



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Tese de doutorado

O OUTONO DA VIDA: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas

Susana Moreira de Lima

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regina Dalcastagnè

Brasília
dezembro de 2008

SUSANA MOREIRA DE LIMA

*O OUTONO DA VIDA: trajetórias do envelhecimento feminino
em narrativas brasileiras contemporâneas*

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Literatura Brasileira, pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Dalcastagnè

BRASÍLIA
2008

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª Regina Dalcastagnè (UnB - orientadora)

Prof^ª. Dr^ª Luciene Azevedo (UFU – membro externo)

Prof^ª. Dr^ª Maria Therezinha Ferraz Negrão de Melo
(Depto. de História – UnB – membro externo)

Prof^ª. Dr^ª Maria Isabel Edom Pires (UnB – membro)

Prof. Dr. André Luís Gomes (UnB – membro)

Prof^ª. Dr^ª Cristina Stevens (UnB – suplente)

Dedico este trabalho

À minha mãe

*Therezinha,
mulher que soube envelhecer
sem perder
o olhar para ver o belo,
sem perder
o viço para sentir-se bela
e ensina
todos os dias
o que aprendeu
em sua longa caminhada
luminosa:
a sorrir*

Dedico este trabalho, também

*a meu pai,
Brazil de Lima,
meu querido
velho amigo*

Agradecimentos

À estimada Professora Doutora Regina Dalcastagnè, pela confiança reiterada em meu trabalho. Profissional e pessoa a quem dedico profunda admiração e considero, mais que orientadora, minha mentora intelectual, cuja orientação foi feita com sensibilidade, empenho, muita competência e sabedoria.

À CAPES, cujo apoio financeiro foi fundamental para a realização deste trabalho.

Às Professoras Doutoras Ana Laura dos Reis Corrêa e Elizabeth Hazin, e aos Professores Doutores Gilberto Figueiredo Martins e Adalberto Müller, da UnB, dos quais tive o prazer de ser aluna, responsáveis por disciplinas cujas aulas foram significativas para a reflexão e construção deste trabalho, à Professora Doutora Maria Isabel Edom Pires, por suas valiosas sugestões de leituras, e, especialmente, à Professora Doutora Paloma Vidal e ao Professor Doutor André Luís Gomes, que muito contribuíram com suas observações e sugestões importantes quando fizeram parte da banca na ocasião da qualificação do projeto desta tese.

A todos que colaboraram e torceram positivamente para que este trabalho se concretizasse, principalmente à minha mãe, Therezinha, que me deu incentivo constante, além de todo apoio necessário, bem como meu irmão Luís, sempre antenado e disposto a ajudar; aos amigos e colegas que, diretamente, de diversas maneiras contribuíram para a realização do mesmo, especialmente à querida colega Virgínia Leal, que esteve sempre junto comigo, com quem as trocas estabelecidas resultaram sempre em soma para o meu trabalho acadêmico, e à querida colega Gislene Barral, que esteve sempre pronta a ajudar em tudo, ambas grandes companheiras desta caminhada acadêmica, juntamente com o querido colega Anderson da Mata, que está sempre ao meu lado, dando a maior força de várias formas; à Adelaide Calhman; à Francismar Ramirez e a outros e outras colegas, que, de alguma forma, no convívio das aulas, ou nas atividades do grupo de pesquisas, contribuíram ou repartiram angústias e vitórias, em diversas situações. À querida Dora, bem como à Jaqueline, profissionais competentes, ambas, sempre prontas a resolver qualquer problema, com um atendimento paciente, respeitoso, educado, e com um sorriso especial.

Aos amados Rudá e Elias, pelo apoio, que faz toda a diferença, também nessa minha jornada acadêmica.

À querida Elza, que sempre cuidou, com carinho, do espaço onde nem sempre eu pude estar, a minha casa.

E a amigas e amigos queridos: Cláudia Mariana e Afonso Camboim, especiais amigos de todas as horas, Bené Fonteles, Simone Amaral, Gilda Furiati, Virgínia Leal, pessoas que, durante o curso, no período em que eu ainda morava fora de Brasília, sempre me acolheram tão carinhosamente, mais que em suas casas, em seus corações.

CORPUS

contos:

“Amanhã eu volto”, em *Contos escolhidos*, 1985, e “Preocupações de uma Velhinha”, em *Tarde da noite*, 1970, de Luiz Vilela;

“Formigas de apartamento”, 2003, de Sérgio Sant’Anna;

“A casa é a casa” e “A festa”, em *A casa e as casas*, 1998, de Helena Parente Cunha;

“Apenas um saxofone”, em *Oito contos de amor*, 1996; “Boa noite, Maria”, em *A noite escura mais eu*, 1995; e “Senhor Diretor”, em *Seminário dos ratos*, 1997, de Lygia Fagundes Telles;

“Feliz aniversário”, em *Laços de família*, 1960.; “Mas vai chover” e “Ruído de passos”, em *A via crucis do corpo*, 1974, de Clarice Lispector;

“Belmira e o tempo”, em *Trio*, 1982, de Renard Perez;

novela:

Uma vida em segredo, 1964, de Autran Dourado; e

romances:

Avalovara, 1973, de Osman Lins; e

A obscena senhora D, 1982, de Hilda Hilst.

ABREVIATURAS

AUS	“Apenas um saxofone”
AEV	“Amanhã eu volto”
FDA	“Formigas de apartamento”
PV	“Preocupações de uma Velhinha”
FA	“Feliz aniversário”
CC	“A casa é a casa”
AF	“A festa”
BT	“Belmira e o tempo”
VS	<i>Uma vida em segredo</i>
Av	<i>Avalovara</i>
RP	“Ruído de passos”
MVC	“Mas vai chover”
SD	“Senhor Diretor”
BNM	“Boa noite, Maria”
AOSD	<i>A obscena senhora D</i>

*Tive um rosto
e o perdi
penso diante do espelho
que não me entrega aquela
que eu esperava
mas outra
bem mais velha
[...]
não soube entender
que rosto
é só percurso*

Marina Colasanti

Sumário

Introdução,1
Degeneração e experiência,4
Inutilidade e velhice,5
Sabedoria e narrador,7
Em busca de uma velha voz de mulher,8

1ª Parte

Moldando percursos

Capítulo I

DAS PERDAS

Existência viva na memória,15
Ocaso,16
Sem sentidos,23
Em passos lentos,27
Sem chão,28
Sem referências,33
A perda do espaço,38
Envelhecimento: chaves e entraves,41
Sem casa,42
Sem rosto,47

Capítulo II

DA EXCLUSÃO

Velhice, exploração e abandono,50
Existências vazias,51
A (in) dignidade,65

2ª Parte

Trocando olhares

Capítulo III

DO DESEJO

Sexo e velhice feminina,74
Encontros e desencontros, 84
O baile de máscaras,88
A escrita corrosiva, 91

Uma questão de gênero literário e linguagem, 93
Na pele e na tela: desejo e repressão sexual, 96
O olhar narrante, 99
Palavras da boca da mulher velha, 105
O mundo no olho da mulher velha, 108
Outras perspectivas, 112
Eros e tanatos, 113
O novo corpo velho, 117
O corpo desnudado, 123

Capítulo IV

DA MORTE

Novo olhar sobre o velho corpo, 128
A fusão de olhares, 131
A velhice obscena no grotesco literário, 136
A paródia do grotesco, 139
A voz obscena da senhora V, de velhice, 145
Vidamorte, 148
Corpo, 153
Conclusão, 158
Bibliografia, 172
Anexo: Dados da pesquisa sobre personagens da literatura brasileira contemporânea, 180

O OUTONO DA VIDA: TRAJETÓRIAS DO ENVELHECIMENTO FEMININO EM NARRATIVAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

Resumo

Nesta pesquisa, verifica-se como está representada a velhice feminina, observando-se personagens femininas em suas trajetórias *para* e *na* velhice, em narrativas da literatura brasileira contemporânea, percebendo-se como se delineiam os espaços possíveis ocupados por elas e, nestes, os conflitos geracionais, a exploração e o abandono, a morte, o desejo sexual, a degradação de seus corpos e o silenciamento ou o aparecimento de suas vozes, pois, na medida em que se avança na idade, diminui-se a velocidade dos passos e vai-se perdendo o poder de voz. Apresentadas em etapas diferentes de vida, em condições físicas e sociais diversas, elas protagonizam narrativas cujo enfoque é a mulher frente às perdas, que acompanham o envelhecimento, e à solidão. Resta-lhes a memória. Neste contexto, analisam-se elementos espaciais e temporais e seus significados, bem como objetos presentes, que são também narradores, para compreender as relações dessas mulheres com o outro, que as olha, ou narra; e consigo, no intuito de entender, enfim, *o que* essas mulheres têm a mostrar/esconder e *o que* elas têm a dizer e *como* o fazem (se falam ou quando falam por elas). Nesta perspectiva, a análise das *estratégias discursivas* nos processos de narração evidenciam as construções estéticas para a produção de sentidos. Deste modo, faz-se uma leitura da localização da mulher velha em nossa sociedade, estabelecendo-se relações entre sua visibilidade, seu espaço físico e enunciativo, na intimidade e na vida social, em que o *corpo* degradado é alvo de preconceito, no âmbito literário no qual este é centro das discussões através de suas representações.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea, velhice feminina, corpo degradado, preconceito, voz narrativa, exclusão social

**THE AUTUMN OF LIFE: ITINERARIES OF FEMALE AGING
IN BRAZILIAN CONTEMPORARY NARRATIVES**

Abstract

In this research, the representation of female elderly is shown by the observation of the female characters on their path *towards* and *in* old age in Brazilian contemporary narratives, remarking how their possible spaces are designed as well as other elements within such spaces like generation conflicts, exploitation and abandon, death, sexual desire, body degradation and the silence or the eloquence of their voices, for, as they age, the steps speed and the voice power are diminished. In different phases of their lives, in several physical and social conditions, they play a leading role in narratives focusing the women facing the losses, that come along with aging, and loneliness. The memory is what is left for them. In such context, in order to understand the relation (ships) of the women with the Other, who stare at or narrate them; and with themselves aiming to comprehend *what* those women want to show/hide, *what* they have to say and *how* they do it, by analyzing the meaning of the spatial and time elements, as well as the objects which are also narrators. Thus, the analysis of the discursive strategies in the narration processes enhances the aesthetical construction for the production of meanings. Then, a reading of the placement of the old woman in our society is done by discussing her visibility in several physical or enunciative spaces, in her intimacy and social life (in which the degraded body is prejudiced), and in the literary field, where such body is the focus of the discussions throughout its representations.

Keywords: Brazilian contemporary literature, female elderly, degraded body, narrative voice, prejudice, social exclusion

Introdução

A trajetória do tempo na vida das pessoas e as marcas do envelhecimento feminino, expressas na obra de mulheres e de homens, que também envelhecem, inscrevem aquilo que nem sempre é visto como movimento interno do ser humano, o envelhecer. Na literatura, tal processo ultrapassa a barreira das impressões visuais e convida-nos a refletir sobre a metamorfose do corpo e suas implicações.

Em discussões literárias contemporâneas, fala-se muito sobre *vozes marginais*. Nesta pesquisa, focalizo uma figura bastante marginalizada na sociedade: a *mulher velha*. Porém, sua voz permanece em silêncio e quando consiste tema literário, sua história tem sido narrada por um outro.

A mulher velha é retratada nos contos de fadas, “como bruxa, feiticeira, invejosa, feia e má”, e é “posta em confronto com mulheres jovens, belas e boas (...) Tais imagens impregnam o imaginário popular e reforçam estereótipos negativos sobre a velhice em geral e, especialmente, a velhice da mulher”. Deste modo, velhice feminina e beleza tornar-se-iam inconciliáveis. “Sai de cena a imagem da mulher de formas perfeitas” e evoca-se a figura da avó, com seus estereótipos relacionados à fragilidade, apatia, dependência etc. O apelo midiático à imagem da mulher jovem contribui para banir da evidência a mulher velha: “Se até o século XIX matronas pesadas e vestidas de negro enfeitavam álbuns de família e retratos a óleo, nas salas de jantar das casas patricias, no século XX, elas tendem a desaparecer da vida pública. Envelhecer começa a ser associado à perda de prestígio e ao afastamento do convívio social”¹.

Na atualidade, porém, vai se tornando possível à mulher velha assumir outro comportamento, dar outro rumo ao curso de sua vida. Assim, “o exercício de novas experiências permite exorcizar antigas representações, fazendo surgir uma nova imagem de mulheres idosas”². Há, portanto, uma tendência para a reconfiguração da velhice.

Embora personagens velhas estejam pouco presentes em nossa literatura, especialmente como protagonistas, há contos cuja abordagem temática gira em torno do envelhecimento, alguns dos quais, juntamente com uma novela e dois romances, fazem parte

¹ DEL PRIORI, *Corpo a corpo com a mulher*, p. 75.

² Cf. GOMES, “Temporalidades e relações geracionais: reconstruindo a imagem”, p. 110.

do corpus deste trabalho. Nos textos narrativos que abordam a velhice a voz narrativa quase nunca é do velho; quando se trata da voz feminina, o quadro agrava-se.

Dos textos lidos e analisados para a escolha do *corpus* desta pesquisa, em apenas três deles há uma mulher velha como narradora, trata-se da personagem Hillé, sessenta anos, a protagonista de *A obscena senhora D*, romance de Hilda Hilst, publicado em 1982; Luisiana, quarenta e quatro anos e cinco meses, a protagonista de “Apenas um saxofone”, publicado em 1996; e Maria Emília, sessenta e dois anos, a protagonista de “Senhor Diretor”, publicado em 1977, conto em que há dupla voz narrativa: uma em terceira pessoa que vê a protagonista estereotipada e outra, a da própria personagem. Estes dois contos são de Lygia Fagundes Telles. Nos outros textos em que se discute a velhice feminina, as histórias das velhas são narradas por outras vozes.

Dentre algumas obras literárias em que está presente a representação da velhice³, foram selecionadas, para este trabalho, as seguintes narrativas contemporâneas: os contos “Amanhã eu volto” e “Preocupações de uma velhinha”, de Luiz Vilela; “Formigas de apartamento”, de Sérgio Sant’Anna; “A casa é a casa” e “A festa”, de Helena Parente Cunha; “Apenas um saxofone”; “Boa noite, Maria” e “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles; “Feliz aniversário”, “Mas vai chover” e “Ruído de passos”, de Clarice Lispector; “Belmira e o tempo”, de Renard Perez; a novela “Uma vida em segredo”, de Autran Dourado; e os romances *Avalovara*, de Osman Lins, e *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. Nestas obras, as discussões sobre o envelhecimento apresentam-se sob diferentes aspectos, tais como a relação do idoso com suas limitações, a exclusão social e a marginalização; as relações afetivas e os diálogos das personagens nas narrativas, perpassadas pela *memória* – elemento cada vez mais presente na vida e no discurso da pessoa envelhecida –, solidão, doença, proximidade com a morte e também as possíveis novas perspectivas de vida nessa etapa.

Os diversos campos do conhecimento fazem sua parte na tentativa de compreensão do envelhecimento e suas peculiaridades, com o intuito de encontrar formas de amenizar sofrimentos e acabar com preconceitos. No âmbito literário, quando tal discussão

³ Em *Além da idade da razão*, um dos pouquíssimos trabalhos sobre velhice na literatura brasileira, Carmen Lúcia Tindó Secco faz uma impecável revisão histórico-literária da presença da velhice na literatura e afirma que: “após Machado de Assis, a ficção brasileira, principalmente a das primeiras décadas do século XX, apresenta-se, de modo geral, pouco preocupada com a problematização explícita da velhice. Algumas obras roçam de leve a questão, mas não fazem dela o eixo de suas narrativas” (p. 49).

aparece representada, podemos ter acesso a uma espécie de diálogo com o “de dentro” da velhice. Nessa investigação, um elemento está sempre presente, *o corpo*, conferindo materialidade à narrativa.

Partindo do corpo, que envelhece, configuram-se as discussões sobre envelhecimento e velhice. Esse lado visível, pelo desgaste, da trajetória humana incorpora grande parte das abordagens que lhe dizem respeito. Há, porém, muito mais que a degeneração física a se discutir quando se fala de algo que nos acompanha desde que nascemos: o envelhecimento.

Antes de mergulharmos no universo literário do envelhecer feminino, é necessário um esclarecimento a respeito das terminologias *envelhecimento* e *velhice*. Há uma confusão entre esses termos, o que “fortalece uma ilusão de salvação em que, pretensamente só os velhos envelhecem. E, já que velhos são os outros...!”. O envelhecimento é um processo irreversível que diz respeito a todos nós, desde que nascemos. “Envelhecimento é o tempo da idade que avança, a velhice é o da idade avançada, entenda-se, em direção à morte (...) a velhice não é um processo como o envelhecimento, é um estado que caracteriza a posição do indivíduo idoso”⁴.

Para entender a “representação do envelhecer feminino na literatura brasileira contemporânea”, a discussão está dividida em duas partes: na primeira, “Moldando percursos”, cujo centro é o “confronto consigo mesma”, discute-se *o que se narra*. Os assuntos discutidos nesta parte distribuem-se entre dois capítulos. No primeiro capítulo, focaliza-se o trajeto que percorre a mulher no que diz respeito a seu envelhecer e na deflagração da memória a partir de objetos. Alude-se a mãos que teceram, cozinham, limpam, acariciaram e que perdem suas funções, desencadeando o sentimento de inutilidade e solidão. As discussões giram em torno da consciência do envelhecimento, de se estar pisando em caminho irreversível; de conflitos geracionais; e da memória. No segundo capítulo, focaliza-se a exploração e o abandono de velhas agregadas, mulheres que são “colocadas para fora”, quando já não têm serventia, quando seus corpos não conseguem mais atender às necessidades alheias.

Na segunda parte, “Trocando olhares”, cujo centro é o “confronto com o outro”, discute-se *sob que perspectiva se narra*. Os assuntos discutidos nesta parte distribuem-se

⁴ MESSY, *A pessoa idosa não existe: uma abordagem psicanalítica da velhice*, p. 23.

entre dois outros capítulos. No terceiro capítulo, focaliza-se o desejo sexual da mulher velha. As discussões giram em torno de sexualidade e preconceito. Nessa perspectiva, tais relações desembocam tanto no silêncio constrangedor e acusador do olhar do outro, que é, muitas vezes, o que narra, quanto na constituição de uma nova postura ou identidade. No quarto e último capítulo, focaliza-se a consciência de si diante do “outro” que vê a mulher velha, a ‘obscenidade’ do corpo na velhice. Deste modo, a velha vê-se e é vista, reconhece-se no olhar do outro. As discussões giram em torno do discurso narrativo, dos diálogos que essa mulher estabelece, partem de quando a mulher toma a palavra e o faz de modo violento (que parece ser o único modo) e então precisa narrar para não petrificar a lembrança, lembrar para compreender, entender para poder morrer. Neste ponto do percurso, a resposta, o enfrentamento. A preocupação sobre *quem narra* percorre todo o trabalho, na busca da compreensão do que tem a dizer a voz feminina envelhecida, através de sua presença ou ausência, e, neste caso, do que estão dizendo por ela.

Balizar as discussões sobre perdas, exclusão, memória, solidão, resistência, olhar, identidade, desejo, corpo, voz, obscenidade e morte em narrativas literárias sobre mulheres velhas, observando quais as estratégias narrativas usadas para representá-las e como se delinea a velhice feminina em narrativas brasileiras contemporâneas, é tarefa que realizo com o apoio das idéias de Alda Britto da Motta, Altair Lahud, André Luís Gomes, Beatriz Sarlo, Carmen Lúcia Tindó Secco, Dominique Maingueneau, Ecléa Bosi, Elaine Showalter, Guacira Lopes Louro, Heloísa Buarque de Hollanda, Ivete Walty, Jack Messy, Luciene Azevedo, Maria Isabel Edom Pires, Marilena Chauí, Marina Warner, Mary Del Priore, Michel Maffesoli, Mikhail Bakhtin, Naomi Wolf, Nelly Novaes Coelho, Philippe Ariès, Pierre Bourdieu, Regina Dalcastagnè, Rita Terezinha Schmidt, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Simone de Beauvoir, Tania Navarro Swain, Tânia Ramos, Walter Benjamin, dentre outros e outras.

Degeneração e experiência

Quando se fala em velhice, dois enfoques principais costumam permear a discussão: a *inutilidade* e a *sabedoria*. A representação da *velhice* em narrativas da literatura brasileira contemporânea abarca esses dois temas. No primeiro caso, a velhice é

personificada em seus aspectos *corporais*. A *inutilidade* reporta-se à incapacidade da realização de tarefas ou da articulação das palavras, dificuldades nos movimentos, enfim, a todas as limitações causadas pela *debilidade física* dos indivíduos em idade avançada que, associada às perdas, leva-os ao declínio da força de trabalho, desencadeando um processo de deterioração moral, fazendo com que estes se sintam e/ou sejam vistos como “peso morto”.

No segundo caso, a *experiência* é ressaltada, valorizada, ao menos reconhecida pelo narrador. A *sabedoria* é uma qualidade atribuída ao velho, proveniente da sua experiência de vida, associada à memória, que atua como elemento desencadeador do processo de reflexão desenvolvido ao longo da história. A apresentação do conhecimento dessas personagens dá-se principalmente através de narrativas orais. As histórias que se contam destinam-se, na maioria das vezes, aos netos e netas que estão em casa com seus avós. Daí a melhor comunicação, menos conflitiva, ocorrer muitas vezes no relacionamento dos idosos com crianças ou jovens.

Segundo Tânia Ramos, “há narrativas que apresentam, apresentam e *representam* os velhos. Esta última, sim, instaura e nutre uma nova configuração para um imaginário não só nobre e generoso”⁵. Porém, ao observar a representação da *velhice* em narrativas brasileiras contemporâneas, no que diz respeito à sabedoria, encontram-se mais homens velhos, como personagens, e, quanto à narração, destaca-se a velha voz masculina. A velhice feminina é sub-representada nessa literatura.

Inutilidade e velhice

*Entre os velhos e cada um de nós existe
a espessura de uma pele ou de uma quimera.*

Jack Messy

Os caminhos percorridos pelas personagens velhas são feitos das experiências de toda uma vida, perpassando pelas outras idades; porém, no momento de suas velhices, há um esvaziamento desse pertencimento anterior. Segundo Joel Birman, “o idoso era considerado alguém que existiu no passado, que realizou seu percurso psicossocial e que apenas espera o momento fatídico para sair inteiramente da cena do mundo”. A falta de perspectiva futura

⁵ RAMOS, *Melhor idade com cinco letras: sábio, chato, velho...*, p. 99.

pode levar o idoso ao passado sem possibilidade de rearticulá-lo com o presente e relançá-lo ao futuro⁶. Que texto nasce desse percurso, de passos mais lentos, pesados, arrastados? Passos que parecem querer grudar no chão, passos que talvez não queiram ir? Será que à velhice é negada a dimensão temporal do futuro?

A velhice é uma questão de perspectiva monitorada pelo tempo. O “ritmo mais lento nos processos fisiológicos, a lentidão neurológica” (movimentos corporais/processos mentais), a “diminuição dos campos sensoriais”⁷, enfim, as perdas decorrentes do envelhecimento humano trazem mudanças nas formas de estar no mundo, o que não está ainda incorporado na vida social e na consciência das pessoas, tanto as que estão dentro dessa etapa da vida quanto, e principalmente, quem está de fora. Há, portanto um desajuste entre a situação concreta e as ações, entre o estado das coisas e os modos de lidar com elas. Esse descompasso está registrado em alguns textos literários, apontando o quanto não estamos preparados para *viver* a velhice.

Nas casas e nas ruas de nossas cidades encontram-se os obstáculos para a circulação dos idosos e das idosas, além das inadequações dos espaços, dos percursos, há o inconveniente preconceito, o não respeito ao novo ritmo que faz parte dessa fase da vida, em que as limitações do corpo exigem um tempo diferente para movimentar-se no espaço dado e mesmo um redimensionamento de espaços.

A degeneração física é uma realidade da qual não se pode fugir, mais cedo ou mais tarde ela virá. Uma característica desse declínio físico é a perda dos “extremos”. A velhice perde, literal e simbolicamente, os extremos (visão de perto e de longe). Os velhos se movem nos campos que os centros sensoriais lhes permitem viver. Esse novo espaço existencial requer um redimensionamento existencial e estético⁸. Os óculos compõem o rosto que envelhece, acompanham o olhar perplexo e os passos lentos.

Na velhice, sob a ótica da impossibilidade do fazer pela perda dos sentidos, muda nossa relação com o corpo, há um desconforto quando este “de instrumento, passa a ser obstáculo”⁹. Em muitos casos, diz a psicologia, a velhice “não se sustenta a não ser com próteses – o falso, o adquirido: próteses dentárias, aparelhos para surdez, dentaduras, a

⁶ BIRMAN, “Futuro de todos nós: temporalidade, memória e terceira idade na psicanálise”, pp. 39-40.

⁷ Cf. GUIDIN, *Armário de vidro*, p. 74.

⁸ Id., p. 75.

⁹ BEAUVOIR, *A velhice*, p. 389.

bengala, o pino que invade o corpo e religa os ossos”¹⁰. Cabe indagar, como fez Simone de Beauvoir¹¹, que espaços ocupa agora o mesmo corpo que, embora outro, é este?

Sabedoria e narrador

A mão trêmula é incapaz de ensinar o aprendido?
Sr. Abel, *Memórias de velhos*

Segundo Walter Benjamin, “o *conselho* tecido na substância viva da existência tem um nome: *sabedoria*. A *arte de narrar* está *definindo porque* a sabedoria – o lado épico da *verdade* – está *em extinção*”¹². Nesse contexto, Ecléa Bosi pergunta: “Por que decaiu a arte de contar histórias?” e responde: “talvez porque tenha decaído a arte de trocar *experiências*”¹³.

Mas “quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê?”¹⁴, questiona Silviano Santiago. Para ele, o narrador pode narrar uma *experiência* “de dentro” ou “de fora” dela. No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação, o que empresta autenticidade à matéria narrada e ao relato. Quanto ao segundo, ele afirma que o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é “decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra *não* foi tecida na substância viva da sua existência”. Nesse sentido, ele é o “puro ficcionista”, pois tem de dar “autenticidade” a uma “ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovido de autenticidade (...) O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são *construções de linguagem*”¹⁵. A experiência do mais velho tem menor valia nos tempos pós-modernos. O velho se subtrai. A narração exemplar foi substituída pela informação da imprensa. A história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais e a do menos experiente. As narrativas hoje são quebradas, diz Silviano Santiago, sempre a recomençar.

¹⁰ GUIDIN, op. cit., p. 89.

¹¹ BEAUVOIR, op. cit., p. 348: “Será que me tornei, então, uma outra, enquanto permaneço eu mesma?”.

¹² BENJAMIN, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, pp. 200-1 (grifos meus).

¹³ BOSI, *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, a, p. 42.

¹⁴ SANTIAGO, O narrador pós-moderno, p. 38 (grifos meus).

¹⁵ Id., pp. 40-1.

Em busca de uma velha voz de mulher

Ao escrever seu ensaio sobre “O narrador”, Walter Benjamin “não imagina uma vez sequer que seus contadores de histórias possam ser mulheres, ainda que identifique de modo tão claro e eloqüente a conexão entre o trabalho rotineiro e repetitivo e a narrativa”, observa Marina Warner, referindo-se ao que escreve ele sobre o fato de que contar histórias é em si “uma forma artesanal de comunicação” e que “está enraizada no povo (...) um ambiente de artífices”. A respeito da divisão que faz Benjamin dos contadores de histórias entre aqueles que ficam em casa e os que perambulam (agricultores e comerciantes, alfaiates e sapateiros, que aparecem nos contos, e viajantes marinheiros, que percorrem longas distâncias em busca de aventuras, como tipo de herói errante), a autora afirma que ele “ignora a figura da fiandeira, a mulher madura com sua roca, que pode trabalhar na cidade ou no campo, fixa num lugar ou em movimento, no mercado ou em peregrinação”¹⁶. Deste modo, não só o narrador está impossibilitado de transmitir experiência, mas a narradora também, principalmente porque esta sequer é lembrada como tal.

Vimos, assim, a ilustração de um problema que ultrapassa a questão da narração. Trata-se do apagamento de uma figura sempre presente nos mais diversos campos, porém, reconhecida, especialmente, quando se refere à esfera doméstica, à maternidade. Aí sim, ela é vista. A mulher envelhece atuando no papel social que lhe fora atribuído. Sua real atuação em outros âmbitos fica silenciada, pois a narrativa dessa história exclui sua voz, dentre outros espaços, da literatura contemporânea.

Nesta pesquisa, o corpus, citado anteriormente, limita-se a poucos textos literários, para dar espaço às discussões propostas a partir da representação de problemas da velhice expostos, ou ausentes, em narrativas literárias. Porém, para se chegar a essa escolha, foram lidos muitos outros textos da literatura brasileira contemporânea. Dentre essas leituras, como já foi dito, pôde-se observar que, com exceção de Hillé, de Luisiana e de Maria Emília, não há personagens velhas, principalmente protagonistas, narradoras da própria história. No entanto, há tradicionalmente a narração de histórias por mulheres, entre si ou para seus filhos e filhas, netos e netas, especialmente na esfera doméstica, ao se reunirem para executarem tarefas. Porém, no âmbito literário, essa mulher narradora desaparece.

¹⁶ WARNER, *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*, p. 48.

A experiência do escritor tcheco Karel Carpek e suas recordações acerca de sua mãe e sua avó contando-lhe histórias é citada por Marina Warner, para sublinhar que narrar contos de fadas de uma geração a outra é prática cujo “modelo predominante mostra mulheres mais velhas e de classe inferior transmitindo o material para os mais jovens, entre os quais na maioria das vezes encontram-se meninos de posição social e expectativas mais elevadas, como futuros etnógrafos, escritores de contos”. A autora ressalta que “embora os escritores e colecionadores do sexo masculino tenham dominado a produção e a disseminação dos contos maravilhosos populares, estes freqüentemente eram transmitidos por mulheres no ambiente íntimo ou doméstico”. O caráter feminino do narrador não tem sido examinado na transmissão de contos de fadas, segundo ela. E Italo Calvino “chamou atenção para esse aspecto da tradição, observando que várias antologias de folclore do século XIX, que ele consultou e adaptou, citavam fontes femininas”¹⁷. Segundo Warner, mulheres de posições sociais variadas contaram histórias que ouviram quando crianças e contribuíram com sessenta e seis narrativas para os contos dos irmãos Grimm.

Se relacionarmos a fala de mulheres velhas, à figura da “fada”¹⁸, que partilha com Sibila o conhecimento do futuro e do passado¹⁹, podemos também recorrer ao mito de Cassandra, que tem o dom da profecia e recebe como castigo a falta de credibilidade. Deste modo, a descrença e a não relevância dispensadas à narrativa feminina teriam uma origem preconceituosa. De acordo com Warner, havia um tom pejorativo em torno da expressão “contos de velhas senhoras”, colocada por Apuleio nos “lábios da velha grisalha que usou como narradora, e continuou sendo, graças ao ato mesmo de validar a sabedoria popular das histórias, enfatizando as velhas sábias que levaram a tradição adiante”. Segundo a autora, essa expressão, em inglês, ainda é ambígua, significa uma tolice, conversa fiada, conto da carochinha²⁰. Uma das principais ocupações femininas, a fabricação de tecidos, reflete a

¹⁷ WARNER, *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*, pp. 40-3.

¹⁸ “A palavra *fada*, nas línguas românicas, tem um significado ligado ao conto maravilhoso ou de fadas, pois remonta a uma palavra latina feminina, *fata*, variante rara de *fatum* (fado), que se refere a uma deusa do destino. As fadas se assemelham a esse tipo de deusas, pois também conhecem os caminhos da sorte. *Fatum*, literalmente ‘aquilo que é falado’, o particípio passado do verbo *fari*, ‘falar’, em francês resulta em *fée*, no italiano em *fata*, no espanhol em *hada*, todas as palavras significando ‘fada’ e contendo conotações ligadas ao fado; as fadas partilham com Sibilas o conhecimento do futuro e do passado e, nas histórias onde aparecem, os dois tipos de figura predizem eventos futuros e dão alertas”. “*Fairy*’ [fada]: em inglês, as divindades do destino chamam-se *Fates*, do latim *Fata*, possuindo, portanto, a mesma raiz etmológica da palavra *fate* (destino)” Id., *ibid.*

¹⁹ Cf. Id., pp. 40-1.

²⁰ WARNER, *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*, p. 45.

imagem da narrativa, tecer uma fábula, costurar uma trama. A expressão “conversa fiada” reporta-se a essa relação fiar/narrar, já que, enquanto fiavam, as mulheres contavam histórias.

Embora haja uma espécie de apagamento da mulher narradora no âmbito literário, a memória de crianças sobre histórias contadas por mulheres, sejam suas avós ou avôs, traz lembranças de um mundo criado a partir dessas narrativas, que tinham como função permitir a identificação com protagonistas, sonharem com possíveis destinos, finais felizes, enfim, “darem asas à imaginação”. Nessa perspectiva, vale citar a poetisa escocesa, Liz Lochhed, que utiliza em seu trabalho a imagética dos contos de fadas:

ninguém poderia dizer que as histórias eram inúteis/ pois enquanto as línguas estalavam/
cinco ou quarenta dedos costuravam/ o milho foi descascado e ralado/ a colcha foi
remendada/ e as roupas cerzidas... // E ao amanhecer... / as histórias se dissolviam na
curva da orelha/ mas elas/ se penduravam de cabeça para baixo/ nas mentes adormecidas
das crianças/ até voarem novamente/ dentro da noite do narrador²¹.

Se, no cotidiano da vida, as mulheres mais vividas narram histórias, não seria legítimo que essas vozes femininas ecoassem em narrativas literárias escritas? Sabe-se que a condição social a que foram submetidas as mulheres por muito tempo afastou a possibilidade de escrita da maioria destas, porém houve um apagamento geral de suas vozes.

O silêncio feminino, historicamente marcado, é um componente forte na constituição da imagem da mulher:

as últimas décadas do século XVII testemunharam uma explosão precoce de debates feministas, e o direito de as mulheres expressarem suas opiniões estava no cerne da batalha. Para a tradição cristã, as virtudes do silêncio, obediência e discrição eram especialmente, se não essencialmente, femininas, mas essa visão se propagou bem além do círculo dos devotos. A Mulher Silenciosa era um ideal aceito. O clichê a respeito do sexo feminino, ‘O silêncio vale ouro’, foi pronunciado nas páginas de Aristóteles: ‘o silêncio é a glória da mulher’, escreve ele na *Política*, acrescentando, ‘mas não é igualmente uma glória masculina’²².

Tal idéia acerca do silêncio que deve guardar a mulher é inclusive explicitada no texto bíblico²³. “O preconceito contra a fala feminina é legitimado pelas Escrituras”²⁴ e, nesse ponto, católicos e protestantes estavam de acordo: “a loquacidade era um vício feminino, e o silêncio – que não era sequer considerado virtude apropriada para homens –

²¹ Apud id., pp. 48-9.

²² WARNER, op. cit., pp. 55-6.

²³ *Eclesiástico*, 25,17-36,42,14; *Provérbios* 6, 24-6.

²⁴ WARNER, op. cit., p. 56.

uma das maiores riquezas que uma boa mulher devia cultivar (...) até mesmo a fala justa tornava-se suspeita nos lábios de uma mulher”²⁵. A virtude da Prudência é retratada como uma boa dona de casa, ela usa um cadeado nos lábios. “As fábulas moralistas do século XVI também pintaram retratos do Homem Sábio e da Mulher Sábia, esta última declarando através de lábios firmemente selados com fechadura e chave:

Todos olham para mim porque sou sábia...
Um cadeado de ouro levo nos lábios todo o tempo
para que nenhuma palavra infame escape de minha boca
mas nada digo sem muito considerar
e assim deve sempre agir uma mulher sábia...
francamente lhes digo, não contem histórias...”²⁶.

Essa imagem perdurou fortemente através dos tempos, minando a conduta feminina em diferentes culturas. A “tagarelice”, percebida como elemento dominante da tolice feminina, foi sofrendo mudanças em seu significado, ainda pejorativo, mas que “iluminam o papel influente das mulheres na comunicação através de redes informais e extra-oficiais, na contribuição para vários tipos de narração de contos e na transmissão de suas experiências pela narrativa”²⁷. O que falta é a ‘oficialização’ dessa prática. É dar os devidos créditos para quem a eles tem direito.

O silêncio feminino acompanha a mulher em sua trajetória e, na narrativa brasileira contemporânea, este perdura, com pequenas exceções. Dentre estas, destaca-se uma voz, porém de uma jovem mulher, a personagem central do romance *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto, que busca romper o silêncio, como diz Marilena Chauí em seu prefácio, a exemplo do “Silêncio das mulheres de Roma”, que só eram lembradas por seus filhos e maridos, pelo que estes sentiam por elas, o que se resumia ao que, sob a ótica deles, estas faziam bem (saber tecer, ser mãe e esposa dedicada) e não possuíam nomes próprios. “Varar esse silêncio, conquistar o direito à palavra e à vida, é a luta d’‘As mulheres de Tijucopapo’, Amazonas cavalgando sem sela, ‘paisagem revolucionária de mulheres guerreiras... Mulheres em defesa da causa justa’”²⁸. Atravessar esse silêncio significa ser lembrada por suas idéias expressas com a própria voz, pelo que sabia fazer, mas também pelo

²⁵ Id., *ibid.*

²⁶ Id. p. 58.

²⁷ Cf. WARNER, *op. cit.*, p. 59.

²⁸ FELINTO, *As mulheres de Tijucopapo*, p. 9.

que dizia; pelo que sentiam por ela e, principalmente, pelo que ela própria sentia. E isso só é possível se a palavra da mulher é dita e escrita, se o seu narrar ultrapassa as paredes da intimidade do lar e percorre o mundo.

As barreiras que precisam ser transpostas são simbólicas, pois dependem apenas de um olhar, de um permitir ver, de um assumir que há, pois, “assim como a história pertence aos vencedores e as palavras mudam de sentido com as mudanças de poder, as histórias dependem dos narradores e daqueles para quem são narradas, que por sua vez podem depois contá-las”²⁹.

É sabido que avós brasileiras, descendentes de escravas, mantinham a história de seu povo através das narrativas a seus netos e netas. A figura materna, responsável pela manutenção dessas famílias, jamais se calou, apenas teve abafada sua voz, e encoberta sua identidade. Que essa voz possa, se não ser ouvida, ser ao menos encontrada, compreendida, resgatada ao longo deste trabalho sobre narrativas e velhas mulheres. Deste modo, não se pretende contar uma história da narrativa feminina na literatura, mas, sim, saber que história a narrativa feminina na literatura tem a nos contar.

Sabe-se que o rio passa
e nunca é o mesmo no desaguar dos tempos,
nem o homem que nele se banha,
mas a mulher
que à sua margem se ajoelha e lava
é uma só.
O tanque é meu rio.
Ouço vozes de tias velhas

Daniela Versiani
A matemática da formiga

²⁹ WARNER, op. cit., p. 51.

