

PALAVRA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: VELHICE E CONDIÇÃO FEMININA NUM CONTO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

FRANCISCO TOPA*

A forma de encarar a velhice constitui um dos aspetos em que as sociedades e as civilizações mais divergem. Como escreve Georges Minois,

desde a época da sociedade primitiva, se coloca o problema da ambiguidade da velhice, ao mesmo tempo fonte de sabedoria e de doença, experiência e decrepitude, prestígio e sofrimento. Conforme as circunstâncias, o velho é respeitado ou desprezado, honrado ou morto¹.

Qualquer que seja o espaço geográfico que consideremos, as últimas décadas têm sido marcadas por um grande aumento da esperança média de vida, facto que no passado teve sempre uma conotação positiva, mas que hoje, em muitos países, começa a ser visto com crescente desconfiança e mesmo com uma certa hostilidade. É que o alargamento do ciclo de vida tem conduzido ao aumento do número de velhos, que em alguns países ultrapassa em muito a percentagem de população jovem, numa inversão do modelo de pirâmide geracional que parecia imutável. E como se associa a velhice a inatividade, cresce a percepção de ameaça perante os gastos com o envelhecimento, relativos sobretudo aos sistemas de proteção social e de saúde.

* Universidade do Porto/CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.

¹ MINOIS, 1999: 24.

Tratando-se de um problema incontornável do ser humano, o tema comparece na literatura desde sempre — dos clássicos greco-latinos ao nosso clássico Vergílio Ferreira e deste a *A máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe —, com maior ou com menor destaque e em registos muito diversos. Uma abordagem particularmente interessante é a da brasileira Lygia Fagundes Telles no conto «Senhor Diretor», incluído no volume *Seminário dos ratos*, de 1977.

O conto tem como protagonista uma professora aposentada, Maria Emília, que passeia sozinha nas ruas de São Paulo no dia em que completa 61 anos, idade que, sobretudo hoje, não deveria justificar a sua inclusão no grupo dos velhos². Sabemos contudo que o conceito de velhice é flutuante, dependendo de fatores físicos, psicológicos e sociais. A personagem de Lygia, como veremos, considera que o seu corpo apresenta os sinais da velhice, designadamente a secura. Por outro lado, estando aposentada, sente os efeitos daquilo a que alguns sociólogos chamam a morte social, traduzida na perda de poder e de prestígio e geralmente acompanhada de algum preconceito ou discriminação, que tanto podem ser negativos como positivos. Esta atitude, que hoje é designada como idadismo e que vem sendo considerada como um atentado aos direitos humanos, reforça muitas vezes a posição marginal e a solidão do velho, que acaba por se sentir cada vez mais distante e desfasado do mundo que o rodeia.

No domingo do seu aniversário, Mimi tinha recusado a festa proposta pelos sobrinhos, com o falso argumento de que combinara tomar chá com um grupo de amigas. A intriga parte da manchete de um jornal exposto na banca de uma praça: «Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia». Depois de a ler, a personagem observa também a capa de uma revista exposta ao lado, o que lhe suscita uma série de pensamentos aparentemente desordenados e a decisão de escrever ao diretor do «Jornal da Tarde» uma carta de protesto, que teria por *incipit* justamente o título do conto. O narrador de 3.^a pessoa cede então a palavra à protagonista, passando a narrativa a ser dominada pelo fluxo de consciência de Emília, que se apresenta marcado por uma aparente descontinuidade que lembra as associações livres da psicanálise. Começando por reagir ao mundo à sua volta, Mimi usa a palavra da carta mental que começa a esboçar para recuperar memórias apagadas — ou recalçadas —, o que lhe permite ir tomando consciência de si e pôr em causa as suas opções de vida. A protagonista chega assim ao final do conto transformada numa mulher diferente, graças ao poder clarificador da palavra e da memória.

A primeira impressão que Maria Emília transmite é a de ser uma mulher conservadora, o que se deverá em parte à faixa etária em que se situa, em parte à educação que recebera. Como ela própria informa, a sua mãe baixava a voz quando dizia *partes* (p. 26). Ela tivera oito filhos, mas não disfrutara de uma vida sexual: («Oito. Quarenta anos de casamento

²Segundo os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (<<http://www.ibge.gov.br>>), a esperança média de vida da população brasileira em 1970 era de 52,6 anos. Dez anos depois passaria para 62,7, situando-se em 2015 nos 75,44 anos.

sem prazer: um agulheiro calado.», p. 22; «me lembrei dela dizendo à minha avó que cumpria seus deveres sem nenhum prazer até o amargo fim. Até o amargo fim, mamãe?», p. 27; «Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo — não foi dela que herdei?», p. 26). Por outro lado, Maria Emília frequentara o «Des Oiseaux» (p. 21), um colégio feminino tradicional de São Paulo que era dirigido por freiras de Santo Agostinho.

