela prefere, então, falar em “idade da madureza”, numa tentativa de minimizar o peso que o significado da palavra velhice exerce sobre sua vaidade.

Em nosso entendimento, Rosa está posicionada no limiar da passagem de uma fase da vida para outra, nesse caso, da maturidade para a velhice. Esse tipo de “passagem cíclica”, isto é, essa transformação pela qual a personagem passa, representa a transição de uma etapa da vida para outra. Segundo Maria J. S. Barbosa, na obra de Lygia Fagundes Telles “há evidências de que a autora utiliza ritos cíclicos para descrever ou para revelar o limiar das transformações das personagens tanto nas jornadas de conhecimento como nos seus trajetos de perdição” (BARBOSA, 2013, p. 20). Tanto em “*As horas nuas*” como em “*Senhor Diretor*”, as protagonistas parecem estar posicionadas nesse limiar da vida, no qual se deixa de ser jovem e se assiste à chegada da velhice.

Os chamados “ritos cíclicos” utilizados por Telles representam as transformações importantes por que passam os seres humanos (nascimento, puberdade, iniciação sexual, morte, dentre outras). Entre as passagens cíclicas da vida da mulher, a primeira menstruação (início da puberdade) e a menopausa (fim da idade reprodutiva) são as que mais afetam a construção de uma identidade feminina. A puberdade marca a entrada da mulher na vida produtiva, enquanto a menopausa, ou climatério, marca a passagem para uma fase em que não se pode mais gerar filhos. A menopausa marca também a proximidade da velhice, já que constitui um indício

de que a juventude está chegando ao fim. Visto que as personagens estudadas neste trabalho são mulheres menopausadas, isto é, que já passaram pela menopausa, acreditamos ser importante entender como o climatério afeta a vida e a identidade da mulher, e, por conseguinte, como influencia na sua maturidade e velhice.

Neste trabalho, adotamos uma visão psicanalítica da menopausa, conforme nos propõe a pesquisadora Marie-Christine Laznik em seu livro *O complexo de Jocasta: a feminilidade e a sexualidade sob o prisma da menopausa* (2003). Nessa obra, a psicanalista empreende um estudo clínico da menopausa, construindo suas argumentações a partir dos conceitos freudianos de sexualidade e feminilidade. Apoiando-se na reinterpretação lacaniana da teoria de Freud, Laznik se posiciona contra alguns trabalhos das ciências sociais que compreendem os fenômenos da menopausa como resultado de determinismos históricos e sociais, buscando assim compreender seus efeitos psíquicos na identidade e na sexualidade da mulher.

A menopausa, em um sentido ginecológico restrito, refere-se à interrupção definitiva da menstruação que marca a transição da fase produtiva da mulher para uma improdutiva. Ocorre que essa mudança de fase não tem só consequências físicas, como as alterações hormonais, mas também afeta a maneira como a mulher enxerga a si mesma e como se relaciona com o Outro. A menopausa não marca só a impossibilidade de engravidar, mas também implica outras perdas. Nesse sentido, o termo menopausa também é utilizado para referir-se à *crise do meio da vida* (LASNIK, 2003, p. 28).

Segundo Lasnik, é difícil abordar a menopausa sem falar da importância da menstruação para a formação da identidade da mulher: “constatamos, com efeito, como analistas, que a menstruação é o vestígio mais palpável da identidade feminina. Ela está sempre ligada às representações de feminilidade, da sexualidade e da fecundidade” (LASNIK, 2003, p. 29). A menstruação representa a fertilidade, a capacidade de procriar, capacidade esta que, segundo a autora, está fantasticamente ligada à vida, ou seja, é uma forma de burlar a morte. A chegada da menopausa é o momento em que a mulher é obrigada a enfrentar a perda da juventude e da fertilidade, por isso, muitas mulheres desejam manter os sangramentos mensais (por meio da reposição hormonal) como forma de manter sua feminilidade. No conto “Senhor Diretor” podemos identificar esse desejo na personagem Mariana:

Mariana ouvia a publicidade na tevê, no rádio, entrava nos mercados e comprava tudo, até pílulas homeopáticas para excesso e escassez, mas Mariana, minha querida, já faz tanto tempo que você está na menopausa! Ela riu, meu Deus, é claro, ando tão atordoada com tanta ordem que eles dão, não é que acabei me distraindo? (TELLES, 1998, p. 17).

No fragmento há uma crítica explícita ao poder alienante que a publicidade exerce sobre as pessoas, que, influenciadas pelos anúncios, adquirem coisas desnecessárias. Mas, será que Mariana estava tão distraída a ponto de comprar pílulas para corrigir o fluxo menstrual se já não menstruava há tanto tempo? A menopausa não deve ser um fenômeno tão fácil de esquecer, sobretudo para uma mulher como Mariana, que tentava manter a juventude a todo custo, inclusive recorrendo às cirurgias plásticas. O que parece é que a personagem tem um desejo, mesmo que inconsciente, de manter a menstruação como se ainda não tivesse passado pela menopausa. O mesmo desejo se deixa entrever no diálogo entre Rosa e Dionísia, em *As horas nuas*:

— Devo estar com febre. A menopausa, você sabe.
 — Mas já faz tempo que acabou, a senhora esqueceu? Foi junto comigo. (TELLES, 1989, p. 48).

Rosa descreve o calor que sente, representado no diálogo pela febre, como sintoma da menopausa, ou, seja, imagina que o processo de interrupção de suas regras ainda não terminou. Ela tenta prolongar sua juventude pela fantasia de ainda poder menstruar, mas Dionísia a faz lembrar que há muito tempo suas regras já acabaram, ou seja, já é uma mulher menopausada.

Há que se destacar que, quando relaciona a menstruação à identidade feminina, Laznik parte de uma concepção freudiana de feminilidade, que, por sua vez, está fundada no *primado do falo*. Para desenvolver suas ideias sobre a menopausa, Lasnik parte da teoria freudiana denominada *entrada da menina no Édipo*. Para Freud, a entrada da menina no Édipo¹³ se dá quando a inveja do pênis (para Lacan o *falo*¹⁴) é

¹³ *Complexo de Édipo*.

¹⁴ Segundo a interpretação de Lacan do *Complexo de Édipo*, o *falo* é o significante e não o pênis. “Um significante que, no registro imaginário, tem valor de poder” (LAZNIK, 2003, p. 69). O *falo* é o

substituída pelo desejo de ter um filho do pai. Nessa equação simbólica, o filho equivaleria ao pênis. Nesse esquema de primazia do *falo*, a mulher está provida de uma certa *forma fálica*: a capacidade de parir. Nesse sentido, a menopausa significa uma perda fálica para a mulher, o que funcionaria como uma segunda castração, uma nova humilhação narcísica.

O outro componente da identidade feminina proposto por Freud essencial para compreender a catástrofe que acomete a feminilidade na menopausa, segundo explica Laznik (2003), é a falicidade da imagem corporal da mulher. A psicanalista argumenta que, para compensar a falta do falo (não tê-lo), a mulher se oferece ao Outro como objeto fálico (ser o falo). O corpo feminino, então, adquire um valor fálico. A sedução feminina consistiria, conforme explana Laznik, em um jogo de esconder-desvelar o falo, ou seja, os próprios atributos femininos. Com o passar do tempo, porém, a mulher vai perdendo a beleza e a juventude em decorrência do envelhecimento. A menopausa, nesse sentido, constitui uma nova humilhação narcísica para a mulher, porque nessa fase ela perde tudo o que recebeu na puberdade: a capacidade de procriar e de seduzir. Como “ser amada é, para a mulher, uma necessidade mais forte que amar” (LAZNIK, 2003, p. 71), a menopausa causa uma crise em sua identidade. Durante essa crise do meio da vida, “não apenas uma mulher não pode mais parir, mas seu corpo, como totalidade, vai perder o brilho fálico que tinha aos olhos dos homens” (LAZNIK, 2003, p. 78). Perder a capacidade de seduzir, mais do que a de procriar, representa para a mulher a perda da própria feminilidade. A identidade feminina, muitas vezes, está colocada na dependência do olhar apaixonado do Outro. Enquanto o homem precisa provar sua potência sexual para manter o falo, a mulher necessita sentir-se desejada, provocar reações corporais no parceiro.