1ª Parte

Moldando percursos

Capítulo I

Das perdas

*Imaginava então um velho diabo, sentado entre dois sacos,
o da vida e o da morte, e a contá-las assim:*

- Outra de menos...*
- Outra de menos...*
- Outra de menos...*
- Outra de menos...*

Machado de Assis
Memórias póstumas de Brás Cubas

Existência viva na memória

Neste capítulo, observa-se o envelhecer de mulheres em etapas diferentes e em condições diversas de declínio físico e solidão, acompanhando seus “trajetos” percorridos literariamente. Tratam-se de contos que focalizam a mulher ao deparar-se com seu envelhecimento, desencadeando um processo de reflexão sobre a vida; e a mulher em sua velhice, deparando-se com a perda dos sentidos e a solidão. As discussões giram em torno do encontro consigo e a falta, a ausência dos outros. Nessa perspectiva, a memória, é o elemento condutor das narrativas. A exploração financeira da mulher velha pela própria família; a redução e a perda do espaço de mulheres que envelhecem solitárias dentro de suas casas; outras perdas advindas de dificuldades causadas pela debilidade física própria da velhice, como a perda da autoridade e da autonomia; a insegurança causada pelo medo das novidades; e os conflitos geracionais, especialmente no que diz respeito aos tratos da família, que abrem espaço para o preconceito e a exclusão que, de várias maneiras, vão minando o chão dessas mulheres.

Ocaso

A velhice apodera-se de nós de surpresa.

Goethe

Ao comentar o poema “Velhice”, de Vinícius de Moraes, Maria José Samerlate Barbosa afirma que, no mesmo, a descrição de velhice é feita como se esta fosse “um bloco monolítico, ignorando possíveis diferenças de contextos sociais e culturais” e que “não há nenhuma aceitação positiva da idade avançada”. A autora observa ainda que “grande parte do poema de Moraes dedica atenção à degradação e à decadência biológica (...), situando o corpo como *locus* absoluto do ser”³⁰ e que

esse “culto do corpo”, ou seja, a transferência de todos os valores morais, sociais, culturais e históricos da pessoa humana para a parte biológica vulnerabiliza o ser humano de uma forma que o envelhecimento se torna doloroso tanto para a pessoa envelhecida/envelhecendo quanto para os que estão ao seu redor³¹.

Quando se trata do envelhecimento das mulheres esse processo agrava-se, pois o apelo à permanência da juventude como preservação de beleza é palavra de ordem numa sociedade em que é imperativo ser bela e jovem. Deste modo, a possibilidade de se estar bem nesse espaço passa pelo corpo antes de tudo.

A consciência do envelhecer, de se estar pisando em caminho irreversível, coloca as mulheres em conflito, no mínimo com o espelho. É essa consciência que põe a personagem Luisiana, protagonista de “Apenas um saxofone”³², um conto de Lygia Fagundes Telles, em confronto com o próprio envelhecimento. Nessa narrativa, a autora apresenta-nos uma mulher de “quarenta e quatro anos e cinco meses”, já torneada pelo tempo, que, ao ver-se cercada de solidão e riqueza, questiona a felicidade, quando percebe que perdeu a juventude. É a mulher no espelho. Sua reflexão sobre o passado é deflagrada pela lembrança do som de um saxofone, símbolo de felicidade perdida. Assim, ela se transporta para outro espaço e tempo.

³⁰ BARBOSA, “Ideologia e identidade na literatura brasileira”, em *Passo e compasso*, p. 271.

³¹ Id., *ibid.*

³² TELLES, “Apenas um saxofone”, em *Oito contos de amor*, pp. 60-9.

Luisiana, em crise existencial, recupera, pela memória, pessoas, gestos, sons, objetos que, na verdade, simbolizam o tempo perdido, o desejo de resgatar algo que só foi valorizado no momento de maturidade da vida, em que ela, agora já satisfeita de outras necessidades, quer apenas “ouvir o saxofone”.

Ela mergulha na memória, guiada pela música na figura de um objeto-símbolo remetendo-se a outro tempo, e se transportando para outro espaço de sua vida, o qual percorre, recordando-se de um amor da juventude. “A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto das representações que povoam nossa consciência atual”³³. Nessa perspectiva, a voz narradora coloca-nos diante dessa personagem no instante em que ela se depara com sua juventude ao lembrar-se do que passou e agora não há mais.

quero deixar bem claro que a única coisa que existe para mim é a juventude, tudo o mais é besteira, lantejoulas, vidrilho. Posso fazer mil plásticas e não resolve, no fundo é a mesma bosta, só existe a juventude. Ele era a minha juventude, só que naquele tempo eu não sabia, na hora a gente nunca sabe nem pode mesmo saber, fica tudo natural como o dia que sucede à noite, como o sol, a lua, eu era jovem e não pensava nisso como não pensava em respirar. Alguém por acaso fica atento ao ato de respirar? Fica, sim, mas quando a respiração se esculhamba. Então dá aquela tristeza, puxa, eu respirava tão bem... (AUS, p. 65)³⁴.

Este trecho da narrativa sugere a reflexão da personagem frente ao espelho, porém, o objeto citado para essa observação é uma fotografia. Esta, para uma mulher madura, não deixa de ser um espelho às avessas, pois pode mostrar seu reflexo da juventude presa para sempre nessa moldura, sem possibilidade de volta. Não há como recuperar essa imagem. Segundo Mary Del Priore, “a tirania da perfeição física empurrou a mulher não para a busca de uma identidade, mas de uma identificação”. Há o risco de armadilhas, pois, apesar de suas conquistas, as mulheres chegam também a frustrações, já que nossa sociedade “mira cada vez mais nos valores da juventude e progresso”. No campo da medicina “todos os esforços são investidos para dissolver a velhice. Para reduzi-la”³⁵, isto porque há um apelo social para

³³ BOSI, *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, p. 55.

³⁴ Será usada a sigla AUS, seguida do número de página toda vez que no corpo do texto se fizer citação do conto “Apenas um saxofone”, de TELLES.

³⁵ PRIORE, *Corpo a corpo com a mulher*, p. 13.

retardar a velhice, especialmente para as mulheres, cujo corpo vive sob o regime da ditadura da beleza que, em nossa cultura, é sinônimo de juventude:

nossa sociedade reserva à juventude o benefício e à velhice o déficit. A civilização moderna não espera, esgota-se no ato, de tal modo que o termo envelhecimento, aplicado ao indivíduo conservou tão somente seu despojo pejorativo, sinônimo de perda. Ao passo que em outras sociedades (...) o envelhecimento é pensado (...) em termos de aquisição e progresso³⁶.

O envelhecimento é feito de perdas e aquisições ao longo de toda a vida. No caso de Luisiana, a ênfase da discussão proposta no texto é o ganho de bens materiais, questionado frente à constatação do declínio da juventude, o que leva a personagem a pensar sobre o que realmente importa na vida. Ela confronta a jovem que foi com a mulher que se tornou, analisando sua vida a partir da observação dos objetos que a cercam em sua casa, que fala muito de si, de como foi sua vida para chegar a ser o que é. A personagem percebe que o tempo passou e a modificou, deu-lhe muitas coisas, mas tirou-lhe outras, especialmente a juventude.

O processo de percepção do envelhecer feminino é denotado pelo discurso da narradora-personagem que apresenta uma mescla de suas lembranças e detalhes de sua casa, esse espaço conquistado, cheio de ostentação. Tais revelações vão dando a dimensão da distância entre o estilo de vida passado e o presente, ao mesmo tempo em que apontam a inutilidade de toda aquela riqueza que a cerca frente à pobreza de outros tempos, tendo em vista sua solidão e o vazio de sua vida atual. Porém, essa análise feita por Luisiana não é dada no texto de modo maniqueísta, na medida em que vão sendo mostradas as diferentes posturas dela diante da vida em diferentes tempos e o reconhecimento disso pela personagem, o que relativiza suas escolhas, ora pela aquisição de bens materiais ou pela preocupação com a opinião alheia, ora pela relação dela consigo mesma e com o outro, de acordo com suas convicções em cada momento.

Nesse conto, a perspectiva é dada pela narradora através de seu olhar percorrendo a casa, os móveis. Paralelamente a essas descrições há pequenas narrativas de quando os objetos foram adquiridos, de que modo fora decorada a casa, por outros; fala de sua relação com essas pessoas e com a construção desse espaço que, embora vasto e rico, não abarca sua

³⁶ MESSY, *A pessoa idosa não existe*, pp. 17-8.

imensa falta do objeto perdido, o seu amor da juventude ou a própria juventude. Ao focalizar objetos, a voz narrativa narra também seu percurso pela vida, fala de viagens e do desenvolvimento de um gosto que não expressa o desejo dela, mas o gosto que define quem Luisiana pode ser ao denotá-lo, num tempo em que ela achava importante a opinião alheia.

A narradora-personagem deixa clara sua conscientização da banalidade que orquestrou seus passos até então; aproxima as coisas e ela mesma numa metáfora que as une no mesmo plano de iluminação. No conjunto dessas representações associam-se seu envelhecer ao escurecer: “coisas que comprei no mundo inteiro, coisas que nem sabia que tinha e que só vejo agora, justo agora que está escuro. É que fomos escurecendo juntas, a sala e eu” (AUS, p. 61).

A aflição apresentada pela protagonista em sua conscientização da perda de felicidade diante de tanta posse material vem inscrita na narrativa, em longos trechos, pela enumeração de objetos, à qual não dispensa a repetição do verbo *ter* em primeira pessoa. Cita coisas de valor altíssimo, com uma displicência, como se fossem comuns, sem valor. Junta tanto coisas quanto pessoas no mesmo período, para falar do que tem no momento presente e despreza, depois de uma pergunta que percorre toda a narrativa: “Onde?...”, referindo-se ao paradeiro de seu amor da juventude:

Onde?... Tenho um iate, tenho um casaco de vison prateado, tenho uma coroa de diamantes, tenho um rubi que já esteve incrustado no umbigo de um xá famosíssimo, até há pouco tempo eu sabia o nome desse xá. Tenho um velho que me dá dinheiro e um jovem que me dá gozo (AUS, p. 63).

A tessitura dessa história desenha o “repasso” com o desvendar de sua vida e suas dores. A personagem vai sendo construída no ato da narrativa, tecida da mesma matéria de suas coisas, caracterizadas com palavras que seriam definidoras dessa mulher. A constituição de sua identidade é figurada na medida em que qualifica a personalidade de sua casa, que não é a sua, mas a mesma que ela tentou ser durante anos: “Uma sala de uma burrice atroz, afetada, pretensiosa. E, sobretudo, rica, exorbitando riqueza” (AUS, p. 61). Há uma ironia nessa voz que ri de si ao constatar o engodo a que se submetera ao escolher trilhar um caminho que a afastara da felicidade simples e a levava para o alto de uma vida poderosa e solitária. Embora viva rodeada de gente, as relações não são de afeto verdadeiro. Ela tem assegurado um conforto material que lhe confere qualidade de vida. Ter condições

financeiras significa tranquilidade e possibilidade de ter acesso a cuidados necessários na velhice. Além disso, o conceito de “velha” muda de acordo com o poder aquisitivo. Mas nada disso consola Luisiane nesse seu momento de crise.

A pergunta que a consome encabeça uma lista de objetos de sua posse numa espécie de balanço cujo resultado é sua certeza de que trocaria tudo por um momento de seu passado jovem com o amor que só agora entende ter sido o mais importante de sua vida:

Onde, meu Deus? Onde agora? Tenho também um diamante do tamanho de um ovo de pomba. Trocaria o diamante, o sapato de fivela e o iate – trocaria tudo, anéis e dedos, para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone. Nem seria preciso vê-lo, juro que nem pediria tanto, eu me contentaria em saber que ele estava vivo, vivo em algum lugar, tocando seu saxofone” (AUS, pp. 64-5).

Essa troca teria a força do resgate de algo que só se revela ao final da trama, quando ela confessa que, com sua insaciável necessidade de provas de amor “ordenou” a seu jovem amado: “Se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente” (AUS, p. 69). Sua consciência se faz no decorrer da narrativa e a dor de seu arrependimento também.

A maturidade dá a Luisiana um olhar distanciado de suas atitudes no tempo de juventude, esse novo olhar permite-lhe enxergar que “anoiteceu e faz frio”, apesar de seu tapete persa, reconhecendo que “fazia menos frio no nosso quarto com as paredes forradas de estopa e o tapetinho de juta no chão” (AUS, p. 60). A partir de sua compreensão de que todos que a rodeiam são movidos por interesses ou apenas levados a cumprir tarefas remuneradas, a personagem isola-se, afasta todos de si e vai esculpindo sua solidão, seu retrato, visto dessa altura de sua vida.

A personagem compreende, então, que ela possuía a maior riqueza antes, mas não sabia. A voz narrativa expõe como ela entendia a vida no passado e de como ela a vê diferente no momento presente. Há um questionamento, uma busca de resposta que extrapola o âmbito da racionalidade, ela interroga a Deus; foge ao campo da possibilidade daquilo que se pode adquirir com dinheiro. Ao devassar a intimidade da vida dessa mulher, humaniza-a e ao mesmo tempo apresenta sua mortificação por atos impensados na juventude, sua miséria por ter atendido ao apelo material, provocado pela ideologia capitalista e pela exclusão social dos despossuídos.

Importante perceber o contexto em que se escreve esse texto, o significado dessa voz, o que ela representa uma vez que se trata de uma voz feminina em um tempo em que mulheres estavam aprendendo a poder mostrar suas idéias e desejos, especialmente na escrita. E essa diz muito sobre a mulher numa sociedade machista e preconceituosa especialmente nas questões que envolvem o sexo. A narrativa desvela a intimidade de uma mulher cuja conduta não é bem aceita, uma vida de promiscuidade, uma vez que ela é prostituta, porém, não enfoca o lado erótico dessa experiência e sim o momento de uma análise existencial dessa vida em contrapartida à de um amor.

A representação do instante em que personagens deparam-se com a fatura do tempo em suas vidas surpreende-as e o leitor flagra-se também percebendo o trabalho desse escultor, desse modificador, desse agente invisível e ágil que é o tempo passando, passando... Só quando olha para trás é que ele pode ver o que foi construído e o que ficou destruído com a passagem desse elemento sutil, o tempo, ao olhar para si mesmo e ao redor, percebendo as mudanças e identificando como foi que tudo se modificou. Nesse momento, sabe que está mais velho e acredita que o tempo passou mesmo.

Escritoras e escritores brasileiros estão nesta trajetória e, quando sopram a vida de suas personagens, dão, a algumas, juventude, e a outras, plena maturidade; há aquelas que gozam mesmo ainda a sua infância, e outras que, já velhas, não passam dela na memória. Leitores também estão na mesma trajetória e vivem todas as idades com as personagens. Algumas etapas já experimentadas, outras esquecidas e até daquela idade que se pensa nunca chegar a ter, a literatura permite que se sinta o gosto, mesmo que amargo.

Se há personagens surpreendidas pela velhice, há, também, aquelas que percebem o envelhecer durante seu percurso, como um movimento constante e crescente. É o caso da personagem Ana Luísa, que enxerga a vida, e o jogo de máscaras e de dissimulações em que esta se insere, observando, sob a ótica de sua juventude, a sufocante e conformada postura de sua avó, uma mulher já vivida, condicionada à manutenção das aparências frente à sociedade burguesa. A narrativa é centrada num objeto: o espartilho. Esse objeto confere ao texto, simbolicamente, o peso da sujeição da mulher a regras de uma sociedade que sempre a reprimiu. No conto de Lygia Fagundes Telles, o desvendar dessa mulher é dado ao leitor ao longo da exposição de uma série de temas que envolvem a posturas femininas significativas diante do painel que se vai desenhando na trajetória feminina rumo às conquistas sociais.

Nesse conto, de 1991, intitulado “O espartilho”³⁷, Lygia Fagundes Telles mostra-nos o processo de conscientização da mulher, que aprende a se adaptar às conveniências: “envelhecer é calcular, aprendi mais tarde. E agora, uma menina ainda – mas como cedo se desenvolvera tanto esse cálculo em mim?”³⁸. Dentro dessa mesma ótica, sua avó, que passou a vida toda exercitando esse “cálculo”, tecendo nos moldes burgueses as conveniências da família, expõe a dificuldade em alterar costumes de uma vida inteira, ao responder, à neta Ana Luísa, a respeito de sua indagação sobre tirar o espartilho: “Não, filha. Eu me sentiria pior sem ele”³⁹.

Em “O espartilho”, a mulher velha, habituada às amarras sociais, sente-se incapaz de ultrapassar suas barreiras, ao passo que a jovem vai percebendo a passagem do tempo e o trabalho do mesmo em sua vida, também vai tomando consciência da necessidade de utilizar as estratégias do “cálculo feminino” de que fala sua avó para conquistar a ampliação de seu espaço na sociedade e liberdade para seu corpo, livre do espartilho.

A questão da consciência do envelhecimento, tratada no conto “Apenas um saxofone”, é mostrada pela personagem de meia-idade surpreendida pelo resultado da ação do tempo em si. A memória é acionada e a volta ao passado dá-se pela evocação do som de certo saxofone, trazendo à narrativa suas reflexões acerca do que foi e do que se tornou sua vida. Associada a essa personagem, no conto “O espartilho”, vê-se a protagonista em plena percepção da ação tempo e de suas mudanças, porém ela é jovem e, ao observar sua avó, estabelecendo relações entre sua conduta e o uso de um espartilho, passa a compreender logo a possibilidade de mudança da ordem estabelecida.

O que aproxima esses textos, além do trabalho com a consciência do envelhecimento, é a presença de um objeto constituinte de cada narrativa, capaz de catalisar o fluxo narrativo e desencadear reflexões acerca da condição feminina frente ao envelhecimento nesta sociedade. Em “Apenas um saxofone”, a mulher madura, Luisiana, numa associação metonímica, reconstitui o amor da juventude a partir do instrumento musical, o saxofone, que seu amado tocava à época, cuja lembrança reporta-a à simplicidade com que viviam quando jovens em contraposição ao seu modo de vida atual e o quanto sua

³⁷ TELLES, *A estrutura da bolha de sabão*, pp. 37-79.

³⁸ Id., p. 53.

³⁹ Id., p. 79.

juventude não pode ser comprada de volta. Em “O espartilho”, a função do objeto em foco, o espartilho, reproduz o comportamento feminino reprimido, estreitado para caber dentro da conveniência social, tal qual seu corpo é moldado pelo espartilho, ajustando-se para manter a postura.

Na perspectiva do corpo feminino, observa-se que, em “Apenas um saxofone”, Luisiana faz uma escolha movida por uma necessidade de ascensão social, criada pela própria sociedade, idéias subliminares às quais ela adere na juventude, deixando-se ser uma peça movida, na verdade, por um jogo ideológico, estimulador do desejo por dinheiro e poder. Daí a exploração de seu corpo em troca de dinheiro. Porém, a exploração dessa mulher dá-se também de outras maneiras.

Com a maturidade, Luisiana percebe que é explorada de outro modo. O fato de ser rica faz dela um alvo de oportunistas e não lhe confere apreço, afeto verdadeiro, apenas atraí olhares e atitudes interesseiros. As pessoas que a cercam são pagas para satisfazerem seus desejos e ela, por sua vez, ganha dinheiro satisfazendo o desejo de alguém. A preocupação dessa mulher no enfoque do texto é sua busca de um modo de reparar o engano cometido com seu amor da juventude.

A exploração encontra-se também nas relações dentro das famílias burguesas. A figura matriarcal é detentora de uma imagem que mantém essa classe a custo de sacrifícios da mulher. A preocupação da velha, em “O espartilho”, é manter a ordem estabelecida, por isso ela continua usando o espartilho; a preocupação da moça, sua neta, é mudar essa ordem, desconstruindo-a.

Sem sentidos

A arte evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda.

Ecléa Bosi

Luiz Vilela capturou instantes de velhice, transfigurando-os para alguns de seus contos cujas narrativas exalam a impressão de realidade em cenas retratadas com simplicidade, nas quais o envelhecimento é apresentado como se a voz narrativa estivesse dizendo: “a vida é isso mesmo”. Mas é nessa singeleza da qual se constitui a narração dos contos de Vilela que se configura o espaço delineador de uma atmosfera do envelhecimento e

seus apêndices, a partir dos elementos dados a conhecer pelo narrador, principalmente por meio de objetos que compõem o ambiente narrativo. Tal construção textual encontra-se em “Amanhã eu volto”⁴⁰. Esse conto apresenta uma personagem aos noventa anos, vivendo uma solidão profunda.

O narrador, em primeira pessoa, não dramatiza e não escamoteia a velhice nem o tratamento dado a ela, não esconde a cruel realidade. A narrativa dá-se pelo neto cujo olhar recai sobre os objetos que constituem a cena e vai pontuando a narração na medida em que procura o relógio, controlando o tempo restante à avó para ter sua companhia. Ele fica com ela por trinta minutos. A voz narrativa informa o leitor sobre a hora em que ele chega e a hora em que sairá, depois informa quando está faltando um pouquinho para chegar o horário determinado por ele para ir embora.

A protagonista de “Amanhã eu volto” recebe a visita do neto e aprecia a presença dele, acha bom ter com quem conversar, embora quase não escute mais nada, pois isso a faz sentir que nem todos se esqueceram de que “ainda está viva”.

A representação da decrepitude da personagem é revelada pelo narrador tanto na descrição de seu corpo: “unhas cortadas de maneira desigual, sujas de preto nas extremidades”, “mãos enrugadas e cheias de pintas”, “a brancura do cabelo já não tem mais idade” (AEV, 35-6); quanto nos objetos descritos no espaço ficcional em que a cena narrada ocorre: “o lencinho encardido”, “a cristaleira quase vazia” (AEV, 35; 37), restam poucas peças de um jogo de copos que foi se quebrando, assim como tudo o que constitui sua vida. A velhinha também fala de suas dificuldades e da falta de cuidado dos outros com ela. Ela nos informa que está ficando cega e surda e que tem uma “bambeza” (AEV, 36) nas pernas.

A velha não pode fazer nada, nem um crochezinho, nem ler, pois não enxerga mais; as pernas estão fracas; não pode ouvir o rádio nem mesmo o que as pessoas lhe dizem. Os temas tratados nesse texto ajudam o leitor a refletir sobre algumas das facetas que envolvem a velhice e a alcançar a complexidade de fatos e situações que passam quase despercebidas no dia-a-dia, que não se enxerga ao ver uma velhinha sentada num alpendre.

O narrador mostra num pequeno recorte, essa cena da visita do neto à avó, que o tempo passa deixando suas marcas e levando coisas que não há como se recuperar, mas abre a lente para um foco mais sutil, deixando entrever, nessa vida apagada ou quase apagada pela

⁴⁰ VILELA, “Amanhã eu volto”, em *Contos escolhidos*, pp. 35-9.

velhice, o brilho denunciador da vitalidade que já existiu, quando narra um pequeno gesto, mas não deixa de fazer uma observação que revela parte do passado dessa mulher: “recoloca os óculos: detrás das lentes embaçadas de dedos duas manchas esverdeadas – o que foram um dia os mais belos olhos da cidade”⁴¹. Enquanto para muitos ela é só uma velhinha quase surda e cega, pode haver alguém para quem ela representa uma beleza imensa, cuja lembrança aciona fortes emoções que se inscreveram em sua memória.

Há ou haverá um tempo em que os possíveis detentores dessa memória já não mais existam. Então, como no caso dessa personagem, se não fosse pela unidade da consciência de si, essa imagem desapareceria antes mesmo de sua morte. Assim, a memória dela sustenta seu sopro de vida. Os velhos de seu tempo estão todos morrendo⁴². A velhinha está chorando no início da narrativa, porque seu amigo morreu e ela não soube a tempo de despedir-se dele. Seus contemporâneos estão desaparecendo. Essa informação é reforçada pelo ambiente: “a cristaleira quase vazia”.

Será isto ter existência? É algo que depende do “estar junto”, que se concretiza diante do olhar do outro? É em textos como esse que se encontram também possibilidades de reflexão acerca do inevitável envelhecimento do ser humano, e de suas implicações, “cada um é, para si mesmo, o sujeito único, e muitas vezes nos espantamos quando o destino comum se torna o nosso: doença, ruptura, luto”⁴³.

Cada ser afirma sua existência na mente do outro. Existimos para o outro tal qual ficamos registrados em sua memória, e naquele ângulo de visão do qual fomos vistos, naquelas circunstâncias e tempo, naquela atuação e cenário de cada encontro ou situação vivida em comum ou assistida por aquele que nos retém na lembrança. Leva-se ainda em consideração a recepção desse alguém quanto ao que pensa, ou pensava na época, sobre tudo o que envolveu cada cena, da importância do fato para si, e o que ficou marcado disso tudo. Esse quadro, inscrito na memória, é o que somos para o outro. E para cada um somos um, diferente, devido às expectativas e à aceitabilidade – de acordo com as experiências de vida – do outro que determinam sua visão do que envolve as situações e, conseqüentemente, do que

⁴¹ VILELA, “Amanhã eu volto”, em *Contos escolhidos*, p. 35.

⁴² A esse respeito, Simone de Beauvoir lembra que “o velho não viu morrer apenas as pessoas de sua geração: com bastante freqüência, um outro universo substituiu o seu”. (op. cit., p. 535).

⁴³ BEAUVOIR, *A velhice*, p. 347.

pensam de nós. Na medida em que morrem essas pessoas cujas memórias guardam a nossa imagem, vamos apagando-nos até, talvez, desaparecermos por completo.

Nos contos abordados, há elementos significativos, na composição de suas estratégias narrativas, que representam a problemática das relações, sejam elas amorosas, sociais, familiares, mas todas envolvem o afeto e as escolhas, encontros e desencontros, solidão e memória, e o confronto do novo com o velho. A memória ativada por um objeto, o “saxofone”, em “Apenasum saxofone”, opera o devaneio da personagem pelo passado, levando-a a questionar seus passos, numa percepção desses momentos irrecuperáveis.

Outros dois elementos desencadeiam esse processo que leva à tal discussão: um, o *espartilho*, em “O espartilho”, é usado como símbolo da postura ereta e da elegância para a manutenção de uma classe cujas exigências de comportamento sufocam a mulher, assim como essa peça incômoda de seu vestuário a aperta, mas, pelo costume, a suporta, pois acostumou-se com ela; outro, os *olhos* envelhecidos da senhora que recebe a visita do neto, em “Amanhã eu volto” resguardam somente na memória resquícios de uma beleza destruída pelo tempo, e, embora ela já não veja ou ouça quase nada, fica claro que o contato com alguém é importante para que se sinta viva, não de todo esquecida, e o neto é essa figura que lhe dá vida quando se relaciona com ela. O narrador corporifica essa personagem na medida em que vai olhando para ela e dizendo quem ela é e como ela foi. Essa voz que traz para a narrativa a materialidade do cotidiano de uma mulher envelhecida funciona como uma lente capaz de ver e deixar ver que por trás daquela velha aparentemente estagnada há alguém pulsante, que quer ser lembrada, percebida, pois se sabe na unidade do seu todo, que só existe em sua memória, assim como por trás de seus olhos murchos há toda a existência daqueles olhos verdes e o que eles representavam daquela mulher inteira.

As relações que se estabelecem entre os objetos ou elementos centrais das narrativas, *olhos*, *espartilho*, *saxofone*, ativam a memória ou desencadeiam processos de reflexão sobre a passagem da vida e seus significados, a posição que se ocupa na mesma naquele momento. Deste modo, resgata-se um tempo vivido, rico de experiências que ficam aprisionadas na memória, muitas vezes de um corpo impossibilitado de revivê-las ativamente, então resta a recordação e, se ainda for possível, a narração de histórias que possam passar adiante tais vivências.

Mais um dia. Ele não veio.

Ergue-se da cadeira, devagarinho, na esperança de que ainda chegue, nesse último instante de espera. Ela sabe que é noite já, mesmo dentro da escuridão e do silêncio constantes que envolvem seus intermináveis dias. Cada passo arrasta a esperança.

Amanhã ele vem...

Caminha lenta e seguramente, conhece bem cada palmo do chão que pisa. Atravessa o alpendre qual percorresse longo caminho. Adentra a casa, mergulha em suas lembranças. É tudo o que lhe resta, assim como as poucas peças que, apesar de gastas, conservam-se ainda, na fragilidade da velha cristaleira.

Pára diante do espelho. Tudo o que vê é um borrão. De seu reflexo esfumado, para os olhos de agora, surge sua imagem jovem e bela, recuperada pela memória que então tece os risos, as vozes, os rostos, afagos... como suas mãos teceram outrora todo tipo de coisas com seu fazer.

Noventa anos! Recordações.

Tanta gente, tanta vida. Mãos vazias. Solidão.

– É ele?!

– Não.

– É ele?!

– Não.

Em passos lentos

Rápida, cruzo a primeira pista da rua. Paro sobre o canteiro central. (...) Amarelo. Vermelho (...) Sigo adiante. Aproximo-me de uma mulher de seus oitenta e tantos anos que caminha à minha frente encarquilhada pela osteoporose mal cuidada e inevitável no período da história que lhe tocou viver. Agradeço os progressos da medicina preventiva e rezo para nunca ter as costas tão curvas quanto ela que, logo agora que a estou ultrapassando, estaca de repente, obrigando-me a desviar. Freio o tempo de marcha sobre a ponta dos pés, jogo o corpo para o lado direito retendo a bolsa para não dar um encontrão na velha (...) Retomo o tempo de marcha direita esquerda direita esquerda, e vou pensando na vida enquanto conto os passos: quarenta e cinco, quarenta e seis, quarenta e sete, quarenta e oito...

Daniela Versiani

A matemática da formiga

O ato de caminhar pode relacionar-se com o espaço de enunciação, na medida em que há um processo de apropriação topográfica do pedestre, tal como o locutor se apropria e assume a língua. É uma realização espacial do lugar, assim como o ato da palavra é uma realização sonora da língua, implicando relações entre posições diferenciadas, contratos pragmáticos em forma de movimentos. Deste modo, o ato de caminhar parece definir-se como espaço de enunciação⁴⁴. Na medida em que se avança na idade, diminui-se a velocidade dos passos e vai-se perdendo o poder de voz.

A partir da perspectiva apontada por Michel de Certeau, pode-se pensar a quase ausência de voz da mulher velha como narradora na literatura brasileira contemporânea correlacionando-a com o parco lugar das idosas no espaço social. Diante dessa “retórica da caminhada”, percebe-se que a enunciação feminina emudece na medida em que não é registrada, legitimada pela escrita, já que toda a trajetória feminina tem uma história de cerceamento de representação nos mais diversos setores da sociedade. Tal obscurecimento da movimentação da mulher na vida social piora no que tange à mulher envelhecida, como se, no decorrer dos anos e com o declinar de sua vitalidade, o percurso de seus passos fosse apagando-se.

Sem chão

Em “Formigas de apartamento”⁴⁵, Sérgio Sant’Anna constrói uma narrativa cuja personagem principal é uma velha senhora, é assim que o narrador chama Dona Amélia, cujo nome se sabe unicamente porque a empregada doméstica da casa, a Mercês, se dirige a ela dessa maneira. Essa personagem é exemplo de como as dificuldades físicas geram incômodos, situações constrangedoras a que são submetidas as velhas senhoras. Sua movimentação no próprio apartamento tornou-se algo que ela precisa calcular com cautela para não incomodar os outros:

na madrugada da cidade acende-se uma luz de abajur. É a velha senhora que acordou apertada para fazer xixi. Ela poderia ir ao banheiro no escuro, se quisesse, pois é o apartamento onde mora há muitos anos. Mas, com o glaucoma, que já lhe levou o olho direito e boa parte do esquerdo, ela prefere não correr o risco de esbarrar nas paredes e móveis, ou tropeçar em algum objeto, despertando alguém da família (FDA, 77)⁴⁶.

⁴⁴ Cf. CERTEAU, *A invenção do cotidiano*, p. 77.

⁴⁵ SANT’ANNA, “Formigas de apartamento”, em *O vôo da madrugada*, pp. 77-86.

⁴⁶ A sigla FDA, seguida do número da página, refere-se ao conto “Formigas de apartamento”, de Sérgio Sant’Anna.

O percurso que Dona Amélia precisa vencer à noite reduz-se ao espaço entre seu quarto e o banheiro, o desafio é não errar o passo e fazer barulho, apesar das dificuldades visuais. Por isso ela às vezes chora baixinho pela humilhação de muitas vezes não poder controlar-se, de ter que usar fraldas. Vive empenhada em não ser um incômodo para os outros. Sente-se aliviada e vitoriosa quando consegue, sem desastres, ir ao banheiro, assim pode libertar-se da fralda, mas também para isso age com cautela:

a velha senhora não queria deixar vestígios de sua passagem pelo banheiro, ainda que fosse uma fralda limpa. Então, em vez de jogá-la na cesta de lixo, junto ao vaso, dirigiu-se a uma pequena área anexa nos fundos da cozinha onde havia uma portinhola que se abria para a tubulação da lixeira do prédio (FDA, 81).

No entanto, a narrativa traz uma compensação para a perda do espaço físico pelo qual ela pode se deslocar. Do limitado espaço entre o quarto e o banheiro, via corpo, para o infinito das estrelas, via seu olhar, num ínfimo vislumbre de luz. O narrador permite-nos conhecer a ampliação de espaço no interior da personagem, a profunda compreensão que esta tem da vida, das relações do mundo com ela, o pertencimento dela a um universo maior, que ultrapassa o limite social e do corpo. A velha senhora percebe, a partir da observação do microcosmo e do macrocosmo, a importância e a desimportância de coisas desta vida, a partir de seu olhar para as formiguinhas e para as estrelas, no momento em que fora capaz de enxergar a luminosidade intensa de uma estrela que, sabia, “devia ser gigantesca em comparação com a Terra e estava a uma distância de vários anos luz”, porém sentia-se ligada a ela:

a magnificência longínqua da estrelinha (...) tirava a importância de sua pessoa – e era bom sentir-se desimportante quando já se chegara ao estágio a que ela chegara. A dimensão inacreditável das distâncias e do tempo na noite estrelada, da qual ela só via um pouquinho, fazia seu próprio tempo uma fração imensuravelmente mínima, ainda que sofrer pudesse tornar os minutos insuportavelmente longos, como ela já experimentara em hospitais (FDA, 84-5).

Sua percepção aguçada do mundo – alterada ou não por droga ou medicamentos, mas de qualquer modo é “seu cérebro funcionando” – a faz ver o tempo e o espaço de modo diferente e torna mesquinha a vida neste planeta, nesta sociedade, nessa família, em sua casa, em seu corpo de velha. Seu questionamento sobre a vida neste mundo chega a levá-la ao exame da possibilidade de “dar cabo” de si. É a *pulsão de morte*, como nos ensina Freud. No

entanto, também compreende a importância e a grandeza de estar viva, a partir da pequenez da formiga e sua existência no universo: “elas são tão miudinhas, mas vivem igual a gente. Cada uma com a sua vidinha, mesmo que a gente não esteja vendo”. E, numa associação consigo, diz ao neto: “Já pensou, Nando, que uma formiguinha também morre de velhice, se ninguém mata ela antes?” (FDA, 81). Porém, a voz narrativa apresenta outro pensamento para o mesmo tema, atribuindo-o a ela:

a velha senhora pensava que devíamos simplesmente desaparecer, e mais ainda: que, diante da decrepitude e da doença, da dor e dos excrementos soltos de uma pessoa, o nada era um avanço, uma purificação (FDA, 85).

A questão é saber se essa voz do narrador exprime de fato o que pensa a velha senhora, pois há momentos da narrativa em que ela dialoga com o neto e diz, como já foi citado, que uma formiga também pode morrer de velhice. A discussão sobre o fato de valer a pena estar vivo apesar de velho e debilitado fica colocada na voz do autor implícito. Ao mesmo tempo em que a voz narrativa ilumina a vida, ainda que fraquinha, de uma velha senhora, traz à luz, junto às enormes dificuldades, uma força de vontade de viver.

Nessa perspectiva, o narrador deixa aberta a reflexão sobre um tema delicado cuja abordagem literária sensibiliza e “desromantiza” o trato com as vicissitudes da velhice. Neste caso, há exploração financeira da mulher dentro da própria família classe média da velha senhora. A preocupação dela é não incomodar no espaço que se estreita em torno dela em sua própria casa, à medida que suas dificuldades vão aumentando.

A velhice pode ser vista como uma “luta permanente entre o investimento afetivo de si mesmo e o desinvestimento que culmina com a morte”⁴⁷, pois, normalmente, é no fim da vida que se enfrentam perdas “cada vez mais numerosas, como a viuvez, o desaparecimento de parentes, de amigos, a aposentadoria ou a perda de uma condição social, a diminuição das capacidades corporais”⁴⁸. Deste modo, a narração dessa fase da vida da velha senhora traz a percepção de um encaminhamento para o final de sua existência, porém mantendo uma relação positiva com ela. Apesar de haver cogitação de um desejo de morte, o apego à vida ainda denota a divisão dessa senhora entre querer morrer ou viver um pouco mais.

⁴⁷ MESSY, *A pessoa idosa não existe*, p. 61.

⁴⁸ Id., *ibid.*

Nessa perspectiva, com o conto “Formigas de apartamento”, Sérgio Sant’Anna sensibiliza-nos para a vida do idoso na própria família, que esconde a fragilidade e muitas vezes a crueldade com que se lida com essa dificuldade de coexistência com a velhice, e abre uma fresta via a relação de um neto com uma avó, para que enxerguemos o drama do envelhecimento sob a perspectiva da intimidade, do lar e do ser envelhecido.

Nesse conto, focaliza-se a velha senhora incomodada mais por medo de perturbar a família com sua presença que por sua fralda descartável, o que já julga um transtorno inaceitável para os seus. Num dia em que se encontram apenas ela e o neto adolescente em casa, ambos compartilham momentos de liberdade, fumando maconha. Ela encontra nele uma válvula de escape. A partir dessa experiência ela fica olhando tudo o que ainda pode ver com maior atenção, as formigas, as estrelas do céu pela janela, revivendo bons momentos trazidos da memória. É novamente pela memória do passado que o idoso recupera um pouco de sua dignidade, pelo que fora.

Na verdade, nem D. Amélia mesmo enxerga, mas abre-se para ela um espaço propício para a reflexão de sua vida em relação a coisas tão pequenas como formigas quanto grandiosas como estrelas. O narrador mostra-se conseguindo enxergar a protagonista e nos permite vê-la, tal como a mesma, em seu quartinho num apartamento, vê formigas, graças a sua consciência alterada, assim como o ser que costuma ficar quase invisível passa a ser, mesmo insignificante como quer sugerir a imagem da formiga, sob a ótica da literatura, – haja vista “coisas desimportantes” (formigas, latas velhas, etc.) que constituem “matéria de poesia” com a qual trabalha Manoel de Barros.

Além da perda do controle do corpo, D. Amélia, a velha senhora de “Formigas de apartamento”, vive também o drama da exploração, pois sua família mora em um apartamento cuja metade é de sua propriedade, mas seus familiares sempre se esquecem disso e tratam-na como se ela estivesse atrapalhando seus espaços. Sua atitude ao evitar incomodar as pessoas denota a opressão sofrida, o sentimento de clandestinidade na própria casa. Neste conto, a velha senhora manifesta disposição para pagar um asilo, porém seus familiares recusam essa possibilidade, impedem-na de recorrer a essa alternativa que a livraria de sua condição de clandestinidade na própria casa. A família teme perder a ajuda financeira, pois a velha divide as despesas domésticas “por três, excluindo o rapaz, que não tinha rendimentos, só estudava”, pagas com a pensão que recebe do falecido marido, e o

conforto do apartamento onde vivem com ela, pois, para subsidiar suas despesas no asilo ela teria que vendê-lo e pegar sua parte, metade do dinheiro no negócio. Isso é explicitado pela voz narrativa:

A velha senhora, quando conseguia se fazer ouvir, lembrava a todos que, por sua vontade, se mudaria para uma clínica geriátrica, principalmente agora que não mais contava com a exclusividade da empregada. As respostas que recebia variavam desde “Não venha fazer chantagem emocional com a gente, mamãe”, até a segura de “Você sabe muito bem que é caríssimo” (...) ela visitara a clínica e vira como todos eram bem tratados e tinham direito a quarto individual com banheiro, obviamente porque estavam pagando (FDA, 78).