A sua personalidade conservadora revela-se no desprezo pelos jornais populares («Não foi no jornal que Mariana leu (o fascínio que tem por jornais populares)», p. 18); na censura ao homem que atira lixo para o chão («Compete à prefeitura, Senhor Diretor, estudar verdadeiramente um projeto de educação desse povo que tem a idade mental daquelas meninas que eu ia fiscalizar quando saíam do reservado», p. 24); no incômodo com que reage à jovem que masca chiclete e faz balões que estouram («Maria Emília voltou de depressa para o outro lado o rosto desgostoso», p. 17); na crítica à cedência da amiga perante a moda jovem («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.», p. 16). De uma outra maneira, percebe-se também no facto de conservar o hábito do chá e lamentar o desaparecimento das confeitarias («Um chá? Mas será que restara alguma confeitaria decente por ali?», p. 20); no apreciar da cortesia do porteiro do cinema («não era mesmo gentil? Em meio da invasão dos bárbaros, ainda restavam alguns antigos habitantes da aldeia, raros, sim, completamente derrotados (a roupa do porteiro mal guardara a cor) mas conservando o sentimento do respeito ao próximo, não, não pedia amor mas ao menos respeito», p. 25); na preocupação com a imagem («Sentiu-se desalinhada, descomposta, mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro, ninguém está prestando atenção em mim», p. 26); num vocabulário entre o antiquado e o requintado (censura Mariana, que diz «ô! no telefone», p. 16; refere-se ao rabo como «*derrière*», p. 16; designa o órgão masculino como «fálus» (p. 18); manifesta desconforto com a palavra «prostituta», parecendo preferir, pelo menos num primeiro momento, «mundana» (p. 21); usa termos e expressões como «despautério» (p. 21), «topete» (p. 21), «guisa» (p. 22) ou «obumbramento» (p. 18)).

Algo de semelhante acontece com as suas referências literárias, a avaliar pelas duas citações que faz, ambas de poetas parnasianos. Vejamos o primeiro caso:

*Resistir, quem há de? Uma ilusão gemia em cada canto — gemia ou chorava?
Tempo de sentimento. De poesia. Agora o tempo ficou só de detergentes para as pias,
desodorantes para as partes, a quantidade de anúncios de desodorantes. Como se o
simples sabão não resolvesse mais. (p. 17)*

Esta passagem é particularmente significativa: trata-se de parte da estrofe final do soneto «Visita à casa paterna», de Luís Guimarães Júnior (1845-1898), sugerindo a citação a saudade da infância, ao mesmo tempo que destaca a ideia de resistência — resistência a

um mundo que passou a mover-se a uma velocidade impossível de acompanhar e cujos valores parecem à protagonista estar invertidos.

A segunda ocorrência identifica explicitamente a citação:

A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve... E a Palavra pesada abafa a Idéia leve — escreveu Olavo Bilac, na Inania Verba. Meu poeta predileto, Senhor Diretor, sempre gostei de poesia. Até declamava. (p. 22)

Contra o que possa parecer, o recurso a Bilac constitui um sinal de incômodo, de desadequação entre *O Pensamento* [que] *ferve* e *A Forma, fria e espessa*, acompanhando assim a mutação interior da protagonista, que também poderia perguntar-se:

*Quem o molde achará para a expressão de tudo?
Ai! quem há de dizer as ânsias infinitas*

*Do sonho? e o céu que foge à mão que se levanta?
E a ira muda? e o asco mudo? e o desespero mudo?
E as palavras de fé que nunca foram ditas?
E as confissões de amor que morrem na garganta?!*³

A transformação da personagem inicia-se assim como uma reação contra a «sufocante atmosfera de vulgaridade que contaminava até as pedras» (p. 17). O primeiro sinal está na decisão de escrever uma carta ao diretor do *Jornal da Tarde*, que Maria Emília começa a compor mentalmente, mudando de assunto com frequência. A professora que vivia da palavra falada, mas que «ficava sem voz de tanto pedir silêncio» (p. 22), envereda agora pela palavra escrita, procurando que as suas não sejam *inania verba* e traduzam aquilo que sente. A cidadã que começa por ler manchetes de jornal converte-se num género de repórter. A mulher que de início se comporta como uma espécie de *voyeuse* passa a olhar para si e a analisar-se, transformando-se lentamente e acabando por abandonar a *secura* que sempre a caracterizara.