A menopausa, enquanto resultado do processo natural do envelhecimento, não se limita a estabelecer a incapacidade reprodutiva, mas implica também uma mudança na imagem que a mulher tem do próprio corpo. De acordo com Laznik, várias pesquisas indicam que uma grande parte das mulheres perde o interesse sexual durante a menopausa. Entretanto, essa falta de interesse não está relacionada somente à queda dos hormônios femininos, consequência do climatério, mas passa também

significante do desejo, da falta, isto é, do que o Outro não tem. Assim, o *falo* pode ser o poder econômico, a virilidade, a beleza, etc.

pela imagem do corpo. Muitas mulheres interrompem a vida sexual porque deixam de agradar a si mesmas e renunciam à própria sexualidade por medo de serem rejeitadas pelo parceiro.

As transformações corporais causadas pela perda hormonal, a interrupção da menstruação, o aumento de peso e a alteração da silhueta acabam inibindo o desejo feminino, o que dificulta o relacionamento sexual. Outro fator que contribui para essa espécie de “aposentadoria” da sexualidade é a construção social que considera a vida sexual da mulher madura como algo inadequado. As bases desse preconceito encontram-se no pensamento que atrela a sexualidade à reprodução. Sob essa ótica, a vida sexual da mulher deveria se encerrar com o fim da capacidade reprodutiva. Essa reprovação social da vida sexual depois da menopausa pode acarretar uma autocensura da mulher em relação à sua própria sexualidade. Nota-se, portanto, que o processo do envelhecimento é orientado tanto pelo psicológico quanto pelas relações sociais.

As mulheres na menopausa, em geral, sentem-se desamparadas diante do fantasma da decadência que está por vir. Sentem pavor de perder o *sex-appeal*, de perder os encantos. As transformações físicas ocasionadas pela passagem do tempo e a mudança da imagem corporal que ocorre na menopausa desencadeiam em muitas mulheres um sentimento de angústia e de sofrimento. Rosa Ambrósio, no romance *As horas nuas*, vivencia esse drama da decadência e atravessa a chamada “crise do meio da vida”. As marcas do envelhecimento se manifestam no corpo, por isso a personagem desenvolve uma relação conflituosa com seu corpo e com o tempo, considerado por ela como um algoz.

3.3. Uma Rosa despetalada

Em *As horas nuas*, os traumas do envelhecimento são os agentes provocadores do desencontro existencial de Rosa Ambrósio. O inconformismo da protagonista com a passagem do tempo já está expresso em seu próprio nome: Rosa, nome de flor, simboliza a beleza, ao passo que Ambrósio deriva de ambrosia, manjar dos deuses do Olimpo que os protegia do envelhecimento e da morte, significando algo divino e imortal. Entretanto, a rosa representa a beleza fugaz, que não é duradoura, uma vez que a flor murcha. Analisando os nomes da atriz, Secco (1994) conclui que seus

significados reafirmam “o narcisismo de Rosa e seu medo de perder a mocidade física, embora esta já estivesse distante” (SECCO, 1994, p. 88). Em vários momentos do romance, a protagonista utiliza a metáfora da rosa para representar a si mesma. Na juventude, “a Rosa em botão ia colhendo estabandamente as rosas da manhã” (TELLES, 1989, p. 180). Citando os versos de um poema francês, “*Vive sem esperar pelo dia que vem, colhe hoje, desde já, colhe as rosas da vida!*” (p. 180), a atriz confessa que colhia as flores matinais, isto é, vivia intensamente os momentos que a vida lhe apresentava. Mas, com o passar dos anos a Rosa foi envelhecendo, como ilustra o trecho a seguir:

Fui armando o meu enorme buquê, fui compondo o arranjo floral a meu modo quando então começaram os imprevistos, os sustos, ah! como fugiam do meu controle as flores que foram murchando, as pétalas que foram caindo. Começaram a aparecer buracos. Mais buracos e o arranjo se desarranjou, perdeu o brilho e eu mesma, hem?! Onde a graça colhedora da manhã? (TELLES, 1989, p. 181).

Rosa resume a história de sua vida por meio da imagem de um buquê de flores que ela mesma foi compondo à sua maneira. Mas, com a ação inevitável do tempo, o buquê foi ficando esburacado, perdendo a beleza. As flores murchando e perdendo as pétalas metaforizam o processo do envelhecimento da protagonista. No presente da narrativa, quando a atriz já está na idade da maturidade, ela se autodefine como uma rosa despetalada “Murchei, hem?! Rosa Despetalada” (TELLES, 1980, p. 104). Essa imagem claramente alude às transformações corporais causadas pelo tempo e reflete a insatisfação da personagem com a própria aparência. Nesse sentido, a relação que a personagem estabelece com o corpo envelhecido tem grande importância na busca de uma identidade que foi fragmentada pelas transformações naturais causadas pelo tempo.

Em sessão com sua psicanalista, Rosa assume: “Eu gostava de mim, Ananta. Agora me detesto, Ô meu Pai, é horrível. Conviver comigo mesma, horrível...” (TELLES, 1989, p. 99). As mudanças físicas causadas pelo envelhecimento levam Rosona, como é carinhosamente chamada por Rahul, a desprezar o próprio corpo, o qual considera um traidor: “[...] ódio que sentia pelo próprio corpo, o traidor! Ele não é o mesmo Ananta, muda depressa demais!” (TELLES, 1989, p. 75). Ainda assim se

preocupa em não permitir que os outros percebam que envelheceu, tingindo os próprios cabelos e até mesmo os pelos pubianos sozinha: “Não sei por que esses bandidos tinham que nascer brancos” (TELLES, 1989, p. 30). Ela também rejeita os convites para viajar de Cordélia e de Lili, a única amiga que restou, assim como rejeitava os de Diogo, pois não queria ficar “exibindo a velhice”. Queria esconder-se dos outros e de si mesma.

No início, incentivada por Diogo, Rosa assumiu uma postura ativa diante da proximidade da velhice: “reagi atirando-me ao trabalho, aos esportes, fiz natação, pedalação, comecei a estudar papéis dentro da minha faixa etária, outra expressão ignóbil” (TELLES, 1989, p. 19). Recorreu à atividade física, aos cremes rejuvenescedores, à cirurgia plástica. Entretanto, o envelhecimento é um processo irreversível, não se pode evitar totalmente as marcas do tempo. Para Rosa, a velhice representa a decadência física e também profissional: “Não é a idade que me deprime, é o preconceito. A limitação de trabalho” (TELLES, 1989, p. 100). Por não querer representar papéis próprios para sua faixa etária, acabou se afastando do teatro. Com o tempo, afastou-se também das festas, das viagens, quase não saía de casa. Depois da morte de Gregório e a partida de Diogo, Rosa, nas palavras de Rhaul, tornou-se “relaxada e beberrona”, passava menos creme no corpo e os banhos ficaram mais raros. A atriz, tão narcisista e vaidosa, desistiu de lutar contra o tempo, apesar de não se conformar com a velhice. Para Ananta, enfatiza o desprezo pelo próprio corpo: “E a outra quer que me vista, me enfeite, mas por que enfeitar este corpo que agora detesto? Nem é detestação mas desprezo, o traidor. Quero ser cremada, hem?! Que não me vejam desprevenida, exposta” (TELLES, 1989, p. 50). O desejo de ser cremada desvela o pavor que a protagonista sente de expor o corpo envelhecido. Esse pavor também aparece em um sonho relatado pela atriz:

Sonhei com ele [Diogo]¹⁵, eu estava numa vitrine. As pessoas paravam para me olhar mas tão espantadas, ficou um amontoado de gente, quis então me levantar e vi que estava pregada no chão e nua. Completamente nua. Daí ele entrou, atirou em cima de mim a capa de toureiro e começou a falar furioso com os curiosos que não entendiam nada por causa do vidro, eu também não entendia, só ouvi isto — as impurezas da idade. As

¹⁵ Inserção nossa.

impurezas da idade, repetiu Rosona com voz encolhida, como se ainda estivesse na vitrine. (TELLES, 1989, p. 120-1).