Bastava um olhar fixo da velha senhora para que a filha e o genro se lembrassem de que “a iniciativa de morarem com a mãe e sogra fora deles, com as finanças controladas desde que deram entrada num apartamento, ainda na planta, na Barra”. O que nos informa o narrador é que a família pretendia mudar-se para este quando ficasse pronto, mas “até aquele momento ninguém tocara no assunto de a velha senhora ir morar no apartamento novo” (FDA, 78).

A cruel realidade de exploração da velha senhora pelos familiares é narrada por uma voz que entremeia relações aparentemente amistosas com o jogo de interesses, pois esse narrador fala do escrúpulo da filha e do genro, que guardavam seu cartão bancário já que ela “não possuía mais destreza física para a movimentação das transações bancárias”, ao passo que não se furtam de usar o dinheiro para o pagamento de um terço das despesas da casa⁴⁹ (FDA, 78). A narração também deixa claro, a respeito das relações da família com a velha senhora, que o único filho do casal, Fernando, com dezoito anos,

apesar de uma tanto displicente e desligado, era ele que, junto com Mercês, a empregada, mantinha as melhores relações com a velha senhora (...) Fernando também prestava pequenos serviços para a avó, como comprar cigarros a varejo, remédios e, às vezes,

⁴⁹ O médico gerontologista Alexandre Kalache, ex-coordenador do programa de envelhecimento da Organização Mundial de Saúde – OMS, aponta a questão da maior propensão da mulher idosa à depressão. Geralmente viúva, já que a expectativa de vida dos homens é de menos 15 anos que a da mulher, esta normalmente vive com os filhos e mora num apartamento apertado, dormindo no quarto dos netos adolescentes, e acaba sendo vítima de vários tipos de abuso, entre eles a violência doméstica. A OMS estima que entre 7% e 10% dos idosos do mundo sofrem maus-tratos físicos e/ou psicológicos e indica que o mais comum é o abuso financeiro. O idoso acaba sendo extorquido pelos familiares, Cf. Revista *Veja*, 06/07/2005, pp. 11-15.

levá-la para dar pequenos passeios, deixando-a toda orgulhosa por andar de braços dados com um rapaz tão bonito (FDA, 78).

O fato de as relações da velha senhora serem mais estreitas com o neto e com a agregada da família denota uma deterioração na convivência da mãe com a filha e da sogra com o genro, de quem parte a violência simbólica. Eles é que podem decidir sobre a vida dela e a mantêm junto deles até quando lhes interessar, diferentemente do neto e da empregada, que, por menos que lhe ofereçam, o fazem espontaneamente, na visão da velha apresentada pelo narrador.

Segundo Kátia Bernardo,

Minayo (1997) afirma que, para entendermos a violência na atualidade, é importante levarmos em conta que nas sociedades modernas predomina, nas consciências sociais, o conceito de violência criminal que serve para ocultar outras formas insidiosas de violência, como a opressão dos poderosos sobre os fracos; a violência “naturalizada” que acompanha os avanços tecnológicos; a violação dos direitos humanos; a exclusão moral, como no caso dos idosos⁵⁰.

Sem referências

*Se a tua fosse uma panela direita,
de pedra sabão bem curtida e temperada,
não tinha jeito de comer arroz papa.
Nem cru.
Duas xícaras de água, uma de arroz.
Não tem segredo.
Mas com essas modernidades todas...
Panela de vidro, vê se pode.
Cozinhar numa panela que toda vez que a gente pega parece panela nova,
sem lembrança da última comida que fizeram nela,
sem lembrança do tempero que dia depois de dia vai se entranhando na pedra,
acumulando gosto.
(...)
Cozinhar sem fogo!
Por isso a tua comida é insossa.
Por isso você anda tão mal humorada.
Comida é vida, filha.*

Daniela Versiani
A matemática da formiga

⁵⁰ BERNARDO, “As relações intergeracionais e a violência familiar contra o idoso”, em *Reparando a falta*, pp. 80-.

Ao tratar do tema *velhice* em narrativas, a literatura debruça-se sobre o que a sociedade de consumo descarta: o velho. A exclusão de pessoas pela idade pode ser observada até em termos gramaticais: “não raro indagamos a um velho: ‘o que o senhor *fez* na vida?’, ou à criança: ‘o que você *vai ser* quando crescer?’ Agimos como se, para eles, não existisse *presente*”⁵¹.

“A mão trêmula é incapaz de ensinar o aprendido?”⁵². Entre avós e netos, há uma socialização peculiar. “Nela ‘a ordem social se inverte’, o tempo que conta é passado e futuro (o ‘no meu tempo’ e o ‘quando você crescer’)”. A relação entre velhos e crianças tende a ser comum, pois ambos sofrem marginalização e restrições semelhantes. Cerceados pelos adultos, convivem no espaço privado, o que os aproxima. Para o *velho* e a *criança* “atos públicos dos adultos interessam quando revestidos de um sentido familiar (...) os feitos abstratos, as palavras dos homens importantes só se revestem de significado para o velho e a criança, quando traduzidos por alguma grandeza na *vida cotidiana*”⁵³.

Duas idades marginalizadas, a velhice e a infância. O *velho* e a *criança* são excluídos em diversas situações, privados da satisfação de seus desejos, submetidos ao adulto. Talvez por essas razões, geralmente, quando há uma comunicação positiva, prazerosa do ser idoso, esta se dá com um jovem ou uma criança, ambos aproximam-se nos textos literários. Apesar dos conflitos de gerações, há um espaço comum que os liga, a margem.

Nem sempre se dá a comunicação entre o idoso e o jovem, como no caso de D. Amélia, a velha senhora de “Formigas de apartamento” e seu neto, Fernando, com quem até divide um segredo. Às vezes esta não ocorre por impossibilidade física, outras pelas diferenças culturais, que se estabelecem entre ambos, pelo desenvolvimento tecnológico e dos próprios meios de comunicação, que promovem um distanciamento entre formas de ver o mundo com suas linguagens para traduzi-lo, cavando um abismo entre estas, minando um possível relacionamento. Tal conflito está representado na literatura de Luiz Vilela ao relatar as “Preocupações de uma Velhinha”(PV, 95-7) ⁵⁴. O conto, de 1970, trata da passagem do tempo, sob o ponto de vista do progresso, engolindo a compreensão de quem já não tem a velocidade capaz de acompanhar o ritmo desse assustador desconhecido.

⁵¹ OLIVEIRA, “Avós e netos”, p. 270.

⁵² Indagação do Sr. Abel, um dos recordadores, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, de Ecléa Bosi.

⁵³ BOSI, op. cit. b, pp. 24-5.

⁵⁴ A sigla PV, seguida do número de página, refere-se ao conto “Preocupações de uma Velhinha”, de Luiz Vilela.

Quando o ronco do motor do avião rompe a calma da manhã da Velhinha, está rompendo também com sua paz, com sua segurança em tudo, com sua compreensão do mundo. O desconhecido de metal (o avião) no céu amedronta, é inseguro e rápido. O conhecido de lata (regador) no chão é usado por ela, com pés firmes, seguros e lentos, como ela.

O espaço ficcional marca uma divisão bem delineada, focaliza o céu e a terra, o espaço do avião a invadir o espaço conhecido, palpável da protagonista: o chão. Ressalta as distâncias sendo encurtadas pelas criações da nova tecnologia, o avião, os meios de comunicação, enfim, a construção do espaço desse conto é pontuada dos limites do olhar da Velhinha, dos objetos que suas mãos amorosas tocam, na maior parte do tempo, assustada pelo medo de perder o controle sobre as coisas que ama e que constituem seu mundo.

A narrativa dá-se em terceira pessoa, pela ótica da Velhinha, dada pela percepção dela como, ao ver o avião: “monstro de metal”, “temer coisas jamais vistas”; ou, ao ler o jornal: “tentando decifrar”. O narrador inclui sentimentos dela - medo, preocupação. A postura da Velhinha é de aprendiz. Nas conversas, ela não participa, assiste. Depois, busca entender. Ora pergunta, ora fica “matutando”. O filho não tem muita paciência para explicar, acha que ela não pode entender. Ela se sente reprimida, quer perguntar, mas teme a repreensão do filho. Ainda assim pergunta e é repreendida mesmo. O pouco que lhe explicam, diz ela que entende: “Mas depois ela vai pensar sozinha para ver se entendeu mesmo (...) melhor deixar para quando estiver sozinha no quarto, de noite, no escuro, antes de deitar; aí vai pensando devagarinho e repetindo o que leu ou falaram para ela” (PV, 96-7). Há uma necessidade de colocar toda essa massa de informações no ritmo da Velhinha para que ela possa processá-las.

O universo da Velhinha é descrito como um espaço de roça. A horta compõe harmoniosamente seus dias e ela tem o controle do que a cerca. É através de suas mãos que faz brotar vida, com a ação de plantar, regar e de colher suas hortaliças. Depois da aparição do avião e das notícias de guerra que viu no jornal, ela convive com insegurança, ameaçadas a paz e a manutenção de seu pequeno mundo conhecido, pelo desconhecido, pela “coisa terrível” que ela acha que pode acontecer a qualquer momento: “O ronco do avião sobre sua cabeça, as notícias que os olhos, num intervalo do croché, vão tentando decifrar no jornal largado sobre a mesa, ou os ouvidos atentos recolhem de conversas”(PV, 95), tudo fugindo

ao alcance de sua compreensão. Ela chega a sonhar e em seu sonho vê o estilhaçamento da sua realidade, a fragmentação e morte do ser humano e seu mundo reduzido a cinzas.

A expansão dos meios de comunicação amplia a oportunidade de ficar sabendo o que há no mundo e o que está acontecendo, dando-lhe a dimensão maior de uma realidade que antes parecia mais distante ou, para a Velhinha, apenas não existia. A narração deixa clara a diferença de percepção de mundo da Velhinha através da marcação do tempo por meio das palavras “antes e “agora”, associando-as às modificações ocorridas e ao que era possível conhecer sem as inovações tecnológicas. “Antes”, ela só sabia das histórias sobre guerra pela narrativa do pai ou de alguém que fora até lá. “Agora”, as notícias estão no jornal. “Antes”, sabia-se de guerra no Paraguai, na Itália; “agora”, já se sabe até de guerra da China. Com a proximidade da notícia, ela teme que, assim, logo a guerra estaria ali mesmo. “O presente, ameaçado pelo desgaste da aceleração, converte-se, enquanto transcorre, em matéria de memória”⁵⁵. Esse caráter descartável, dado pelo jornal e pela telecomunicação, da notícia de ontem superada pela de hoje reconfigura a memória. Esta passa de presente a passado em um curtíssimo espaço de tempo.

O narrador desse conto confronta o novo e o velho, ao colocar o menininho assustando a avó, ameaçando-a com uma arma de brinquedo, de manhã bem cedinho. “Cidinho” (é assim que o mineiro fala ‘cedinho’), seu neto é, portanto, “cedo”, “o novo”. Com essa figuração, materializa na narrativa esse “novo” que a assustou, assim como as novidades do mundo a assustam. Depois do susto, o reconforto, o choro e o confronto consigo mesma: “Era boba mesmo, era boba” (PV, 97).

Na verdade, a experiência da velhinha de pouco lhe serve para compreender os códigos do mundo atual. Segundo Simone de Beauvoir, “é Churchill quem tem razão: esse mundo novo seria percebido com seu velho olhar; ele o apreenderia dentro das perspectivas que sempre haviam sido as suas; só compreenderia o que pudesse associar ao já visto – o resto lhe teria escapado”⁵⁶. Nessa perspectiva, Vilela apresenta-nos no conto em análise, além de uma constatação dessa realidade, uma possibilidade de superação da mesma, na medida em que nos mostra a Velhinha aprendendo com o mais novo.

⁵⁵ SARLO, Tempo presente, p. 96.

⁵⁶ BEAUVOIR, *A velhice*, p. 545.

No caso dos dois contos anteriores, “Formigas de apartamento”, e “Amanhã eu volto”, a relação do novo com o velho dá-se pelo encontro da avó com o neto. Apesar de toda solidão e da debilidade física pela velhice, esse encontro reconforta um pouco a existência na velhice, que está sempre incomodando os outros com sua carência de companhia ou com suas necessidades especiais. Já em “Preocupações de uma velhinha”, o encontro com o neto a assusta, pelo caráter das inovações ainda não bem assimiladas.

Se, na época da escrita e publicação do conto, as novidades tecnológicas podiam assustar uma velhinha, hoje as inovações podem até excluir muitos idosos de determinadas operações. É evidente que, com a corrida tecnológica da década de 1980 e seu constante desenvolvimento até os dias de hoje, há certa normalização do uso de aparelhos cada vez mais modernos, os quais agilizam as atividades que possam ser colocadas nesse âmbito. A informatização de quase tudo vai sendo absorvida por quem está também se formando, crescendo junto com esse desenvolvimento, mas isso não quer dizer que todos acompanhem essa evolução sem problemas, sem dificuldades. Mesmo o acesso às tecnologias modernas limita-se a determinados grupos da sociedade.

Um elemento que se modifica a partir das inovações tecnológicas, é o tempo, pois há um aceleração entre as ações e a comunicação das mesmas, seja por imagem ou pelo som. Guardadas as devidas proporções, as novidades a que foi exposta a Velhinha do conto “Preocupações de uma Velhinha” naquela época, o conto é de 1970, trouxeram-lhe informações num espaço de tempo que não era possível antes, quando era mais jovem. Ela fica assombrada frente à violência e às inovações da sociedade, no presente da narrativa, em comparação com o que conhecera até então. Não compreende a brutalidade, a necessidade de guerras sangrentas. Seu referencial disso, tudo o que conhecera em sua juventude, parece-lhe mais ameno.

Segundo Beatriz Sarlo, a possibilidade de comunicação em “tempo real” (*modem*) coloca o tempo em posição diferencial. “A aceleração que afeta a duração das imagens e das coisas afeta também a memória e a lembrança. Nunca como hoje a memória foi um tema tão espetacularmente social”. Ela fala não apenas da memória de crimes cometidos pela ditadura, trata-se da “recuperação das memórias culturais, da construção de identidades perdidas ou imaginadas, da narração de versões e leituras do passado”⁵⁷.

⁵⁷ SARLO, *Tempo presente: notas sobre mudança de uma cultura*, pp. 95-6.

A perda do espaço

Que é ser velho? A velhice é “uma categoria social. No quadro binário de construção do mundo, seu referente é a juventude”, esta, também instituída socialmente como categoria hiper valorizada, afirma a historiadora Tânia Navarro, que reconhece a perda de vitalidade do corpo, mas ressalta a velhice como uma “representação social que polariza e hierarquiza o humano para melhor excluir, para melhor controlar”⁵⁸. Para Ecléa Bosi “em nossa sociedade, ser velho é lutar para continuar sendo homem”⁵⁹. Segundo os antropólogos Klass e Ellen Woortmann, “o que o velho é, depende do que ele *foi* ao longo de sua vida e, particularmente, dos eventos cruciais para a comunidade a que pertence”⁶⁰.

Envelhecer, certeza de todos que vivem, traz muitas perdas. Perder a capacidade de agir de acordo com as próprias vontades e convicções é a imposição de um limite que extrapola o espaço físico, o social e atravessa as fronteiras do tempo, rompe barreiras. Em situações extremas, a velhice pode chegar a um ponto que leva a pessoa a ficar alheia às convenções sociais, às relações superficiais, apesar de fazerem parte de laços ditos muito fortes, como a família, por exemplo. E o desejo de morte pode fazer parte da vida já insípida dessa pessoa velha.

O contato com os outros é sempre uma questão delicada, o estar junto é condição a ser conquistada e são necessários cuidados para sua manutenção, além dos interesses que interferem no sucesso das relações interpessoais. Tais preocupações permeiam também as ações de personagens literárias que retratam a velhice, ora afastando os outros de si para ficarem em paz, ora fazendo tudo para obterem a companhia de alguém, para serem vistas, reconhecidas. Nessas relações aparece a debilidade física e o apego a determinados objetos, pela lembrança que estes despertam, ou que servem ao narrador como indício do processo de conscientização do envelhecer.

O sofrimento da fase que nos encaminha para o final da vida, ou da consciência desta, é centrado na relação com o outro. Há idosos que se revoltam, como ocorre com uma

⁵⁸ SWAIN, “Velha? eu? Auto-retrato de uma feminista”.

⁵⁹ BOSI, *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*, b, p. 18.

⁶⁰ WOORTMANN, “Velhos camponeses”, p. 139 (grifos dos autores).

personagem feminina de Clarice Lispector ao se deparar com a grande hipocrisia da família, ao lidar com ela e tudo que envolve sua vida, em “Feliz aniversário”⁶¹, conto em que a velha de oitenta e nove anos dá-se o direito de lançar uma cusparada e de dizer o que bem entende aos familiares presentes em sua festa de aniversário, na qual servem coisas que ela não pode comer, dizem coisas que não lhe interessa ouvir, estão presentes pessoas que ela não deseja ver, e lhe dão presentes tão inúteis quanto ela mesma. Nessa festa, ela é apenas uma peça de exposição. Porém, em sua memória está impressa toda uma vida, o que lhe dá a firmeza de postura, a coragem de dizer e fazer o que bem entende, dentro da sua limitação física, para expressar seu desprezo por certas coisas que não fazem mais sentido para ela, talvez, nunca tenham feito, e, nessa etapa de sua vida, não mais carece de hipocrisia.

Em *A velhice*, Simone de Beauvoir diz que “é de maneira dissimulada que o adulto tiraniza o velho que depende dele” e afirma que os interesses em “jogo nessa luta não são apenas de ordem prática, mas também de ordem moral: queremos que os velhos se conformem à imagem que a sociedade faz deles. Impomos a eles regras com relação ao vestuário, uma decência de maneiras, e um respeito às aparências”. A autora ressalta que as atitudes estranhas ou os descuidos com a higiene muitas vezes são agressões ou autodefesas, são vinganças dos velhos⁶².

Nesta perspectiva, a velha de “Feliz aniversário” despe-se de uma esperada fantasia de “boa velhinha” e expõe seu rancor pelos familiares cuja hipocrisia é denunciada pela voz narrativa ao focalizar ora o comportamento de um ora a fala ou o pensamento de outro. Essa velha, colocada desde o início da tarde à cabeceira da mesa, pronta para a festa que se iniciaria no fim da tarde, só para que já ficasse tudo arrumado, facilitado para a hora que os convidados chegassem, é o retrato dessa tirania do adulto de que fala Beauvoir, em nome de uma praticidade que vê o idoso como um objeto que se pode mudar de lugar ou deixar num canto de acordo com a conveniência do cenário.

A atitude da velha desmonta, por instantes, a encenação de um circo em que ela é colocada no centro. Deste modo, a narração também a coloca no centro da discussão que pode enxergá-la como vítima, porém há no texto uma indicação de que essa velha apenas continua a ser a mesma pessoa que foi quando jovem. As relações entre ela e cada um da

⁶¹ LISPECTOR, em *Laços de família*, p. 50.

⁶² BEAUVOIR, *A velhice*, p. 590.

família não denotam afeto, não parece que haja diferença no relacionamento atual para o que tem sido ao longo do tempo com cada pessoa citada na cena da festa de aniversário.

Com as pessoas muito velhas, diz Freud, deve-se ficar satisfeito se “a balança quase se equilibra entre a inevitável necessidade de descanso final e o desejo de aproveitar ainda um pouco do amor e da amizade dos próximos”⁶³. Ele afirma que pessoas muito idosas podem ter um “esgotamento da receptividade, por uma espécie de entropia psíquica”⁶⁴ (a palavra alemã vem do grego entropia e significa “volta atrás”). Tal estado aponta para a evolução de uma desordem crescente, cujo aumento expressa a degradação da energia, o que viria a se chamar de *pulsão de morte*. Assim, a velha de “Feliz aniversário” pode representar esse estado da velhice, pois ela permanece alheia a tudo. O episódio narrado desenvolve-se em torno de um momento em que ela sai desse estado de “entropia”, por instantes, para expressar seu desprezo por tudo aquilo e deixa claro o quanto talvez em sua balança, o peso esteja mais pendente ao descanso, pois parece que não há o desejo de convivência com aqueles que a cercam. Por outro lado, ela reclama pelo jantar, denotando, segundo Carmen Lúcia Tindó Secco, o desejo de se manter viva⁶⁵.

Além disso, embora ela complete tantos anos de vida, parece que não há mudanças, apenas continuidade daquilo que foi a vida inteira. A perda de autonomia faz com que o idoso deva seguir as regras impostas pelos mais velhos, que nem sempre podem ou querem levar em conta o desejo ou o modo de ser do velho ou da velha em questão. Essa dependência e a perda de autoridade, relacionadas aos que cuidam diretamente desse idoso, terão como resposta, na maioria das vezes, uma resistência que poderá vir em forma de negação ao que se exige dele, em forma de discordância em atos e palavras, enfim, irá variar de acordo com o que lhe é imposto. A teimosia, tão comum nos velhos, segundo o olhar dos mais novos, nada mais é que a desobediência às regras impostas por eles, tal qual as queixas que se tem de crianças ou adolescentes. O ponto que os aproxima é a fragilidade das relações em decorrência da autonomia cerceada.

⁶³ Cf. MESSY, *A pessoa idosa não existe*, p. 56.

⁶⁴ Id., *ibid.*

⁶⁵ Cf. SECCO, *Além da idade da razão*, p. 80.

Envelhecimento: chaves e entraves

No contexto brasileiro das mudanças sócio-culturais e políticas, têm surgido novos modelos de família. A coexistência de três ou quatro gerações favorece a expansão familiar e possibilita a presença de velhos nos núcleos familiares, ou estes vão viver na casa de um dos filhos ou, se possuídores de uma casa, passam a ter um dos filhos e sua família vivendo com eles, para baratear os custos com moradia e garantir cuidados com as crianças e outros dependentes. Essa proximidade entre pais, filhos e netos favorece a construção de laços e apoios recíprocos: questões econômicas ou ajuda na criação dos netos. Porém, “denúncias de violência contra os mais velhos comprovam que o fato dos idosos viverem com os filhos não é garantia da presença de respeito e de prestígio, nem de ausência de maus-tratos e violência”⁶⁶.

Como se realiza a opressão da velhice? De múltiplas maneiras, algumas explicitamente brutais, outras tacitamente permitidas. Oprime-se o velho por intermédio de mecanismos *institucionais* visíveis (a burocracia da aposentadoria e dos asilos); *psicológicos* sutis e quase invisíveis (a tutelação, a recusa do diálogo e da reciprocidade que forçam o velho a comportamentos repetitivos e monótonos; *técnicos* (as próteses e a precariedade existencial daqueles que não podem adquiri-las; *científicos* (as “pesquisas” que demonstram a incapacidade e incompetência social do velho)⁶⁷. A inutilidade atribuída à pessoa idosa na sociedade, por sua debilidade física, pode fazer com que esta seja vista, ou fique mesmo, moralmente degradada, e sinta-se diminuída, insignificante, cerceada de escolhas próprias.

Sob a perspectiva da tutoria dos mais novos sobre os velhos como forma de opressão, com o intuito de tornarem suas vidas racionalmente melhores, pode-se examinar a representação dessa temática no conto “A casa é a casa”, discutida sem a pretensão de vitimizar a mulher idosa, mas de exibir seu drama íntimo com as mudanças violentas na vida. Neste caso a abordagem focaliza o sentimento de perdas no campo da afetividade, não toca na questão do abuso financeiro. A discussão gira em torno do drama íntimo da protagonista ao se mudar de casa e, a partir desse fato, perder suas referências de toda uma vida. Nessa perspectiva, reporto-me ao que nos apresenta Ecléa Bosi sobre a afetividade de idosos a

⁶⁶ BERNARDO, “As relações intergeracionais e a violência familiar contra o idoso”, em *Reparando a falta*, p. 79.

⁶⁷ Cf. BOSI, *Memória e sociedade*, b, pp. 18-9.

partir de lembranças: “As lembranças se apoiam nas pedras da cidade.”⁶⁸ Os espaços percorridos e suas construções, assim como os objetos, falam de momentos vividos e fazem presentes, ao menos na memória, pessoas queridas, ajudam a reafirmar a identidade de quem a está perdendo com as mudanças ocorridas com o tempo.

Sem casa

Na obra *A casa e as casas*, de 1998, Helena Parente Cunha aborda, em dois contos, “A casa é a casa” e “A festa”, diversas dificuldades pelas quais passam os idosos. Em “A casa é a casa” a voz narrativa dá-se pela observação da velhice e permite-nos “ver” a vida de uma viúva idosa e “ouvir” as vozes que atravessam esse percurso, entrelaçando passado e presente, as vozes ausentes e as atuais. A narrativa coloca as questões da tutela do adulto e da *perda do espaço – a casa* com seus *objetos*, suas lembranças, seu ecos de uma vida passada. A pressão dos parentes para que ela se mude para um apartamento, com supostas “vantagens”, é colocada como elemento desencadeador de um processo depressivo nessa personagem idosa e viúva.

A voz narrativa em terceira pessoa conta como era uma vida de cinquenta anos naquela casa. Esta é apresentada ao leitor com uma distribuição convencional do texto na página, porém, há outra voz, e esta parece mesmo um plural de vozes, mas que soa como um uníssono cujo empenho é dissuadir a personagem de viver em sua casa, persuadi-la a morar em outro lugar. Nessas passagens, o texto vem escrito em itálico e recuado à margem direita, entremeando a outra narrativa.

Os dois planos narrativos apresentam ao leitor a história passada e presente dessa mulher que envelheceu e ficou só. Na verdade, ela tem uma companhia, porém esta é citada pela voz das amigas e dos parentes no texto como se não valesse nada: “*tem só uma empregada de confiança que já está velha e não pode dar conta da arrumação e da limpeza*” (CC, 15). Essa voz coletiva da “razão”, ao falar com desdém da antiga empregada, diz respeito a duas categorias de excluídas: ser doméstica e ser velha, o que a coloca na mesma condição das mulheres agregadas, que são exploradas a vida toda e, quando não precisam mais delas ou elas não são mais capazes de “servirem”, são abandonadas. O preconceito da

⁶⁸ BOSI, *Memória e sociedade*, a, p. 369.

voz que fala sobre essa mulher cuja convivência com a patroa é de muitos anos encobre seu valor como pessoa, bem como o que esta possa representar para aquela.

A outra voz, mesmo em terceira pessoa, expressa os sentimentos da personagem a respeito da casa e cola o olhar no dela, pois vê e nos permite ver as lembranças que cada cantinho da casa traz para ela: “cinquenta anos de estar na casa, as raízes penetravam no profundo vertical, morar era mais redondo” (CC, 14). Segundo Bachelard, “o que se isola se arredonda, assume a figura do ser que se concentra em si”⁶⁹. Deste modo, “todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa. Nessa perspectiva, o conto adensa a temática da importância da casa e dos objetos para as pessoas”⁷⁰.

A relação afetiva que se estabelece com a casa e com os objetos que nos acompanham em nosso cotidiano por muitos anos passa a se aprofundar quando não temos mais as pessoas nesse espaço íntimo, restando apenas as lembranças que se apoiam na materialidade dos objetos. A ausência desse contato pode ser uma perda irreparável, mesmo em face da necessidade de segurança, praticidade e outros fatores que racionalizam a vida das pessoas idosas. É o que ocorre com a protagonista de “A casa é a casa”, afinal “cinquenta anos de caminhar durante as mesmas tábuas do assoalho, deixam os pés pertencentes aos degraus do chão. Fibra e pó e sola se convertem na substância unânime” (CC, 16)⁷¹.

A protagonista de “A casa é a casa” revive momentos bons de várias etapas de sua vida, a partir da memória que guardam a casa e os objetos. A voz que narra de sua perspectiva conta-nos de uma manhã em que ela e o marido namoram no jardim da casa,

⁶⁹ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 241.

⁷⁰ Segundo Ecléa Bosi: “mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que da ordem e da beleza falam à nossa alma em sua doce língua natal. O arranjo de sala cujas cadeiras preparam o círculo das conversas amigas, como a cama prepara repouso e a mesa de cabeceira os instantes prévios, o ritual antes do sono. A ordem desse espaço povoado nos une e nos separa da sociedade: é um elo familiar com sociedades do passado, pode nos defender da atual revivendo-nos outra. Quanto mais votados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam”. BOSI, *Memória e sociedade*, a, p. 360.

⁷¹ Sobre essa questão, Bosi afirma: “o espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns, há de contar-nos algo do que foram essas pessoas. Porque as coisas que modelamos durante anos resistiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos. Onde está nossa primeira casa? (...) O desenraizamento é uma condição desagregadora da memória: sua causa é o domínio das relações de dinheiro sobre outros vínculos sociais. Ter um passado, eis outro direito da pessoa que deriva de seu enraizamento. Entre as famílias mais pobres a mobilidade extrema impede a sedimentação do passado, perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. Eis um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças”. Id., p. 362.

admirando as plantas entre fragrâncias e sorrisos e que “de noite o marido traz um quadro pintado de flores para o quarto do casal”. Quando cede às pressões das pessoas e se muda para o Leblon, a mulher envelhecida entra em depressão, é o que se sabe por meio da voz coletiva das amigas perguntando para ela: “por que você ainda não arrumou suas coisas no apartamento novo? Por que você só pendurou na parede o quadro das flores?” (CC, 19).

Os objetos, nesse conto, assumem um papel narrativo. Falar deles é adensar o significado das coisas de modo sucinto. A protagonista passa a sofrer por dupla falta: a do convívio com pessoas amadas e a do espaço que abarca elementos significativos para alimentarem o que lhe resta de sua vida em momentos mais felizes, as lembranças⁷².

Apesar de ser a casa, portanto espaço, o eixo dessa narrativa, é a ela que se agregam outros símbolos, todos ligados à memória de uma vida, é o tempo que dá ritmo a sua narração. As etapas vividas vão sendo contadas de modo a repetirem-se os gestos ligados ao chegar e ao sair da casa, também a matéria de que se fazem as vestes da protagonista e suas cores anunciam fatos vividos ao longo do tempo. Outro elemento, o vento, permeia situações com pessoas e objetos em diferentes tempos:

O vento modula o vestido branco e abrange os peixes e as flores e os seixos e os cabelos das crianças e os cachos na plenitude dourada das acácias. O portão se move. O homem ruivo entra e pára e aguarda que o filho corra até seus braços abertos (CC, 15).

Duas páginas depois, a voz narrativa relata:

O vento invade os cabelos grisalhos e reluz no arrepio das folhas e encrespa a maciez das águas e modula o vestido rápido da menina. O portão se move. O avô entra e pára e aguarda a menina que se precipita para os seus braços abertos (CC, 17).

Deste modo, o tempo da ficção passou velozmente, transformando o pai de uma criança, num momento, em avô de outra, conferindo à narração um caráter ágil e intenso, que mostra a necessidade dessa voz narrativa de delinear com poucas palavras a situação vivida pela personagem, fundamentando a defesa de sua causa: a importância da casa em sua vida.

Nos períodos citados do conto, a linguagem é trabalhada para corroborar com a sensação de tempo correndo, carregado de lembranças. Observe-se que o uso repetido do conectivo coordenativo aditivo “e” vai dando velocidade e intensidade a todos os elementos

⁷² A esse aspecto, pode-se associar o “que Violet Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida”, segundo Bosi, que complementa: “o que se poderá igualar às coisas que envelhecem conosco? Elas nos dão a pacífica impressão de continuidade”. BOSI, *Memória e sociedade*, a, p.360.

que se agregam às lembranças dessas cenas, que se repetem também, depois de vários anos, em novo ciclo da vida, marcando a presença da casa e seus elementos constituintes, como o portão, as plantas ou as pedras, fazendo parte dos momentos lembrados e narrados, numa enumeração exaustiva, denotando um tempo rico de muitas presenças, em contraposição a tanta solidão no presente. Além disso, essa enumeração faz um jogo de associações que reforça a idéia de importância da casa na vida dessa mulher velha, mostrando como tudo está interligado e que é disso que ela se alimenta.

A repetição de cenas e dos elementos que as compõem, modificados os detalhes que fazem toda diferença, indica as mudanças na vida. As citações abaixo relatam dois fatos, ambos ocorridos na mesma sala. A primeira citação refere-se ao casamento da filha; a seguinte, ao funeral do marido. Pode-se dizer que há uma narrativa dos objetos, feita por eles, na medida em que estes são narrados para descreverem o espaço ficcional:

Ela verifica se as flores do altar arrumado na sala conservam as luminescências do jardim alado (...) A festa resplandece pelas paredes fecundas. O marido ruivo e grisalho segura a mão presente da esposa num tremor de pétalas crescentes e os dois se olham” (CC, 16).

Ela está vestida de preto e verifica se as flores do altar arrumado na sala guardam as transparências da manhã. Ela acende mais uma vela ao lado do esquife. E segura a mão ausente do marido, num tremor machucado de pétalas passadas e pisadas” (CC, 17).

A narrativa vale-se dos objetos para dimensionar a história que conta ao informar o leitor de que a mulher da casa, quando jovem e recém-casada, colhia margaridas do jardim para enfeitar a jarra da mesa “junto do bule e da cesta de pão. Etéreo pólen entre a fumaça das *duas xícaras* de café com leite” (CC, 14, grifos meus). Do mesmo modo, mais adiante, irá nos contar de sua solidão a partir dos mesmos objetos: “Cedo, colhe as margaridas para a jarra da mesa, junto do bule e da cesta de pão. Etéreo pólen entre a fumaça de *sua xícara uma* (CC, 18, grifos meus)”.

A proposta do conto “A casa é a casa” não é de colocar a mulher velha e suas perdas como vítima nem culpar aquelas que a influenciaram para a mudança em sua vida. Afinal, ambas têm suas razões, tanto que a narrativa apresenta justamente esses dois planos para permitir ao leitor a visão das duas posições que envolvem questões bastante comuns na organização do cotidiano das pessoas quando vão envelhecendo. Para esse conflito busca-se uma solução que, como no texto, por um lado resolve certos problemas, mas por outro cria

angústias e dores para aqueles que estão sendo supostamente ajudados. É esse o ponto da narrativa, trazer à tona a ferida exposta de quem, muitas vezes, não diz, mas sangra.

Ao apresentar a temática da mudança compulsória de uma “casa da vida inteira”, a autora do conto toca num ponto frágil da reorganização da vida dos mais velhos, às vezes inevitável. Quando há a ruptura de um vínculo – e no caso da personagem em questão houve várias, o afastamento dos filhos, a morte do marido –, cria-se um vácuo, “uma depressão dolorosamente vivida pelo sujeito, que (...) ao perder seus objetos perde também seus suportes”⁷³. Deste modo, compreende-se o processo depressivo em que entra a personagem, justamente quando perde, além de tudo, a casa, pois ela se apóia nesse espaço constituído de objetos e lembranças que substitui todos os outros já perdidos. A casa, de acordo com Gaston Bachelard, é

uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente⁷⁴.

Assim, a perda desse espaço de sonho a coloca em contato com uma realidade mais dura, pois evidencia-se a ausência das pessoas queridas, uma vez que ela não está mais no espaço que lhe possibilita ao menos as lembranças de momentos vividos com elas. “Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas”, diz Bachelard⁷⁵, que atenta para a questão da localização das lembranças, o que chama de “topoanálise”, uma espécie de auxiliar da psicanálise, que seria um estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima, e afirma que “nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante (...) o espaço retém o tempo comprimido, é essa a função do espaço”⁷⁶. Nessa perspectiva, sair da casa significa não só sair do cenário das lembranças do passado, mas também sair de cena, pois fica-se fora do espaço em que se atuou como personagem principal. O afastamento desse espaço leva o ser à perda de um espaço de domínio, lega-lhe um papel secundário. Segundo Bachelard, “habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida (...) nos

⁷³ Cf. MESSY, *A pessoa idosa não existe*, p. 21.

⁷⁴ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 26.

⁷⁵ Id., p. 27.

⁷⁶ Id., p. 28.

enraizamos, dia a dia, ‘num canto do mundo’ (...) a casa é o nosso canto do mundo”⁷⁷, portanto, sem ela sentimo-nos desprotegidos, ao que Bachelard chama de “o não-eu que protege o eu. (...) o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos”⁷⁸. Desse modo, ficar sem a casa é estar desabrigado, é perder até o espaço do sonho.

Sem rosto

A ida de idosos para um asilo organiza a vida, especialmente de quem fica em casa. Nesse espaço comum, o tratamento dado aos idosos como sendo um coletivo de pessoas iguais, que fazem sempre as mesmas coisas, no mesmo horário, é um fator de desidentificação. Sem sua casa, sem seus objetos, sem as pessoas de seu convívio familiar, apenas com a memória resta como espaço de lembranças. Segundo Altair Macedo Lahud Loureiro, para a sociedade, “os velhos são empecilhos por excelência, tanto que os deposita em asilos, que asseguram aos seus ocupantes uma vida consoante com tal nome. Os velhos revoltam-se e autodestroem-se”⁷⁹. Porém, no conto “A festa”, do mesmo livro de Helena Parente Cunha, a voz narrativa busca focalizar outros lados dessa situação, mostra a possibilidade de novas relações nesse espaço outro.

Nesta narrativa, a relação da idosa com outros idosos desconhecidos, mas que passam a fazer parte de suas vidas, à beira da morte, num asilo, é apresentada ao leitor juntamente com o caráter repetitivo da rotina desse espaço e da possibilidade de se fazer a diferença nesse ambiente. Nessas narrativas, o *espaço* comum que abriga a velhice apresenta-se como ponto de sustentação da *memória*, fonte de sobrevivência interior do ser idoso. A memória e o espaço unem essas pessoas pela sobrevivência.

Uma velhinha de laço de fita no cabelo que chega ao asilo, onde tudo é igual, onde todos são iguais ou são tratados como se fossem ou para parecerem iguais, leva a esse espaço uma possibilidade de renovação da forma de estar nessa morada coletiva. Ela chega

⁷⁷ Id., p. 24.

⁷⁸ Id., pp. 24-5.

⁷⁹ LOUREIRO, *A velhice, o tempo e a morte*, p. 104.

com a proposta de transformar essa aceitação muda do “tudo igual” como uma chance de ainda ser, de continuar, resgatando individualidades.

Os objetos marcam essa narrativa assim como as anteriores. Nesta, o próprio laço de fita no cabelo dela e o boné rosa na cabeça do velhinho com quem ela passa a se relacionar, fazem a diferença, destacando-os, individualizando-os. Tanto que a voz narrativa nomeia as personagens por essas características.