O primeiro aspeto da mudança de Maria Emília tem a ver com o assumir da sua condição de mulher, visível logo no início da carta:

Senhor Diretor: antes e a acima de tudo quero me apresentar, professora aposentada que sou, paulista, solteira. Um momento, solteira, não, imagine, por que declinar meu estado civil? (p. 16)

³ BILAC, 2001: 145.

Essa consciência tinha-se formado na frequência de um grupo feminista, que a personagem evoca a certa altura: «A imagem da mulher-objeto, como dizem as meninas lá do grupo feminista.» (p. 20). Graças a ele tinha passado a apreciar a expressão *condição da mulher*: «acho tão nobre essa expressão, *condição da mulher*.» (p. 21). A admiração pelo grupo («Meninas inteligentes, cultas, quase todas de nível universitário.», p. 20), não esconde porém o desconforto com algumas propostas nem o medo da mudança:

Mas meus Céus, se ao menos fossem mais 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. (p. 20-21)

Apesar disso, a mudança está em curso: Maria Emília reconhece a violência policial contra as prostitutas; indigna-se contra a mutilação sexual feminina; admite até a possibilidade de aborto, em caso de estupro: «Deus que me perdoe a heresia mas em casos assim extremos quem sabe seria mesmo aconselhável alguma medida que interrompesse a gestação?» (p. 22).

De resto, a protagonista vai admitindo, aos poucos, a própria mutilação, na forma dos sinais da velhice:

Meus cabelos branquearam, meus dentes escureceram e minhas mãos, Senhor Diretor, estas mãos que — era voz corrente — foram sempre o que tive de mais bonito. Olhou as próprias mãos enluvadas. Ainda bem que estão enluvadas. (p. 17)

E a secura é o maior dos sinais:

Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia, no nordeste, volta a chuva. (p. 27)

Este é precisamente um dos polos daquela que parece ser a isotopia mais importante do conto e que já estava contida na manchete de jornal que a protagonista lê no início: «Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia» (p. 15). Toda a vida passada de Maria Emília se definira pela secura e pela oposição à humidade, materializada numa série de secreções e excreções próprias do ser humano.

O rio constitui uma das imagens de humidade que a protagonista utiliza, recordando as suas tentativas inglórias para o deter na figura das suas jovens alunas:

querendo com elas segurar aquela meninada que vinha espumeggiante como um rio, cobrindo tudo, tamanha força, uma classe depois da outra, uma depois da outra — por que me fazem pensar num rio sem princípio nem fim? (p. 22)

Outra das formas da humidade é o suor, que surge claramente sexualizado:

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 de suor e poeira [...] (p. 22).

A própria água que escorre dos corpos é objeto de idêntica leitura, a propósito de um «jovem casal de biquini amarelo» na capa de uma revista que suscita a atenção (e reprovação) da protagonista. Segundo o seu comentário, «Estavam molhados como se tivessem saído juntos de uma ducha. [...] E brilhosos, escorrendo uma água oleosa, desde Sodoma e Gomorra os óleos e unguentos perfumados fazendo parte das orgias.» (p. 15).

Também com incómodo é nomeada uma excreção como a urina:

Imagine se papai estivesse vivo e soubesse do que aconteceu no Municipal, um moço subindo no palco e fazendo a necessidade, ali em cima dos dourados, sob as vistas de Carlos Gomes, de Verdi! (p. 18)

e uma secreção como o sêmen:

Segurou com força no assento e o couro da poltrona lhe pareceu viscoso, sêmen? Calçou as luvas e juntou as pernas. (p. 26)

No mesmo plano está ainda a alusão a uma forma de lubrificação não natural:

Até a manteiga, imagine, a inocente manteiga. Audácia da Mariana em contar o episódio da manteiga, aquela indecência que viu num cinema em Paris. E se sacudindo de rir, foi tão engraçado, Mimi, ele dançando o tango de calças abaixadas, tão cômico! E confessou que viu o filme duas vezes para entender melhor aquele pedaço, a debilóide. É o cúmulo. Disse que apareceu uma marca de manteiga que aproveitou para fazer a sua propaganda, funcional com ou sem sal! (p. 15)

Como se percebe facilmente, Maria Emília alude ao filme de Bernardo Bertolucci Último Tango em Paris, de 1972, concretamente à cena em que Paul (interpretado por Marlon Brando) sodomiza Jeannie (representada por Maria Schneider) com ajuda de

manteiga, tendo sido esta passagem o principal fator da polémica, censura e proibição a que o filme esteve exposto em diversos países, incluindo Brasil e Portugal.

Há dois episódios da sua vida — aparentemente recalcados — que a protagonista consegue evocar e em que a experiência da humidade está também presente, de modo antagónico: positivo, quando se trata de uma memória em que intervém o pai; negativo, quando é a mãe que está presente.