Estar em uma vitrine significa estar exposto ao olhar avaliativo dos outros. O sonho representa o medo que a personagem tem de expor seu corpo envelhecido e também a necessidade de evitar que os outros vejam um corpo fora do padrão idealizado, pois o que geralmente fica exposto na vitrine são os manequins com seus corpos “modelo”. No sonho, Rosa está pregada ao chão da vitrine, o que indica a impossibilidade de fuga. Ela está nua e presa, ou seja, não há como fugir do julgamento dos outros. O herói que aparece para salvá-la dessa situação tão constrangedora é Diogo, que cobre sua nudez com uma capa e a defende dos curiosos. É representativo o fato de que a protagonista só consiga entender das palavras de seu salvador somente a expressão “as impurezas da idade”. Esse sonho contrasta com a imagem de um quadro pintado por um pintor polonês no qual Rosa aparece nua, mas ainda jovem. O temor da protagonista, então, não é simplesmente expor a nudez, mas expor a nudez de um corpo envelhecido. Diogo representa, para Rosa, uma espécie de tábua de salvação, uma forma de se proteger da realidade da velhice.

A ideia da decadência corporal, a *décadence* como ela mesma diz, atormenta Rosa Ambrósio. Ela demonstra ter consciência do quanto o envelhecimento atinge profundamente as mulheres, especialmente as bonitas, que tentam manter a beleza a todo custo:

Luta e castigo. Isso das mulheres bonitas e dos homossexuais sofrerem dobrado quando começa a decadência. Seres destinados à destruição como todos nós mas com a obsessão da beleza. O culto do corpo. (...) — *Décadence!*... Acho que saí na hora certa, antes da chifrada. Também quis segurar a beleza, é claro, quem não?... Mas ela escapou por entre meus dedos, água... Ainda bem que Deus me deu a paz sexual. (TELLES, 1989, p. 125).

Rosa critica a “obsessão da beleza” e o “culto do corpo”, mas admite que também tentou “segurar” a beleza. Reconhece, porém, que ela “escapou” por entre seus dedos, isto é, a pesar de todos os exercícios físicos e tratamentos cosméticos, não há como conservar a juventude e a beleza para sempre. Em algum momento, todo ser humano que envelhece vai sentir os efeitos do tempo em sua aparência, não

há como fugir. Mas, percebendo a chegada da *décadence*, Rosa prefere sair de cena, afastar-se dos palcos e do mundo a fim de esconder sua velhice. Aparentemente, a atriz afasta-se também da vida sexual, como sugere a última frase do fragmento citado.

Em vários momentos do romance Rosa Ambrósio faz questão de afirmar “Deus me deu a paz sexual”. O uso recorrente dessa expressão pode revelar muito sobre como a protagonista encara sua sexualidade na maturidade. O primeiro contato que se tem com essa expressão é pela voz do gato Rhaul: “Negava ou minimizava os prazeres da cama com uma frase que ouvi mais de uma vez, Deus me deu a paz sexual” (TELLES, 1989, p. 32). Entretanto, percebe-se que essa negação do desejo sexual se realiza, inicialmente, somente no discurso, já que a atriz mantinha um relacionamento sexual com seu secretário, Diogo. É o próprio gato que informa que as brigas dos amantes, muitas vezes, acabavam na cama. No trecho a seguir, vê-se a contradição entre o que Rosa diz para o repórter e o que vivencia na intimidade:

Diogo parado no meio do quarto, imóvel com sua perplexidade e seu disco. Pensei como ele ficava bonito quando estava triste. E pensei que seria maravilhoso tê-lo sempre assim ao meu lado mesmo sem o sexo. Principalmente sem o sexo. Mas era possível um amor casto? Olhei-o com infinito cansaço, trinta e três anos, por aí. Quase dois metros de altura e aqueles ombros e pernas, só músculos. A massa volumosa do sexo aplacado sob o elástico da sunga vermelha, Ô! meu Pai. Tarde da noite. Deus me deu a paz sexual, eu tinha dito ao repórter nesse dia, aquelas perguntas idiotas sobre o amor. (TELLES, 1989, p. 140).

Nesse momento íntimo entre os dois, o olhar de Rosa para o amante não parece desprovido de desejo, já que o descreve de maneira sensual, observando os detalhes de seu corpo. A expressão “Ô meu Pai!” utilizada para referir-se à “massa volumosa do sexo” indica que a atriz não está indiferente diante da virilidade de Diogo, mas sugere que ela ainda o deseja. Mas então por que desejar um relacionamento casto? Por que querê-lo ao seu lado mesmo sem sexo? A relação entre a velha atriz e seu jovem secretário era conflituosa. O romance dá indícios que, mesmo recebendo presentes caros (um *porsche*, por exemplo) Diogo tinha outras mulheres, motivo pelo qual Rosa o despediu. Mas a partida do amante aprofundou ainda mais sua crise, o que a faz arrepender-se e desejar a volta do secretário. O anseio e a esperança pela

volta de Diogo percorrem toda a narrativa. Para tê-lo de volta, a atriz está disposta a abrir mão de tudo, até da vida sexual:

Fiz as pazes com meu corpo porque fiquei com pena dele, faz o que pode para me agradar, para corresponder, consegue? Fico comovida, tantos anos de luta, quase sessenta e esse corpo ainda de pé, perdendo um pouco o equilíbrio mas de pé o pobrezinho. Estou quase chorando de emoção mas reconheço que é um corpo ligeiramente fatigado, hem?! Deixa ele quieto, deite-se com suas meninas de peitinhos duros e bundinha dura que prometo não interferir mais, quero apenas a sua companhia, entendeu, Diogo? (...) Amante-irmão. (TELLES, 1989, p. 179).

Esse trecho parece explicar o significado da expressão “Deus me deu a paz sexual”. Na verdade, Rosa faz as pazes com o próprio corpo no sentido de renunciar ao próprio desejo, acreditando que não é mais desejável para o amante. Desesperada para sair da sua solidão insuportável, a atriz está disposta até a aceitar que Diogo se relacione com outras mulheres. Assim, a protagonista, aparentemente, abre mão de sua sexualidade para ter de novo a presença do amante, mesmo que seja apenas como amigo, ou, como ela mesma diz, um “amante-irmão”.

3.4. O jogo de espelhos

O desprezo pelo corpo envelhecido e a consciência de uma aparência decadente se deixam entrever na conflituosa relação de Rosa Ambrósio com os espelhos do apartamento. A atriz ora os evita, ora os enfrenta com arrogância. A imagem que Rosa vê no espelho a incomoda porque delata os efeitos causados pela passagem do tempo: “Tantos espelhos. Mas agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança (...)” (TELLES, 1989, p. 11). São os espelhos que denunciam a dura realidade para Rosona: beirando aos sessenta anos, envelheceu. Extremamente narcisista, Rosa estava acostumada a ver em tudo o reflexo de sua beleza. O que vê no espelho, porém, já não corresponde mais àquela imagem idealizada guardada na memória, o que desencadeia uma crise de identidade. Ao contrário do jovem Narciso, que se deleitava com o próprio reflexo, a imagem de Rosa no espelho causa angústia e sofrimento.