Com o decorrer da narrativa, o que sugere a marcação do tempo da vida dela nesse asilo, as referências a ela pela marca diferenciadora desse objeto, o laço de fita no cabelo, vão se solidificando e seu nome passa a ser, para os velhinhos e velhinhas do asilo, *velhinha-do-laço-de-fita*, alterando-se a palavra apenas para ligar com hífen, a palavra “verde” ou “rosa”, para mudar a cor conforme a ocasião. Deste modo, ainda assim, mostra-se o caráter impessoal das relações, mas aponta-se para a possível mudança com o destaque dado a essa personagem, marcando sua diferença no mesmo ambiente.

Nesse conto há uma postura da velhinha que é compreendida e seguida por outros e outras no asilo, que diz respeito a certa resistência ao conformismo de se manterem encerrados em fôrmas construídas para nela serem encaixados e, assim, possam “ser velhos”. Essa atitude da velhinha “diferente” afina-se com uma forma de recusa aos padrões de comportamento determinados pelo controle social, o que gera um redimensionamento na ocupação dos espaços e uma reconfiguração desses comportamentos nos processos da velhice.

Se no espaço coletivo para idosos existe a solidão, mas também há solidariedade e o convívio com outros velhos e velhas, na casa familiar há o acolhimento, mas também o distanciamento de filhos ou filhas, de netos ou netas e, muitas vezes, até solidão, opressão e exploração, como nos contos “Formigas de apartamento” e “Amanhã eu volto”.

Capítulo II

Da exclusão

Velhice, exploração e abandono

As condições de mulheres que são exploradas no trabalho doméstico ao longo da vida até a morte ou que são abandonadas na velhice são temas do universo ficcional referentes à velhice feminina, discutidos neste capítulo, em que se focaliza a exploração e o abandono de velhas agregadas, mulheres que são “colocadas para fora”, quando já não têm serventia, quando seus corpos não conseguem mais atender às necessidades alheias. Mãos que teceram, cozinham, limpam, acariciaram e que perdem suas funções, desencadeando o sentimento de inutilidade e solidão. Corpos para o trabalho, voz nula.

Existências vazias

O sofrimento pelas perdas e o sentimento de inutilidade dão a sensação de se estar sendo colocada para fora de algo, sendo excluída, o que se agrava quando nunca se teve nada. Mulheres exploradas e abandonadas envelhecem durante o percurso de uma vida constituída num espaço de exclusão. Marginalizadas, porém presentes em alguns textos literários que representam essas *existências vazias*: trata-se da exploração do trabalho de agregadas, mulheres que pela necessidade sujeitam-se a viver em casas e famílias alheias, sem salário, sem compensações, sem estímulos, sem vida própria, com um eu deteriorado pelo não pertencimento. São personagens representativas de uma condição feminina presente na formação da sociedade brasileira. O universo de atuação delas ressalta o ambiente doméstico, especialmente a cozinha. Suas relações com os outros são centradas no fazer, no favor, no amparo, numa afetividade superficial e, muitas vezes, constitui via de mão única.

As mulheres exploradas e abandonadas, nos textos literários escolhidos para esta discussão – *Belmira*, *Biela e Natividade*, do conto, de 1982, “*Belmira e o tempo*”, de Renard Perez; da novela, de 1964, *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado; e do romance, de 1995, *Avalovara*, de Osman Lins, respectivamente, – são herdeiras de Dona Plácida, personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, de Machado de Assis; e de Bertoleza, personagem de *O Cortiço*, publicado em 1890, de Aluísio Azevedo.

Em *O cortiço*, expressam-se de diversas maneiras a exploração de classe, gênero e raça. A personagem, neste romance, é “ex-escrava” e explorada no trabalho ao extremo por um homem que a engana, tira-lhe o que possuía e destrói sua auto-estima. Uma vida de tanta luta leva Bertoleza ao desgaste físico e ao envelhecimento precoce. Sua origem a coloca à margem de tudo o que ajudou a construir, sua condição social a exclui até do que é dela.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o autor dedica um capítulo para a reflexão de sobre a vida das pessoas, a partir da personagem Dona Plácida: algumas vivem para quê? É um nascer, viver e morrer insípido; algumas pessoas passam pela vida sem vivê-la. E, no capítulo seguinte, declara que se aproveita da necessidade dela: “A velhice de Dona Plácida estava agora ao abrigo da mendicidade”⁸⁰, confirmando o que diz Beauvoir: “a sociedade só se preocupa com o indivíduo na medida em que este rende. Os jovens sabem

⁸⁰ Cf. ASSIS, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 87-9.

disso”⁸¹. Ao invocar o sentido da vida de mulheres como essa, o narrador machadiano não deixa de denunciar a existência de uma estrutura social que gera a exclusão – e também as diversas negociações para contornar o conflito –, o absurdo da condição da mulher idosa, é seu modo de questionar a existência humana.

Na esteira das “existências vazias”, ao delinear a personagem Dona Plácida, Machado de Assis imprime a figura de uma mulher sofrida e desprovida de condições dignas de vida, desde o início de sua existência. Com seu tom irônico inconfundível, o autor ressalta uma problemática social que persiste até hoje, a da exploração do trabalho em troca do favor, pela necessidade da pessoa explorada, que aceita submeter-se a tudo para ter como sobreviver, ainda que sofra injustiças, humilhações. A ironia do narrador permite-lhe informar o leitor de que até o contar da história de sua vida fora trocado por uma moeda, por ele oferecida a ela, o que lhe rendeu a confissão, por simpatia – o que nos permite, neste ponto, identificar a presença da negociação em meio ao conflito.

Dona Plácida, só, velha e doente, é agregada na casa da família de Virgília, que depois lhe confiou a tarefa de cuidar da casa onde se encontrava furtivamente com seu amante. Ofício vergonhoso para ela, segundo o narrador, que não deixa de registrar que, com a oferta de dinheiro, ela passou a achá-lo muito bom. Apesar do tom irônico, o narrador traz à luz a escuridão que foi a vida dessa personagem, tal como a personagem de Autran Dourado, Biela, ou de Renard Perez, Belmira, ou de Osman Lins, Natividade. Nos textos em que habitam estas personagens narra-se a intimidade, invadida por um desconforto que ultrapassa o lugar reservado para elas na casa dos outros. E, sobretudo, relata-se o envelhecer dessas mulheres, que depois de se doarem durante a vida toda, sem correspondência no afeto dedicado àqueles de quem cuidaram, passam despercebidas por eles, são “peças” substituídas por outras mais jovens.

Em “Belmira e o tempo”⁸², a protagonista Belmira encaixa-se numa classe que se situa num entre-lugar das camadas sociais, é uma agregada: “nem proprietários, nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura”⁸³. Ela encarna uma figura que

⁸¹ BEAUVOIR, op. cit., p. 665.

⁸² As referências ao conto “Belmira e o tempo” serão dadas no corpo do texto pela sigla *BT*, seguida do número de página.

⁸³ SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p. 16.

percorre a história do trabalho explorado, que subsiste na base do favor, como nos lembra Roberto Schwarz:

assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades⁸⁴.

O trabalho doméstico, em nosso país, comumente abarca uma confusão entre trabalho e favor, alimentada tanto pela postura dos donos da casa, quanto pela submissão das agregadas. Estas, por falta de recursos para sobreviver, da consciência de seus direitos e, com o tempo, de opção de vida; àqueles, por tratarem essas relações de modo abusivo e, com o tempo, “naturalizado”.

Outra “existência vazia”, relatada na literatura, é a de Biela, de *Uma vida em segredo*⁸⁵. A personagem, de Autran Dourado, é mais uma agregada. A diferença é que prima Biela não depende financeiramente da família com quem vive, mas, após ter ficado órfã, depende do favor de viver com eles, no espaço deles, do modo deles. O drama vivido por Biela contrapõe a posse de dinheiro e a sua natureza simples. Seu despojamento de vaidades a afasta das convenções sociais cuja artificialidade não lhe assenta.

A submissão aos outros faz de Biela uma personagem que representa a mulher oprimida em suas vontades e desejos, estes aquém das expectativas que se têm de um modelo de comportamento feminino. Suas referências de mundo são diferentes das consideradas boas, corretas para a sociedade à qual se inseriu. Sem entender bem essa imposição social, vive internamente em conflito com os outros, e com ela mesma.

Do mesmo modo, a personagem Natividade, em *Avalovara*⁸⁶, de Osman Lins, é outra “existência vazia”. Também ela não tem voz própria, seu percurso é narrado por uma mulher, a personagem sem nome, Õ, dentro da linha narrativa Õ e Abel e: *Encontros, Percursos, Revelações*. Esta dá à empregada, depois de morta, um espaço que ela nunca teve.

Natividade, assim como Belmira, “não tem nada de seu, a começar por um teto. A cidade que ela alcança após a morte não passa de uma encenação literária”⁸⁷, uma

⁸⁴ Id., *ibid.*

⁸⁵ As referências ao romance *Uma vida em segredo* serão dadas no corpo do texto pela sigla VS, seguida do número de página.

⁸⁶ As referências ao romance *Avalovara* serão dadas no corpo do texto pela sigla Av, seguida do número de página.

⁸⁷ DALCASTAGNÈ, *Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea*, p. 20.

construção a posteriori que não muda o passado, não anula sua solidão, não apaga sua dor (e isso é reconhecido pela própria “narradora”). “Seu corpo vai ser enterrado sem que tenha consumido muito espaço na vida. E vai em silêncio, porque a voz também ocupa lugar”⁸⁸.

Biela vem da roça e precisa de proteção. Agrega-se à casa na qual nem é empregada, nem é “da família”. Faz todo o serviço doméstico e não tem remuneração. Belmira, “parenta distante”, vem do “Norte”, com a perspectiva de estudar e voltar para se casar, mas vai ficando na casa de uma família. Uma é rica, mas humilde, simples e não usa dinheiro para nada, precisa apenas da companhia das pessoas; a outra, pobre e dependente dos outros para sobreviver.

Uma das atividades desempenhadas por Natividade mais ressaltadas na narrativa é o tecer da renda de bilro. Esta é uma composição que rima com a vida da personagem, cujo fazer limita-se à repetição de tarefas para os outros. Tecer a renda consiste em reproduzir o risco feito de um desenho sobre o qual as mãos habilidosas irão trabalhar, silenciosas. Os sons dos bilros são indícios de sua presença na casa alheia onde vive; é o único som audível no lugar da voz dessa mulher que envelhece trabalhando, muda, sem lugar no espaço físico e sonoro. Esses sons naturalizam sua presença, fazem parte do ambiente, não ressaltam a existência de quem os produz, apagando-a.

A mudez de mulheres que, como Natividade, empregam-se ou agregam-se em casas de famílias é comum. Denunciam a falta de espaço legítimo para estar e falar nesse que é um espaço não dado a elas, apenas território de exploração de seu trabalho.

Natividade é pura solidão, “não conhece os pais e muito menos os avós, não tem notícias de irmãos, tios, sobrinhos, morre virgem e as ancas se enchem de rugas sem que um noivo apareça”, tendo fantasiado dois filhos, alegrias e perdas. “Todos os anos, ao longo de mais de trinta anos, no dia 2 de novembro, às três horas da tarde, sai sem dizer para onde, compra um ramo de margaridas, entra no primeiro cemitério, procura um túmulo – de quem for – abandonado, deposita as flores, reza para um nome, imagina uma afeição, chora em silêncio” (Av, 296). Ela inventava filhos que lhe davam desgostos, que a faziam sofrer e que morriam, conferindo-lhe uma pálida representação da vida que nunca pôde ter. É uma tentativa de ser narradora de sua própria história, mas não há história, então cria uma, nem que seja para si, para preencher seu vazio de existência, de pertencimento.

⁸⁸ Id. *ibid.*

Natividade corta uma nota alta da cantiga, suspende o manejo dos bilros e decide vencer a solidão, gerar em segredo uma família de sombras, sua. Volta a cantar, já grávida e feliz. Nasceram filhos e filhas, morrem dois com alguns dias de nascidos (chora trancada no seu quarto sem ventilação, lágrimas reais por esses dois mortos imaginários), os outros crescem e pouco a pouco desgarram-se, vão-se, somem no mundo: Natividade inventa-os e desfaz-se do invento, outra vez só e agora gasta, de útero seco” (Av, 306).

Exploração e abandono permeiam as condições de vida e do envelhecer nas trajetórias de mulheres como as personagens Belmira, Biela e Natividade ao longo de suas “existências vazias”, quase invisíveis, mesmo no interior das casas. Percebe-se nessas narrativas a representação da existência de mulheres às margens da “família”, e que, nestes casos, apesar das diferenças de situação econômica, vivem em condições semelhantes quanto à marginalização social que recai sobre elas.

As personagens assemelham-se pela condição de “estrangeiras” onde vivem. A ligação dessas mulheres com o mundo “real” em que se encontram dá-se pelo trabalho, traço predominante nas descrições dessas personagens no espaço ficcional pelo qual se deslocam. Porém, um trabalho que, por não ser regulamentado, ao invés de marcá-las, de evidenciá-las, apaga-as. Suas existências e ações são tão presentes, tão constantes no dia-a-dia das pessoas, que passam a figurar, tal qual o som de um rádio que se ouve displicentemente, como diz o narrador de “Belmira e o tempo”, “sem escutar” (BT, 12); ou um aparelho eletrodoméstico que funciona bem, fica em seu lugar, desempenha sua função na hora em que precisam dele, e depois ninguém se lembra de sua existência até precisarem dele novamente.

A respeito da existência de Biela para as pessoas da família, o narrador de *Uma vida em segredo* relata que quando ela passa, é como “um gato que passeia pela casa, sem que ninguém se incomode” (VS, 64). Seu primo Conrado assusta-se com a idéia de que Biela possa não ser apenas um “pertence da casa”, acorda para isto apenas quando ouve comentários de que ela irá se casar (VS, 94).

As personagens diferenciam-se na idade que apresentam ao longo das narrativas. Belmira está em torno dos cinquenta anos, e sua história é narrada nesse tempo, trazendo, às vezes, cenas de seu passado como um eco longínquo de vida. A história de Biela é narrada a partir dos dezoito anos, quando chega ao espaço onde se desencadeia o seu conflito interior, mas desvenda-lhe tanto momentos do passado, quanto de sua vida e rápido envelhecimento,

até a morte. Porém, em ambas percebe-se o relato de um narrador cujo olhar captura o grito de existências envelhecendo às margens da sociedade.

Natividade aparece na história durante o cortejo de seu enterro que percorre a *cidade*, espaço ao qual não tem acesso em vida e ao qual é inserida pelo discurso que a narra. “O enterro atravessa a cidade de São Paulo ao sol do meio-dia, furando com dificuldade os pontos de congestionamento. Vai para o túmulo o corpo negro de Natividade” (Av, 20). Seu corpo passa e vai como que ocupando os lugares, ruas avenidas, praças públicas, circos, presídios, ocupando e sendo ocupado, encontrando-se com crianças, mulheres e homens:

A carcaça de Natividade, sempre mais pesada, trespassa devagar esse mundo vário e indiferente, alheia ao traçado das ruas e avenidas (...), rumo ao jazigo perpétuo da família junto à qual envelhece servindo, rumor de bilros e de louça, cheiro de mostarda e de amoníaco, seu velho corpo e este anacrônico cruzeiro entre o asilo e o jazigo, enfim morta, enfim aceita, o silêncio, a inércia e a podridão do seu corpo encantando os lugares onde irrompe (Av, 287).

Em “Belmira e o tempo”, o gesto da escrita e o olhar atento, sensível para a condição de alguém tão excluída, são a voz de uma classe que vive abafada sob a “proteção” e a exploração de famílias. Essa voz é expressa por um narrador-personagem, o filho caçula da família em cuja casa Belmira vivera e trabalhara toda sua vida – o mais querido dela. Ele apresenta a personagem ao leitor ao trazer para a narrativa sua reflexão sobre a existência dela, observando o início do seu envelhecimento: “o rosto também começava a envelhecer, os cabelos a branquear” (BT, 12).

A existência de Belmira é percebida por esse narrador, inicialmente, no reflexo de seus gestos, nos objetos: “os pratos me esperavam”, “o jantar guardado no forno” (BT, 11). Ele vai dormir, ela fica lavando os pratos do seu jantar. Os verbos no particípio (jantar *guardado*), ou no gerúndio (*lavando* os pratos) sugerem as ações de Belmira, porém, estas não a projetam como sujeito da própria vida.

Ao chegar da faculdade todas as noites, o rapaz é recebido por Belmira, para lhe servir carinhosamente o jantar enquanto lhe conta suas coisas. Seu olhar é simpático a ela, sensível ao perceber seus movimentos. No início meio indiferente: “minha paciente receptividade enquanto jantava – essa agradável displicência com que se ouve um rádio sem escutar, enquanto se está fazendo algo mais rotineiro” (BT, 12). Com o tempo, ele se

interessa um pouco mais por ela, e ambos estabelecem uma relação de troca. Ele passa a falar de si também.

Nesse espaço em que ela atua com desenvoltura, sozinhos, eles conversam. Segundo Regina Dalcastagnè, “em sua ignorância, Belmira nos revela – sempre através de uma voz alheia – todo espaço que lhe falta para viver”⁸⁹. Essa voz, que a autora observa ser de alguém que “ouve e que se solidariza com seus sonhos adormecidos”, é de quem nos revela suas dores e as injustiças a que fora submetida toda a vida. Porém, é de alguém que faz parte desse processo, enxerga-o, mas não se envolve de fato com ele. Não age de modo a estabelecer uma mudança. Há a continuidade de um “jogo fluido de estima e auto-estima a que o favor submete o interesse material”⁹⁰. Fica representado, assim, no texto, o próprio conflito da interseção elite/subalternidade. É o encontro de duas camadas diversas, porém há a tensão dessa diferença e o jogo das negociações. Ninguém acredita que Belmira possa ser feliz, nem ela própria. O narrador muito menos. Ele se aproveita dos cuidados dela com ele, de suas agradáveis ofertas de generosidade. Recebe-as, aceita-as, de bom grado, mas é só.

Simbolicamente a narrativa nos dá essa informação ao relatar, em tom de confissão, que ele não corresponde aos presentes que ela lhe dá – comprados com a economia do parco auxílio que passou a receber como compensação pelos serviços que presta à família –, sempre bons, contrastando com os dele para ela, só bobagens. Não pensa em sua existência como de alguém a quem realmente lhe importe a felicidade, mas como uma peça que é bom que esteja funcionando bem. Age por conveniência, assim como sua irmã, que a coloca numa nova função na casa. Ele concorda com essa decisão, pelos atritos que ela vem tendo com sua mãe, envelhecida também. O seu olhar para ambas captura certas rabugices, cujo enfrentamento, por questões de autoridade entre elas, acha melhor evitar.

As tarefas são rotineiras, Belmira sempre vivera recolhida na casa, ela não tem quase nenhum contato com o mundo exterior. Sua memória guarda fatos importantes para ela, aos quais se refere nas conversas como se tivessem acontecido há pouco, embora passados trinta anos: “Belmira perdera completamente a noção do tempo passando” (*BT*, 20)

⁸⁹ DALCASTAGNÈ, *Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea*, p. 19.

⁹⁰ SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p. 16.

e, como lembra Ecléa Bosi, “na história de vida, perder o tempo é perder a identidade, é perder-se a si mesma”⁹¹.

Os espaços por onde circula Belmira são sempre os mesmos, percorre a casa, para limpá-la, e o restante do tempo permanece na cozinha. Seu lugar de repouso é um pequeno quarto, com seus “guardados” e seu livro. Esse é o mundo em que vive. A saída de Belmira para o mundo abre-lhe outros horizontes, e, junto a isso, fica sabendo a respeito de bons salários de outras empregadas, de folgas, direitos que nunca tivera, e começa a perceber-se como alguém que vive marginalizada, toma consciência de que sua vida é sacrificada, que fora sugada. Mas nada disso a desloca para uma nova perspectiva. Sem ter com quem viver, nem para onde ir, a não ser a casa dessa família, – à qual se afeiçoou, tantos anos servindo-os, e, ainda, à qual se julga devendo favores – continua no mesmo espaço, fazendo as mesmas coisas, do mesmo jeito. Para ela não há outras perspectivas.

O narrador olha para trás e relata momentos significativos do passado de Belmira, numa tentativa de resgate da sua perda de tempo naquela vida, num esforço em preencher o vazio de uma existência oca. Esses momentos referem-se ao encontro de um amor, da relação com o homem, e das mudanças ocorridas nela a partir disso, de como sua existência cinzenta recupera cores.

Nessa discussão entra também a questão da diferença de idade. Quando Belmira começa a sair de casa como babá, ela se relaciona com um homem, depois com o sobrinho dele, um rapaz bem mais jovem, que deseja casar-se com ela. Mas, por se dar conta de que desperdiçara a mocidade e achar-se agora velha para ele, não leva o caso adiante. Sobre essa questão, Beauvoir afirma que uma “barreira é a pressão da opinião. A pessoa idosa dobra-se ao ideal convencional que lhe é proposto. Teme o escândalo, ou simplesmente o ridículo. Torna-se escrava do ‘o que vão dizer’”⁹². É o medo do ridículo. Belmira não se permite viver esse amor, impõe a si própria a impossibilidade do prazer em nome de um comportamento em conformidade com as condições em que está colocada numa sociedade em que a consideração dos outros é importante, na busca de sua aceitação. Assim, “os motivos internos ressoam, ao presente os estímulos jogados (como iscas) pelo social, determinando um comportamento que, apesar de trazer em si uma quota das pulsões internas, segue a marca do

⁹¹ BOSI, *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*, p. 45.

⁹² BEAUVOIR, *A velhice*, p. 393.

requerido, do aceito, do não-relegado”⁹³. A necessidade de pertencimento dessa personagem a um grupo faz com que ela atenda a esse apelo social, levando-a ao rompimento do romance, após o que Belmira recolhe-se à sua solidão.

O narrador fala de um retorno ao recolhimento e à tristeza, no desencanto com a vida, com o desencontro amoroso: “ficou somente aquela existência vazia” (*BT*, 16), aquela “figura apagada”, “uma sombra”, denotando a ligação que se faz da felicidade de uma mulher com sua união a um homem, preceitos enraizados em nossa cultura.

Ao ver o mundo e conhecer outras pessoas, Belmira leva para esse novo espaço um livro, objeto cuja simbologia resume sua vida interior, tanto que entra em contato com ele apenas quando está só, em seu quartinho, no seu “canto” – “o canto é a casa do ser”⁹⁴ – nos poucos instantes de descanso que lhe cabem. Assim como seu “coração”, antes só aberto na intimidade de seu quarto, o livro agora está exposto na rua, na praça, aos olhos dos outros. A capa amarelada, dando sinais do tempo de sua existência, assim como ela, envelhecendo... O livro que ela lê, um único a vida toda, e com muita dificuldade, chama-se *O coração*. Esse objeto é a metáfora de sua história, repetitiva, monótona, difícil. É o seu próprio coração, que, como a leitura do livro, nunca se realiza de fato.

O mundo interior dessas mulheres é feito das lembranças de lugares em que se encontram consigo mesmas. Biela sente-se miserável fora de seu mundo, só pela memória reencontra-se no espaço deixado para trás, na Fazenda do Fundão, onde foi criada. Belmira nem se dá conta de que já está afastada de seu mundo há tanto tempo, vive de lembranças. Como nada de novo acontece em sua vida, dedica-se a reviver, remoer o que viveu há muitos anos. Materializa isso “remexendo gavetas, revolvendo guardados” (*BT*, 14), resgata sua vida pela memória e, simbolicamente, ao “remendar velhas roupas” (*BT*, 14), como se, assim, pudesse reaver o passado. Do mesmo modo, Biela vive momentos de mansidão e quase alegria num espaço que só existe em sua memória, em um tempo que já passou, invocando lembranças agradáveis como o riachinho e a imagem da mãe. A materialização dessa ida para outro espaço e tempo dá-se pela postura da personagem que, para poder viajar nesse sonho de volta ao passado, gastando assim horas e horas de seu tempo presente sem perceber, senta-se sobre a canastra trazida de lá. Essa, assim como seu coração, guarda objetos significativos

⁹³ LOUREIRO, *A velhice, o tempo e a morte*, p. 28.

⁹⁴ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 147.

daquela vida. A canastra no ambiente narrativo funciona como uma nave transportadora do íntimo da personagem para a realidade que a construiu, para que se compreenda o conflito em que sua vida toda se apóia.

O espelho é, constantemente, o consultor de Biela. No Fundão ela não tinha essa necessidade, mas na cidade ela está sempre se olhando, por causa da exigência dos outros com a aparência. Mas não só por esse motivo, pois o seu desconforto com isso faz com que ela passe a questionar-se e a ver-se. Desse modo, o espelho assume a função de símbolo da busca do verdadeiro rosto, da resposta sobre a identidade de Biela, que se desidentifica num universo diferente do seu.

Bi ela, alguém que se divide, que precisa responder a seus apelos interiores, o seu ser, e ao chamado dos outros para o que querem que seja. Mas é sempre vista como uma terceira pessoa, **ela**, fora do nós. É “estranha ao ninho”. É duplamente o Outro, estrangeira para eles e estrangeira para si. Não se reconhece.

Passa uma vida de dores e angústias que nem pode externalizar, apenas tenta apaziguar sua solidão no único espaço de intimidade que lhe resta, o seu quarto, na casa deles, “todo espaço reduzido por onde nos recolhemos é uma solidão”⁹⁵. Nesse espaço, possui a única lembrança dos tempos de sua vida na fazenda, um objeto que representa a memória de sua vida, uma canastra. Segundo Gaston Bachelard, “no cofre estão as coisas *inesquecíveis*; inescquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial”⁹⁶. Sentada sobre essa canastra, onde guarda suas coisas mais íntimas, ela sonha com seu passado. Assim, remete-se ao seu interior, estabelece contato com ela mesma.

Enquanto, com o espelho, estabelece uma relação de confronto, com a canastra, transporta-se para uma zona de conforto, porque viaja pela memória para um espaço conhecido, seguro. Outro objeto que toca a emoção de Biela e faz com que ela se remeta ao próprio interior é o piano de prima Mazília. Ela associa a música aos sons da fazenda – o riachinho, o ranger do monjolo, o batido do pilão, cantos de pássaros, invocações constantes

⁹⁵ BACHELARD, op. cit., pp. 145-7.

⁹⁶ Id., p. 97.

ao longo da narrativa –, pelo prazer que lhe causa, pois “o corpo memorativo recebe um tônico e uma força inesperada”⁹⁷.

Simples, inofensivo, silencioso – são adjetivos usados pelo narrador para descrever o feitio de Biela, que faz com que todos a esqueçam. Biela vai se desligando interiormente da família. Dá materialidade a isso, desligando-se do convívio com eles, não compartilha mais das refeições à mesa, não participa das conversas na sala, até o desligamento total. Muda-se para o quartinho dos fundos, ao lado da despensa, desligado do restante da casa, como ela das pessoas.

Quer mesmo isolar-se de tudo o que não lhe diz respeito. É como se, ao delimitar esses espaços marginais da casa para si, ela se colocasse no “seu lugar”, para sentir-se mais legítima. Nos outros espaços – sala de visitas, sala de jantar – não pode ser ela mesma, não é bem aceita, precisa comportar-se de um modo que não faz parte do seu modelo de vida, então afasta-se. Com esse gesto, assume não só sua posição, mas materializa-a na ocupação de uns espaços e não de outros.

Desse modo, fica à margem da camada da sociedade à qual está inserida aos olhos de seus parentes e dos amigos deles. Ao agir assim, repudiando tudo o que não diz respeito ao seu real jeito de ser, Biela tenta adquirir uma identidade, mas o máximo que consegue é livrar-se do incômodo de ter que vestir-se com ostentação e equilibrar-se nos saltos das exigências sociais. Porém, acaba obscurecida pelas ruas escuras, cozinhas e quintais por onde circula.

Sua mudança é interna. Passa a fazer pequenos serviços “tão bem” (VS, 117), a ajudar os outros. Faz muitos amigos, talvez por acreditar que “a vida conserva um valor enquanto atribuímos valor à vida dos outros, através do amor, da amizade, da indignação, da compaixão”⁹⁸. Ela vive sua vida insípida, segundo o narrador, até envelhecer, o que ocorre rápido demais. Mesmo quando moça parece mais velha, e, ainda nova, é descrita como alguém que aparenta ser uma velha. Os sinais de velhice, olhos empapuçados, cabelos brancos são apontados nessa narrativa, assim como os sintomas da doença que começa a corroer-lhe.

⁹⁷ BOSI, *O tempo vivo da memória*, p. 44.

⁹⁸ BEAUVOIR, op. cit., p. 661.

Com o tempo, ninguém liga mais para ela, passa a ser uma sombra pálida, um objeto da casa. Dedicara afeto ora a um, ora a outro da família, mas sempre se decepcionara. Percebe que não é correspondida. A voz do narrador denuncia a indiferença das pessoas: “por que perderiam tempo com uma pessoa tão pequena e sem importância?” (VS, 106). “Prima Biela realmente virou uma coisa de casa, se esqueceram dela” (VS, 116). É apenas “tão boazinha, coitada”.

Mesmo com sua aparente apatia, Biela passa a vida recompondo-se, refazendo-se de golpes e decepções, superando dificuldades, num trabalho interior constante na busca de um ajuste às condições que a cercam, revela-nos a voz narrativa. Ela vive à margem de um mundo que não é o seu, onde não é bem aceita. Para diminuir a distância que há entre o seu mundo e aquele em que de fato se encontra, realiza tarefas e fala com pessoas que se aproximam desses referenciais de vida. Simbolicamente, essa é sua maneira de abrir seu coração e mostrar algum afeto, sentir-se útil, de se localizar.

Recebe das pessoas simples da cidade o reconhecimento daquilo que ela sabe fazer, e então se sente motivada a dizê-lo, por isso conversa muito com todos, e dispõe-se a ajudar. Ela se sente querida. Sua vida faz algum sentido assim. Doa seus préstimos àqueles que precisam. Mas é extremamente carente.

Até chegar ao leito de morte e, inclusive neste, enfrenta o embate com a família de querer viver de modo muito simples. Deseja ir para a enfermaria, com os indigentes, pois lá encontraria conhecidos seus para sentir-se menos só. Mas o primo não quer, pois iriam pensar que ele lhe estaria negando bons tratos. Pode pagar um quarto só para ela no hospital. Mas sua vontade é justamente a de aplacar o que a acompanha a vida inteira, a solidão.

Há constantes comparações entre Biela e bichos. Quando chega na casa dos primos: “parada na soleira da porta, prima Biela esperava, esperava não sabia o quê, assustada feito súbito um animal pára na estrada, estranhando” (VS, 36); quando sai na rua com a prima para as compras: “meu Deus, que bicho primo juvêncio criou! Isto não é gente, pensou Constança, pela primeira vez sem caridade. A presença de prima Biela a rebaixava, lhe ofendia a feminilidade” (VS, 56); ao informar-nos o narrador de que todos se esqueceram de Biela: “era um gato que passeia pelas salas e corredores a sua sonolência, sem que ninguém se incomode” (VS, 64); ao ser surpreendida pelo filho do primo, no quintal: “mijando em pé feito mula” (VS, 68).

É como um bichinho acuado que vive essa mulher, marginalizada pela própria família por não ser igual a eles, por não corresponder à imagem convencional que esperavam ver nela. Envelhece lutando para vencer esse conflito. Em sua velhice, apega-se a um cão abandonado, também carente, o qual encontra numa noite fria, na rua, por onde ela transita só e doente.

Para construir a personagem Biela, o narrador precisa usar uma linguagem que lhe assente bem. Pelo gosto e pela palavra. Biela firma-se em suas origens, sente-se mais segura e feliz. Na conversa com “a gente da cozinha” encontra assuntos de que tem domínio, falam de pássaros ou de outro assunto numa linguagem que lhe é familiar: “Ques panos mais vistosos, ques coisas mais em flor a senhora me arranjou Sá Biela!” (VS, 66). O som das palavras e o gosto das frutas do mato transportam-na para o espaço em que se localiza como pessoa. Para falar dela, o narrador precisa de palavras que traduzam seus gestos com a presença de elementos pertencentes ao seu mundo. É assim que a descreve ao enamorar-se de Modesto: “passarinho visgado” (VS, 84), “tem passarinho que vai no pio da cobra” (VS, 86). Primeiro refere-se a ela assim, depois a metaforiza, dizendo: “passarinho entrou na sala, foi direto servir o moço Modesto” (VS, 87).

Também a construção da personagem Belmira dá-se com a narrativa de suas ações impregnadas dos elementos que cercam sua vida. Trabalha desde a madrugada até tarde da noite, executando pesadas tarefas domésticas: racha lenha, vive debruçada no tanque ou no fogão, varre. Come em pé. Não tem salário. Pela voz do narrador sabe-se o que a família diz a respeito disso: “Belmira não precisava de dinheiro” (BT, 13). Depois que ela passa a sair e conhece outras babás, fica sabendo de seus “altos salários” e regalias. A família então resolve dar-lhe uma pequena gratificação. Mas a personagem confirma o pensamento da família de que não precisa de dinheiro. Guarda-o e gasta-o com bons presentes para o filho do meio, mais carente, por quem nutre um afeto especial, pois criara-o desde pequeno. Compensa-o pela atenção que dele recebe, afinal ele a ouve, olha para ela. Ela existe a partir dessa relação dentro daquela casa. A voz de Belmira só é ouvida, de dia, no assentimento das ordens, fraca; à noite, apenas por ele, com quem vai se abrindo aos poucos. Trata-se do narrador de sua história.

Belmira vive anos no mesmo ritmo, cumprindo as mesmas tarefas diárias repetitivas, sem ser notada. Apenas quando, tal um rádio estragado, fora de sintonia, passa a

causar algum ruído que incomoda – no caso as implicâncias com a mãe, dona da casa – é que resolvem mudá-la de lugar, da cozinha para a rua, para ser babá. É mais conveniente para a família. No caso de Biela, sua mansa presença tão constante e imperceptível faz com que esta fique esquecida, a ponto de adoecer e ninguém notar, e de, ao perceberem, não darem a devida importância. Quando se dão conta da gravidade de sua doença, já é tarde demais.

Biela precisa “inventar” o que fazer, procurar espaços para atuar de alguma maneira, pois ela não tem papel definido nesse mundo. Tudo o que faz é porque quer, não porque precisa ou seja necessário aos outros. As pessoas até se aproveitam disso. Ela faz “pequenos trabalhos” e ganha trocados por eles. Na verdade, sua existência não tem muita “serventia” para a sociedade em que vive. Ela não assume um espaço legítimo na mesma. Apenas é vista como alguém tão boazinha, que passa a ser querida, mas seus préstimos podem ser descartáveis.

Desse modo, ambas podem ser vistas como seres cujas vidas “servem” aos outros, mas não tomam existência própria. São mulheres sem-lugar, sem identidade, cujos destinos são guiados por outros, que decidem suas vidas de acordo com conveniências próprias, como é com Biela, cuja família decide sobre as roupas que deve usar, ou sobre o noivo que deve desposar; ou, no caso de Belmira, a pressão das amarras sociais a forçam a decidir sua vida diferente do que deseja, para corresponder-lhes. Seus destinos seguem os rumos ditados pela sociedade e pelas famílias que as encolhem em cantinhos escuros da casa, onde figuram como objetos pertencentes à mesma. A literatura dá-lhes um sopro de vida ao desvendar seus sentimentos, suas dores, seu existir.

A literatura registra e expõe a muda existência, esse triste papel que têm muitas mulheres, representando-as como o fizeram Perez, Dourado e Lins. Ao desvendar o mundo interior dessas personagens, os narradores falam por quem se tem calado por sentir-se sempre devendo favores pelo seu acolhimento em lares alheios. Mas as “existências vazias”, não são de fato vazias, elas têm significados importantes. A representação delas na literatura denota a desigualdade de condições e oportunidades na organização de uma sociedade, que depois condena as vítimas desse processo e as exclui. Suas existências, é o que nos mostra essa literatura ao destacá-las, iluminando suas dores, revirando com os dedos suas entranhas feridas para exibi-las ao mundo, são vazias apenas de satisfações, de relações prazerosas, e

tão cheias de trabalho, evidenciando o quanto elas envelhecem mais rápido por isso e adoecem.

A (in) dignidade

Outro traço característico dessas personagens é a seriedade para encarar relações amorosas. Elas apresentam uma atitude de “dignidade moral” nessa recusa em viver o amor, enraizada numa cultura que coloca a mulher como “santa mãezinha” ou como “prostituta”, e estar no primeiro grupo garante, ao menos no imaginário dessas mulheres, uma confiabilidade, um rótulo de “mulher séria”⁹⁹. Esse comportamento procede de uma ideologia da moral baseada na repressão sexual, que dissemina a idéia de sexo como algo sujo, pecaminoso, errado, e que pode “manchar” a imagem da mulher solteira, seja lá em que idade ela estiver. Nesse contexto, o mito do casamento como “salvação” da mulher na sociedade é perpetuado.

Nessa perspectiva, durante doze anos de sua vida, Belmira não sai de casa a não ser para a igreja em determinadas datas e, às vezes, à missa; não se relaciona com outras pessoas, porque deixou um noivo em sua terra, e pretende voltar para se casar, é moça séria. Depois que ele se amigara com outra, já que ela não voltava, Belmira passa muitos anos de sua vida recolhida. Com a mudança de espaço de trabalho, conhece novas pessoas ao sair de casa, aceita relacionar-se com Antônio, porque é um homem sério, que fica impressionado com ela por sua seriedade. Acham legítimo casarem-se, por conveniência de ambos. Mas ao apaixonar-se pelo sobrinho dele, vinte e quatro anos mais jovem, Belmira passa a ter conflitos internos e não dá continuidade ao namoro. Rompe com a possibilidade de ter uma vida a dois, fecha-se novamente em seu restrito mundo solitário. Pede para retomar sua antiga função como cozinheira na casa, fechando seu ângulo de visão de mundo, mas achando que agiu certo, que foi correta, uma mulher séria.

Também com Biela ocorre o apelo ao casamento, todos querem que ela se case com Modesto. Ignoram seus sentimentos. A aproximação dela com esse homem desencadeia

⁹⁹ Sobre essa questão, pode-se aprofundar a discussão com a leitura do capítulo “A casa e a rua” de *Ao sul do corpo*, de Mary Del Priore.

na proposta de um casamento que ela não deseja, mas resolve aceitar para agradar a família, para satisfazer a vontade dos outros. Porém é largada pelo noivo e todos sentem pena dela.

O vexame de ser abandonada numa situação em que se colocara por vontade alheia desperta nela a consciência de que vem fazendo o que os outros querem e gostam. A partir daí resolve ser ela mesma novamente. Veste suas velhas roupas, passa a comer só na cozinha e deixa de ser o que desejam que ela seja. Há nesses gestos uma tentativa de reação contra os moldes que lhes são impostos. Vê-se nessas passagens o esforço da personagem para vencer o dilema. Novamente tangencia-se a cultura da felicidade da mulher, enraizada em nossa sociedade, pela união com o homem.

Do mesmo modo, Dona Plácida tanto resistiu, e não aceitou proposta de casamento de um homem simples, no que foi censurada pela mãe. Mais uma vez, a temática da obrigação social de que a mulher precisa viver com um homem, seja lá quem for. Quando isto não ocorre, o trabalho intensifica-se na vida dessas mulheres, e seu estigma social é maior. Assim como as outras personagens já mencionadas, Dona Plácida também se envolve com um homem, o que lhe dá certa alegria por um tempo, mas ele a engana, rouba-lhe o dinheiro recebido, para exercer seu “ofício” – quantia considerada pelo narrador-personagem como um “pão para a velhice” –, deixando-a à míngua. Mais velha, adocece e morre. “Saiu da vida às escondidas, tal qual entrara (...) era para isto que o sacristão da Sé e a doceira trouxeram Dona Plácida à luz¹⁰⁰?”.