O incidente com o pai é recordado a propósito dos efeitos da publicidade, que acabou por levar Emília a beber Coca-Cola durante uma viagem a Brasília:

Acordei do obumbramento engolindo aquela coisa marron com gosto de sabonete de trem, tinha um trem (faz tanto tempo, Senhor Diretor) com esse sabonete redondo e preto, dependurado na correntinha do toailete. Meu pai me ajudava a esfregar as mãos, eu era uma menininha de cachos mas até hoje sinto o cheiro daquela espuma. (p. 18)

O significado da Coca-Cola será esclarecido pouco depois, numa justificação também para a associação com o pai:

Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumejando no céu de fogo — horror, horror, nunca vi nenhum fálus, mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo? (p. 18)

O episódio com a mãe diz respeito a uma visita à ginecologista, por causa de um corrimento vaginal que será diagnosticado da seguinte maneira: «Nada grave, menina, você tem *flores-brancas*, às vezes as virgens padecem disso.» (p. 27). Muito significativo é o comportamento ultra-rígido de Maria Emília, provavelmente induzido pela mãe, que se comporta como «uma estátua lacrimosa, apertando solidária a minha mão» (p. 27).

Concluído esse percurso, só aparentemente errático e sem sentido, a protagonista perde as certezas que tinham pautado a sua vida:

E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. Esse arfar espumejante como o rio daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e o rio transbordou inundando tudo, camas, casas, rua... E se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí nessa poltrona — pois não seria para isso mesmo que foi feito? (p. 26)

É por isso significativa a outra forma de humidade com que o conto termina: a lágrima que escorre pela face de Emília, numa prova de que não está seca e de que pode

agora enfrentar de outro modo os medos antigos e os medos da velhice («Tanto medo, Senhor Diretor. Tanto medo. Eu também tenho medo, é duro envelhecer, reconheço.», p. 16-7). O ato de guardar no fundo da bolsa a camélia que trazia à lapela — possível sucedâneo das *flores brancas* da juventude — parece corresponder a uma nova atitude, sinalizada também nos dois pontos que encerram a narrativa e que parecem mostrar que a carta deixou de ser necessária, pois a protagonista está agora pronta a atravessar o rio e a viver. Terá percebido a lição de Hermen Hesse:

Aqui, neste jardim dos anciãos, desabrocham flores de que outrora jamais nos apercebemos, das quais antes nunca tratámos. Há, por exemplo, a flor da paciência, uma espécie de grande nobreza: tornámo-nos mais serenos, mais tolerantes, e quanto menor vai ficando a ânsia pela intervenção e pela acção, tanto maior se torna a nossa capacidade de observar e escutar a vida da natureza e daqueles que nos rodeiam, deixando-a passar ao nosso lado, sem críticas e sempre com redobrado espanto pela diversidade demonstrada, por vezes com um misto de compaixão e silencioso pesar, por vezes divertidos, com grande alegria, com bom humor⁴.

BIBLIOGRAFIA

- BILAC, Olavo (2001) — *Poesias*. Introdução, organização e fixação de texto por Ivan Teixeira. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes.
- FARIAS, Rafaela F. D. G. Monteiro de (2007) — *A disciplina do corpo feminino em «Senhor Diretor», de Lygia Fagundes Telles*. «Revista Fórum Identidades», 2. Itabaiana: GEPIADDE, p. 25-31.
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luís (1886) — *Lyrical: Sonetos e rimas*. 2.^a ed., revista e aumentada. Pref. de Fialho d'Almeida. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão — Editores.
- HESSE, Herman (2003) — *Elogio da velhice: considerações e poemas*. Editado por Volker Michels. Tradução de Paulo Rêgo. 3.^a ed. Lisboa: Difel.
- LIMA, Susana Moreira de [s.d.] — *O corpo interdito: a sexualidade de uma mulher velha em Lygia Fagundes Telles*. Disponível em <http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada/susana_lima.pdf>. [Consulta realizada em 09/11/2015].
- MARQUES, Sibila (2011) — *Discriminação da terceira idade*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- MINOIS, Georges (1999) — *História da velhice no Ocidente: da Antiguidade ao Renascimento*. Lisboa: Teorema.
- PEDRA, Mabel Knust (2008) — *Sombra silenciosa: impotência e solidão em dois contos de Lygia Fagundes Telles*. «Darandina», vol. 1, n.º 1. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, p. 1-14.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel (2000) — *Dicionário de Psicanálise*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- TELLES, Lygia Fagundes (1998) — *Senhor Diretor*. In *Seminário dos ratos*. 8.^a ed. Rio de Janeiro: Rocco.

⁴HESSE, 2003: 66.