As mudanças produzidas pelo envelhecimento se operam de maneira lenta e contínua e, por isso, nem sempre são percebidas pelo próprio sujeito.

Inconscientemente, ele vai alimentando a ideia de uma juventude eterna. Mas chega um momento da vida em que o espelho passa a refletir uma imagem diferente daquela que o sujeito tem de si mesmo, proporcionando a percepção do próprio envelhecimento e desencadeando um desencontro existencial.

O comportamento de Rosa frente aos espelhos corresponde ao que o teórico francês Jack Messy (1999) denomina “tempo do espelho quebrado”. Messy vai buscar na teoria lacaniana do “estádio do espelho” o embasamento para explicar essa relação entre o indivíduo idoso e sua própria imagem. Para Freud, na fase inicial de seu desenvolvimento, a criança não consegue fazer distinção entre sujeito e objeto, entre ela mesma e o mundo. Jacques Lacan chama esse estado de “imaginário”, que é quando ainda não há um centro do “eu” definido. É no “estádio do espelho” que a criança começa a desenvolver um ego e construir um centro do “eu”. Contemplando-se no espelho, a imagem que a criança vê refletida confunde-se com ela mesma, numa fusão entre sujeito e objeto. Ela se reconhece na imagem de maneira imperfeita, a imagem é e não é ela mesma. Quando crescer, a criança continuará fazendo essas identificações imaginárias com objetos e edificando seu ego.

Para Lacan, conforme explicita Terry Eagleton (2003), “o ego é apenas esse processo narcisista pelo qual fomentamos um senso fictício da unidade do eu, encontrando alguma coisa no mundo com o qual podemos nos identificar” (EAGLETON, 2003, p. 227). O que a criança enxerga no espelho é uma imagem ideal de si mesma que se confunde com a imagem do outro e passa a constituir um “ego ideal.” Dessa maneira, é a partir desse “ego ideal” que o ego se constitui por meio de “um processo de identificação com outro semelhante” (MESSY, 1999, p. 33). Grosso modo, o ego se constitui a partir das relações com a imagem do outro.

Na velhice, entretanto, a imagem no espelho deixa de ser uma projeção desse ego, conforme propõe Lacan, e passa a ser percebida como um reverso daquela imagem ideal da fase do espelho. É o que Messy chama de “tempo do espelho quebrado”. Para esse teórico, as perdas e restrições das possibilidades corporais atribuídas à velhice fazem com que a imagem entrevista revele não mais um ego ideal, mas um *ego feiura*. Para o indivíduo idoso, o reflexo no espelho antecipa “um corpo fragmentado, arrebatado, um corpo de morte” (MESSY, 1999, p. 33). Esse tempo do espelho quebrado é característico da época da maturidade, quando “o

horror de envelhecer encontra seu reflexo no espelho, sob o aspecto do eu-feiura” (p.34). Assim, a imagem ideal é substituída por uma imagem medonha, insuportável, quase irreconhecível. Para Messy, a fase do espelho quebrado consiste em uma antecipação da própria imagem de morte, seja no espelho ou pela imagem de outro indivíduo mais idoso. Para sintetizar sua teoria, Messy afirma:

O tempo do espelho quebrado se traduz por uma forma depressiva que corresponde à perda da imagem ideal, chamada de crise de identidade pela psiquiatria, ou dos cinquenta, ou ainda dos sessenta (...) (MESSY, 1999, p. 66).

E é justamente essa crise de identidade à qual se refere Messy que Lygia Fagundes Telles problematiza em *As horas nuas*. Rosa Ambrósio havia perdido a imagem ideal da atriz jovem e bela de outrora. A imagem que se reflete no espelho, portanto, em nada se assemelha àquela guardada em sua memória. Rosona não se reconhece mais. Na tentativa de recuperar a juventude, envolve-se com seu jovem secretário Diogo: “Mesmo quando me chamava de velha me fazia sentir jovem outra vez, não é uma loucura?” (TELLES, 1989, p. 39). Em outra passagem afirma: “e vejo agora que com ele eu tinha o tempo diante de mim”. Segundo Messy, a imagem consciente de nós mesmos funde-se com o que, ou quem, está mais próximo de nós, e essa imagem fundida não se parece em nada com aquela presentificada no espelho. Diogo era o espelho de Rosa, nele ela se via perfeita, conforme observamos no trecho a seguir:

Aceitei ser seu espelho deformante, mas nele me via perfeita. Embora me agredisse às vezes, era esse espelho que alimentava a minha fé. Quando Gregório foi embora, quando ele [Diogo]¹⁶ acabou indo também fiquei me vendo em estilhaços. Cacos! eu grito e ninguém me responde, perdi todos, minha filha. Meu público. (TELLES, 1989, p. 96).

Segundo descrição da própria Rosa, Diogo era jovem, bem-humorado, tinha o coração contente e era apaixonado pela vida: “Como é bom viver! ele vivia repetindo” (TELLES, 1989, p. 132). Diogo traz para a vida de Rosona um sentido de rejuvenescimento, funcionando como uma espécie de elixir da juventude, pois com

¹⁶ Inserção nossa.

ele sentia que tinha o tempo diante de si. Mas é também Diogo quem percebe o grande drama de Rosa e a encoraja a enfrentar o inevitável processo do envelhecimento:

— É simples Rosa, escuta, você está em pânico porque sente que está envelhecendo. Foge do trabalho, das pessoas, vai acabar fugindo de mim. Rosa Ambrósio, como vou fazer para entrar nessa cabeça que não existe outra saída, existe? Para escapar da velhice, querida, só mesmo morrendo jovem mas agora não dá mais. (TELLES, 1989, p. 100).

Nesse ponto, Diogo assume uma posição ambígua para Rosona. Ele é seu elixir da juventude, que lhe traz a ideia de rejuvenescimento e sensação de estar viva. Ao mesmo tempo, Diogo é o espelho que escancara a realidade que a atriz deseja ignorar: ela está envelhecendo e não há nada que se possa fazer a não ser enfrentar. Entretanto, o pânico que ela sente da velhice faz com que se afaste do teatro, dos amigos, das viagens, do mundo. A atriz confessa para o amante que sente medo e que conta com ele para voltar a se amar. Mas Diogo vai embora e deixa a identidade de Rosa estilhaçada, em cacos.

São várias as perdas que contribuíram para uma fragmentação da identidade de Rosa Ambrósio. O abandono do pai; a morte por *overdose* de seu primo e amor de infância Miguel; o suicídio de Gregório depois dos problemas psicológicos causados pela prisão e tortura política; a relação conturbada com a filha Cordélia; o afastamento dos palcos e, por fim, a partida de Diogo. Rosa perde os suportes de seu ego, os escudos que a protegiam. Restaram apenas a solidão e a velhice, ambas insuportáveis para ela. Sem amante, sem marido, sem público, sem aplausos, Rosona é obrigada a despir-se de suas máscaras e enfrentar sua condição de mulher envelhecida. Entretanto, a realidade é dura demais para suportar sozinha, por isso a atriz busca refúgio no álcool, que se torna sua única alegria. A bebida é uma forma de evasão, de fugir da realidade. Segundo palavras da protagonista, quanto mais bebia mais lúcida ficava, embora aumentasse também seu vazio interior. Ser ela mesma era fardo pesado demais para alguém que “impregnou-se de tantos papéis que representou” (TELLES, 1989, p.92). Para Rosa, era mais fácil atuar do que enfrentar a si mesma, já que atuar significa assumir outras identidades. Os papéis representados pela protagonista se confundem com ela mesma, o “ser” e a “máscara”

se fundiram, e as aparências ocultam a verdadeira *persona* da atriz. Durante a narrativa, porém, Rosona vai se “desembrulhando”, despindo suas máscaras para o leitor.