A representação das “existências vazias” na literatura tem importante significado, denota o preconceito e a desigualdade de condições e oportunidades na organização social, que condena as vítimas desse processo. As narrativas trazem o problema das mulheres exploradas via narrador ou narradora, porém não se ouve o relato da própria história, como se vê, por exemplo, em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus que, na década de 1960, coloca sua protagonista da narrativa, que escreve, contando o percurso da própria vida de trabalho e pobreza, exploração e abandono. A autora, – negra, moradora de favela e quase sem escolaridade – mesmo tendo seu livro publicado, foi tratada como uma “estranha no ninho”, teve alguns momentos de fama e depois ficou esquecida do público leitor brasileiro. Esse seu texto consagrado, porque o restante da obra não é reconhecido, é centro de várias discussões acadêmicas, especialmente no âmbito da sociologia, antropologia e história,

¹⁰⁰ ASSIS, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 135.

nesses mais que no campo literário. O mercado editorial movimenta bem essa publicação, porém há controvérsias e muita resistência para aceitar esse texto como literário. O preconceito que cercou a vida da autora atravessa feito um fantasma a obra dessa mulher pobre e negra que envelheceu trabalhando duro e escrevendo, mas morreu tão só e pobre como sempre, apesar de seus propósitos de romper o silêncio da voz feminina, denunciando, com muita lucidez, a aviltante desigualdade social, a degradante submissão feminina, a histórica exploração política diante da pobreza e da fome.

Parece que estamos ouvindo vozes, rumores de mulheres que têm muito a dizer, e que disseram, mas assim, uma cá outra lá, sempre com muitas ressalvas. Quanto mais se teria a ouvir, quantas mais têm a dizer. O quanto nossa história poderia ser outra, se narrada por outras bocas pertencentes a rostos desconhecidos cujos olhos enxergam a vida por outros ângulos? Essas vozes narrativas podem ter a dizer trechos ainda não ouvidos, versões que foram camufladas, distorcidas dessa história, ou teriam a contar outras histórias, cuja importância não é reconhecida pelo olhar dominante, mas podem fazer toda a diferença. A esse respeito, alinha-se a esta reflexão o comentário de José Jorge de Carvalho, quando refere-se à história de uma quebradeira de coco de babaçu no Maranhão¹⁰¹: “a estratégia mais comum da crítica cultural proposta pelos pesquisadores de Literatura Comparada tem sido a de sugerir a releitura de obras canônicas, consagradas ou silenciadas por algum motivo ideológico ou político”. E propõe que se ouçam e se tentem “inscrever as vozes ainda não inscritas no cânone”. Se a literatura serve-nos de “farol”, como diz Silviano Santiago¹⁰², os textos analisados nesta parte do trabalho, a partir dos conflitos que representam, podem evidenciar o drama de mulheres exploradas e marginalizadas dentro de famílias, esquecidas no abandono da velhice.

A filósofa Marilena Chauí afirma que “O velho não tem armas. Nós é que temos de lutar por ele” e que os velhos são “fonte de onde jorra a essência da cultura, ponto onde o passado se conserva e o presente se prepara”¹⁰³. No entanto, segundo a psicóloga Angela Almeida, com os avanços da ciência e conseqüente aumento da longevidade, atualmente tem-se rompido com “a idéia de velhice como lugar exclusivo do declínio e da restrição”¹⁰⁴. Em

¹⁰¹ CARVALHO, “O olhar etnográfico e a voz subalterna”, p. 138.

¹⁰² SANTIAGO, *Intérpretes do Brasil*, p. 2.

¹⁰³ Marilena Chauí refere-se ao trabalho de Ecléa Bosi em *Memória e sociedade* b, ao escrever a apresentação do mesmo, p. 18.

¹⁰⁴ ALMEIDA, “A trama da vida: maturidade e gênero”, p. 125.

seu entendimento, a partir da perspectiva teórica das representações sociais no campo da psicologia do desenvolvimento, em que o indivíduo ocupa uma “posição de sujeito, ao mesmo tempo particular e geral, designa seu lugar na relação como objeto e sujeito de representações”¹⁰⁵, ela afirma que “referir-se à velhice significa não só considerar a idade como realidade biológica, mas também como uma convenção sociocultural”¹⁰⁶.

Angela Almeida acrescenta que quando se trata de explicitar a representação social que se tem do velho dois modelos não-excludentes podem ser destacados, ressaltando-se no primeiro “a experiência, a realização e a sabedoria alcançadas pela idade”¹⁰⁷, como *ganhos*, num período em que “as lembranças do passado operam como conhecimentos acumulados para serem transmitidos às novas gerações”; e, no segundo, uma sensação de *perda*, causada pelos sentimentos de improdutividade e inadaptação e falta de interesse pela vida. Além disso, a idade avançada “faz ressaltar a incapacidade física e mental”, o que leva a uma “perda de autonomia e desvalorização social. É um corpo velho, doente e impotente que afasta o outro. A inutilidade, a perda de respeito, a solidão, o desprezo” causam ao velho o sentimento de perda¹⁰⁸.

Num estudo sobre a crise de identidade na aposentadoria, as entrevistas realizadas com professores aposentados da UnB¹⁰⁹, em 1997, apontaram uma diferenciação entre homens e mulheres. Estas concebem o envelhecimento de forma negativa, pela idéia do limite de idade cronológica associada ao declínio biológico. Elas encaram esse novo “tempo” como a volta ao espaço privado do lar, reportam-se ao papel tradicional de mulher que elas tiveram, a conflitos que enfrentaram quando iniciaram suas carreiras. Deste modo, há uma tentativa de recuperação do ideal de mulher como esposa e mãe, ainda arraigado no imaginário social, por essas mulheres¹¹⁰.

Sobre a questão da aposentadoria, há um conto, “Os velhos precisam morrer”, de Théó Drummond, cuja narrativa chega a extremos de uma exclusão do ser humano em idade avançada, abordada do ponto de vista institucional. O indivíduo aposentado tem “prazo de

¹⁰⁵ Id., p. 127

¹⁰⁶ Id., *ibid.*.

¹⁰⁷ Id. *ibid.*, p. 127.

¹⁰⁸ ALMEIDA faz essa afirmativa de acordo com Santos, Cf. ALMEIDA, A trama da vida: maturidade e gênero. Em: *Revista Humanidades* n. 46, p. 127.

¹⁰⁹ ALMEIDA *et al.*

¹¹⁰ ALMEIDA, *Humanidades* n. 46, pp. 127-130.

validade” para sobreviver à sua fase “produtiva” na vida, regulamentado por lei, em nome de um controle da população. Nesse conto, coloca-se visível, porque registrado por escrito como norma, o que tem feito, de forma invisível, os idosos sentirem-se tal qual a personagem, um condenado à morte. Esse texto literário aponta uma sociedade que “usa o braço servil do velho e recusa seus conselhos”¹¹¹, consistindo em uma das poucas obras literárias empenhadas em discutir a condição da pessoa velha numa sociedade que a marginaliza. De acordo com Altair Macedo Lahud Loureiro, “a sociedade marginaliza os indivíduos que deixam de ser funcionais em relação ao seu projeto”¹¹².

Não é só na sociedade que a velhice é marginalizada, esta é também excluída quando fica ausente dos textos literários. De acordo com alguns dos resultados da pesquisa sobre as personagens do romance brasileiro contemporâneo¹¹³, realizada por Regina Dalcastagnè, percebe-se o número reduzido de velhos e de velhas nesse contexto. Ao analisarem-se dados dessa pesquisa, pode-se constatar que há apenas 9,7% de personagens “velhos” nos romances publicados entre 1990 e 2004, enquanto 48,5% das personagens representam a idade adulta entre o sexo masculino; e, entre o sexo feminino, 43,3% das personagens estão na idade adulta, enquanto apenas 8,5% das personagens são mulheres “velhas”¹¹⁴.

Segundo Dalcastagnè, “a proporção de idosos entre as personagens do *corpus*” de sua pesquisa, “não se afasta muito da população brasileira”. As mulheres são a maior parte do grupo de maiores de 60 anos de idade, “com uma proporção maior ainda nas faixas mais idosas – o fenômeno chamado de *feminização da velhice*, tendência que se inverte ligeiramente nas personagens”¹¹⁵. Esses dados revelam uma dificuldade em lidar com os temas suscitados pela idade avançada, talvez pelo próprio despreparo de nossa sociedade para com a velhice em si. Tal limite denota um descompasso entre o imaginário e a realidade

¹¹¹ Bosi, *Memória e sociedade*, p. 18.

¹¹² LOUREIRO, A *velhice, o tempo e a morte*, p. 104.

¹¹³ Refiro-me à pesquisa sobre personagens na literatura brasileira contemporânea, realizada por Regina Dalcastagnè na UnB e apresentada na revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26.

¹¹⁴ Cf. dados da referida pesquisa no Anexo I.

¹¹⁵ DALCASTAGNÉ, A personagem do romance brasileiro contemporâneo, p. 38.

nessa questão, pois os dados de pesquisas sobre o envelhecimento apontam para um mundo constituído de muitos indivíduos em idade avançada¹¹⁶.

Há um esforço dos estudiosos da velhice e do envelhecimento para entender suas dificuldades e sugerir mudanças na lida com essa fase da vida humana em sociedade, por sociólogos, psicólogos, antropólogos etc. Cabe-nos, enquanto críticas literárias, observar o quanto dessa tentativa de minimizar o preconceito e a exclusão da mulher velha em nossa sociedade está presente na literatura brasileira contemporânea e perceber quem está fazendo isso, e de que modo está-se trabalhando para isso, seja em forma de denúncia, seja em forma de propostas de nova ótica dessa questão.

Diante das discussões a respeito do envelhecimento e da velhice apresentadas nestes capítulos e das reflexões acerca da representação literária sobre estes temas, percebe-se que há uma tentativa de se mostrar o quanto há conflitos entre as gerações, ainda que na maioria das vezes com o intuito de fazer o melhor para o outro, exercendo uma espécie de pressão sobre a vida desse outro. Os mais velhos não podem optar por aquilo que os faz mais felizes, porque os mais novos racionalizam suas vidas, principalmente porque estas dependem deles e de suas disposições para atendê-las. Os velhos, quando podem, tentam resistir. Há, enfim, a preocupação com uma nova ordem a ser estabelecida no que diz respeito ao enfrentamento da velhice, busca de formas de se viver bem nesta fase, de se valorizar os mais vividos e de mostrar suas emoções e seus anseios, para além da razão, permitindo-nos ver o que vai dentro desses corpos envelhecidos, sua vontade de viver no tempo que ainda lhes resta do jeito que acharem melhor.

Verifica-se que a velhice feminina tem sido retratada com ênfase em sua decrepitude quando escrita por homens e, neste caso, a narração das histórias de mulheres velhas dá-se por uma outra voz, a de um terceiro que, ora a olha e conta as suas angústias, e, ora a vê como digna de sair de cena mesmo; quando escrita por mulheres, na maioria das vezes, traz à tona a busca de um novo olhar sobre a mulher velha e uma tentativa de ruptura de seu silêncio. É o que veremos a seguir.

¹¹⁶ De acordo o Dr. Kalache, a expectativa de vida das pessoas teve um acréscimo de 29 anos, a sociedade deve preparar-se para ter igual número de idosos e jovens, pois o envelhecimento da população do mundo é um processo irreversível (Cf. Revista *Veja*, 06/07/2005, pp. 11-15).

2ª Parte

Trocando olhares

a carne do corpo nos faz compreender a carne do mundo

Merleau-Ponty

Capítulo III

Do desejo

*envelhecer é ficar fora de foco:
os traços vão ficando imprecisos
e o contorno do rosto acaba por se decompor
como um pedaço de pão a se dissolver na água*

Lygia Fagundes Telles,
em “A chave”

Neste capítulo, focaliza-se o desejo sexual da mulher velha. As discussões giram em torno da sexualidade. Nessa perspectiva, tais relações desembocam tanto no silêncio constrangedor e acusador do olhar do outro, que é, muitas vezes, o que narra, quanto na constituição de uma nova postura ou identidade.

Sexo e velhice feminina

*Na circulação da libido não há jovem nem velho
o desejo não tem idade*

Jack Messy

Nosso mundo atual privilegia a imagem exterior e o belo quase sempre está associado à juventude. Pensar sobre a velhice, no aspecto físico do ser, requer pensar também a respeito do olhar, pois as dificuldades encontradas pelo idoso para se relacionar com o outro, a partir da degradação do corpo, ocorrem principalmente por causa do preconceito. Quando se trata do envelhecimento do corpo feminino, há ainda mais rigor desse olhar e a sexualidade da mulher velha é geralmente tida como inexistente ou inadequada.

A vida sexual de uma mulher mais velha costuma ser alvo de chacota e gera comentários, especialmente quando se trata do relacionamento desta com homem mais jovem. Esse tipo de relação é encarado como uma vergonha para a mulher, ao contrário da união de um homem mais velho com uma mulher mais jovem, que é vista como orgulho para o homem¹¹⁷.

Há um forte estigma que desvaloriza a mulher velha. “Grande parte das mulheres renuncia a viver sua sexualidade na menopausa”, comenta Sandra Azerêdo¹¹⁸ acerca de idéias discutidas no livro da psicanalista Marie-Christine Laznik, que vê essa renúncia relacionada ao “interdito de representação onipresente em nossa sociedade, o de pôr em cena os amores de uma mulher depois da menopausa”¹¹⁹. Azerêdo ressalta que o referido livro “não trata apenas das mulheres ‘renunciantes’, mas também das mulheres ‘desejantes’”¹²⁰. Na literatura brasileira contemporânea, encontram-se poucas narrativas sobre mulheres

¹¹⁷ Para essa questão, o exemplo dado por Marilena Chauí acerca da “condenação e ridicularização de mulheres cujos parceiros sejam mais novos” traz a voz da sociedade ao defrontar-se com tal situação: (“não tem vergonha, não?”) e o elogio dos homens cujas parceiras sejam mais novas (“aí, machão!”). CHAUI, *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*, p. 228.

¹¹⁸ AZERÊDO, Dores e delícias da menopausa: o que ‘a feminilidade’ tem a ver com isso? *Revista Estudos Feministas*, número 001, p. 342. Trata-se de uma resenha sobre o livro *O complexo de Jocasta: feminilidade e sexualidade pelo prisma da menopausa*, 2003, da psicanalista Marie-Christine Laznik.

¹¹⁹ Id., *ibid.*

¹²⁰ Id., *ibid.*

velhas “desejantes”. Nesse espaço, esta composição não muito bem digerida no meio social, ganha corpo vivo, latejante, passível de ser vista por um novo prisma.

O que tem sido narrado acerca da velhice feminina e com que olhar? A sexualidade discutida nos textos de ficção é impregnada de elementos significativos que representam a problemática das relações, sejam amorosas, sociais, familiares, mas a maioria envolve o afeto e as escolhas. Há encontros e desencontros, solidão, memória e preconceito. Dentre estes, destaco dois contos de Clarice Lispector, do livro *A via crucis do corpo*: “Ruído de passos” e “Mas vai chover”¹²¹; e dois contos de Lygia Fagundes Telles: “Senhor Diretor”, do livro *Seminário dos ratos*, e “Boa noite Maria”, do livro *A noite escura e mais eu*, por serem narrativas que expõem uma face da velhice pouco discutida: o desejo feminino.

Em tais narrativas, a sexualidade da mulher velha é apresentada em duas dimensões: na intimidade, desnudando o desejo; no mundo externo, mostrando a repercussão dessa realidade. A exposição do drama íntimo sob forma de literatura permite-nos refletir sobre o tema e observar sua forma de representação.

Neste capítulo o foco recai sobre a sexualidade das personagens idosas e a relação delas com seus corpos e com os outros. O estudo dessa questão delimita-se pela observação das protagonistas das quatro narrativas. Os contos discutem a posição ocupada pela mulher velha na sociedade no que diz respeito ao desejo sexual, ao preconceito e às dificuldades encontradas por elas nessas relações; e mostram o olhar do outro sobre essas mulheres e suas atitudes, transgressoras ou coniventes com esse olhar. Esta análise, busca perceber o ponto de vista dessas narrativas e seus possíveis significados.

No conto “Mas vai chover”, de Clarice Lispector, a abordagem sobre a sexualidade gira em torno da relação da mulher mais velha com o outro muito mais jovem. Nessa narrativa, o encontro (ou desencontro) de Maria Angélica, uma mulher de sessenta anos, dá-se com um homem de dezenove, e a perspectiva dada pela voz narrativa é de que ela está iludida com a possibilidade de viverem um caso amoroso, não enxergando que ele se aproveita dela.

A questão do desejo sexual que persiste em uma viúva de oitenta e um anos, Cândida Raposo, é o tema apresentado em “Ruído de passos”, de Clarice Lispector. Nesse conto, o encontro do novo e do velho dá-se com ela própria, por meio da memória, ao

¹²¹ LISPECTOR, *A via crucis do corpo*, pp. 55-6; 75-9.

relembrar-se dos tempos em que, mais jovem, trocava carícias com o marido e, na velhice, satisfazendo-se solitária. O desejo sexual da senhora idosa denota o descompasso da condição da mulher nesse âmbito, pois não há mais chance de satisfazê-lo a não ser sozinha, segundo a narração, que amplia a voz do senso comum ao reafirmar a solidão feminina na velhice, especialmente no âmbito sexual. Porém, ao trabalhar com esse assunto, a autora rompe o grande silêncio que sempre girou em torno da masturbação feminina¹²².

No primeiro conto, a exploração e o desrespeito do jovem com quem Maria Angélica relaciona-se apaixonadamente é o centro da discussão; no segundo conto, a voz narrativa apresenta-nos a angústia de quem vive o “inferno” do “desejo de prazer” sem poder satisfazê-lo, e a superação da vergonha em confessar isso ao médico, a quem pede ajuda para libertar-se desse martírio. Nesses dois contos está colocada a questão da sexualidade feminina em desacordo com sua possibilidade de realização do prazer na plenitude com o outro masculino.

Em ambos os contos, as mulheres precisam vencer o preconceito da idade para admitirem ter desejo sexual e satisfazê-lo, seja de modo solitário ou “negociado” com um jovem. Num, a personagem velha teve a coragem de crer no amor do rapaz por ela e atirou-se a essa relação; no outro, a velhinha teve a coragem de expor sua angústia e permitiu-se resolver o próprio problema.

O terceiro conto, “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles, trata do preconceito presente dentro da própria mulher, Maria Emília, cuja educação altamente repressiva a levou a ser virgem ainda aos sessenta e dois anos. No entanto, esta é atraída por tudo o que expõe erotismo, diante de uma oferta explosiva de imagens lançadas pelo mercado de consumo, porém com um olhar crítico, repleto de pudor e, apesar de voraz, tão preconceituoso que não lhe permite admitir a própria sexualidade

¹²² A masturbação feminina não é tratada como algo natural, assim como o é a masculina, “cada mulher tem que aprender sozinha, a partir do nada, como se sentir um ser sexual”, apenas aprende como “aparentar” sua sexualidade para o outro. Além disso, “a ela não é fornecida nenhuma contracultura com o desejo feminino voltando os olhos para fora, nenhuma descrição da *presença* complexa e curiosa das suas sensações genitais ou da forma pela qual elas continuamente enriquecem o conhecimento do seu próprio corpo (...) sem nada melhor, as meninas aprendem com o que lhes chega às mãos. Não lhes faltam fatos. Faltam-lhes uma cultura sexual positiva: romance e poesia, filmes, piadas e *Rock and roll*, escritos não para vencer, mas para investigar, comunicar, festejar”, para a educação sexual das meninas, que não apresente uma perspectiva pornográfica do sexo como se este existisse apenas para o olhar do homem. Cf. WOLF, *O mito da beleza*, pp. 206-207 (grifos da autora).

No quarto e último conto analisado neste capítulo, “Boa noite, Maria”¹²³, também de Lygia Fagundes Telles, a protagonista Maria Leonor, uma mulher de sessenta e cinco anos, consciente da condição em que sua idade a coloca na relação amorosa com homens, não se deixa iludir, porém não se priva de viver um bom relacionamento com um homem mais jovem. Nessa narrativa, a solução do problema do relacionamento sexual da mulher idosa com homens mais jovens é direcionada para outros caminhos, o que denota mudanças no modo de ver-se dessa mulher e em como ela é vista pelo homem com quem se relaciona. A possibilidade do encontro com o outro e a superação do preconceito estão presentes, porém, há dois elementos intrigantes que compõem essa história: o homem “ideal”, que vive uma relação saudável, esclarecida, com essa mulher idosa é um “estrangeiro”; e há a sugestão da voz narrativa de que a protagonista realizada “morre” ao final.

Evidencia-se, nessas narrativas, ora a presença ora a ausência do homem na velhice dessas protagonistas. Predominantemente, a mulher heterossexual após os sessenta anos, fica sujeita à solidão, já que a expectativa de vida dos homens é menor que a das mulheres e, segundo Maria Célia Abreu, “o mercado é pequeno: ou eles estão casados ou já morreram”¹²⁴. Além disso, há a preferência da maioria dos homens dessa faixa etária por se relacionarem com mulheres mais jovens do que eles. Há uma espécie de “exigência sexual-social” ditadora do comando de que as mulheres devam ser mais jovens, prevalecendo, assim, o “sinal de virilidade inesgotável” que acompanha a imagem dos homens cujas parceiras são mais jovens. Isso reforça uma idéia de casal “homem-adulto-realizado profissionalmente-protetor” e “mulher-jovem-dependente”¹²⁵, estereotipado.

Tais relações amorosas aparecem também representadas nos romances brasileiros contemporâneos. Deste modo, reforça-se negativamente a imagem da mulher velha, mais que isso, retiram-na do cenário romântico. A pesquisa sobre a personagem do romance, realizada por Regina Dalcastagnè, revela “a baixa presença relativa de mulheres adultas e maduras”

¹²³ TELLES, *A noite escura mais eu*, pp. 57-78.

¹²⁴ ABREU, Maria Célia apud KRANZ, Bell. A pessoa nasce, cresce e morre com a sexualidade. Folha Equilíbrio – Folha de São Paulo, 22 de maio de 2003, p. 7. De acordo com a autora dessa reportagem, “a mulher de 50 a 65 anos, por exemplo, viúva ou desquitada, ‘está num mato sem cachorro’”, segundo a psicoterapeuta dedicada à meia-idade, Maria Célia de Abreu, que afirma ser essa geração pioneira, “a primeira a consumir a pílula, foi estimulada a praticar sexo, quer praticar e gosta disso, está disposta e disponível, mas falta o parceiro” e que “outras vão se fechando ou se tornando ridículas (...) voltando a usar minissaia estilo Mary Quant e fazendo operações plásticas excessivas, que as deixam desfiguradas, como jeito de tentar ‘fiscar’ os mais jovens”.

¹²⁵ Cf. CHAUI, *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*, p. 206.

como personagens do romance brasileiro atual, para o qual “as relações amorosas representam um dos mais importantes focos”. De acordo com Dalcastagnè, essa constatação reflete

o preconceito contra as mulheres mais velhas no universo sexual e amoroso, com o recurso ao velho clichê, permanentemente reforçado pela indústria cinematográfica e pela publicidade, do casal romântico formado pelo galã maduro e pela mulher muito mais jovem¹²⁶.

O conto “Senhor Diretor”¹²⁷ toca um pouco nessa abordagem, mostrando o velho com a menina e fazendo a crítica à indústria cultural, especialmente à cinematográfica que, naquele momento, investe em filmes pornográficos.

Nesse sentido, é interessante lembrar a citada observação de Marilena Chauí acerca do que ela chama de “exigência sexual-social – isto é, que as mulheres sejam jovens (mais novas do que os homens) e os homens sejam adultos ou maduros (mais velhos do que as mulheres” – repetida na pornografia. Ela explica que “na suposta transgressão, a reiteração da norma: mulher-jovem-dependente (na pornografia, a ninfeta) e homem-adulto-realizado profissionalmente-protetor” repete-se “a condenação que pesa sobre as mulheres cujos parceiros são mais jovens e conserva o elogio dos homens que conseguem parceiras mais jovens”¹²⁸. Esse clichê é projetado na tela, estampado nas imagens de propagandas e representado na literatura.

Além disso, não há referências acerca de as personagens viverem sua sexualidade independentemente da figura masculina, nesses contos. Há um tabu em torno da masturbação feminina e uma mitificação da beleza feminina, direcionada para a satisfação sexual do homem, que afasta a mulher de seu próprio corpo e da idéia de que “a sensação sexual não tem que depender de alguém nos olhar”¹²⁹. Essa ênfase no corpo feminino para atrair o olhar masculino gera um “vazio cultural” no qual, segundo Naomi Wolf, “fica difícil imaginar como é o desejo solitário feminino”¹³⁰. De acordo com a autora, “as mulheres heterossexuais

¹²⁶ DALCASTAGNÈ, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, p. 38.

¹²⁷ Há dois outros contos de Lygia Fagundes Telles que tratam dessa questão mais pontualmente: “A chave” e “As pérolas”.

¹²⁸ CHAUI, *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*, p. 206.

¹²⁹ WOLF, *O mito da beleza*, p. 206.

¹³⁰ Id., *ibid.*

ocidentais não estão obtendo dos seus próprios corpos ou dos corpos dos homens o prazer que merecem ou do qual são capazes”¹³¹.

Nos textos literários quase não há a representação da masturbação feminina, e, mesmo em “Ruído de passos”, onde a protagonista satisfaz seu desejo sozinha, a voz narrativa traz a figura masculina para o cenário da atuação solitária da personagem, no instante de sua realização sexual, pela memória, como chave do processo de libertação do corpo para o prazer: “pareceu-lhe ouvir ruído de passos” (RP, 56)¹³², referindo-se à lembrança de seu falecido marido, Antenor Raposo. Inclusive o conto recebe como título esse elemento desencadeador da memória. Desse modo, tem-se a indicação de uma necessidade cultural da figura masculina para encaminhar a realização do prazer ou para justificá-lo. E, logo em seguida, a narrativa aponta para idéia de morte, como se a personagem desejasse morrer, daí a aproximação de seu marido, sugerindo que esta fosse abreviar-lhe a vida, livrando-a da necessidade de prazer já que não pode obtê-lo com um homem. A partir dessa imagem projetada pela personagem, percebe-se uma possibilidade de efeito daquilo que Nicole-Claude Mathieu, chama “invasão de sua consciência pelo poder onipresente dos homens”¹³³ e aquela imagem permite-nos ver o imaginário dessa mulher velha impregnado pelo princípio da visão dominante, que, de acordo com Bourdieu é “um sistema de estruturas duradouramente inscritas nas coisas e nos corpos”¹³⁴.

A autora do conto não deixa de frisar o quanto uma mulher em nossa sociedade, especialmente em idade avançada, está vinculada ao homem, até pelo modo como ela é nomeada na narrativa. No conto de uma página e meia, o sobrenome do marido “Raposo” aparece cinco vezes, ao passo que o nome Cândida aparece três vezes e, em todas elas, acompanhada desse sobrenome. Simbolicamente, ela tem sua identidade encoberta pela figura de um homem que, mesmo morto, continua a ser dominante em sua vida, apagando-a como mulher, como pessoa, a começar pelo nome. Assim, pode-se ler essa composição homem-mulher como uma fórmula para se viver bem e, fora disso, resta um desalento, se

¹³¹ Id., p. 194.

¹³² A sigla RP, seguida do número de página, é usada neste trabalho ao final das citações referentes ao conto “Ruído de passos”, do livro *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector.

¹³³ Nicole-Claude Mathieu, *Catégorisation et idéologies de sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991, apud. Pierre Bourdieu. Cf. BOURDIEU, *A dominação masculina*, p. 54.

¹³⁴ BOURDIEU, *A dominação masculina*, pp. 53-54.

tomarmos como referência o que afirma Pierre Bourdieu acerca das mulheres na economia de bens simbólicos:

o princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio da divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a *do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento*, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial, que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens¹³⁵.

Nessa perspectiva, percebe-se o imaginário de Dona Cândida dominado por esse poder e o mesmo aparece na narrativa já naturalizado, como se pode observar no discurso do médico. Para corroborar com essa reflexão, remeto-me à epígrafe do já citado texto “Dores e delícias da menopausa”, de Sandra Azerêdo, constituída de um trecho do conto “Ruído de passos”, antecedido pela seguinte “máxima”: “uma mulher sem um homem é como um peixe sem bicicleta”¹³⁶. A mensagem traz uma reflexão pouco comum e bastante pertinente para abrir-se uma discussão a esse respeito. Azerêdo comenta:

a imagem engraçada de um peixe pedalando uma bicicleta e a imagem – bela e triste – dos “mudos fogos de artifício” são minha proposta de oposição à imagem de um “complexo de Jocasta”, que mantém mulheres prisioneiras de um “familiarismo” da psicanálise (...) considero essas duas imagens como bom indicativo da possibilidade de um mundo em que a preocupação dominante seja a igualdade dos sexos, que só se torna possível quando se eliminam todas as formas de dominação¹³⁷.

É comum aparecer, em diversas situações ficcionais, a figura masculina como determinante para a completude da mulher. Mesmo em livros destinados a mulheres, como o que foi resenhado por Sandra Azerêdo, que dão “receitinhas de ser mulher”, há um reforço da idéia de dependência do homem. Ela afirma que o discurso da autora do referido livro “reproduz o do precursor do TRH”¹³⁸, pois fala de “‘nossa responsabilidade como mães’ de

¹³⁵ Id., p. 55, grifos do autor.

¹³⁶ AZERÊDO, Sandra. “Dores e delícias da menopausa: o que a feminilidade tem a ver com isso?”, p. 342.

¹³⁷ AZERÊDO, op. cit., p. 346.

¹³⁸ Id., pp. 345-6. Azerêdo cita a preocupação de Maria Coleta de Oliveira acerca da posição da maioria na comunidade médica, ao comentar, em seu artigo a respeito do Congresso Internacional sobre a Menopausa (de 1993, em Estocolmo), que “o climatério é visto como patológico, como uma etapa definida mais pelo negativo que pelo positivo” e o fato de o TRH (tratamento de reposição hormonal) ser apresentado como “uma pílula mágica, [que], tomada todos os dias, é capaz de afastar o fantasma do envelhecimento, alimentar a ilusão de juventude eterna. A pílula que, no dizer de um dos precursores da reposição hormonal, seria capaz de garantir às mulheres permanecerem ‘eternamente femininas’”.

ensinar a nossas filhas o jogo do ‘semblante, no qual se trata de jogar com a disparidade fálica’ (p. 275), ou seja ensinar às pobres moças como se mostrarem dependentes dos homens de modo a preservarem sua identidade de mulher, a todo custo”¹³⁹. Nessa perspectiva, de acordo com Marilena Chauí, “as mudanças sociais (sobretudo profissionalização feminina e anticoncepcionais) (...), por razões comerciais”, forçaram o aparecimento e uma certa “modernização” de revistas femininas, que enfatizam “as formas de reforço dos estereótipos dos papéis sexuais-sociais dos homens e das mulheres”¹⁴⁰. Há, assim, uma difusão da idéia de dependência da mulher em relação ao homem para que esta seja de fato feminina.

A dominação masculina na relação entre parceiros heterossexuais aparece até mesmo em situações que não incluem necessariamente o sexo. Exemplo disso é a relação que se estabelece entre “damas” e “cavalheiros” nos bailes de danças de salão, muito freqüentados por idosas. Ali reproduz-se o modelo dominador da relação amorosa de um casal tradicional, pois, embora nesse espaço de lazer a mulher velha esteja em novo papel social, tal papel “vem marcado pelo erotismo, porque a mulher dançarina estabelece com seu parceiro um jogo de sedução estilizado pela dança a dois – o jogo da dama seduzida e comandada pelo cavalheiro”¹⁴¹. Deste modo, ser conduzida pelo homem na dança é uma metáfora do poder masculino sobre a mulher no ato sexual. De acordo com Pierre Bourdieu,

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 dominação¹⁴².

Nessa perspectiva, o jogo de poder masculino sobre a mulher no âmbito sexual estende-se para outras situações, reproduzindo-se simbolicamente. Para Bourdieu, “os princípios antagônicos da identidade masculina e da identidade feminina se inscrevem,

¹³⁹ AZERÊDO, op. cit., p. 346.

¹⁴⁰ Cf. CHAUI, *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*, p. 204.

¹⁴¹ ALVES, Andréa Moraes. *A dama e o cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade*, p. 138.

¹⁴² BOURDIEU, *A dominação masculina*, p. 31.

assim, sob forma de maneiras permanentes de se servir do corpo, ou de manter a postura, que são como a realização, ou melhor, a naturalização de uma ética”¹⁴³.

Assim, embora muitas mulheres sozinhas declarem que estar livre seja a melhor parte de suas vidas na chamada “terceira idade”¹⁴⁴, o desejo do encontro com homens é central para algumas delas. De acordo com Andréa Morais Alves, “as mulheres, principalmente as mais velhas, querem dançar e não têm com quem fazê-lo, a não ser que paguem por isso”¹⁴⁵, o que é possível nos *bailes-ficha*, nos quais se compram fichas, durante o baile, para dançar com um determinado cavalheiro o número de vezes correspondente às danças pagas; ou, por meio de *contratos*, feitos antecipadamente: a contratante escolhe um baile, de terceira idade ou normal, contrata um “cavalheiro de aluguel”, ambos “passarão todo o baile juntos, chegarão e sairão juntos e a despesa de bebida, comida e entrada do baile correrá por conta da mulher”¹⁴⁶.

Mesmo no baile – que representa uma espécie de espaço da liberdade, aonde ela vai por vontade própria, ninguém pode impedi-la, e dança com quem quer –, há um ritual repetidor da estrutura de persuasão/sedução e de consentimento obtido. É exigência das clientes que “o dançarino comporte-se como um ‘cavalheiro’ se comportaria, ou seja, apesar de pago, tem que agir com naturalidade de um acompanhante espontâneo”¹⁴⁷. Ela escolhe e paga antecipadamente o “cavalheiro” com quem deseja dançar, mas o ritual de ser tirada para a dança e ser conduzida pelo homem permanece como materialização dos efeitos da “estrutura de um mercado de bens simbólicos cuja lei fundamental é que nele as mulheres são tratadas como objetos que circulam de baixo para cima”¹⁴⁸, e o incrível é que esse gesto do homem em público confere *status* à mulher.

Para tanto, todo um preparo é necessário à adequação do corpo para freqüentar um espaço que propicie esse encontro: cuidar do corpo, arrumar-se apropriadamente para essa ocasião e contratar um “cavalheiro de aluguel” de confiança para dançar. Mesmo assim,

¹⁴³Id., p. 38. A *ética* a que se refere Bourdieu impregna toda uma “educação elementar” que “tende a inculcar maneiras de postar todo o corpo”. Trata-se de uma política, de uma estética assentadas no sistema dos adjetivos cardeais, elevado/baixo, direito/torto, rígido/flexível, aberto/fechado; ou ‘fronte alta’ ou a “cabeça baixa”. Cf. Id.

¹⁴⁴Cf. ALVES, *A dama e o cavalheiro*, p. 15.

¹⁴⁵ALVES, op. cit., p. 59. Conforme ALVES, op. cit., p. 135, “os homens costumam escolher mulheres mais jovens do que eles”.

¹⁴⁶ALVES, *A dama e o cavalheiro*, p. 79.

¹⁴⁷ALVES, *A dama e o cavalheiro*, p. 60.

¹⁴⁸BOURDIEU, *A dominação masculina*, p. 55.

trata-se de uma opção de lazer muito procurada. É bastante comum que mulheres velhas, especialmente as muito solitárias, invistam na dança de salão, pois, desse modo, alimentam um imaginário de pertencimento ao mundo em que ocupem um espaço de inclusão social através da visibilidade a que ela se expõe, ainda que por momentos, pela exibição de seu corpo e pela companhia de um homem em espaço público. Tal encontro social leva seu corpo em cena. Desse modo, quando a mulher consegue estar em condições de freqüentar esses bailes, há um ganho em sua auto-estima¹⁴⁹.

Por outro lado, esta corre o risco de ser chamada de “velha assanhada”¹⁵⁰, pois há um estigma social que ainda persiste na imagem da mulher velha como avó. As velhas que fogem a esse imaginário são vistas com reservas. Muitas avós desempenham mesmo o importante papel de “tomadoras de conta” de seus netos, tornam-se até indispensáveis em algumas famílias que dependem de seus cuidados com os filhos para que possam trabalhar. Mas há uma nova modulação hoje nos modos de estar no mundo para as idosas e muitas delas vão ao encontro dessas outras possibilidades.

Ao escrever um conto em que a velhinha de oitenta e um anos protagoniza uma história de desejo de sexo, de prazer e não de situações que retratem a mulher velha como uma avó e seus clichês, Clarice Lispector dá visibilidade ao drama íntimo da mulher na velhice, embora a ambientação contenha outros elementos que também cercam a vida dessa e de outras possíveis velhinhas, tais como a solidão, o preconceito, as dores das perdas, a dependência. Essa narrativa mostra outro ângulo da velhice, dentre outras questões tocadas muito rapidamente, apenas insinuadas, ou tangidas como que displicentemente, tal como se esbarra sem querer em algo ao dirigir-se a determinado rumo. Porém, este leve toque em pequeninos detalhes puxam fios que servem de mote para uma reflexão sobre a constituição da velhice em uma mulher, que pode ao mesmo tempo ser e sentir tudo o que se veicula, ou se espera, a respeito da velhice feminina, mas deixa à mostra a parte que ninguém vê, fala, aceita ou julga importante nessa fase da vida das mulheres. Nesta perspectiva, mesmo sendo alvo de críticas à época da publicação de *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector, permite-se

¹⁴⁹ Cf. ALVES, em *A dama e o cavalheiro*. Ser freqüentadora de bailes é uma atividade que requer a capacidade física de executar os passos de dança, saber dançar, ter saúde, disposição para se arrumar com vestidos rodados, saltos altos, cabelos penteados e maquiagem, além disso é preciso ter dinheiro para contratar um dançarino de aluguel. Trata-se de pagar pela companhia de um homem jovem, geralmente de uma classe mais baixa, que executa a tarefa de acompanhar a contratante ao baile e dançar com ela.

¹⁵⁰ Cf. ALVES, op. cit., p. 139.

pisar em “campo minado”. Deste modo, essa mulher “escreveu sobre as inquietações de sua época, suas descobertas e, assim, descortinou um mundo desconhecido”¹⁵¹.

Trazer à tona a discussão sobre masturbação feminina mostra uma preocupação da escritora em abrir espaço para a reflexão sobre a sexualidade da mulher e o fato de essa problemática ser protagonizada na ficção por uma personagem em sua velhice constrói um caminho a ser adentrado pelo debate acerca dessa questão nas outras faixas etárias. Se, na altura da vida de Dona Cândida, obter prazer do próprio corpo é ainda um tabu, isso significa que o tem sido uma vida inteira. Deste modo, a cena da masturbação da mulher velha rola como uma grande pedra desprendendo-se de um alto despenhadeiro, atingindo “outras pedras”, arrastando-as, desestabilizando a enorme montanha estática que tem sido o tabu do prazer sexual feminino por várias gerações, rompendo-lhes o silêncio.