O desnudamento de Rosa, porém, não é apenas metafórico. Ela se despe também de suas roupas e enfrenta a realidade do espelho, que agora reflete uma imagem estilhaçada pelos efeitos do tempo e das perdas. É o gato quem nos lembra o gosto que Rosona tinha pelos espelhos, principalmente o espelho de aumento. Rhaul informa que Rosa odiava esse espelho, o qual chamava “espelho dos horrores”, mas ao mesmo tempo não podia ficar sem ele, levando-o para onde ia. Mas isso era na época em que sua imagem ainda lhe causava prazer. Rosa agora procura evitá-los, chegando a esconder o espelho de aumento, em uma tentativa de negar a realidade para si mesma. O que antes ressaltava os aspectos positivos, agora destaca os negativos. Cada ruga, cada fio branco, a flacidez da pele, tudo lhe é mostrado pelo espelho: “Sou o Outono, diria a imagem nua” (TELLES, 1989, p. 31). Essa imagem outonal, simbolizando o envelhecimento de Rosa, evoca a ideia de morte que está associada à velhice. O outono metaforiza a velhice enquanto etapa final da vida e proximidade com a morte. Por trás do medo de envelhecer também se insinua o medo de morte.

A percepção do próprio envelhecimento fica ainda mais evidente quando Rosa se depara com os retratos da juventude: “Ficou em êxtase, olhando. Comparando. E logo o êxtase virou terror. Meu Deus, meu Deus!... ficou repetindo” (TELLES, 1989, 88). Os momentos que ficaram registrados nas fotografias marcam a diferença brutal entre passado e presente, entre a imagem ideal que Rosa guarda na lembrança (e nos retratos) e a imagem real refletida nos espelhos. Em busca dessa imagem idealizada, Rosa almeja voltar ao passado e ser novamente a mocinha do retrato, eternizada em todo esplendor de sua nudez e juventude: “Às vezes quero morrer e ressuscitar jovem igual ao retrato que o polonês fez” (TELLES, 1989, p. 131). O retrato captou a beleza e juventude de um corpo que deixou de existir, o que torna a consciência da velhice ainda mais trágica para Rosa. O desgosto causado pelo envelhecimento manifesta-se também na inveja que Rosona sente pelas pessoas mais jovens:

Vai ver, é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens que vêm cobrindo tudo feito um caudal espumante, o ralador da inveja rala

mais fundo que o ralador de queijo. Inveja de Ananta, inveja de Cordélia – também de Cordélia? É claro, inveja de minha filha. (TELLES, 1989, p. 20).

Ananta e Cordélia são, para Rosa, espelhos que refletem não o que ela é, mas o que gostaria de voltar a ser. As jovens mulheres representam a imagem idealizada que se perdeu nas fissuras do tempo. Ananta Medrado é o “espelho que a incita à procura existencial” (SECCO, 1994, p.86). Com seu silêncio inquietante, a misteriosa psicanalista faz com que Rosa se questione, dando início ao seu processo de autoconhecimento. Rosa assume que sente inveja da juventude da filha, por isso repudia seu envolvimento com homens velhos.

Segundo Marie-Christine Laznik (2003), a inveja de mulheres jovens (geralmente as filhas) parece ser um traço comum entre as mulheres menopausadas. A psicanalista denominou essa relação conflituosa de *Complexo de Branca de Neve*. De acordo com Laznik, no momento da crise da meia idade as mulheres experimentam com suas filhas, quando estas se tornam mulheres, o que a madrasta da Branca de Neve viveu. No conto de fadas, a madrasta entra em crise quando ouve do espelho mágico a resposta de que já não é a mais bela do reino, posto que passa a ser ocupado pela enteada. A madrasta se torna feia no momento em que a enteada é dita a mais bela. Da mesma maneira, “a mulher que, diante de seu espelho, sofre a cada nova ruga, se vê como transformada da menina gentil e amável, em bruxa feia, detestada” (LASNIK, 2003, p. 172). Esse complexo também está relacionado aos estereótipos que foram criados no imaginário popular. Nos contos de fadas, a mulher velha é retratada como bruxa, feiticeira, feia e má (a madrasta), enquanto as princesas são mulheres jovens, belas e boas (Branca de neve). Na história da Branca de Neve, a madrasta, movida pela inveja e ódio pela beleza da enteada, manda que lhe arranquem o coração. No romance, Rosa está sempre criticando as atitudes da filha, principalmente seu comportamento sexual.

Aliás, essa relação conflituosa entre a mulher envelhecida e as mulheres mais jovens perpassou os três textos estudados aqui. A presença jovem incomoda as mulheres maduras na medida em que representam aquilo que perderam: juventude, beleza, sedução. Esse incômodo algumas vezes se manifesta por meio de um sentimento de inveja, como no caso de Rosa Ambrósio com relação a Cordélia e

Ananta. No conto “Senhor Diretor”, Maria Emília sente “medo” de suas alunas, pois elas representam a sensualidade, a excitação e a umidade próprias da juventude, contrastando com seu comportamento árido e reprimido. Em “Boa noite, Maria”, a presença de uma enfermeira jovem incomoda Maria Leonor, pois, com sua pele viçosa, faz lembrar que o tempo passou para ela. Assim, essas presenças jovens são espelhos que delatam a passagem do tempo para as protagonistas e acentuam ainda mais as suas perdas.

De volta ao romance, Dionísia, a empregada que cuida de todos, é o espelho humano: “Meu espelho verdadeiro” (TELLES, 1989, p. 47). Com idades aproximadas, patroa e empregada atravessaram juntas a menopausa. Por meio de seu calendário religioso, Dionísia marca a passagem do tempo arrancando a folhinha do dia passado e lendo a frase do santo do dia. Assim, Dionísia, a todo momento, lembra a Rosa Ambrósio que está envelhecendo. A própria presença de uma mulher de mesma idade já é um fator de lembrança, é um espelho que reflete o envelhecimento.

Rahul, o gato de estimação de Rosa (sem raça, castrado e com memória), também assume a função de espelho na narrativa. Seu fluxo de consciência se mistura às memórias fragmentadas de Rosona e seu olhar observador funciona como um espelho estilhaçado. Retomando a crença popular de que os gatos têm sete vidas, Rahul evoca suas outras existências também de forma fragmentada, ao mesmo tempo em que recupera as imagens do passado de Rosa. Em vidas passadas, Rahul foi um jovem romano homossexual, um menininho de cachos, um atleta suicida. As várias vidas do gato representam a busca de sua dona pela preservação da juventude. O felino está presente em alguns dos momentos mais íntimos da atriz, como por exemplo, durante a pintura dos pelos pubianos e as sessões com a psicanalista. O gato-narrador tem uma visão multifacetada no romance, sendo o único capaz de enxergar os fantasmas que aparecem no apartamento. Além disso, “os olhos de Rahul, como holofotes, projetam luz na tela interior da *psique* de Rosa” (SECCO, 1994, p. 87), descortinando para o leitor outras facetas de sua dona. Sob o olhar do gato, o envelhecimento não parece ser algo tão degradante quanto Rosona quer transparecer: “Chego mais perto de minha dona, continua bela, apesar dos estragos, seduziu o tempo” (TELLES, 1989, p. 116). Renato Medrado, o primo de Ananta, também nos traz outra visão da aparência de Rosa: “é uma mulher muito atraente”

(TELLES, 1989, p. 217). No entanto, é somente no final do romance que a atriz fará as pazes com o próprio corpo.

3.5. Juntando as pétalas

Tentando fugir da incômoda realidade do envelhecimento, Rosa Ambrósio volta-se para o passado: “viver infeliz na realidade e depois viver felicíssima na memória, não seria a solução?” (TELLES, 1989, p. 73). Ela pretende escrever suas memórias, mas as lembranças fragmentadas e os delírios provocados pelo álcool revelam uma identidade também fragmentada.

O inconformismo com a passagem do tempo e a solidão na qual está imersa, levam Rosa a uma crise existencial. O descompasso entre a imagem ideal fixada na memória e a imagem real refletida nos espelhos provoca um deslizamento de sua identidade, desencadeando uma crise, que, de acordo com a psicanálise, denomina-se “tempo do espelho quebrado”. No romance, vários elementos funcionam como “espelhos”, que, feito caleidoscópios, refletem as várias dimensões do envelhecimento. Diogo é o espelho em que se via perfeita porque se sentia rejuvenescida; Cordélia representa a juventude perdida; Ananta, o processo de autoconhecimento; Dionísia, a passagem do tempo; Rahul, a busca pela preservação da juventude.

Esse jogo de espelhamentos da narrativa reflete as alteridades da própria protagonista, desvelando como sua identidade foi se construindo (e se fragmentando) a partir de suas relações com o Outro. Os espelhos humanos (Cordélia, Ananta, Dionísia, Diogo e até o gato Rahul) oferecem reflexos importantes e necessários para compor o mosaico da identidade de Rosa. Cada um, à sua maneira, reflete uma dimensão diferente do envelhecimento e revela para o leitor uma faceta da protagonista. A presença de vários espelhos no apartamento, em especial o de aumento, evidenciam o lado narcisista da personagem, que desenvolveu uma espécie de dependência em relação às imagens e ao julgamento do Outro. Ela necessita do olhar dos outros para se sentir bela, desejável, jovem. Mas quando o reflexo nos espelhos (seu duplo) se distancia da imagem idealizada que ela tem de si mesma, seu narcisismo é ferido e sua identidade se estilhaça.

O narcisismo de Rosa Ambrósio foi abalado pelas perdas e pelas marcas que o tempo deixou em seu corpo. Quando perde os suportes de seu ego, Rosa é obrigada a despir-se de suas máscaras e enfrentar a própria realidade. Diante do espelho narcísico estilhaçado, Rosona começa então uma busca pela reconstituição de sua identidade e é na linguagem que ela encontra uma maneira de juntar seus cacos. Ela sente o desejo de falar. Primeiro com o gato, com Dionísia e com a psicanalista. Depois com um gravador. Em busca de sua identidade, Rosa se desdobra em narradora de si mesma. A repetição de ideias e a narração das memórias é uma maneira que a protagonista encontra para preservar as horas felizes, já que registrar significa também imortalizar.

Com o misterioso desaparecimento de Ananta, Rosa perde seu último suporte. Sem essa “muleta”, a atriz é obrigada a procurar seu próprio percurso, empreendendo uma viagem às profundezas de sua alma. Começa então a registrar suas memórias em um gravador, o que ela chama de depoimento-capítulo. Há um retorno ao passado mais remoto, à infância e à adolescência: as lembranças da família, a relação com a mãe, o namoro com o primo Miguel, a trágica morte dele. Sem o efeito do álcool, as memórias de Rosa não estão mais fragmentadas como no início do romance, demonstrando que a protagonista começou a reconstituir sua identidade. Resgatar a memória é um dos caminhos para o autoconhecimento e voltar ao passado faz parte da busca dessa identidade. Ao narrar suas lembranças, Rosa recupera os fragmentos do seu “eu”, reencontra-se consigo mesma e, finalmente, faz as pazes com o próprio corpo.

Percebe-se que o exercício da palavra nessas narrativas assemelha-se a um processo de psicoanálise, isto é, funciona para as personagens como uma forma de buscar a cura por meio da linguagem. Tanto em *As horas nuas* como em “Senhor Diretor”, as protagonistas sentem necessidade de falar de seus desejos, frustrações, e, especialmente, da angústia do envelhecimento. A maneira que Maria Emília encontra para desabafar é escrever uma carta ao diretor de um jornal, propósito que não chega a se efetivar no conto, já que a carta é elaborada somente no plano da imaginação. Rosa Ambrósio, por sua vez, fala com a empregada, com o gato e com a psicanalista. Quando esta desaparece, Rosa fala com o gravador, que passa a exercer o papel da analista. A ausência de Ananta favorece que Rosona comece a narrar suas memórias

para o gravador, o que, no dizer de Martins, “confirma a ideia de que somente sozinha seja capaz de falar sobre o passado sem medo” (MARTINS, 2010, p. 166). O mesmo ocorre com Maria Emília, que, sozinha no dia do seu aniversário, compõe uma carta imaginária na qual expõe sua intimidade. Solitárias, as personagens estão livres para deixar o pensamento fluir e encontram na linguagem, no “falar”, uma maneira de organizar o caos do seu mundo interior.

Assim, tanto a carta de Maria Emília quanto o gravador de Rosa Ambrósio funcionam como analistas para as personagens. Nesse sentido, o tratamento psicanalítico para a “falta sexual” dessas protagonistas é feito mediante o “falar” por meio da carta, do gravador, da confissão. Interessante ressaltar, porém, que a escrita das memórias (ou a gravação delas) fica suspensa, pois antes de sua conclusão somos informados que Rosa foi internada em uma clínica de reabilitação. O livro de memórias, assim como a carta, torna-se um projeto em aberto, não acabado.

Agarrando-se à esperança da volta de Diogo, a atriz interna-se em uma clínica de desintoxicação por iniciativa própria. Também almeja voltar a atuar, revelando o desejo consciente de retomar seu lugar no mundo. Pela voz de Renato Medrado, o leitor é informado de que a atriz está se preparando para atuar na peça *Doce pássaro da juventude*. Essa escolha não é aleatória, pois o romance mantém um diálogo intertextual com a peça. O drama de Tennessee Williams, (*Sweet bird of youth*), tem como tema central a busca da felicidade em contraponto com a passagem do tempo e a perda da juventude. Alexandra, a protagonista, assim como Rosa, é uma atriz de meia idade, decadente, alcoólatra e que também está em crise. Nesse sentido, há um paralelismo entre o drama da peça e o drama pessoal de Rosa Ambrósio. Para Ana Paula dos Santos Martins,

(...) a peça mantém ironicamente o diálogo intertextual com a “tragédia” pessoal de Rosa, revivida ao longo de todo o romance, até o episódio em que se dá o seu “renascimento”, quando percebe a impossibilidade de capturar o pássaro da juventude, com sua beleza e inocência levada pelo tempo. (MARTINS, 2010, p. 55).

O romance termina sugerindo um “renascimento” de Rosa Ambrósio por meio de sua volta aos palcos. Nesse ponto, *As horas nuas* traz uma crítica mais ampla do que a experiência pessoal da velhice, discutindo também o papel social do idoso. É

interessante que o final da narrativa aponte para uma reinserção da personagem no mercado de trabalho, colocando a mulher idosa no centro do meio produtivo. Rosa, que antes evitava o trabalho por medo do preconceito, agora se dispõe a estrelar uma peça de teatro, representando um papel de mulher envelhecida.