Encontros e desencontros

O ser não se vê.

G. Bachelard

Na palavra *vieu*, velho em francês, “podemos destacar a palavra vida (“vie”), podemos também discernir o pronome pessoal eles (“eux”) (...) a palavra contém o enunciado e nos coloca diante de uma primeira constatação: o velho é o outro”¹⁵². Essa visão da velhice como algo alheio a si é um movimento próprio do olhar socialmente construído, de quem percebe a velhice do outro, mesmo sendo tão velho quanto este, mas acredita não fazer parte desse grupo. Trata-se de uma perspectiva interna, da qual não se vê a própria “casca”, que, afinal, é o que mais envelhece, isto porque “a velhice não tem nada a ver com a idade cronológica. É um estado de espírito”¹⁵³, e, deste modo, não nos reconhecemos na figura do velho ou da velha que podemos ver no espelho.

Assim, a protagonista, de “Mas vai chover”, de Clarice Lispector, age de acordo com o que sente, sem preocupar-se com o que pensariam os outros. Ela acredita mesmo, segundo a voz narrativa, que o rapaz a ama. Suas ações são movidas pelo desejo e refletem seu estado interior, o de alguém que é vibrante, pulsa, quer viver as experiências que seu

¹⁵¹ GOMES, Entre focos: correspondências e textos literários, p. 17.

¹⁵² MESSY, *A pessoa idosa não existe*, p. 13.

¹⁵³ Id., p. 14.

corpo ainda pode proporcionar-lhe. Não se vê como velha, no sentido do estigma social. Maria Angélica não se recolhe a esse rótulo, apesar de, no início da narração, ela se achar ousada ao convidar o rapaz para entrar e, depois, ficar “morta de vergonha” ao chamar o jovem para sua cama, ela não deixa de fazer o que dizem não ser próprio de sua idade.

Já em “Ruído de passos”, a senhora Cândida Raposo primeiro tenta conformar-se à imagem construída da mulher casta em que se deve tornar a mulher velha, esconde seus reais desejos, vive o conflito de querer abafar o que sente. Só depois atende ao apelo do corpo, satisfazendo-se.

Interessante observar que, ao perguntar para o médico “Quando é que passa?” (RP, 55), referindo-se ao desejo de prazer sexual, Dona Cândida confirma uma crença de que este acaba na velhice feminina. Deste modo, repete os valores dados na sociedade, pois, apesar de sentir o desejo, acredita no senso comum. Só a partir da palavra do médico, que diz ser normal a mulher ter desejo a vida toda, é que ela fica à vontade para tocar o próprio corpo e sentir prazer.

No livro em que estão inseridas ambos os contos, a autora escreve uma espécie de prefácio intitulado “Explicação” e nele coloca a vergonha de se tratar nessas narrativas da exposição da intimidade feminina e confessa seu pedido ao editor para usar um pseudônimo na assinatura do que chama de “a hora do lixo”. Deste modo, Clarice Lispector cria mais uma personagem, a escritora, narrando, dentre outras variantes de temas “eróticos”, experiências sexuais femininas de personagens da terceira idade. Com esse artifício, ela mostra o quanto é criticada essa questão e que consiste em grande tabu lidar com tal matéria, mesmo na literatura. Ela mesma avisa “Vão me jogar pedras”¹⁵⁴ e refugia-se: “Sou mulher séria”¹⁵⁵, para não correr o risco de haver confusão sobre seus propósitos com o que se seguirá nos contos. Esses preâmbulos preparam o caminho para uma leitura que, apesar da leveza, já que são narrativas curtas e diretas, revelam-se pesadas, pela densidade do tema, e chocantes, pelo tratamento dado a eles.

A respeito da escrita de *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector disse que sentiu “como se uma agulha tivesse furado um furúnculo”, mas antes faz a pergunta: “Você sabe o que é um furúnculo?” e já se adianta: “Eu nunca tive”¹⁵⁶, fazendo uma brevíssima definição.

¹⁵⁴ LISPECTOR, “Mas vai chover”, em *A via crucis do corpo*, p. 11.

¹⁵⁵ Id., *ibid.*

¹⁵⁶ *Cadernos de Literatura*, ed. especial n.ºs 17 e 18, p. 81.

Assim, a autora deixa claro que se pode falar daquilo que não se vive, do que se imagina ser determinada situação.

Além disso, a voz narrativa pede desculpas à personagem Maria Angélica na passagem em que conta sobre o primeiro encontro sexual da velha com o rapaz. Na verdade não conta, apenas diz, após narrar que a senhora prometeu-lhe um carro se ele fosse para a cama com ela, que “o que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber”¹⁵⁷. De acordo com Nádía Battella Gotlib, em *A via crucis do corpo* “o mal-estar das personagens atinge a narradora, que, explicitamente, o manifesta em sua narrativa, ao ter de escrever a relação degradada entre a senhora atormentada de desejo e o jovem dela enjoado”¹⁵⁸. Seu constrangimento em narrar dá a dimensão do embaraço que é falar sobre esse assunto e, mais, do desconforto que é viver essa situação. É a exposição literária disso que pede licença às mulheres velhas, na voz dessa narradora: “Maria Angélica – oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto”¹⁵⁹.

Porém, há um tom jocoso nessa voz que narra, beirando à galhofa. É como se esta assumisse a condenação, o aviso de todos sobre o fato de que um jovem só pode querer aproveitar-se de uma velha, que ele tem nojo dela etc. A autora distancia-se dessa narrativa e cria um outro personagem ainda, que é o narrador ou narradora dessa história, para dizer o que se passa com a velha, mas o contexto e o desfecho da narrativa realizam o que prevê o olhar da sociedade sobre a relação entre uma mulher mais velha e um jovem. Nádía Gotlib afirma que as personagens-mulheres-velhas de Clarice Lispector apresentam marcas muito específicas: “guardam uma intimidade reservada, meio sagrada, que se alia a um grotesco da situação de marginalidade e de abandono social”¹⁶⁰. Ao longo do texto há uma marcação do “absurdo” dessa relação, da obviedade de um final infeliz e o desfecho a coloca na posição do ridículo, expondo-a como louca, como boba.

Ao ser abandonada, depois de muito explorada pelo jovem de aluguel, que exige dela “o impossível”, segundo Gotlib, só resta a Maria Angélica “um comentário inútil”: ‘Parece – pensou – parece que vai chover’”¹⁶¹. Esse esvaziamento da cena e o deslocamento do centro de interesse da personagem denotam impossibilidade de tocar essa realidade de

¹⁵⁷ Id., p. 77.

¹⁵⁸ GOTLIB, *Clarice, uma vida que se conta*, p. 420.

¹⁵⁹ Id., *ibid.*

¹⁶⁰ GOTLIB, *op. cit.*, p. 419.

¹⁶¹ Id., pp. 419-20.

modo firme, colocam em xeque o caráter palpável da relação homem jovem X mulher mais velha. Há um emudecimento dessa mulher, que fica “sem palavra nenhuma a dizer” (MVC, 79) diante dessa situação grotesca.

Em “Mas vai chover” a descrição da performance da velha ao seduzir o rapaz sugere o ridículo pela suposta falta de beleza a ser exposta através da transparência do quimono de renda, pelo qual “via-se a marca de suas calcinhas” (MVC, 76)¹⁶², conforme informa-nos a voz narrativa. Essa sensualidade não é atribuída à mulher idosa e o texto reforça tal idéia na medida em que diz claramente que Alex não entende as insinuações de Maria Angélica. O fato de ela ter trocado sua roupa por trajes próprios para uso apenas em situações de intimidade não quer dizer nada ao rapaz, que continua enxergando-a como uma velha e, conseqüentemente, não a associa ao sexo.

A própria narrativa dá a deixa do olhar preconceituoso que se tem sobre o amor da mulher idosa. O comportamento de apaixonados parece ser o mesmo nas mais diversas pessoas, porém, ao descrever Maria Angélica apaixonada, a voz narrativa a ridiculariza ao contar que ela “disse com uma vozinha cantante e com trejeitos de mocinha romântica: – Só deixo você sair se prometer que voltará” (MVC, 76). A confirmação de que ela está fazendo um papel ridículo dá-se pela informação de que as criadas “quase riam na sua cara” (MVC, 77) e é colocada na voz de uma amiga da personagem: “– Maria Angélica, você não vê que o rapaz é um pilantra? Que está explorando você?” (MVC, 77). A resposta da senhora à amiga denota uma ingenuidade que corresponde ao “papel de boba” em que a mulher mais velha numa relação com um jovem é colocada pelo olhar social: “Não admito que você chame Alex de pilantra! E ele me ama!” (MVC, 77).

O desespero com que é retratada a necessidade e a urgência de Maria Angélica em sanar sua necessidade de sexo apresentam uma externalização repentina de desejos longamente represados, libertos num comportamento desenfreado. Mesmo o beijo, é narrado como um ato de volúpia: “– Deixe eu lhe dar um beijinho! O rapaz se espantou, estendeu-lhe o rosto. Mas ela alcançou bem depressa a boca e quase a devorou (...) – Não posso me controlar! Eu te amo! Venha para a cama comigo!” (MVC, 76).

¹⁶² A sigla MVC, seguida do número de página, é usada neste trabalho ao final das citações referentes ao conto “Mas vai chover”, do livro *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector.

A *performance* do exagero encontra repercussão, primeiro na “gorjeta enorme, desproporcional” (MVC , 76) dada ao rapaz logo de cara e, mais tarde, na oferta de algo a ele em troca de sexo: “– Eu lhe dou um presente grande! Eu lhe dou um carro! (...) – Sim, meu amor, o que você quiser!” (MVC, 77). Toda essa caricatura da mulher velha desejando um homem jovem é desenhada pela narrativa crua de uma história que faz parte de um repertório do imaginário social. Do mesmo modo, o jovem explorador é retratado caricaturalmente, como alguém bruto e descontrolado, pedindo mais e mais, até o exagero de exigir um milhão.

Tais encenações nessa narrativa recorrem ao simbolismo da figura bufônica. Adotar a postura de galhofa para tratar de questão tão delicada consiste em adotar um artifício que permite dizer o sério e fazer a crítica às avessas. A autora dá ao leitor ou à leitora aquilo que se espera desse assunto em tom maior e, deste modo, há o choque. Esse ponto de vista dilatado da situação da sexualidade feminina na velhice permite que se enxergue a deturpação do tratamento dado a essa questão pela própria sociedade.

Nesta perspectiva, as idéias de Luciene Azevedo corroboram com esta interpretação sobre “a encenação (...) através da performance”, ao afirmar que esta funciona como “estratégias que atuam para desrecalcar as hipocrisias”¹⁶³. Segundo Azevedo: “é característico da performance o equilíbrio precário entre a crítica (quase moralista), e a reiteração de muitos preconceitos e estereótipos, entrelugar que é condição de possibilidade de sua existência”¹⁶⁴.

O baile de máscaras

Há um jogo de oposições que vela e desvela a identidade das protagonistas de “Ruído de Passos” e de “Mas vai Chover”, denotados pela aparente “normalidade” de suas vidas – se tomarmos como referência uma das representações do imaginário social da velhice feminina, a castidade –, até que se revelem seus desejos, o que desconstrói essa falsa imagem que é dada por um mesmo aspecto nos dois contos: os nomes dados às personagens. Estes são como máscaras que escondem, na figura de senhoras “de respeito”, mulheres que são o oposto do que sugerem seus nomes. Cândida, ao invés da candura, da pureza, da inocência,

¹⁶³ AZEVEDO, Representação e performance na literatura contemporânea, p. 206.

¹⁶⁴ Id., p. 210.

denomina alguém que ferve por dentro, arde de desejo. Maria Angélica, que de angelical não tem nada, especialmente pela maneira que é retratada em sua investida sexual sobre Alexandre, o jovem entregador da farmácia. Porém, se associarmos esse nome à “angelicó”, planta trepadeira, teremos uma relação grosseira desse nome com a personagem, mas condizente com sua atitude um tanto desvairada ao assediar esse rapaz. E a correspondência dessa percepção grotesca encontra-se nas palavras do próprio Alexandre, que se tornou amante de Maria Angélica: “Sua velha desgraçada! Sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices!” (MVC, 78).

No entanto, as personagens expostas em suas manifestações carnavais de maneira tão direta são como parte de uma cena em curso, inesperadamente vista pelos olhos da mesma sociedade que dá o tom da voz narrativa¹⁶⁵. Nesse mesmo espaço em que estes lêem a intimidade da velhice feminina, também encontram estampada a crueldade da avaliação, do julgamento e da condenação a que submetem as mulheres mais velhas. O texto passa então a ser uma espécie de espelho que faz ver como é que se comportam as pessoas diante da exposição do desejo sexual de uma mulher velha; passa a ser uma espécie de amplificador sonoro, que permite “ouvir” como é que soa a voz da sociedade à qual pertence o leitor ou a leitora, ao falar da sexualidade feminina na velhice.

O fato de a mulher desejar o homem e procurá-lo, fazer a proposta de relacionarem-se sexualmente espanta, “não estaria tudo isto relacionado ao tabu que proíbe apresentar a relação sexual como uma oportunidade para que uma mulher heterossexual (...) agarre, saboreie e consuma o corpo masculino para sua satisfação da mesma forma que é procurada (...) para a satisfação dele?”¹⁶⁶.

A ambigüidade presente em ambas as personagens: ter um nome que sugere a pureza e, ao mesmo tempo, ter exposta sua sexualidade, pode levar, em primeira análise, à associação com idéias opostas de mulher casta e devassa. Porém, essa dupla possibilidade de visão sobre a intimidade de uma mulher idosa aponta a dualidade coexistente no humano. A mulher é feita também de carne e desejo, o envelhecimento faz parte de sua vida e não retira dela o aspecto físico para dar lugar ao espiritual apenas, como a maioria das representações

¹⁶⁵ Há até, ironicamente, uma espécie de “vingança” dada, em tom de fofoca, pela voz narrativa, ao noticiar que o jovem ficou impotente aos vinte e sete anos! (MVC, 77).

¹⁶⁶ WOLF, *O mito da beleza*, p. 209.

da velhice feminina quer fazer crer. Nesse sentido, vêm reforçar essa idéia as palavras de Olga de Sá a partir da análise de *A via crucis do corpo*:

o corpo nos faz presentes ao mundo e aos outros, ou seja, estar-no-mundo é estar no corpo. Ao contrário dos espiritualismos vazios, que opõem espírito e matéria, não compreendendo que a psique humana tem uma essencial dimensão corpórea¹⁶⁷.

Nessa perspectiva, ignorar que a mulher velha tem desejo sexual ou fazer disso uma piada é subtrair da mesma sua presentificação no mundo, é negar-lhe o corpo. A autora devolve-lhe o corpo na medida em que coloca a personagem velha em cena sentindo desejo, e lançando-se ao encontro da satisfação do mesmo.

O fato de Dona Cândida ser de um modo ou de outro, ter isto ou aquilo, fazer tais e tais coisas na vida não a impede de, também, sentir desejo. Isso não a impede de ser, ter ou fazer nada em sua vida. Apenas a simples exposição dessa intimidade na narrativa deixa-a em evidência, com seu desejo e sexo na mão. O normal parece espantoso. O comum parece exceção. A perplexidade engole a crítica.

As duas personagens em análise têm a coragem de assumir o desejo e agem para satisfazê-lo, enfrentando o medo e a vergonha. A voz narradora as expõe. Mostra-as sem “a primeira capa de superficialidade”¹⁶⁸, narrando-as com um tom que traduz o olhar do espectador conivente com a posição da sociedade.

Assumir o desejo é tomar posse de seus corpos, satisfazê-lo é ocupar seus espaços nas narrativas, na medida em que estas se constituem de ações das personagens, seus gestos, seus movimentos, que permitem a elas chegarem a saciar seus desejos. A postura das personagens é transgressora tanto quanto a da voz narradora, que ultrapassa o convencional e toca numa ferida oculta, como o desejo feminino senil. Escondido, mas pulsante.

Ao narrar essas histórias que acabam por chegar ao lugar comum do imaginário social acerca da sexualidade feminina na velhice, a solidão e a exploração, abre-se um espaço pelo qual se trilham histórias que tratam de assunto nada comum nas narrativas de ficção.

¹⁶⁷ SÁ, Olga de. “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”, p. 287.

¹⁶⁸ O termo é emprestado de uma frase da própria escritora, Clarice Lispector, na crônica “Declaração de amor”, publicada em 11/05/68. In *A descoberta do mundo*, pp. 100-101): A língua portuguesa é um desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo”. *Revista Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, edição especial n.ºs 17 e 18, dez/2004, p. 75.

Deste modo, o tema sexo e velhice feminina é retirado da estagnação e projetado para além dos julgamentos.

A escrita corrosiva

Sob outro prisma, pode-se observar a degradação própria da sexualidade na velhice expressa na escritura do texto de Clarice Lispector, tendo em vista que “a encenação da crise entre o escritor e o sistema literário (incluindo-se, aí, o mercado editorial e a crítica literária), é, na produção clariciana dos anos 70, um dos fatores de uma maior explicitação do recurso a um material de trabalho banal e/ou degradado e, por vezes *kitsch*”¹⁶⁹.

Nesse sentido, a “hora do lixo”, como fala Clarice Lispector acerca de *A via crucis do corpo*, refere-se ao lixo cultural, à literatura que o mercado editorial quer para vender, já que essa obra foi escrita sob encomenda: um livro erótico. De acordo com a análise de Arnaldo Franco Junior,

a escritora literalmente vestiu a máscara oferecida pelo mercado e cumpriu, à sua maneira e sem abrir mão de seu projeto literário, a ordem. Valeu-se, para isso, de uma estratégia de escrita que tem no uso do *kitsch* uma arma que se presta ao comentário crítico sobre o que é escrever, a relação escritor-mercado editorial, a relação escritor-texto-público consumidor, as distinções entre alta e baixa literatura¹⁷⁰.

A autora, segundo ele, ao utilizar o *kitsch* estabelece uma estratégia de corrosão de parte do sistema literário, atendendo demandas de mercado, porém, ironizando-as, sabotando-as, frustrando as expectativas que cria. Essa desestabilização na ordem da indústria cultural causada pelos contos, ao oferecerem pornografia e frustrarem o leitor, é estratégia também utilizada por Hilda Hilst em parte de sua obra.

¹⁶⁹ FRANCO JUNIOR, “Antes da ponte ‘Rio-Niterói’ e o projeto literário de Clarice Lispector em *A via crucis do corpo*”. Em *Cerrados* n.º 24, p. 33. Segundo Broch (1973) apud FRANCO JUNIOR, “o *kitsch* resulta de uma perversão do sistema da arte realizada por meio de uma racionalidade técnica voltada para o lucro comercial e/ou para propaganda de sistemas de valor alheios ao campo específico dos valores da arte. No *kitsch*, haveria uma substituição da categoria ética pela categoria estética degradada em efeito. Já Adorno e Horkheimer (1985), identificam o *kitsch* com o conceito de indústria cultural, sistema pautado por uma racionalização que visa ao lucro ao mesmo tempo em que reforça, no indivíduo, a conformação com a dominação que o submete na ordem capitalista”. Em *Revista Cerrados* n.º 24, p. 34.

¹⁷⁰ FRANCO JUNIOR, op. cit., p. 34.

Com a observação dessas ocorrências na literatura das três escritoras: Clarice Lispector, Hilda Hilst e Lygia Fagundes Telles (como será visto mais adiante, na análise do conto “Senhor Diretor”), percebe-se que a voz feminina quer dizer algo mais além da abordagem de temas ditos femininos, quer questionar o que se exige da escrita literária para oferecer ao público leitor, e provoca também esse público, quando anuncia uma literatura caracterizada pelo próprio sistema como lixo literário, pondo em relevo o interesse que esta causa aos que a consomem, e, no lugar disso, apresenta textos altamente irônicos e críticos.

No caso de “Ruído de passos”, a narrativa dá-se como se a autora colocasse a história que vai contar em nível de absurdo, algo incrível, que se narra como fantástico, fabuloso, o desejo sexual de uma mulher velha e a coragem de assumir e resolver isso. No início do conto, a personagem é descrita como quem gosta da vida, mas isso é dito como negativo, porque tudo o que se relaciona à natureza, à vida, diz a voz narrativa que a “piora”, ou seja, dá ênfase à sua “vertigem de viver”. Assim, a própria narrativa mostra o encaminhamento que se faz da velhice para a morte. O médico diz que o desejo é ‘até morrer’ e que esse inferno “é a vida”; a voz narrativa repete o que diz o médico: “é a vida, senhora Raposo, é a vida”, porém, completa que a morte é uma “benção” para ela: “até a benção da morte” (RP, 56). Deste modo, a humanização da personagem, a intimidade da qual participamos ao ler essa narrativa, faz com que se perceba a ruína em que se chega pelo olhar social, tal como a desagregação da escrita literária que se quer para satisfazer esse olhar. Segundo Luciene Azevedo, “o sucesso da performatividade está no jogo entre servir-se das repetições naturalizadas ao mesmo tempo em que é capaz de ocultar sua artificialidade”¹⁷¹. Nesta perspectiva, Clarice Lispector faz esse jogo e embute na estocada rápida e ferina dessa narrativa a crítica sobre o próprio fazer literário.

Dentro desse raciocínio, vale ressaltar o que diz Rita Terezinha Schmidt acerca da narrativa escrita do ponto de vista do “sujeito mulher”. Ela afirma que as escritoras do último século têm .

desencadeado, em suas narrativas, uma série de reflexões e questionamentos sobre o modo como práticas sociais e discursivas colaboraram na definição do sujeito mulher como elemento periférico à cultura. Nesse sentido, suas narrativas inscrevem atos de resistência definido como “engajamento auto-consciente com discursos e apresentações dominantes e normativas, numa criação ativa de traços culturais oposicionais”¹⁷².

¹⁷¹ AZEVEDO, Representação e performance na literatura contemporânea, p. 209.

¹⁷² SCHMIDT, Rita Terezinha. “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?”, p. 185.

Sob essa ótica, percebe-se a literatura escrita por mulheres, examinada na segunda parte desta tese, como um trabalho de ruptura das estruturas discursivas dominantes e a instituição de novos saberes, a partir do momento em que essas escritoras colocam suas personagens para narrar a própria história ou criam uma persona narradora que o faz com uma voz posicionada na perspectiva feminina. Desse modo, a mulher “escritora como sujeito da enunciação” pode também ser “sujeito produtor de cultura”¹⁷³.

Não por acaso, tais preocupações estão fortemente presentes na literatura de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst, pois estas estão presentes na experiência de ser mulher numa sociedade opressora no momento da escrita. Desse modo, essas escritoras colocam suas personagens como “sujeito da enunciação” e tomam para si as rédeas de um trabalho de sujeito produtor de cultura, na medida em que escrevem histórias de mulheres que constituem os discursos das narrativas de mulheres, “cultivando”¹⁷⁴ um campo ainda obscuro na literatura e na crítica literária, que é a expressão do conhecimento feminino e suas representações nas artes.

Uma questão de gênero literário e linguagem

A objetividade da autora na construção da narrativa de “Ruído de passos” dá a dimensão do tempo passando muito rápido, como a existência. Porém, cada palavra carrega a medida de tudo o que envolve a vida da personagem, a escritora “converte os signos em fragmentos do mundo”¹⁷⁵ para desenhar o universo sexual da mulher velha desejosa de prazer.

O caráter despojado dessa narrativa curta, de linguagem direta, dá o tom de “notícia miúda”¹⁷⁶, bizarra, que aguça a bisbilhotice do leitor por detalhes de uma representação do mundo-cão¹⁷⁷, aproximando-a com a narrativa de anedota. Para Arnaldo Franco Junior, “Clarice não disfarça a natureza das anedotas que manipula nos contos do

¹⁷³ SCHMIDT, op. cit., p. 196.

¹⁷⁴ Numa referência ao que Elaine Showalter chama de “zona sem cultivo” ou “terra de ninguém”, acerca do conhecimento feminino fora dos limites dos homens, apud Linda Williams. Cf. WILLIAMS, “Um júri de seus pares: uma questão de silêncio, de Marlene Gorris”. Em *O mal-estar no pós-modernismo*, p. 139.

¹⁷⁵ MAINGUENEAU, *O contexto da obra literária*, p. 93.

¹⁷⁶ BARTHES apud FRANCO JUNIOR, op. cit., p. 37.

¹⁷⁷ Cf. FRANCO JUNIOR, op. cit., p. 37.

livro” *A via crucis do corpo*, os quais são narrados com fina ironia. De acordo com Dominique Maingueneau, “o autor não situa sua obra em um gênero mais do que a situa em uma língua”¹⁷⁸. Assim, “a maneira como a obra gere a língua faz parte do sentido dessa obra”¹⁷⁹. A escrita do conto “Ruído de passos”, dentro de uma economia que constitui todo o volume de contos, quer parecer situar-se num entre-lugar do gênero literário, na medida em que a autora o escreve para atender a um mercado que explora o interesse do público pela intimidade através de histórias picantes, de modo a localizar o rumo da literatura nessa perspectiva. Daí a escolha do discurso conservador diante de fatos extraordinários narrados, já que se trata do desejo sexual de uma velhinha, tema que não costuma constituir contos, mas poderia gerar risos se dito em uma anedota. Porém, todas essas possibilidades são frustradas e subverte-se a ordem de narrativa erótica. Tem-se um melodrama narrado como se fosse uma anedota. Nenhum dos dois funciona como tal. Não há erotismo nem riso.

Justamente pelo fato de a anedota ser definida como “particularidade curiosa ou jocosa que acontece à margem dos eventos mais importantes, e por isso geralmente pouco divulgada, de uma personagem (...) ‘coisas não publicadas’”¹⁸⁰, é que faz sentido a escrita desse conto aludindo aos elementos anedóticos, para, assim, dar na forma – e o que isso significa – a percepção do quanto a sexualidade feminina na velhice trata-se de um conteúdo à margem, não só na sociedade, mas na literatura.

De acordo com Arnaldo Franco Junior, o “anedotário”, nos contos de *A via crucis do corpo*, é

ornamental: promete-se como fábula, mas reduz-se a uma posição secundária, deliberadamente menor. É ostentado como produto, mas não constitui a substância literária dos contos (...) ele é – a partir de uma intenção crítica -, um efeito publicitário do produto, daí estar inscrito no próprio título do volume, como, de resto, nos títulos de vários de seus contos. Sua razão de ser, nos contos, é o suplício a que ele é submetido. Vingança de Clarice, revanche do escritor na desestabilização do sistema literário a partir do qual produz e com o qual tem de dialogar¹⁸¹.

Deste modo, a escrita da autora no contexto de *A via crucis do corpo*, denota uma crítica à condução da literatura e um questionamento sobre o papel do escritor ou da escritora no mundo capitalista. Nessa perspectiva, também as narrativas de “Ruído de passos” e de

¹⁷⁸ MAINGUENEAU, *O contexto da obra literária*, p. 104.

¹⁷⁹ Id., *ibid.*, grifos do autor.

¹⁸⁰ Cf. *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*, p. 211.

¹⁸¹ FRANCO JUNIOR, *op. cit.*, p. 39.

“Mas vai chover”, ao trazerem à tona a discussão sobre um tema quase nunca eleito para protagonizar contos eróticos, operam a desconstrução da proposta de erotismo e introduzem uma reflexão sobre a crueza de certas circunstâncias que envolvem a vida da mulher na velhice. A escritora materializa essa crueza na medida em que é crua a narração. As palavras escolhidas pertencem a uma estética que traduz o mundo representado.

De acordo com Dominique Maingueneau, “o conteúdo absurdo dos enunciados visa desqualificar o mundo do senso comum e legitimar um universo ‘surreal’ no qual seria normal enunciar esse tipo de enunciados”¹⁸². O conteúdo apresentado nas histórias, mulheres velhas e suas necessidades e investidas sexuais, narrado de modo tão naturalizado, causa um impacto ao leitor, que não tem diante de si um conto erótico nem um drama convencional, deste modo, a obra cumpre o que afirma Maingueneau acerca das “condições de enunciação do texto literário”, que estas “estão indefectivelmente vinculadas a seu sentido”¹⁸³. É por isso que as falas dessas personagens apresentam uma linguagem direta e, assim, dizem o que não se diz e do modo que não se espera, como um “tapa na cara”.

A estrutura dessas narrativas lembra a fábula. A declaração da voz autoral, em “Explicação”, sobre as histórias narradas em *A via crucis do corpo*, de que é “inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas” (AVCC, 11), reforça o caráter imaginativo dos fatos narrados em uma fábula. Mesmo o tom ilustrativo de preceitos morais de uma fábula é dado em *A via crucis do corpo*, às avessas, pois neste narram-se fatos que dão margem a críticas e zombarias.

O uso das palavras também contribui para a semelhança com a fábula. Em “Ruído de passos”, por exemplo, o próprio nome Raposo faz lembrar a personagem *a raposa*, protagonista de fábulas famosas. Essa figura também costuma simbolizar “o tempo” que, dizem, “é uma raposa”, significativo para uma história que trata da velhice, vida carcomida pelo tempo, e suas vicissitudes.

Por meio da linguagem, a escritora expressa na construção narrativa uma espécie de simulacro e, através de estratégias discursivas, permite que se veja o contradito. A enunciação das personagens de “Mas vai chover” às vezes chega a dar o tom de *Chapeuzinho*

¹⁸² MAINGUENEAU, *O contexto da obra literária*, p. 158.

¹⁸³ Id., p. 9.

vermelho, só que a velhinha, em vez de vovozinha, é o lobo, ou melhor, é uma loba que quer “comer o chapeuzinho”, nesse caso, o jovem entregador. Há alusões ao modo de seduzi-lo, primeiro convidando-o a um lanche, composto de elementos presentes na cesta de pic-nic de Chapeuzinho Vermelho, como o bolo, por exemplo. Assim, a narrativa subverte a ordem e inverte a moral da história. Essa narração dá novos rumos a velhas histórias, ou, a histórias de velhas.

Na pele e na tela: desejo e repressão sexual

Em “Senhor Diretor”, 1977, de Lygia Fagundes Telles, a história da professora aposentada e pudica é contada em terceira pessoa, porém, a narrativa é toda entretecida com a suposta carta que ela planeja escrever para enviar ao diretor de um jornal. O discurso dessa narração paralela é construído em primeira pessoa, referindo-se ao que seria dito ao diretor na tal carta. Deste modo, tem-se uma mulher narrando a própria história. Caso raro em narrativas brasileiras contemporâneas. E é interessante observar a ocorrência disso exatamente nesse conto, pois o mesmo tem como protagonista uma mulher altamente reprimida sexualmente. Pelo menos ela não está emudecida, foi-lhe aberto o espaço com direito à palavra, mesmo que para censurar o que vê, com os olhos contaminados pela educação repressiva imposta a ela.

O conto tem, até certo ponto, um correspondente, trata-se de “Miss Algrave”, 1974, de Clarice Lispector. A aproximação entre eles é possível pelo fato de ambos serem protagonizados por personagens caracterizadas pelo pudor excessivo da mulher em relação ao sexo, em serem e parecerem pudicas.

Nos dois contos as personagens escrevem, de fato ou imaginariamente, denúncias, para serem publicadas em jornais, a respeito de tudo o que consideram errado, despudorado na sociedade. Nessas cartas, as protagonistas enfatizam a questão sexual. Elas duas são puritanas. A diferença é que Miss Algrave liberta-se ainda jovem da abstinência sexual por meio de um “contato extraterrestre” e libera-se totalmente, tornando-se prostituta. Vai de um extremo a outro. Enquanto a protagonista de “Senhor Diretor”, Maria Emília, já idosa, embora critique o despudor tanto de mulheres jovens quanto de outras mulheres de idades próximas a sua, parece “viver” sua sexualidade tão negada através dos outros. Seu

olhar suga a sensualidade exalada das páginas coloridas de revistas, das telas de cinemas e dos ruídos e fluidos das relações de outros. Seu corpo deseja, embora negando-se, mas sua mente ocupa-se desse assunto constantemente. Há uma negação pela linguagem, porém o ponto de vista da personagem está centrado nas imagens, que a absorvem, remetendo-nos, mais uma vez, à questão da crítica à indústria cultural.

Em ambos os contos da década de 1970, há a preocupação das escritoras em mostrar uma sexualidade reprimida da mulher e seus efeitos perversos. Resguardadas suas diferenças formais, percebe-se que, além da proximidade existente entre ambos quanto ao conteúdo, temática e teor crítico, o que os envolve principalmente é o discurso, pelo fato de que as protagonistas escrevem denúncias baseadas num rigor moral que se vai desbotando ao longo da narrativa. No caso de “Miss Algrave”, há um inversão total dessa postura. Em “Senhor Diretor” há uma ambigüidade que não diz claramente sobre essa inversão, mas as estratégias discursivas vão dando pistas desse movimento contrário ao discurso moralista.

Visto isso, esta análise segue centrando-se apenas em “Senhor Diretor”, tendo em vista o interesse deste trabalho nas questões mencionadas, porém, observadas na velhice. Essa história, protagonizada por uma mulher idosa e virgem, narrada ora em primeira, ora em terceira pessoa, devassa a imensa repressão com que a mesma fora criada e desnuda seu desejo contido. A recriminação que ela destina a casais jovens expondo suas carícias, ou às amigas que viveram o amor e o sexo, deslocam-se para uma reflexão sobre si, chegando a questionar-se: “condenei-a, sim, e com que rigor. Não seria pura inveja? Esse meu sentimento de superioridade. Desprezo. Inveja, meus Céus? (...) Era então inveja?” (SD, 28).

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

e de repente desatou a falar em clitóris, porque o clitóris, o clitóris... E com homens por ali, eu já não sabia onde enfiar a cabeça quando ela contou que não sei mais em que país eles faziam uma incisão no clitóris da mulher para que ela não sentisse nenhum prazer, o sexo transformado em agulheiro – simples instrumento de penetração. E deu outros exemplos igualmente horríveis, concordo, uma crueldade essas práticas todas. Mas trazer isso num debate? Quis disfarçar, mostrar que não estava chocada mas quando dei conta de mim, estava aplaudindo mais que todas (...) Os crimes contra a mulher, agora me

lembro, era este o tema da mesa-redonda. Eu acuso, eu acuso – repetia a moça de bata rendada, grávida e defendendo o direito de abortar, tinha sido estuprada em plena rua e agora atacava até o Papa, Deus que me perdoe a heresia mas em casos assim extremos quem sabe seria mesmo aconselhável alguma medida que interrompesse a gestação? Fiquei com muita pena (...), mas ao mesmo tempo, aceitar o aborto – oh, essa palavra tão forte. Fiquei deprimida, pensando na mamãe que não fez a tal incisão mas que nunca sentiu o menor prazer. E teve oito filhos. Oito. Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado (SD, 22)¹⁸⁴.

Maria Emília, mulher de uma geração mais reprimida, está se defrontando com a exposição de tudo o que sempre lhe fora ocultado ou ensinado a ocultar. Porém, a capa de ingenuidade que veste essa protagonista falsamente sem voz, pois na verdade ela diz muito na suposta carta que escreveria a um homem “autorizado” a falar no jornal, encobre apenas ficcionalmente a persona de quem tem muito a dizer. E ela diz. Esta revela o artifício da mulher escritora, como sujeito da enunciação, consciente da necessidade de trabalhar-se com um conteúdo diferente de um texto cultural dominante. É por isso que a fala dessa personagem de Lygia sai toda destrambelhada, umas palavras quase que atropelando as outras, umas idéias traindo as outras, materializando em sua enunciação um desajuste entre o que ela vê e o que foi-lhe ensinado a ver, entre o que ela sente e o que lhe foi ensinado que deveria sentir, entre o que ela deseja e o que se permite querer, entre o que pensa e o que acha que deveria pensar. É por essa razão que, ao desenvolver determinado assunto na carta, ela toca em diversos outros temas e discute sobre outras coisas a respeito de si e da sociedade, do que era antes e do que ocorre no momento, de conceitos tradicionais e conservadores pula para novos paradigmas; repete o que vozes femininas do momento estão gritando em público e o que ocorreu com mulheres, como sua mãe em seu tempo, por exemplo, que ficavam caladas. Esse discurso aparentemente atabalhado diz muito da percepção de uma mulher que antes era apenas “objeto”, que era narrada com o olhar de fora, de outro, e agora “começa a falar”¹⁸⁵, de sua própria perspectiva.

¹⁸⁴ A sigla SD refere-se a “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles, e, seguida do número de página, é usada neste trabalho ao final das citações do conto.

¹⁸⁵ Essas expressões querem de propósito aludir ao rico texto de Rita Terezinha Schmidt, “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?” e, claro, sem a pretensão de querer com isso responder à questão de Luce Irigaray, que dá título ao citado artigo. Apenas quero perguntar junto a essa questão, se a encenação da personagem de Lygia não estaria fazendo uma careta para subverter o esperado de uma voz de mulher?

O olhar narrante

Há, em “Senhor Diretor”, duas perspectivas narradoras: a que a vê, narrando em terceira pessoa; a que se narra, em primeira pessoa. A respeito dessa dupla voz narrativa, é interessante observar que a voz que narra em terceira pessoa delineia uma mulher velha conservadora, escandalizada com o mundo, vista com o olhar social, cheio também este de preconceitos; a voz que narra em primeira pessoa expõe seus medos, sua confusão diante do que vê, tão contrário ao discurso que lhe fora ensinado e que era o seu próprio discurso ao ensinar suas alunas. Enquanto professora, formada para “servir de modelo” e ter “controle” sobre sua fala, postura, comportamento e atitudes¹⁸⁶, fora reprodutora daquilo que recebera como certo e que agora coloca em xeque. Ela mesma duvida da validade de tudo o que sempre acreditou e pregou.

Desse modo, há um desencontro entre ambas as vozes. Uma quer ser muito distinta, mas acaba escorregando e revela-se; a outra, descreve o que a outra queria ser, mas não é de fato e só consegue encenar. O olhar de fora vê essa figuração e a descreve, porém não se pode acreditar nessa voz porque o fluxo de consciência da personagem ecoa mais alto e diz outras coisas sobre a mesma.

Um detalhe simbólico dá pistas da coexistência de duas faces, como é usual na obra de Lygia. Um sinal indica essa dualidade: uma senhora tão sóbria usando uma camélia na lapela do casaco, índice de alguma volúpia dentro de si. Para uma senhora tão distinta, ornamentar-se com uma flor na lapela significa uma ousadia. Ao permitir-se “uma pequena extravagância” no dia de seu aniversário, como diz a própria narradora-personagem, ela externa a contradição. Porém, o próprio símbolo da quebra de sua sobriedade, a camélia, devolve-lhe para seu recolhimento, já que “a camélia é uma flor, geralmente grande, da família das teáceas, que podem ser hermafroditas e solitárias e seus frutos capsulares são *indeiscentes*” e a indeiscência “é um fenômeno em que um órgão vegetal (fruto, esporângio, antera, etc.) *não se abre naturalmente ao alcançar a maturação*”¹⁸⁷.

Assim, a flor com a qual ela se enfeita tem um significado que se contrapõe à simbologia desse gesto. Mais uma construção feita de contrários, mostrando a contradição

¹⁸⁶ Cf. LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na sala de aula”, p. 467.

¹⁸⁷ Cf. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, pp. 585 e 2681 (grifos meus).

mesma da personagem e do humano em si, especialmente em uma mulher que viveu uma época de tanta exigência moral, tanta repressão sexual durante sua juventude e fase madura, exposta a tantas imagens midiáticas de apelo sexual em sua velhice. A materialização de uma dupla face da questão dá-se pelo próprio discurso narrador que vai se desfolhando em ambigüidades.

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

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

Em seguida, ela já aborda outra questão, relacionada ao sexo, que a aflige, a prostituição de menores:

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

Deste modo, a voz narrativa denuncia o abuso sexual infantil e a inconsciência de homens na contribuição para isso. Ela reclama a falta de juizado de menores, mas dá ênfase ao fato de essa prática dar-se “em pleno dia”, como se no escuro, escondido, fosse menos grave, o que expõe mais uma vez o seu controle moral enraizado. Mesmo fazendo a crítica social, a narradora-personagem dá notícia também do que está na moda, ao falar do que se está usando, minissaia, sandálias de cortiça, inserindo essas informações no contexto da descrição das pessoas que observa e critica nas ruas, como um radar, reproduzindo impressões da cidade por onde caminha no formato das notícias nas manchetes de jornais e capas de revistas, imagens e fatos contrastantes, num mosaico do que se passa na cidade. Esse seu discurso denota sua condição ainda desajeitada de emitir opinião sobre as práticas sociais e o

comportamento dos sujeitos sem escorregar para o juízo moralista com que foi moldada sua percepção do mundo.

No meio disso tudo, no mesmo tom que narra o desfile de tipos que vão passando por ela, a protagonista narra também sobre um fiapo de papel higiênico, que vem em sua direção, mas ela se desvia deste que vai enlaçar-se no tornozelo de um homem que está jogando cascas de tangerina no chão. Trazer o lixo para essa narrativa não é uma mera preocupação com a falta de educação ambiental das pessoas, mas sobretudo a materialização de uma idéia já desenhada ao longo do texto sobre o lixo produzido pela indústria cultural, com o qual a escritora se depara e se desvia, tal como o faz a protagonista com o lixo das ruas em que caminha.

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

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

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

desconfio (...) que todos estamos ficando loucos. Que estamos nos afastando cada vez mais de um planeta de paz e nos aproximando rapidamente do outro planeta só de aflição, só de violência (essa idéia é boa) e daí, Senhor Diretor, é preciso alertar a população, alertar as autoridades, temos que neutralizar essa influência perversa. O senhor, eu – a elite pode estar a salvo. Mas e os outros? Quando fui de ônibus para Brasília, eu mesma não me envolvi como uma criança débil? Por toda parte só um

anúncio, Beba Coca-Cola! Beba Coca-Cola! Nas estradas, nas cidades, nas árvores e nas fachadas, nos muros e nos postes, até na toaleta de lanchonetes perdidas lá no inferno velho, a ordem Beba Coca-Cola! E eu então – ai de mim! – com toda ojeriza que tenho por esse refrigerante, pensando em pedir uma tônica com limão ou um guaraná, naquele calor e naquele cansaço, cheguei no balcão e pedi uma Coca-Cola gelada. Acordei do obumbramento engolindo aquela coisa marrom com gosto de sabonete de trem (SD, 18).

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

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

O escuro da sala de cinema, onde se projeta sexo na tela, e que propicia sexo nas poltronas, permite-lhe ver seu recalque e seu desejo sublimado. Porém, a ambigüidade que vinha tecendo a narrativa estende-se momentos antes de acenderem-se as luzes, no sentido de não deixar claro o que houve. Indício desse artifício da construção narrativa é o gesto da protagonista de desprender depressa a camélia de sua lapela e guardá-la “no fundo da bolsa”, ou seja, em sua volta da vertigem do cinema escuro, o símbolo de sua volúpia estaria a salvo, escondido novamente no fundo de sua intimidade, fora do alcance do olhar dos outros e do seu próprio.

Na medida em que a luz se acende, o poder de revelação fica nulo por uma ação da personagem, que guarda para si o símbolo que poderia denunciar o que se revelou para ela própria no escuro. Seu gesto de esconder 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.

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

Ao invocar o romance do século XIX, aludindo à protagonista de *A Dama das Camélias*, a narrativa traz uma crítica interessante no sentido de mostrar que os problemas sociais, preconceitos continuam, com roupagens diferentes, mas os temas estão aí. Porém, a autora escolhe um autor, Alexandre Dumas Filho, que, apesar de ser homem e de reproduzir na ambientação do romance a sociedade falocêntrica, discute a condição feminina, denuncia os preconceitos sociais, defende uma moral mais livre, com igualdade entre homem e mulher, levanta questões como prostituição, dramas familiares, divórcio, a hipocrisia da sociedade. Lygia Fagundes Telles traz muitos desses questionamentos na figura da mulher envelhecida com seus valores e preconceitos. E a camélia lembra-nos que há um lado mais impuro na existência do ser e que o ser humano é dual, ambíguo, passível de contradição. Ela prima

tanto pela pureza, mas deixa entrever um lado que dá espaço para uma subversão a essa ordem.

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

o moço pegou uma garrafinha de Coca-Cola e enfiou quase inteira lá dentro da menina (...) Mas por que fez isso monstro?!, o delegado perguntou e ele respondeu chorando aos gritos que também não sabia, não sabia, só se lembrava que uma vez leu numa revista que em Hollywood, numa festa que durou três dias, um artista enfiou uma garrafa de champanhe na namorada quando também não conseguiu fazer naturalmente” (SD, 19).

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

a mesma atitude evasiva com relação ao sexo vale para praticamente toda a representação dramática da cultura dominante quando se conta uma história de amor. É tão raro ver sexo explícito no contexto do amor e da intimidade nas telas, que nossa cultura parece tratar a sexualidade terna como se fosse um desvio de comportamento ou uma depravação, enquanto aceita o sexo violento ou degradante como correto”¹⁸⁸.

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

Ainda na mesma passagem que desencadeou estas reflexões, a da confissão da narradora-personagem sobre o fato de não ter resistido ao apelo da mídia para beber Coca-Cola, outra questão é abordada: ela deixa claro que seu lugar de fala é o da elite, colocando

¹⁸⁸ WOLF, *O mito da beleza*, p. 185 (a autora faz essa afirmação com base nas idéias de Debbie Taylor).

em seu discurso o “nós e os outros”, enquadrando nesse “nós”, além dela, o diretor do jornal e provavelmente seus leitores, ou seja, uma elite, como ela mesma diz, resguardada da falta de consciência e educação, e colocando os “outros” a que se refere para denotar uma classe social mais baixa, além disso, para exemplificar sua escorregada para cair no apelo da mídia, ela usa uma viagem que fez de ônibus.

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

Chamo de “discurso mudo” essa narração que, embora em grande parte traga o olhar de uma mulher velha perplexa com o mundo do momento, sua voz não aparece totalmente. Há um jogo de desvelamento e velamento, pois ela imagina uma carta em que tornará públicos os seus pensamentos, mas isso não ocorre. Não se tem certeza do que realmente ela escreverá nessa carta nem se ela a escreverá. Tudo acaba num “dois pontos”, que consiste em uma “suspensão do pensamento”, nas palavras de Sônia Régis, pois “jamais conheceremos o teor da carta escrita pela protagonista, mas teremos sempre renovadas suposições”¹⁸⁹. Desse modo, a autora do conto materializa na linguagem o que apresenta no contexto de sua narrativa, a instabilidade, o espaço flutuante no qual se pisa nas relações sociais e também no campo literário, deixando no ar, sinalizado pelos dois pontos, a dúvida sobre o que se seguirá com tantas mudanças.

Palavras da boca da mulher velha

Nessa narrativa, tanto a condição da sexualidade feminina na velhice quanto a escrita, tentativa de levar adiante sua voz, estão juntas. A mulher busca desvendar seus próprios fantasmas por meio da escrita. No intento de tornar pública sua indignação pela “falta de vergonha” com o sexo, a protagonista acaba por compreender como se deram seus bloqueios para viver a sexualidade. Deste modo, invoca-se o quadro da sexualidade feminina

¹⁸⁹ RÉGIS, “A densidade do aparente”, p. 89.

historicamente reprimida, da voz da mulher silenciada e do fato de a escrita já ter sido tão pouco acessível a esta quanto fora o sexo para ela. A narração dessa história traz à luz a história de mulheres cerceadas de viverem livremente o amor com seus corpos, de estarem bem consigo e de destensionarem posturas que lhes espatilharam o corpo, a mente e os sentidos toda uma vida, mais que isso, por várias gerações. E o modo como a escritora o dá a ver é justamente colocando nas palavras da mulher reprimida esse jogo de revelar e esconder suas dores e desejos, através da escrita que a protagonista esboça mentalmente ao longo da narrativa.

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

esses programas que conspurcam nossas inocentes crianças, e o filme que fizeram com a manteiga!¹⁹⁰ *Um momento, espera, esse pedaço não*: digo que a tevê está exorbitando de um modo geral em nos impor a imagem da boçalidade e digo que resisti em comprar uma, bem que resisti, Senhor Diretor. Mas sou sozinha e, às vezes, a solidão. A perigosa solidão. Mas fico vigilante (aprumou-se, levantou a cabeça) (SD, 16, grifos meus).

Deste modo, o discurso da mulher velha protagonista traz à tona dois tabus: “o do controle sexual e o do controle cultural”¹⁹¹, ao esquadrihar uma carta para criticar a transgressão moral, mas, ao mesmo tempo, ela censura o próprio texto para não denunciar em si uma possível transgressão sexual. Ela recorta o que deverá escrever para que, ao ser lido, seu texto desenhe uma imagem de mulher virtuosa e defensora de um comportamento capaz de manter a ordem social e a moral sexual. Sua possível carta deveria ser capaz de operar esse controle, porém, o texto que se apresenta para os leitores do conto é composto tanto das partes que ela enviaria ao jornal para serem publicados, quanto dos trechos censurados por

¹⁹⁰ A personagem refere-se à passagem picante de um filme (provavelmente *O último tango em Paris*) contada a ela por sua amiga, que o assistiu em Paris (SD, 15).

¹⁹¹ GUMBRECHT, *Modernização dos sentidos*, p. 302.

ela mesma. Assim, tem-se um “duplo nó”¹⁹², o qual vai atando e desatando os fios que teceram a repressão sexual feminina, na medida em que se apresenta um discurso contraditório sendo construído durante a narrativa, pela própria personagem-narradora.

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

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

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

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

¹⁹² “O *duplo nó* consiste em afirmar e negar, proibir e consentir alguma coisa ao mesmo tempo (...) conduz à impossibilidade da decisão”. A expressão é emprestada de Marilena Chauí, em *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida.*, p. 207 (grifos meus).

Maria Emília fala de excesso e escassez, associa umidade à juventude: “esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. Esse arfar espumante como o rio daquelas meninas” (SD, 26); e a secura à velhice: “seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada” (SD, 26). Deste modo, sua percepção de que resguardou seu corpo em vão materializa-se nesse comentário, que se segue ao trecho da carta em que fala da secura na velhice: “a única diferença é que um dia, no Nordeste, volta a chuva” (SD, 27), deixando claro seu entendimento de que desperdiçou sua juventude, seu corpo e dá-se conta de que isso é irreversível. Ela teve tanto controle de si, mas não tem controle sobre o tempo e sua ação impiedosa sobre o corpo.

A religiosidade, presente em falas de várias das personagens examinadas neste capítulo e nos anteriores também, consiste, especialmente em “Senhor Diretor”, em outro ponto convergente para a formação do “duplo nó”. Nessa narrativa há uma recorrência da invocação de elementos alusivos ao sagrado, “meu Deus” ou “meus Céus”, acompanhada de algo ligado ao profano: “uma loura que tinha ido nadar nua na lagoa (...) a loura emergia do fundo da lagoa em direção ao homem, *meus Céus*, também aqui?!” (SD, 25, grifos meus). A dualidade da enunciação narrativa também se dá entremeada na própria fala da protagonista, na medida em que até mesmo a ligação ao sagrado, que invoca a todo instante, é questionada por ela: “é a vontade de Deus, mamãe costumava dizer e eu fiquei repetindo, é a vontade de Deus, mas seria mesmo? Que sei eu dessa Vontade?” (SD, 28).

O mundo no olho da mulher velha

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

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

sociedades diante da “explosão das imagens”, pois, “graças a elas, as sociedades revêm e assim recuperam uma parte de si mesmas, das quais tinham sido frustradas por uma modernidade essencialmente racionalista”¹⁹³, Maria Emília também revê e recupera uma parte de si mesma, ao buscar um ajuste para encontrar o equilíbrio na compreensão de tudo o que lhe fora ensinado e agora era negado e suplantado por outra ordem. De acordo com Michel Maffesoli,

não é de se espantar (...) que essa retomada, tal como o retorno do recalcado, ocorra de uma maneira um pouco desordenada e seja, sob muitos aspectos, excessiva. Todas as épocas de passagem são efervescentes e precisam de um pouco de tempo para encontrar um equilíbrio, comprometido pela intrusão de novas estruturas¹⁹⁴.

Com base nessas idéias, Maffesoli aponta um caminho para compreenderem-se as “transmutações de estilo, observáveis em nossos dias, estilo que, de simplesmente utilitário que era, tende a integrar todas as dimensões estéticas (oníricas, lúdicas e simbólicas), das quais se podem ver os efeitos, em cada momento da vida quotidiana”¹⁹⁵. É nessa perspectiva que se pode compreender o movimento da personagem deslocando-se pelo cenário ficcional e constituindo esteticamente essa figura de mulher diante da transformação do mundo, que opera mudanças nela também.

Ao escolher uma saída pelas ruas em vez de ficar com os sobrinhos no dia de seu aniversário, a personagem opta por “saborear” o que vê, “roçar desconhecidos”, no sentido que Maffesoli aborda a “comunhão” promovida pela comunicação de massas. Ela opta por “participar dessa conexão tátil” que se tem nos “locais de reunião, de encontro”, existente nas “aglomerações contemporâneas”, ou na “comunidade dos que vão a um lugar preciso”¹⁹⁶, neste caso, o cinema. É por causa do bombardeamento de imagens que Maria Emília tem essa imensa capacidade de ver. É nesse olhar, nas imagens projetadas nas telas ou

¹⁹³ Cf. MAFFESOLI, *A contemplação do mundo*, pp. 41-42. Maffesoli refere-se à “explosão de imagens” como uma “retomada do imaginário”, uma recriação de mitologias, na perspectiva de que as sociedades estariam redescobrando os encantos da distensão ou a relativização do “ativismo que marca os dois séculos passados”. Ele afirma que “o imaginário, que a modernidade poderia considerar como sendo da ordem do supérfluo, ou da frivolidade, tende a encontrar um lugar de escolha na vida social” e que o ser humano “quando teve um grande dispêndio puramente cerebral ou físico precisa ‘relaxar’ e dedica-se, mais ou menos inconscientemente, a reencontrar seu equilíbrio, pondo em ação suas potencialidades de fantasia, suas faculdades oníricas e lúdicas. É o papel compensador que pode adquirir o tempo livre, os lazeres ou outras formas de ‘féria’ do espírito e do corpo”.

¹⁹⁴ MAFFESOLI, op. cit., p. 42.

¹⁹⁵ Id., ibid.

¹⁹⁶ Cf. MAFFESOLI, op. cit., p. 129.

estampadas nas figuras, é no olhar que vê as coisas acontecerem na cidade que reside a “comunhão”¹⁹⁷ com os outros. Assim, a imagem, como “vetor de comunhão”, faz compartilhar emoção, é “orgiaca” e “estética: seja qual for seu conteúdo, ela favorece o sentir coletivo”¹⁹⁸.

Em seu ensaio sobre mulheres “estrangeiras no próprio país”, Maria Isabel Edom Pires observa personagens de classe média da segunda metade do século XX, em “fuga e perplexidade” ao “debaterem-se entre rígidos limites domésticos e a possibilidade de busca de um ideal de felicidade que se afigura nos passeios públicos, para onde fogem, mesmo que só por algumas horas”, como é o caso de Maria Emília para quem, segundo a autora, a rua aparece como “um lugar propício a essa espécie de desabafo íntimo”. Nessa reflexão, Edom Pires traça um paralelo entre a protagonista e sua amiga Mariana, um “contraponto de sua vida ‘seca’, resguardada de tudo” por levar uma vida oposta à sua, “a quem não poupa condenações por ter casado três vezes (“sem falar nos amantes”)¹⁹⁹:

ambas pertencem a mesma geração: se uma vive fielmente as convenções sociais, a outra prima por transgredi-la, deslumbrada com alguns avanços tecnológicos, sem muita consciência dos avanços sociais. É como se fossem dois lados da mesma moeda: uma apegada à tradição familiar que começa a ruir, a outra encantada com os novos sonhos vendidos por uma nova ordem²⁰⁰.

Para a autora do citado ensaio “o que o conto põe em confronto são diferentes vozes que se debatem nesse momento de mudança radical de costumes (...) o que pode ser lido no conto é o apagamento (não sem resistência) de uma ordem predominantemente masculina e o aparecimento tumultuado de uma nova ordem (não necessariamente feminina), lugar onde Maria Emília se encontra perplexa, refletindo sobre o que perdeu”²⁰¹. Nesta perspectiva, “a rua (...) longe do controle doméstico, das raízes familiares, propicia o sonho, pelo mesmo motivo que oferece algum perigo”²⁰². Pires aponta, a partir dos relatos dos contos analisados em seu texto, que “a mediação entre um novo tempo e os velhos padrões domésticos instaura-se por meio de sentimentos como o medo, o prazer, a revolta e a dor” e

¹⁹⁷ Id., Ibid.

¹⁹⁸ Id., pp. 93–94.

¹⁹⁹ PIRES, “Estrangeiras no próprio país”, pp. 64-5.

²⁰⁰ Id., p. 66.

²⁰¹ Id., ibid.

²⁰² Id., pp. 66-7.

ressalta que “as mudanças nas relações familiares nas décadas de 1960, 1970 e 1980 não se deram sem que alguém pagasse a conta”²⁰³.

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

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

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

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

No discurso, a velhice é colocada como algo que seria tratado separadamente, porém a narrativa fala de questões que envolvem a velhice o tempo todo, a protagonista fala muitas vezes da própria velhice e do envelhecimento de suas amigas, mas corrige-se, na suposta carta, quando adentra esse assunto:

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 (...) Tanto medo, senhor Diretor. Eu também tenho medo, é duro envelhecer, reconheço. Mas e o orgulho? Apertou a bolsa contra o peito e lançou um olhar em redor. Meus cabelos branquearam,

²⁰³ Id., p. 67.

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

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

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

Outras perspectivas

O prestígio exagerado da juventude
tornou a velhice vergonhosa

Mary Del Priore

Já no conto “Boa noite, Maria”, publicado quase trinta anos depois, Lygia Fagundes Telles descreve uma mulher de sessenta e cinco anos, elegante, rica, porém, ela dá dicas de que tem uma doença grave. O que mais chama a atenção é o ponto de vista que essa personagem passa a ter sobre as relações com homens. A questão é a cobrança recorrente destes em relação à aparência da mulher, que deve sempre parecer mais jovem. Se por um lado há o desejo sexual, o gosto por uma companhia masculina em sua vida, por outro há

uma indisposição para atender a esses apelos do homem convencional, uma fadiga desse ritual de mascaramento da realidade, camuflagem da idade para manter tais relações:

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 alto demais o preço para escamotear a velhice, neutralizar essa velhice – até quando? Por favor, quero apenas assumir a minha idade, posso? Simplesmente depor as armas, coisa linda de se dizer. E fazer. O tempo venceu, acabou (BNM, 63-4)²⁰⁴.

O conto fala do possível encontro entre uma mulher mais velha e um homem mais novo – ele teria no máximo cinquenta anos ao se conhecerem – enquanto ela tem 65 – e sem cobranças, sem artifícios. A tônica é a amizade, o estar junto, a troca de experiências e agradáveis momentos compartilhados. O sexo é consequência, acontece naturalmente, não há a obrigação de concretizar-se. Deste modo, conta-se a trajetória de uma personagem que tem a coragem de arriscar-se a viver uma história com um desconhecido, confiante em sua intuição de que esse é o homem que pode ser seu companheiro para o final de sua vida. A narrativa, em terceira pessoa, é feita do que se passa no devaneio e na realidade da protagonista. O discurso de seus pensamentos, de diálogos entre eles e o desfecho conduzem à idéia de que é praticada a eutanásia, conforme o desejo dessa personagem:

mas agora não quero um médico, quero um amigo (...) um marinheiro que defende um navio pode defender uma mulher (...) um amigo que chegasse com a noite para conversar ou ficar calado, a presença é que importava. Ele abriria a garrafa de vinho (BNM, 65-6).

A abordagem tanto da vida quanto da morte estão presentes nesse conto, que nos apresenta uma personagem capaz de identificar num homem que acaba de conhecer, Julius Fuller, o amigo que procurava, alguém que lhe faça companhia enquanto quiser e puder viver bem, que lhe proporcione a passagem, quando necessário, para abreviar o sofrimento causado pela doença. Daí o pacto. Trata-se, portanto, de uma história de amor e morte.

Eros e Tanatos

Poder viver como se quer inclui poder morrer quando e como se quer, de acordo com a personagem, que explicita o horror à vida sem plenitude, com a saúde debilitada a

²⁰⁴ A sigla BNM, seguida do número de página, é usada neste trabalho ao final das citações referentes ao conto “Boa noite, Maria”, de Lygia Fagundes Telles.

ponto de degenerar-se: “a verdade é que estava só e precisando de alguém que a ajudasse a viver. E a morrer quando chegasse a hora de morrer” (BNM, 69). Para ela, “a velhice já era a própria vulgaridade com seu rápido-lento processo de decomposição” (BNM, 68), por isso, deixa claro seu desejo de ter um amigo que possa salvá-la da dor de viver com doença degradante ou vegetar. A personagem quer ter o controle sobre sua morte do mesmo modo que pôde ser dona de sua vida²⁰⁵. Nessa perspectiva, pode-se reportar à idéia de que o homem “só era dono de sua vida na medida em que era dono de sua morte”²⁰⁶. Maria Leonor, não quer esperar pela morte ou saber qual será o seu dia. Quer apenas aliviar-se dos males do prolongamento de uma vida já condenada pela doença. Assim, a voz narrativa informa o leitor, através da revelação dos pensamentos da personagem que esta deseja ter um fim antes que venha a sofrer demasiadamente. “O alívio é um traço moderno”.

De acordo com Philippe Ariès, hoje,

é tácito que o primeiro dever da família e do médico é o de dissimular a um doente condenado a gravidade de seu estado. O doente não deve saber nunca (salvo em casos excepcionais) que seu fim se aproxima. O novo costume exige que ele morra na ignorância de sua morte. Já não é apenas um hábito ingenuamente introduzido nos costumes. Tornou-se uma regra moral²⁰⁷.

A morte, mais que o sexo, tornou-se uma questão a ser resolvida também de forma prática, indolor, “tornou-se um tabu (...) no século XX, a morte substitui o sexo como principal interdito”²⁰⁸. Morre-se “quase às escondidas (...) essa clandestinidade é o efeito de uma recusa em admitir completamente a morte” e “do ofuscamento da morte em face da

²⁰⁵ A liberdade que essa mulher tem para agir mostra uma realidade bem diferente da vivida pela personagem de “Senhor Diretor”, Maria Emília. Note-se que esta protagoniza um conto publicado em 1977, aquela, um conto de 1995. Esse dado é significativo na medida em que se estabelecem relações entre a sociedade dos períodos em que são publicados. Um monitorado pela repressão daquele momento historicamente marcado pela ditadura; o outro, já livre dessas amarras, num tempo em que a mesma sociedade abre-se para novos paradigmas.

²⁰⁶ ARIÈS, *A história da morte no ocidente*, 236. O autor refere-se à idéia de que “o homem da segunda fase da Idade Média e do Renascimento (...) empenhava-se em participar de sua própria morte, porque via nesta um momento excepcional em que sua individualidade recebia sua forma definitiva”.

²⁰⁷ Id., p. 235. “Hoje em dia não há mais resquícios, nem a noção que cada um tem ou deve ter de que seu fim está próximo, nem do caráter de solenidade pública que tinha o momento da morte. O que devia ser conhecido é, a partir de então, dissimulado. O que devia ser solene, escamoteado”.

²⁰⁸ Id., p. 259.

doença difícil de curar”²⁰⁹. Há uma “criação empírica de um estilo de morte em que a discrição aparece como forma moderna da dignidade”²¹⁰.

Sob tal perspectiva, entende-se a atitude de Maria Leonor, que decide ter sua morte de modo a abreviar o sofrimento que a doença certamente trará. Ela opta por ser auxiliada na tarefa de morrer, antes que inicie o processo doloroso e degradante que antecede a morte por uma doença incurável. Esse gesto denota autonomia sobre si. Trata-se de uma mulher que faz escolhas, sofre as vicissitudes humanas, as dificuldades que atingem as mulheres em seu envelhecimento, mas tem a própria vida nas mãos, resolve seu destino. Ela forja como deverão ser seus últimos dias, pactua com seu companheiro, que deverá apagar a chama de sua existência sem anunciar isto a ela, que quer ter o que Ariès chama de “privilégio invejável”: o de “morrer sem saber o que lhe estava acontecendo”²¹¹. A prática de esconder a verdade sobre a gravidade de uma doença é comum e “com os progressos da terapêutica e da cirurgia, sabe-se cada vez menos se uma doença grave é mortal: as chances de escapar dela aumentaram enormemente”²¹².

O “espaço hospitalar” é o “novo lugar da morte moderna (...) um novo modelo de morte”²¹³. Desse modo, há uma espécie de assepsia da morte, esta fica afastada dos vivos. Segundo Ariès, é importante que “a morte ocorra de forma a ser aceita ou tolerada pelos sobreviventes”²¹⁴. Nesse lugar é possível fazer-se um controle sobre os parentes, “evitam-se cenas, manifestações exaltadas, demasiado comoventes ou ruidosas, decorrentes do desespero dos doentes, que ameaçam perturbar a serenidade do hospital”. Para evitar a morte que deixa os sobreviventes embaraçados, decide-se nada dizer ao doente, “o que importa é menos o fato que o doente saiba ou não, e sim o de que, caso ele saiba, tenha a elegância de ser discreto”²¹⁵.

²⁰⁹ Id., p. 239.

²⁰⁹ Id., *ibid.*

²¹⁰ Id., *ibid.* O autor comenta: “quantas vezes não ouvimos dizer a respeito de um esposo ou de um parente: “pelo menos ele (ou ela) nunca sentiu que estava morrendo”? O *não sentir que se está morrendo* substituiu, em nossa linguagem, o *sentir a morte próxima* do século XVII (ARIÈS, *op. cit.*, p. 236). Ele afirma que “não convém mais anunciar seu próprio sofrimento e nem mesmo demonstrar o estar sentindo (...) a morte tornara-se o principal interdito do mundo moderno” (ARIÈS, *op. cit.*, p. 251).

²¹¹ ARIÈS, *op. cit.*, p. 253.

²¹² Id., pp. 238-39. “O desaparecimento da morte do discurso e dos meios familiares de comunicação pertenceriam, como a prioridade do bem-estar e do consumo, ao modelo das sociedades industriais” (ARIÈS, *op. cit.*, p. 263).

²¹³ ARIÈS, *op. cit.*, p. 240.

²¹⁴ Id., *ibid.*

²¹⁵ Id., p. 242.

Embora esteja num espaço privado, em sua casa, rodeada de conforto e privacidade mesmo sendo acompanhada por uma enfermeira, a personagem comporta-se como os pacientes em local público: “o doente deverá se comportar de maneira que a equipe do hospital possa esquecer que ele sabe e que possa, então, comunicar-se com ele como se a morte não rondasse à volta dela”. Ela é tratada por Julius dessa forma. Segundo Ariès, “não basta que o moribundo seja discreto, é preciso ainda que permaneça aberto e receptivo às mensagens (...) Existem, portanto, duas maneiras de morrer mal: uma consiste na busca de uma troca de emoções e a outra, na recusa em comunicar-se”²¹⁶. Assim, o propósito de Maria Leonor em morrer bem, ou de, pelo menos viver só até enquanto puder viver bem, é concretizado.

Na verdade, assim como é costume atual, no conto também há um escamoteamento de que o fim está próximo, tanto por parte de Julius quanto pela própria protagonista. Isso não é declarado pela voz narrativa, ao contrário, o diálogo entre as personagens dá-se em torno da informação de que “está tudo normal”, diante do resultado dos exames de Maria Leonor, mas, ao longo do conto, são dadas pistas sobre o estado de saúde precário da personagem, que sabe de sua gravidade e faz o jogo de não saber, de acreditar no que lhe diz o companheiro, para se deixar levar ao desfecho desejado: “– 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” (BNM, 77).

Os discursos de ambos mascaram a questão da morte, eles falam da doença como algo possível de ser superado, porém, a doente cuidou de dispensar a enfermeira nessa noite, abrindo espaço para que o companheiro executasse, sem testemunhas, a tarefa de que ela o incumbira. Ambos afastam a idéia de morte, substituindo-a pela imagem de uma sonhada viagem. Transformam o que poderia ser uma agonia em passagem leve de um estado a outro, sem traumas ou drama. O jogo de esconder e revelar, dizer sem ter dito percorre toda a narrativa. O pensamento da personagem revela detalhes que podem levar à sugestão de alguns fatos, porém, a enunciação das personagens em diálogos reconfigura esse quadro ao omitir tais indícios e a substituí-los por outros elementos que apontem para um desfecho diferente daquele a que se estava encaminhando.

²¹⁶ Id., *ibid.*

O novo corpo velho

Maria Leonor declara que desistiu dos homens, mas na hora de escolher alguém para acompanhá-la nos últimos momentos de sua vida, declaradamente, prefere um homem. Há uma necessidade dessa companhia masculina, apesar de ela estar cansada das cobranças típicas dos homens, de não querer mais submeter-se às implicações para a manutenção de um relacionamento amoroso. Contudo, Maria encontra o homem ideal: gentil, carinhoso, bonito, repetoso e capaz de ver sua beleza além das aparências. No entanto, observe-se que esse homem é um estrangeiro. Há nesse detalhe a percepção de um elemento cultural do comportamento masculino.

Nossa sociedade tece olhares, não só masculinos, preconceituosos sobre a beleza da mulher. Para falar de um homem “ideal” quanto à delicadeza na relação com uma mulher fora dos padrões determinados pela mídia, jovem sobretudo para ser bela, a autora precisa criar uma personagem estrangeira. Esse caráter de externalidade possibilita uma condição necessária para o desprendimento de amarras culturais que permitem a esse homem ver Maria Leonor como uma companheira agradável e deseje conviver amorosamente com ela.

Porém, esse homem pode ser apenas uma fantasia de sua imaginação, um vislumbrar de relações diferentes entre homens e mulheres, livre de automatismos e molde único que seja desajustado para cada casal. Existindo ou não, ainda assim, essa narradora propõe uma nova perspectiva de relacionamento. Ele funciona como uma espécie de lenitivo para suas dores no final da vida. Com isto, ela aponta para a possibilidade de se viver bem até o final, mostra-nos que não é preciso padecer na velhice e que há modos de se abreviar o sofrimento. Como é freqüente na obra de Lygia Fagundes Telles, nada fica totalmente nítido, pode ser e pode não ser. Ela constrói um duo de possibilidades para uma questão e o leitor que desvende ou escolha, as personagens apenas dão indícios do que ocorre, se é que ocorre. Assim, sua literatura não encerra realidades, mas abre para mais de um modo de ver, sem tirar a liberdade do leitor de decidir os rumos da narrativa a partir das pistas dadas, participando da construção do texto e, quem sabe, da reconstrução de si. Essa narrativa propõe um novo olhar sobre as relações entre os homens e as mulheres, especialmente as mais velhas.

A voz narrativa afirma que, com esse homem, Maria viveu o maior gozo de sua vida e, há indícios de que, pelas mãos dele, parte desta para a morte. Faz essa escolha. Assim, esse conto abre para um debate sobre a prática da eutanásia e, principalmente, coloca em discussão o quanto as mulheres velhas podem optar por iludirem-se ou conscientizarem-se; por, se possível, terem prazer ou sofrerem; por desejarem o improvável ou serem felizes; por viverem ou morrerem; enfim, por fazer escolhas.

Nessa perspectiva, pode-se trazer, apenas como ponto de iluminação, um conto da escritora portuguesa Maria Isabel Barreno, “Significado oculto de um corpo velho”, de 1996, texto em que a protagonista velhinha apresenta uma postura diferente diante do olhar do outro, como que para recuperar uma dignidade de seu corpo envelhecido, para chocar o outro e provocar um novo olhar sobre o corpo velho.

No conto de Barreno, a literatura faz-se tradutora das inscrições do corpo envelhecido. Assim como a velhinha protagonista, ao relembrar seu corpo jovem, a narrativa percorre o velho corpo marcado e sua estrutura desgastada pelo tempo. A voz narrativa trabalha a linguagem como se fossem fios reconstituindo a dignidade de um corpo que, antes da decrepitude, sustentara todos os labores de uma vida; refere-se ao corpo velho como um rico texto a ser lido: “seu corpo era um texto vivo, a narração de uma vida que ela tinha de honrar” (SOCV, 71-6)²¹⁷.

O olhar do jovem entregador de leite sobre ela a faz reportar-se a si própria, como se estivesse frente a um espelho. O seu olhar sobre o jovem corpo do rapaz remete-a a um passado, o do seu próprio corpo jovem. Sua pele, seus ossos e seus músculos são tema da invocação de uma memória impressa na carne, de uma memória impressa na pele: “pensou nos ossos doridos (...) Doridos sim, mas por há tanto tempo lhe servirem e modelarem a postura, fielmente. Amou-os e agradeceu-lhes” (SOCV, 71-6).

O encontro com o rapaz, inicialmente afronta-lhe a velhice, com seu corpo forte, ágil, jovem. Depois, incita-lhe a reflexão sobre o quanto já estivera nessa condição jovem e o quanto já fizera ao longo da vida com esse corpo que envelhecera, porém não o encara como uma ruína e sim como uma obra esculpida pelo tempo, redesenhada ao longo dos anos vividos, através de seu trabalho, da fatura de tudo o que fizera com as próprias mãos. Ao

²¹⁷ A sigla SOCV é usada neste texto ao final de citações do conto “Significado oculto de um corpo velho”, de Isabel Barreno, seguida do número de página.

compreender isso ela se sente melhor: “deixou de ser apenas sua habitante; saiu e olhou-se de fora”, descobre-se possuidora do “olhar que renovava sua configuração” (SOCV, 71-6).

Deste modo, a velha senhora re-significa os sinais de velhice em seu corpo. Ela passa a encarar o corpo debilitado não como algo fracassado, inútil, mas como “escultura” viva, cujas marcas impressas inscrevem a história de uma vida, não apenas marcas de dor e sofrimento, mas também resíduos de prazer e alegrias. Cada ruga conta a história de um pedaço de sua vida, dor ou prazer, tristeza ou alegria, mas *vida*.

A partir dessas emoções, a velhinha acumula toda sua energia para expressar essa nova perspectiva de si num gesto: “quase palpou sofregamente uma nádega, mas em vez disso sua mão foi baixar maternalmente no ombro do rapaz” e ao sorrir para ele sem dentes, escancaradamente e sem vergonha de sua gargalhada senil. Assim, a velhinha horroriza o jovem, “que curiosidade e fascínio lera nos olhos do rapaz do leite; que perplexidade tão absolutamente muda a do jovem macho face à velha fêmea quantas passagens secretas apontadas nesse território de mudez” (SOCV, 72). Essa senhora compreende sua força, seu poder feminino nas mais diversas faces, da mãe à bruxa, além de deter o conhecimento de “sabedorias únicas”. Por isso consegue superar a baixa estima, encara o jovem sem pudor e passa a amar-se. Há uma espécie de resistência e superação das formas comuns de ver a face da velhice.

A compreensão e a aceitação do próprio corpo na velhice acontece no conto por meio da percepção de si da mulher velha ao defrontar-se com o corpo do rapaz. Ao vê-lo, ela se recorda de seu corpo quando jovem, rememora tudo o que fez com esse corpo e aprende a amá-lo como é hoje. Aprende a amar-se. Em “Boa noite, Maria”, a protagonista dá-se conta de que só na velhice aprendera a ter um prazer intenso, em seu relacionamento com Julius, o finlandês que enxergava nela uma beleza que “vem de dentro”, que “resiste” (BNM, 75). Deste modo, Maria Leonor conhece melhor o próprio corpo, no encontro físico com um homem mais jovem: “nunca sentira esse prazer assim desvairado (...) só agora ela conhecera o próprio corpo num aprendizado tardio. Mas profundo” (BNM, 75). Maria Leonor aprende a se ver a partir do olhar do outro sobre ela.

Em ambos os contos, mais que um “aprendizado do corpo”, há um re-aprendizado dos corpos. As duas personagens reajustam-se em seus próprios corpos, uma para amar-se diante do corpo jovem e do olhar de espanto do outro; a outra, para sentir prazer

com o outro que sabe vê-la além do corpo. E as narrativas resgatam a visão do corpo envelhecido, mostrando-o vivo, reconfigurando-se para viver sua velhice.

O que a protagonista de “Boa noite, Maria” encontra, na verdade, é o homem heróico, dominador desconstruído, recriado sob a estética da beleza e da força sem a violência e o poder absoluto, já que ele é descrito como belo e forte, capaz de defendê-la e, ao mesmo tempo, de afagar-lhe, com as mesmas “mãos grandes”, porque estas são fortes, mas movimentam-se com delicadeza para o seu bem-estar.

Maria Leonor recebe em sua vida um homem cuja bagagem desaparecera, ou seja, um estrangeiro “sem bagagem”, um homem desconhecido, metaforicamente despojado do peso cultural da dominação, sem perder sua identidade masculina. Inclusive ele quer mostrar-lhe sua identidade quando é convidado a viver com ela, depois revela que tem dupla nacionalidade e, por último, diz que mora em São Paulo, chegando a uma identificação com ela, que é natural desse lugar.

A localização desse homem, apresentada juntamente com a narração de seus gestos delicados e solícitos com a protagonista, vai dando um mapa pelo qual percorre sua possibilidade de estar diferentemente posicionado no mundo dessa mulher, convergindo para sua intimidade, trazendo para esta uma experiência madura e renovada, disposto ao “estar junto” com ela.

Toda a caracterização desse homem que a voz narrativa apresenta leva a imaginar um homem perfeito. Ele é bonito para os padrões estéticos difundidos na ideologia “príncipe encantado”, alto, magro, posiciona-se em defesa de sua heroína – também pode ser uma referência a Quixote... e, nesse caso, estabelece-se outra relação, reforça-se a idéia de que é tudo pura imaginação – cabelos claros, ombros largos, olhos de um azul-verde oscilante, como o mar, que o liga à idéia de ter sido marinheiro na juventude, juntando a essa escultura de homem um fetiche que costuma alimentar o imaginário erótico das mulheres. É maduro, mas não possui rugas, tem bom gosto para vestir-se, possui cultura refinada, musical, é um apreciador de bons vinhos. No entanto, também vão sendo dadas informações de posturas e formas de ver essa mulher e encarar o relacionamento com ela que configuram um homem não só desejável esteticamente, mas também apreciável em seu modo de ser e agir, pelo seu despojamento de um olhar naturalizado pela cultura de consumo, capaz de vê-la por outros ângulos.