Com a peça *Doce pássaro da juventude*, Rosona tem a possibilidade de encenar o drama de sua própria vida, enfrentar seus medos e expor sua angústia existencial. Ao decidir dar a volta por cima, se reabilitar e voltar a atuar, Rosa parece aceitar sua condição de mulher envelhecida, reconhecendo que é possível sobreviver à experiência do envelhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre os dramas humanos abordados na ficção de Lygia Fagundes Telles, o envelhecimento e a velhice se encontram entre os mais destacados. As narrativas “Senhor Diretor”, “Boa noite, Maria” e as *As horas nuas* representam os dilemas provocados pela chegada da velhice na vida de suas protagonistas. Maria Emília, Maria Leonor e Rosa Ambrósio refletem a angústia de envelhecer, demonstrando como a passagem do tempo pode ser devastadora para os seres humanos, sobretudo para as mulheres. As questões levantadas nessas narrativas permitiram problematizar várias dimensões do envelhecimento feminino, especialmente no que diz respeito à sexualidade da mulher mais velha.

A ficção lygiana acompanhou as transformações sociais e as mudanças de comportamento ocorridas no Brasil durante o século XX, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial. A decadência da moral burguesa e as novas relações familiares que começaram a se configurar na segunda metade do século geraram sujeitos em crise, descontraídos de si mesmos e do mundo. Nesse sentido, Telles conseguiu aliar a prosa “intimista” com a “social”, na medida em que focaliza os conflitos interiores das personagens sem deixar de abordar as questões sócio-históricas.

Lygia Fagundes Telles dedicou-se, especialmente, à temática do feminino, ousando registrar as nuances da alma da mulher e acompanhando seus desejos e inibições. Em suas narrativas, a escritora paulista focaliza o universo feminino e questiona os lugares ocupados pela mulher na sociedade brasileira, inclusive no que diz respeito ao comportamento sexual. Em uma sociedade de valores patriarcais como a nossa, a repressão da sexualidade tornou-se um dos principais veículos de opressão feminina.

Enquanto a sexualidade esteve atrelada à reprodução e o sexo vinculado ao casamento, o prazer sexual era, quase que exclusivamente, privilégio dos homens. A sexualidade feminina era vista como algo supérfluo e as mulheres eram preparadas para encarar o sexo como uma obrigação. Aquelas que exploravam a sexualidade eram consideradas “levianas”, sendo mal vistas pela sociedade.

Entretanto, a chegada da pílula anticoncepcional na década de 1960 no Brasil e o ressurgimento das reivindicações feministas na década de 1970 propiciaram uma flexibilização da moral sexual. As mulheres passaram a ter maior controle sobre seus corpos e o sexo começou a ser dissociado do casamento. Os valores tradicionais, então, entraram em choque com os novos padrões de comportamento que começaram a surgir. É a partir desse contexto que Lygia Fagundes Telles escreve o conto “Senhor Diretor”.

“Senhor Diretor” e “Boa noite, Maria”, focalizam a questão da sexualidade da mulher velha por meio das protagonistas Maria Emília e Maria Leonor. Essas narrativas deixaram transparecer o quanto o envelhecimento é angustiante para as personagens. Cada uma delas, porém, posiciona-se de maneira distinta com relação à chegada da velhice.

Maria Emília, mulher de uma geração mais reprimida, não se permitiu vivenciar o sexo durante a juventude e agora, na velhice, enxerga sua sexualidade como uma “fonte selada”. Os preconceitos da sociedade e da própria personagem com relação ao exercício do sexo na maturidade influenciam para que sua sexualidade continue tolhida. Entretanto, os desejos sensuais da protagonista são desvelados por meio da carta imaginária que ela usa como uma espécie de diário íntimo. Por meio das críticas e reflexões da professora aposentada, percebemos que sua sexualidade, embora reprimida, continua viva e anseia por se manifestar. A maneira que a personagem encontra de vivenciar o erotismo é absorvendo a sensualidade das propagandas, das revistas, dos filmes. Na sala escura do cinema, longe do olhar julgador dos outros, Maria Emília é seduzida pelos apelos eróticos do ambiente e consegue se transportar para outra realidade mais satisfatória, onde sua sexualidade pode se realizar no plano da imaginação.

Já Maria Leonor, depois de muito lutar para escamotear a velhice, decidiu assumir sua idade e vivenciá-la de uma maneira mais agradável e prazerosa. Ao contrário de Maria Emília, a protagonista de “Boa noite, Maria” se abre para um relacionamento afetivo e sexual com um homem mais jovem e ao lado dele desfruta os últimos dias de sua vida. Maria Leonor conseguiu se libertar da escravidão do corpo jovem, ultrapassou os preconceitos que envolvem a sexualidade da mulher mais velha e se deixou ser amada do jeito que era. Contrariando a ideia de que a

velhice encerraria a vida sexual, é aos sessenta e cinco anos que a personagem passa a conhecer o próprio corpo e alcança a plenitude sexual, demonstrando que há sim possibilidade de uma sexualidade ativa e prazerosa na idade avançada.

A análise do romance *As horas nuas* trouxe o olhar da protagonista Rosa Ambrósio sobre a questão do envelhecimento. O enredo do romance gira em torno da crise existencial em que a protagonista está mergulhada por não aceitar a chegada da velhice. A passagem do tempo e as perdas que a personagem sofreu durante a vida foram determinantes para uma fragmentação de sua identidade. Sem público, sem amante e descontente com a própria imagem, Rosa busca no álcool uma forma de fugir da realidade que a incomoda.

Há, na narrativa, um jogo de espelhamentos por meio do qual temos uma visão caleidoscópica do envelhecimento feminino. A relação conflituosa de Rosa com os espelhos do apartamento deixa entrever como sua vaidade foi afetada pela passagem do tempo e pelas transformações corporais decorrentes do processo de envelhecimento. Algumas personagens do romance, que aqui denominamos “espelhos humanos”, também ofereceram reflexos importantes para a composição do mosaico da identidade da protagonista.

Tentando preencher o vazio de seus dias, Rosona se propõe a escrever um livro de memórias, propósito que, de certa forma, se realiza quando a atriz começa a ditar suas memórias para um gravador. Após o desaparecimento da psicanalista Ananta, Rosa perde o último suporte de seu ego e é obrigada a enfrentar sua realidade de mulher envelhecida. É na linguagem que a protagonista de *As horas nuas* encontra uma maneira de juntar seus cacos, pois, ao narrar suas lembranças, começa a recuperar os fragmentos de sua identidade estilhaçada. A memória no romance funciona, portanto, como um processo inverso ao envelhecimento: percorrendo o caminho de volta, traz o passado para o presente.

Portanto, o “falar”, nas narrativas analisadas, funciona como um tratamento psicanalítico para a falta sexual das personagens. Enquanto Maria Emília compõe uma carta mental para tentar resolver seu descompasso existencial, Rosa Ambrósio narra suas memórias para um gravador na tentativa de recolher seus cacos. Maria Leonor é a única que consegue resolver suas carências por meio de um relacionamento afetivo-sexual com um homem mais jovem.

As três narrativas ressaltam as perdas que o envelhecimento acarreta na vida das protagonistas, sobretudo no que diz respeito à sua sexualidade. As transformações corporais causadas pela passagem do tempo mudam a maneira como a mulher enxerga a si mesma e como é vista pelos outros. Aos olhos de uma sociedade que valoriza excessivamente o corpo jovem e belo, a mulher envelhecida passa a não ser mais considerada atraente. Diante disso, muitas mulheres maduras renunciam à sua própria sexualidade. É o caso de Rosa Ambrósio que, insatisfeita com a própria imagem, substitui as camisolas sensuais por outras mais quentes, de “velha” como ela diz, demonstrando que acredita não ser mais capaz de seduzir. Maria Emília, por sua vez, acredita que o tempo “secou” sua sexualidade e que agora, na maturidade, já não lhe é mais possível um relacionamento sexual.

Das três protagonistas, somente Maria Leonor foi capaz de superar os próprios preconceitos e se abrir para um envolvimento sexual. Há que se destacar, porém, que o conto “Boa noite, Maria” apresenta um homem ideal, que valoriza a beleza interior e não se prende a estereótipos. Ao mesmo tempo, ele é bonito, gentil e protetor. Ao criar essa personagem com características de um “príncipe encantado”, Lygia Fagundes Telles faz uma inversão das imagens idealizadas da mulher e do homem, colocando a mulher mais velha no centro do jogo de sedução. Assim, o conto aponta para a possibilidade de a mulher madura seduzir e poder ser seduzida.

Embora a sexualidade da mulher velha esteja rodeada de preconceitos e empecilhos que dificultam um relacionamento sexual, a análise das narrativas mostrou que o desejo não desaparece com a idade. As personagens dos contos e do romance desejam e também querem ser desejadas. Mas, com exceção de Maria Leonor, elas não conseguem realizar seus desejos, tendo em vista a solidão na qual estão imersas. Maria Emília só consegue vivenciar sua sexualidade por meio dos outros, absorvendo o erotismo do mundo ao seu redor, enquanto Rosa Ambrósio prefere afirmar que “Deus lhe deu a paz sexual”. Mas, de uma maneira ou de outra, sua sexualidade está lá, viva, aguardando uma oportunidade de se manifestar.

Por meio dessas narrativas, Lygia Fagundes Telles problematiza o imaginário tradicional que vê a sexualidade da mulher menopausada como inexistente ou inadequada. Nesse sentido, Telles nos apresenta mulheres velhas “desejantes”,

demonstrando que a mulher que envelhece continua sendo uma mulher, com desejos e carências afetivo-sexuais.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia da autora

TELLES, Lygia Fagundes Boa noite, Maria. In: *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 41-56.

_____. Entrevista. In: *Revista Brasileira de Psicanálise* · Volume 42, n. 4, 2008, p. 17-20.

_____. *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados*. Org. Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. A presença. In: *Seminário dos ratos*. 8. ed. Rocco: Rio de Janeiro, 1998, p. 15-29.

_____. Entrevista. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5. Instituto Moreira Salles, 1998, p. 27-43.

_____. O espartilho. In: *A estrutura da bolha de sabão*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998, p. 29-64.

_____. Senhor Diretor. In: *Seminário dos ratos*. 8. ed. Rocco: Rio de Janeiro, 1998, p. 15-29.

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

_____. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

_____. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.

_____. *Seleção de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. IX-XIV.

Bibliografia sobre a autora

ABREU, Caio Fernando. A primeira dama da literatura. *Zero Hora*, Porto Alegre, 06 de janeiro de 1996.

CASTANHEIRA, Cláudia. Conflitos femininos em “Apenas um saxofone”. In: *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos (orgs.). Aracaju: Editora Criação UFS, p.157-167.

CAVALCANTE, Ilane Ferreira; MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. Uma história da mulher na obra de Lygia Fagundes Telles. In: *Anais do I Congresso Brasileiro de História da Educação*, 2000. Disponível em: http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/065_ilane.pdf, acesso em 11/03/2013.

COELHO, Nelly Novais. O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles. In: *Seleção de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. 144-9.

GOMES, Duílio. Coerência e processo em Lygia Fagundes Telles. In: *Minas Gerais. Suplemento literário*. Belo Horizonte v. 12, n. 574, p. 8, out. 1977.

LAMAS, Berenice Sica. *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFRGS, 2002.

LUCAS, Fábio. As inovações de Lygia Fagundes Telles (posfácio). In: TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 115-120.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. In: *Travessia*, Florianópolis, n. 20, 1990, p. 60-77.

LUCENA, Suênio Campos de. Sobre lembrar e esquecer nos romances e contos. In: *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos (orgs.). Aracaju: Editora Criação UFS, 2013, p. 51-59.

LUCENA, Suênio Campos de. Alguns temas em Lygia Fagundes Telles. In: *Interdisciplinar*, ano 3, v. 5, nº. 5 - Jan - jun de 2008.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. *A visão caleidoscópica em As horas nuas*. In: *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos (orgs.). Aracaju: Editora Criação UFS, 2013, p. 61-70.

MARTINS, Ana Paula dos Santos. O testemunho histórico em *As horas nuas*. In: *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos (orgs.). Aracaju: Editora Criação UFS, 2013, p. 71-80.

MARTINS, Ana Paulo dos Santos. *Entre espelhos e Máscaras: O jogo da representação em As Horas Nuas*. Tese de doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada/USP, 2010.

MONTEIRO, Leonardo [et al.]. *Lygia Fagundes Telles. Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

OLIVEIRA, Katia. *A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5. Instituto Moreira Salles, 1998, p. 70-83.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5. Instituto Moreira Salles, 1998, p. 84-97.

Bibliografia geral

ALVES, Castro. Boa noite. In: *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: Tecnoprint S. A., 1969, p. 46-7.

ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. Curitiba: Ed. Dos professores, 1972.

BARBOSA, Maria José Somerlate. Ritos de passagem. In: *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos (orgs.). Aracaju: Editora Criação UFS, 2013, 17-26).

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice I. A realidade Incômoda*, 2 ed. São Paulo: DIFEL, 1976.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice II. As relações com o mundo*. São Paulo: DIFEL, 1970.

BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. In: *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006, 383-497.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. KÜHNER, M. H. (Trad.). 4ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BOZÓN, Michel. *Sociologia da sexualidade*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BRANDÃO, R. S.; CASTELLO-BRANCO, L. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

BUTLER, N. Robert; LEWIS, Myrna I. *Sexo e amor na terceira idade*. São Paulo: Summus, 1985.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense 1984.
- DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. In: *Estudos avançados*, vol. 17, n. 49, dezembro de 2003, p. 151-172.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p.29-60 – 2004.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FREUD, Sigmund (2006). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol. VII. Imago.
- FROÉS, Marli Silva (2007). A força poética e a temática da morte em Henriqueta Lisboa e Florbela Espanca: Forças de Eros e Thánatos. In: *Escritores mineiros e contemplações de Minas/ Osmar Pereira Oliva (org.)*. Montes Claros: Unimontes.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- GOLDENBERG, Mirian. Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira. In: *Caderno Espaço Feminino - Uberlândia-MG - v. 25, n. 2 - Jul./Dez. 2012*, p. 46-56.
- GOMES, Carlos Magno. A poética dos deslocamentos da escritora brasileira. In: *Revista Cerrados*, vol. 20, n. 31, 2011.
- IACUB, Ricardo. *Erótica e velhice: perspectivas do ocidente*. Trad. Marcos de Carvalho Pachá. São Paulo: Vetor, 2007.
- LAZNIK, Marie-Christine. *O complexo de Jocasta: feminilidade e sexualidade pelo prisma da menopausa*. Trad. Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.
- LIMA, Suzana Moreira de. *O OUTONO DA VIDA: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas*. Tese de Doutorado. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira/UNB, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. Ruído dos passos. In: *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (org.). 5ª ed. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001,
- LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MENEZES, Paulo. Heranças de 68: cinema e sexualidade. In: *Tempo Social – Revista de sociologia*. São Paulo: USP, outubro de 1998, p. 51-62.
- MESSY, Jack (1999). *A pessoa idosa não existe: uma abordagem psicanalítica da velhice*. 2. ed. Trad. José de Souza e Mello Werneck. São Paulo: ALEPH.
- MOTTA, Alda Britto da. Mulheres velhas - Elas começam a aparecer... In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (org). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.
- SARTI, Cynthia A. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. *Cadernos Pagu*, n. 16. Campinas: 2001, p. 31-48.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Além da idade da razão: longevidade e saber na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Grafia, 1994.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. No compasso de Rugas e desejos: erotismo e envelhecimento no imaginário das literaturas africana e brasileira. In: BARBOSA, Maria José Somerlate (Org.). *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 83-105.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007).