Nele juntam-se todas as qualidades que se podem apreciar em um homem. Mas, sobretudo, a idéia de que ele é um guerreiro, apesar da beleza e da delicadeza, sendo um europeu, de cultura refinada. Porém é também descrito como um homem nórdico, quase um Viking, já que ela o vê como “um anjo severo” ora “flamejante”, “capaz de empunhar uma espada” (BNM, 59), ora “atento como um arqueiro pronto para desferir a seta” (BNM, 62), aludindo à idéia de que ele “pode defender uma mulher” (BNM, 65) como a própria Maria Leonor que, apesar de deter o poder econômico, confessa sua fragilidade e carência. Mesmo assim, ela diz que ele, visto na penumbra, “tinha o perfil de um homem comum com a sua perplexidade e – quem sabe? – com sua fraqueza” (BNM, 63). Essa duplicidade da figura masculina que é construída pelo discurso da personagem, constituído de imaginação e realidade, de suposições e de constatações, configuram um homem capaz de conviver amorosamente com uma mulher, independente de sua imagem, já fora dos padrões exigidos pela indústria da beleza.

Toda essa construção de uma figura masculina cujo olhar é capaz de enxergar outra beleza na mulher que não a oferecida pela massificação midiática, portanto, capaz de ser feliz e de fazer a felicidade de uma mulher, mesmo esta em idade avançada, constitui uma reconfiguração do que sempre esteve presente na literatura escrita por homens ou sob a perspectiva da dominação masculina, em que a mulher era idealizada. Deste modo, a escritora compõe uma personagem falsamente criada nos padrões da idealização do outro, mas dota-o também de qualidades que permitem a convivência feliz para ambos. Ela faz uma literatura do encontro.

O fato de a autora promover uma harmonização ideal entre homem e mulher em “Boa noite, Maria”, de 1995, é interessante, porque a literatura de Lygia Fagundes Telles geralmente não tem esses encontros. Na década de 1970, sua obra mostra que isso era impossível, haja vista “Senhor Diretor”.

Destituir o homem de seu poder absoluto e colocá-lo ao lado da mulher para cuidar dela amorosamente, amá-la de verdade e receber dela todo o carinho, admiração e confiança possível, é, na ficção da autora, uma sutil queda do domínio masculino, tão poderosa quanto uma relação nesses moldes pode ser, para amparar essa idéia nas palavras de Naomi Wolf :

um amor dessa natureza representaria uma sublevação política mais radical do que a da **Revolução Russa** e mais desestabilizante para o equilíbrio do poder mundial do que o fim da era nuclear. Seria a queda da civilização como a conhecemos, - ou seja, a do domínio masculino. E para o amor heterossexual seria o começo do começo²¹⁸.

A desestabilização dos moldes convencionais de um relacionamento heterossexual, no conto, vem através de um homem, que no início ela não sabe bem a identidade, mas, por acaso ou não, Julius Fuller é um finlandês, veio de bem perto da Rússia!

Maria Leonor de Bragança, “um nome real”, como a própria protagonista afirma (BNM, 61), confere a ela a posição de poder, especialmente se comparada à apresentação inicial de Julius Fuller cujo paletó, apesar de ser de boa qualidade, estava puído e as calças que este vestia estavam muito desgastadas. Algo precioso em ruínas. Ela, mulher, poderosa, rica, elegante, porém velha e doente. Ele, homem, despojado de poder e de bens materiais naquele momento e espaço, em transição, com uma dupla identidade, dotado de boas maneiras, beleza e grande sensibilidade.

Deste modo, ambas as personagens são caracterizadas de maneira oposta ao convencional das páginas literárias tradicionais. Há uma inversão da imagem idealizada, não mais da mulher, mas sim do homem, porém acrescidas de substância renovadora do padrões de troca entre ambos. Tais figurações mostram as fragilidades de um e os defeitos de outro e apontam para novas possibilidades de ser e estar no mundo, por meio da representação de tipos masculino e feminino formados por novos parâmetros, e do quanto isso pode interferir positivamente nesse tipo de relacionamento. Essa narradora, ao propor a possibilidade de novos paradigmas para as relações entre homens e mulheres, traz a possibilidade de a literatura renovar-se, ser escrita com outro tom narrativo.

Assim, pensar a velhice feminina representada em narrativas de ficção abre-nos várias perspectivas. Os textos abordados apresentam diferentes formas de lidar com situações de embaraço semelhantes na performance sexual da mulher velha. Apesar da distância entre as datas de publicação de alguns contos: os primeiros discutidos neste capítulo, de *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector, são de 1974; os seguintes, de Lygia Fagundes Telles, são, de 1977, “Senhor Diretor”, em *Seminário dos ratos*; de 1995, “Boa noite, Maria”, em *A noite escura e mais eu*; e o conto de Maria Isabel Barreno é de 1996. Guardadas as óbvias diferenças de estilo e projeto literário das autoras, inclusive culturais, pode-se perceber a

²¹⁸ WOLF, op. cit., p. 189, (grifos meus).

“ousadia” da exposição na escrita de todas e a postura para além das expectativas do olhar social.

A ditadura da beleza “pasteurizada” a que são submetidas as mulheres, pelo olhar do outro, especialmente da beleza como sinônimo de juventude, o que coloca as mulheres velhas ainda mais acuadas por essa pressão, impele as mulheres a se verem também por essa ótica. De acordo com Naomi Wolf, “a próxima fase do nosso progresso como indivíduos, como uma união de mulheres e como habitantes do nosso corpo e deste planeta depende agora do que decidirmos ver quando olharmos no espelho”²¹⁹. E, no que depender da ótica proposta na literatura dessas escritoras, a mulher velha terá um novo olhar para ver-se.

O corpo desnudado

As discussões sobre temáticas femininas arranjam-se como uma teia, convergente para um centro, ocupado pelo sexo. Muitas outras questões femininas vão sendo naturalizadas a partir das conquistas sociais e políticas, mas as sexuais, – primeiro por causa da histórica repressão, depois por causa do “mito da beleza” que invade a cultura do que é “feminilidade bem-sucedida”²²⁰ –, ainda ficam por serem desvendadas. Estas persistem porque há mais coisas envolvidas nessa questão, fatores psicológicos profundamente enraizados, impregnados nas mentes pela educação, pela religião, enfim, toda a nossa cultura é constituída de mil olhos críticos, interrogativos, de espanto ou curiosos em torno da sexualidade feminina. Na velhice então, mais espantados ainda. É por esta razão que textos a esse respeito escritos por mulheres articulam um novo ponto de discussão, abrem um outro espaço de enunciação, que atinge um novo campo de observação e, quem sabe, propiciem que a beleza e a sensualidade da mulher, em diferentes idades, possam ser vistas e admiradas, mais que por outrem, por nós mesmas, sem as amarras da padronização e, como propõe Naomi Wolf,

talvez esqueçamos de levar estranhos a nos admirarem, e descubramos que isso não faz a menor falta. Talvez aguardemos o envelhecimento do nosso rosto com expectativa

²¹⁹ WOLF, *O mito da beleza*, p. 389.

²²⁰ Cf. WOLF, op. cit., p. 13.

positiva e nos tornemos incapazes de considerar o nosso corpo um monte de imperfeições, já que não há nada em nós que não seja precioso²²¹.

Ao mesmo tempo em que ocorre a enunciação nas narrativas, os corpos das personagens projetam-se sobre o cenário enunciativo. Ao descrever esse cenário e as personagens em seus contextos, o narrador “instaura o espaço de enunciação”²²². Desse modo, quando apresentadas pela voz narrativa, as mulheres velhas, protagonistas dos contos analisados neste capítulo, entram em cena atuando em seus papéis de velhinhas e senhoras aparentemente previsíveis no contexto social, porém, ao tomarem a palavra, seja narrando em primeira pessoa ou colocando sua voz em diálogos, o que se tem são enunciações completamente inusitadas: Dona Cândida fala de seu desejo de prazer e masturba-se em plena página literária; Maria Angélica confessa seu desejo pelo jovem que vai entregar-lhe remédios e propõe a ele um romance, arriscando-se a vivê-lo; Maria Emília expõe sua intimidade em esboços de cartas a um jornal, pondo em xeque seus valores e questionando sua vida de cultivo à própria virgindade e a uma série de medos e preconceitos, em meio a tanta exposição sexual veiculada pela mídia e escancarada pelas ruas; e Maria Leonor opta por viver somente até enquanto sua vida puder ser vivida com qualidade, depositando nas mãos de um companheiro sensível sua vida e sua morte. Mas é ela quem decide Ela entrega-se ao amor desse homem. Eles encontram juntos a medida certa para conviverem, ou seja, viverem um amor e um relacionamento sexual baseado na igualdade, no respeito aos limites de cada um e que valoriza as qualidades individuais, sem se apoiarem nos estereótipos. Mais que isso, essa mulher velha compreende que só então conheceu o pleno prazer, com esse homem, porque ambos finalmente estão libertos da idéia de “beleza” como única chave capaz de abrir o “cinto de castidade”²²³ pelo qual o sexo tem sido trancado.

Assim, o corpo de cada uma dessas personagens desloca-se no espaço narrativo, ocupando lugares antes inabitados por corpos femininos, as palavras que elas enunciam instauram a presença delas nesse espaço, assim como a criação dessas narrativas inscreve no contexto literário uma composição de saber feminino com escrita de mulheres que, ao criarem narradoras a descreverem o contexto de personagens femininas envelhecidas, em sua

²²¹ WOLF, “Para além do mito da beleza”. Em *O mito da beleza*, p. 388.

²²² MAINGUENEAU, *O contexto da obra literária*, p. 183.

²²³ Cf. WOLF, *O mito da beleza*, p. 193.

intimidade sexual, são desbravadoras de tabus e estão sedimentando espaços para que mais mulheres possam ser “sujeito” da própria enunciação.

Capítulo IV

Da morte

*a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras,
respirar, ver, mas nunca compreender*

Hillé

As temáticas que envolvem a velhice feminina, discutidas neste trabalho, reúnem-se em *A obscena senhora D*, 1982, de Hilda Hilst: a decrepitude do corpo, o isolamento, a incomunicabilidade, a sexualidade, encontro e desencontro com o masculino, o olhar do outro, a religiosidade, a morte, além do abandono e do estranhamento dessa mulher envelhecida e solitária, vista pelos vizinhos como bruxa, como louca, temida por eles. Nesse romance, a protagonista Hillé isola-se dentro de casa, num canto, debaixo da escada, e recusa-se a ter um relacionamento convencional com os outros. Seu discurso questiona Deus, colocando-o ao lado da condição humana. Sua narrativa expõe o corpo até as vísceras, e a alma até o ponto de se compreender a infinidade de interrogações acerca da existência humana cujo limite é um invólucro, o corpo. Todos esses temas são elementos construtores da personagem e constituem também o texto, na medida em que são recorrentes na reflexão da narradora-protagonista denominada A Senhora D, de derrelição, de desamparo. Ela busca o sentido da vida para compreender a morte.

Novo olhar sobre o velho corpo

A temática do corpo degradado surge freqüentemente em narrativas do envelhecer, trazendo a discussão da decrepitude não só como impossibilidade de comunicar-se ou de agir, mas também como forma de resistência e de novos modos de estar no mundo. As modificações ocorridas no corpo desencadeiam processos de mudança nos modos de se estar nos espaços, de se perceber nessa nova condição, de se colocar frente às circunstâncias e frente ao outro.

Há narrativas que se posicionam pelo olhar do outro, este vê, de fora, o seu diferente, porém narram também o estranhamento não só desse que olha de fora, mas o daquele que estranha a si mesmo. No caso de *A obscena senhora D*, a voz narrativa, em primeira pessoa, narra tanto do ponto de vista de dentro quanto do de fora. Ela se desloca de seu discurso subjetivo, estendendo-se a outras vozes que podem falar dela desse ponto de vista, como os comentários dos vizinhos e vizinhas, além de colocar as vozes do pai e do marido, Ehud, para serem “ouvidas” em seus longos diálogos, dados pela memória, entretecidos em sua narrativa.

Deste modo, há uma multiplicidade de enunciações, conferindo-lhe o plurilingüismo²²⁴, que permite uma leitura rica de possibilidades para ver-se a protagonista Hillé. Esta inicia o texto dizendo “vi-me” (*AOSD*, 17)²²⁵, o que nos aponta um caminho: ela se volta para ver dentro de si e narra para fora de si. Esse movimento dentro/fora vai percorrer toda a narrativa em diversas enunciações, tais como esta, de Hillé: “tudo entra dentro de mim, tudo sai. Não tem nada que só entra? Deus entra e sai, Ehud?” (*AOSD*, 42). Tais enunciações ajudam a constituir seu conjunto de questionamentos sobre a condição humana do estar-no-mundo, que percorrem o dentro e o fora de Hillé, na busca dessa compreensão:

caminhei escura pelas ruas, parei à margem de alguns rios escuros também, e torpe e nítida para mim mesma convivi com Hillé e seus negrumes, sua minimez, seu ter sido e esquecer, seu ter sido e não mais lembrar, seu ser e perder-se. Hoje convivo com Derrelição, com a senhora D, seu grandiloqüente lá de dentro, seu sempre ficar à frente

²²⁴ BAKHTIN, *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, p. 107. O termo “plurilingüismo” significa “conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do prosador-romancista”.

²²⁵ Toda referência ao romance *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, nas citações será indicada com a sigla *AOSD*, seguida do número de página.

de um Outro que não escuta, posta-se diante Dele de todos os modos, velha idiota. Mãos na cintura, é a hora dos tamancos: então, Porco-Menino, estou aqui em trevas, em miséria, acelerada na veia e na víscera, então, é bom estar a salvo dos piolhentos como eu mesma?” (AOSD, 76-7).

Pela delimitação espacial a partir do próprio corpo, Hillé busca localizar-se no mundo, porém essa geografia altera-se de acordo com o tempo vivido: “o cárcere de si mesma, sessenta anos, adeus Hillé, desconheces quase toda tua totalidade, que contornos havia aos quinze anos aos vinte, lá dentro ventre, que águas, plasma e sangue, que rio te contornava?” (AOSD, 65). Continua esse questionamento, vai se perguntando como era estar dentro da barriga de sua mãe, busca saber até mesmo a respeito de antes da vida, para compreendê-la e saber de si.

A história de *A obscena senhora D* dá-se por uma narrativa desenfreada de Hillé, numa mistura de invocação a deus e narrativa de memórias. Ela é narradora tanto de uma vida de indagações quanto de indagações de uma vida, assim, narra em primeira, mas, em alguns momentos, em terceira pessoa como se fosse Ehud falando-lhe dela mesma, mesclando a essa espécie de diálogo outras vozes de fora; ela é a protagonista de sua história e da de outros, ela mesma é muitas. Ao contar sua história que é também a história do outro, olha de dentro e olha de fora, para entender a vida e saber da morte. É como a figura do “recordador” de que fala Ecléa Bosi, pois “o velho narrador revivendo, está aprendendo a morrer”²²⁶. Hillé não agüenta a vida, foge para um mundo seu, isola-se de todos, até do marido quando vivo, criando seu mundo embaixo da escada. Esse “cantinho” da casa é eleito por Hillé para ser o seu “refúgio” que, segundo Bachelard, “é o local seguro (...) uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade porta”, o qual serve de ilustração para a “dialética do interior e do exterior”²²⁷, com a qual “pensa o filósofo”²²⁸. E Hillé faz esse exercício existencialista, pensa sobre a razão da vida e seu sentido, refugiada em seu canto. Ao delimitar seu espaço, Hillé também dá limites ao outro: o “aqui e o aí”, confrontam o “ser do homem com o ser do mundo”²²⁹.

Hillé narra uma experiência profunda – “naquele momento em que ela se corporifica (e se enrijece) na narrativa” pode haver a perda de sua história, porém “o

²²⁶ BOSI, *O tempo vivo da memória*, p. 48.

²²⁷ Cf. BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 146.

²²⁸ BACHELARD, op. cit., p. 215.

²²⁹ Id., p. 215.

mutismo também petrifica a lembrança que se paralisa e sedimenta no fundo da garganta como disse Ungaretti²³⁰. Deste modo, é preciso narrar. Esse é o movimento da personagem, narrar para não petrificar a lembrança, lembrar para compreender, entender para poder morrer. Como morrer sem ter entendido a vida? É essa a grande inquietação da protagonista, que ecoa também em outra narrativa da mesma autora, *Estar sendo. Ter sido*, cujo personagem principal é amigo de Hillé e chega a explicitar essa questão.

No entanto, a “Senhora D” recusa-se às formas convencionais de encontro. Está em conflito consigo, com os outros, com o Outro, na figura do pai, do marido, EHUD e de seu deus, a quem questiona a respeito de tudo, assim como fazia com o marido, quando este era vivo. Ela vive em busca de repostas, da razão. Representa a falta de viço em sua vida com o gesto de substituir seus dois peixes mortos por peixes de papel pardo, que recorta e coloca no aquário, periodicamente. Segundo Merleau-Ponty “o sensível não é feito somente de coisas. É feito também de tudo o que nelas se desenha, mesmo no oco dos intervalos, tudo o que nelas deixa vestígio, tudo o que nelas figura, mesmo a título de distância e como uma certa ausência”²³¹. A personagem materializa o desenho das coisas substituindo a própria coisa por sua representação ao trocar os peixes por recortes de papel em forma de peixe.

Hillé invoca a memória do que fora, denotando a dificuldade em aceitar a degradação do corpo pelo envelhecimento: “Ter sido e não poder esquecer. Ter sido e não mais lembrar. Ser e perder-se” (*AOSD*, 76). O que ela é no presente figura no texto como mera representação do que fora no passado, assim como seus peixes de papel, pardos e sem vida como ela se sente, apenas um reflexo da existência em outros tempos: “tendo visto, tendo sido quem fui, sou *esta* agora? Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido perder *essa* que era, e ser hoje quem é?” (*AOSD*, 24, grifos meus). Observe-se que os pronomes demonstrativos usados dão a exata dimensão da distância e da proximidade entre a protagonista jovem: “*essa* que era”, e da mesma velha: “sou *esta*” (*AOSD*, 24, grifos meus).

A personagem indaga-se sobre a vida, pensa-a falando dos dejetos, das excrescências, dos detritos, do lixo humano. Reflete acerca do corpo, por dentro e por fora, indaga sobre a vida a partir dele: “a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras,

²³⁰ Id., p. 35.

²³¹ Cf. NOVAES, “De olhos vendados”, p. 14.

respirar, ver, mas nunca compreender” (*AOSD*, 53). A narradora fala de gosma e putrefação, de tudo o que envolve a carne, a qual chama de barro, da vida, enfim, partindo da matéria perecível e frágil, para poder narrar a realidade humana e poder dizer do fio tênue que liga o corpo à vida e, a vida à morte.

Porém, a personagem traz uma nova perspectiva, a da possibilidade de renovação, já que troca os peixes de papel do aquário toda semana, pois estes se deterioram facilmente. Assim como ela, que troca de máscaras para poder ser sempre outra. Hillé pode ser muitas e seus peixes podem ser outros.

O jogo de ausência e presença, do visível e do invisível é representado dentro da narrativa em perspectiva, pois a protagonista faz a representação da representação com a ausência dos peixes, trocados por outros de papel, e representa a própria ausência ao mascarar-se, ao ser outra. Hillé ausenta-se estando presente, “a própria ausência está enraizada na presença”, diz Merleau-Ponty e “as ‘negatividades’ também contam no mundo sensível”²³². Hillé é tão lúcida, tão presente neste mundo, que se permite o devaneio, a loucura, a ausência de si, pelo menos no olhar dos outros sobre ela. Essa é sua forma de estar no mundo, ausentando-se.

A fusão de olhares

A relação da protagonista com os outros dá-se por uma janela. De fora, vêem-na como um bicho, uma louca. Ela, por sua vez, constrói a imagem pela qual quer ser vista. Prepara máscaras horripilantes e coloca-as em seu rosto antes de abrir a janela: “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si”²³³. Assim, Hillé apresenta-se de modo a ser vista, mas é nesse mesmo momento que vê o outro. Ela prepara o que será visto, provoca a perplexidade do outro sobre si. O outro não vê seu rosto, mas uma face plasticamente construída, a partir da instalação que ela monta no próprio rosto:

giro as órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobranceiras negras, olhos bocas brancas abertas? Há

²³² Cf. NOVAES, “De olhos vendados”, p. 15.

²³³ CHAUI, “Janela da alma, espelho do mundo”, p. 33.

máscaras de flocinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), há uma máscara de ferrugem e esterco, a boca cheia de dentes, há uma desastrosa lembrança de mim mesma, alguém mulher tentando compreender a penumbra, a crueldade – quadrados negros pontilhados de negro – alguém – mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho (AOSD, 20-21).

Hillé oferece a possibilidade de reflexão de seu observador sobre o que o mesmo espera ver e não vê, a face da velhice. Assim mesmo, este acha horripilante a inesperada figura que surge, invadindo o espaço público: “e as caretonas que exhibe na janela, alguém tem o direito de assustar os outros assim?” (AOSD, 28). A voz narrativa permite-nos saber a avaliação que se faz de sua aparição: “ah ela não é certa não, tá pirada da bola, e isso pega” (AOSD, 63). Mascarar-se para sair à janela é um modo de dizer ao espectador: “pode assustar-se com essa cara, não com esta”, mostrando aquilo que o mesmo não espera ver. A protagonista apresenta postura diferente diante do olhar do outro, como que para recuperar uma dignidade de seu corpo, para chocar o outro e “fazer ver” de outra forma as marcas impressas pelo tempo no corpo velho, sob perspectiva diversa do olhar convencional.

Adotar uma “máscara” para ser visto pelo outro é algo que se faz, com o intuito de mostrar-se a melhor face de si – é o que Maingueneau chama de “face positiva”²³⁴. Porém, Hillé materializa este gesto simbólico e sutil, confeccionando suas máscaras com materiais de sucata. Deste modo, a face construída²³⁵ que tem a mostrar, além de horripilante, é feita de restos, numa metáfora da cara da velhice, muitas vezes vista como refúgio²³⁶.

A senhora D espanta os outros com as caretas que coloca no lugar de seu rosto desfigurado pelas marcas do envelhecimento, “o que é visto se impõe ao espectador com força suficiente como para determiná-lo ao sabor da sua percepção”²³⁷. A personagem substitui o horror do que ela vê em si, espantada pela velhice, pelo que pode ser um espanto para o olho do outro, mascarando-se, escondendo o rosto que é a face normalmente exposta

²³⁴ MAINGUENEAU, *Termos-chave da análise do discurso*, p. 65. O autor define o termo como “fachada, a imagem positiva que nos esforçamos para exibir

²³⁵ O gesto da personagem representa “a imagem que o sujeito falante constrói de si, através de seu discurso”, que refere-se ao “espaço interno” que, entre interlocutores, é o lado dos protagonistas, os “sujeitos seres de palavra” na sua maneira de definir o “quadro espaço-temporal de sua fala”, “é a sua maneira de instituir a relação verbal. Mas o *sujeito intérprete* pode recusar esse espaço-interno”. F. MAINGUENEAU, *Termos-chave da análise do discurso*, p. 57.

²³⁶ De acordo com Altair Macedo Lahud Loureiro, “enquanto em certas sociedades o velho é respeitado e sinônimo de experiência e sabedoria, em outras ele é discriminado, considerado refúgio e até lixo”. LOUREIRO, *Terceira idade: ideologia, cultura, amor e morte*, p. 5.

²³⁷ CESAROTTO, *No olho do outro*, p. 134.

ao olhar alheio e, ao mesmo tempo, revelando sua intimidade. O que sempre fica escondido é exposto. Ela desloca o foco da visão do outro para outras partes de seu corpo nunca expostas normalmente, principalmente por mulheres velhas, e, assim, rompe as estruturas cristalizadas do olhar de outrem sobre o corpo velho.

Hillé repele as pessoas que tentam aproximar-se dela, ao erguer as saias e mostrar sua nudez senil: “ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim (...) tá pelada, ai gente, embirudou, credo nossa senhora, é caso de polícia essa mulher” (AOSD, 28). Tal cena pode ser lida como uma citação a “Baubô, mulher que fez Deméter rir a respeito de si mesma”²³⁸, como protótipo e modelo do potencial feminino de mudança”²³⁹. Segundo Hélène Cixous e Catherine Clément, que adotam as teorias de Freud sobre o riso a partir de uma perspectiva feminista – “o humor não é resignado; é rebelde”²⁴⁰ – o riso tem o poder de “explodir o preconceito, confrontar o medo, destruir inimigos, resistir à opressão”²⁴¹. O riso de Deméter, ao avistar a exibição dos órgãos sexuais, deve sua força cômica à incongruência que reside no âmago do grotesco, por se tratar de “uma velha feia”, pela “justaposição imprópria” de elementos do humor. “Uma jovem bonita não provocaria o mesmo grau de divertimento – mas desejo, inveja”²⁴². A narrativa projeta a visão de repulsa dos outros por sua nudez, que é, na verdade, a recusa em ver o corpo degradado, envelhecido. Deste modo, tem-se a perspectiva de que a imoralidade está na velhice do corpo.

A protagonista apresenta-se aos olhos dos outros tal como um fenômeno artístico, já que intencionalmente causa estranhamento ao desnudar-se ou ao mostrar-se com caretas e focinhos, grunhindo, pois a personagem remove um procedimento “do âmbito da percepção automatizada”²⁴³. Deste modo, já que a visão constitui “o laço vivo entre nós e o mundo, entre nós e os outros”, Hillé, exterioriza e estende seu questionamento a respeito do mundo ao escandalizar o outro, ao desestabilizar as relações, primeiro dentro dela, depois dentro de

²³⁸ WARNER, *Da fera à loira*, p. 182. “Perséfone, no famoso mito, fora raptada por Hades, Senhor da Morte (...) o sofrimento posterior de Deméter, sua mãe, por sua perda, crestou a terra pondo termo a seu eterno verão e abundância. Mas a grotesca velha Baubô, ao se (...) exhibir, mostrando-lhe as nádegas e os genitais despidos, como um bufão que mostra o traseiro nu, fez que a deusa se esquecesse por um momento de sua dor e sorrisse”.

²³⁹ Cf. CIXOUS e CLÉMENT apud WARNER, *Da fera à loira*, p. 182.

²⁴⁰ Cf. FREUD apud WARNER, *op. cit.*, p. 182.

²⁴¹ Cf. CIXOUS e CLÉMENT apud WARNER, *op. cit.*, p. 182.

²⁴² Cf. WARNER, *op. cit.*, pp. 182-3

²⁴³ Cf. GUINZBURG, “Estranhamento”, p. 18.

casa, e no mundo, ao abrir a janela e mostrar-se chocante, pois “o olhar tem a capacidade de pôr em questão toda realidade”²⁴⁴. Assim, a aparição horrenda de Hillé instiga-nos a pensar sobre o olhar, que não consiste apenas em “ver e ser visto (e este é o fracasso do olhar contemporâneo, a condição trágica do homem moderno que só pensa no ver e no ser visto)”, pois olhar quer e pode ser mais que isto, ele pode *fazer ver*²⁴⁵ além do visível.

Nesse romance, a questão da degradação do corpo é unida à recuperação do mesmo pela memória, uma vez que o discurso da mulher velha mescla sua percepção de si no momento enunciativo com as impressões de como fora antes:

Ehud, tua macieza me voltando, lividez do teu rosto, dentes saliva, espasmo grosso, que coisa o corpo vivo e jovem, que rutila lá dentro, quantos anos temos agora? Vinte? Vinte e dois? vinte e cinco? O pranto da velhice relembrando, o pardacento, o esfarinhado sobre a mesa, era o pão? Que coisas tínhamos sobre a mesa?
Romãs e laranjas
o esfarinhado no corpo da alma agora, papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página, garras, frias meu Deus (AOSD, 51).

Nessa passagem, através da rememoração de diálogo com o marido, a protagonista apresenta a diferença causada pelo tempo nos corpos, materializando essa percepção a partir de aproximações com frutas, “romãs e laranjas”, figurativo de juventude, numa representação operada pelas texturas. Uma, pelo viço a que a imagem acústica dessas palavras nos remetem, em contraposição a outras que dão a dimensão do que resta: papéis, garras frias. Antes havia a vida, a coisa em si, os objetos vivos na cena, agora há apenas a representação daquelas vivências, plasmadas na memória e externalizadas pela escrita. A protagonista está sempre buscando entender esse percurso: “como é isso de estar sendo hen? isso de estar sendo, tempo vivo, estar sendo” (AOSD, 53). A temporalidade surge frequentemente no discurso da protagonista, justapondo o tempo passado e o tempo presente para indagar sobre a vida, ao conjugar o verbo “ser”. E esse presente, na maioria das vezes é flexionado no gerúndio, o que acentua a idéia de simultaneidade da vida com a enunciação da personagem.

²⁴⁴ NOVAES, “Imagens Impossíveis”, p. 107.

²⁴⁵ Cf. NOVAES, “Imagens Impossíveis”, p. 107.

Hillé traz para o discurso narrativo sua perplexidade diante da constatação das modificações decorrentes da passagem do tempo: “tendo visto, tendo sido quem fui, sou esta agora? Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é?” (AOSD, 24). Em outros momentos, porém, mostra como os outros a vêem na velhice: “É uma sapa velha. Viu a pele pintada? É sarda. Ainda tem umas boas tetas. Credo, teta de sapa” (AOSD, 40). Essa passagem ocorre em diálogo de outrem. Há um diálogo, de Ehud com ela, dado ao leitor pela memória narrativa de Hillé, que versa sobre essa temática: “eles não caíram, teus peitos, o que é que você faz, hen?” (AOSD, 23-24). Mas, em outra passagem, ainda, a voz narrativa mostra o encontro da protagonista com o outro, em sua juventude, recordando-se de uma face mais velha olhando-a quando jovem: “umas manhãs de quietude e de conhecimento, umas tardes-amora brevíssimas espirrando sucos pela cara, rosada cara de juventude, vivez, e uma outra cara de mansa maturidade, absorvendo o que via, lenta, os ouvidos ouvindo sem ressentimento” (AOSD, 34). É o encontro, pela memória, da juventude com a velhice, em profundo olhar de compreensão. Esse olhar contemplativo em sua direção desaparece.

Ao tornar-se uma velha, os olhares para Hillé são de incompreensão, como mostra a divergência entre o que ela narra de um diálogo imaginário com Ehud: “e colocas tua blusa trançada de branco e dourado e soltando o cabelo”; e o que narra da visão que os vizinhos têm dela: “a bruxa (...) tava sem máscara, com a cara dela mesma, toda amarfanhada, e aquela blusa cor de bosta toda trançada” (AOSD, 73). É diferente como ela se vê, de como ela é vista. Em outro diálogo imaginário, ou memória deste, com Ehud, ela se refere à face sem máscara – artifício que, considera, deveria ser usado sempre de acordo com o estado da pessoa (Cf. AOSD, 25) –: “quem é que sabe o que vê em mim? (...) na minha cara um estupor, um nunca compreender, um enrugado mole, olha como é a minha cara sem o teatro para o outro” (AOSD, 75).

A velhice obscena no grotesco literário

Em *A obscena senhora D*, encontram-se marcas significativas de ligação com as fontes populares de que fala Bakhtin²⁴⁶, o que coloca este romance, nesta análise, em posição de paródia do grotesco na Idade Média, na medida em que é inegável sua constituição investida da *cultura carnavalesca*, aproximando-se de algum elemento característico ora a uma ora a outra das categorias às quais suas múltiplas manifestações podem ser subdivididas²⁴⁷. De que forma isso está na obra e, principalmente, o que isso significa é o que apresento a seguir. Antes, porém, é preciso situar um pouco o citado contexto e ressaltar alguns pontos importantes para a identificação dos elementos da cultura carnavalesca plasmados na escrita do romance em estudo.

Na cultura cômica popular da Idade Média e no Renascimento, o riso, nas suas diversas formas de manifestação, dentre elas a literatura paródica, opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. O riso acompanhava não só os festejos do carnaval, mas “também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim os bufões e os ‘bobos’ assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos. Tais ritos e espetáculos organizados à maneira cômica “ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado”²⁴⁸.

Era criada, assim, a atmosfera de um “*segundo mundo*”, no qual dava-se vazão à dualidade na percepção humana, materializada especialmente no que se refere ao sério e ao

²⁴⁶ Segundo Mikhail Bakhtin, Michelet afirma que: “Rabelais recolheu sabedoria na *corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos*”. Bakhtin sublinha que “sua **resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes** desde o século XVI até os nossos dias, assinalando que ele “recusou esses moldes” e que os românticos redescobriram-no, porém “não souberam encontrar a **chave para decifrá-lo**”, indicando que a única maneira de decifrar as imagens rabelaisianas, que continuam em grande parte enigmáticas “é empreender um estudo em profundidade das suas *fontes populares*”. A aproximação que se quer fazer entre Hilda Hilst em *A obscena senhora D* e o que tange às questões ora expostas referem-se a essa irreverência e à dificuldade de ser compreendida. Cf. BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, pp. 1-2.

²⁴⁷ Cf. id., p. 4. As múltiplas manifestações da cultura carnavalesca, una e indivisível, “podem subdividir-se em três grandes categorias: 1. *As formas de ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.); 2. *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em latim vulgar; 3. *Diversas formas e gêneros do vocábulo familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, blasfêmias populares, etc.), (grifos do autor).

²⁴⁸ Cf. id., pp. 4-5.

cômico²⁴⁹, tanto que certas formas carnavalescas, pertencentes à esfera particular da vida cotidiana, são “uma verdadeira paródia do culto religioso”. Essas formas, “por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de *jogo*”, estão mais relacionadas “às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral”. O carnaval situa-se “nas fronteiras entre a arte e a vida apresentada com os elementos característicos da representação”²⁵⁰. Nesse sentido, carnaval não era teatro, era vida, provisória, mas vida.

Quando Hillé entra em cena com suas máscaras, fazendo o jogo da representação da própria vida, em sua janela, que se abre para ser vista por seus vizinhos, “os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*”. E o que ocorre nos momentos de aparição de Hillé mascarada em sua janela é como a idéia subsistente do carnaval da Idade Média, concebida como “fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial)”²⁵¹. Assim, Hillé carnavaliza a velhice, transformando o próprio rosto, marcado pelo tempo, em outra coisa. Se o carnaval da Idade Média representou “a idéia de renovação universal”²⁵², o gesto carnavalizador da protagonista de *A obscena senhora D* ao mascarar-se enuncia uma busca de renovação, já que, como “autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações”, o carnaval, contrastando com a extrema compartimentação dos estados e corporações na vida diária, permitia ao indivíduo “estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com seus semelhantes”²⁵³.

Para tanto, foi criada uma linguagem própria de grande riqueza capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, esta impregnada de “lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder”, caracterizando-se pela “lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro (...) degradações, profanações”, enfim, “um mundo ao revés”²⁵⁴. Dentro dessa dinâmica, Hillé materializa o espírito carnavalesco. A voz narrativa é protagonizada por uma personagem cuja enunciação, feita tanto de palavras quanto de gestos, está investida

²⁴⁹ Cf. id., p. 6.

²⁵⁰ Cf. id., p. 6.

²⁵¹ Cf. id., *ibid.* (grifo do autor).

²⁵² Cf. id., *ibid.*

²⁵³ Cf. id., p. 9.

²⁵⁴ Cf. id., pp. 9-10.

dessa lógica, ao dirigir-se a deus com imprecizações e profanações, ou quando ela levanta as saias e mostra o oposto à face, pelo fato de exhibir o que geralmente é escondido, o sexo; e mascarar o que se normalmente se mostra, o rosto.

As obras verbais, outra forma de cultura cômica, imbuídas da concepção carnavalesca do mundo obrigavam o homem a “contemplar o mundo de uma perspectiva cômica”²⁵⁵. A Sagrada Escritura e outros textos de cunho religioso foram travestidos num espírito carnavalesco, assim como há diversas paródias de leituras evangélicas, de orações sagradas, salmos etc. “Escreveram-se testamentos paródicos (“Testamento do porco”, “Testamento do burro)”²⁵⁶. Esse aspecto encontra-se diluído em *A obscena senhora D* na medida em que a imagem do *porco* é levada para o centro do cenário ficcional, na figura do Porco-Menino, cujo significado gira em torno do sagrado. Hillé dirige-se a Deus com questionamentos cujo teor recai sobre coisas profanas e o tom carnavalesco, isto é, sem polir a linguagem nem observar tabus e utilizando palavras e expressões inconvenientes para a sociedade em que está inserida.

Além disso, a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas eliminava certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana da Idade Média, criando um tipo especial de comunicação. Daí, novas formas lingüísticas, como o tratamento “tu” denotativo da diminuição de distância entre as pessoas²⁵⁷. Nesse período, havia também fenômenos verbais como diversas *formas de obscenidade* e, ainda, as *grosserias blasfematórias*, que eram dirigidas às divindades, constituindo um elemento necessário dos cultos cômicos mais antigos. Estas “eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente renovavam”²⁵⁸. A voz narrativa de *A obscena senhora D* lança mão de estratégias discursivas que se aproximam desses fenômenos do vocabulário familiar e público da Idade Média, próprios da cultura cômica popular, enunciados por Hillé em diálogo com Deus:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim das mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensastes nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor?

²⁵⁵ Cf. id., pp. 11-12.

²⁵⁶ Cf. id., pp. 12-13.

²⁵⁷ Cf. id., p. 14.

²⁵⁸ Cf. id., p. 15 (grifos meus).

Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela, umas dobras de mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos (AOSD, 45).

A aproximação entre homem e deus no discurso da protagonista dá-se não só pelo uso do “tu”, mas, principalmente, pelo fato de Hillé igualar ambos pela matéria de que é feito o ser humano, jogando com a possibilidade de que esta recubra também o ser divino, humanizando-o, e questionando com isso sua superioridade, ao passo que ironiza a autoridade de alguns homens diante de outros, reduzindo-os à mesma miséria pela carne. Deste modo, a enunciação da protagonista abre espaço para que se renove o olhar sobre a relação divino/humano. Para compreender a vida, Hillé olha para o divino por uma perspectiva física e, de seu discurso, depreende-se que, para saber da existência humana, mesmo no aspecto espiritual, ela procura perceber a experiência do corpo, busca sua essência na materialidade do ser.

A paródia do grotesco

Assim como na obra de Rabelais, “*o princípio da vida material e corporal*: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual”, são predominantes na obra de Hilda Hilst, porém, associadas a motivos graves da existência humana. “São imagens exageradas e hipertrofiadas. Se ele é batizado por alguns como o grande poeta “da carne” e “do ventre”²⁵⁹, ela também pode ser aludida por essas imagens. Estas, em Rabelais, são herança da cultura cômica popular, de uma concepção estética da vida prática, a que Bakhtin chama de *realismo grotesco*. Nesse sistema de imagens da cultura cômica popular, “o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva indivisível”, – elementos esses que se encontram na obra de Hilda Hilst. No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio positivo²⁶⁰. Nesta perspectiva, se o discurso de Hillé é impregnado do “princípio material”,

²⁵⁹ BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 16.

²⁶⁰ “*o princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal, opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*”. BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 16, grifos do autor.

este mostra uma anulação de seu isolamento. Ela se isola, mas às vezes mostra-se e dirige-se a outrem, mesmo que seja para causar espanto. Além disso, segundo Bakhtin, “o porta-voz do princípio material e corporal” não é nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas *o povo*²⁶¹, por isso a narração de Hillé é tão atravessada de outras vozes, seu discurso é costurado com a fala de seu marido e a de seus vizinhos:

e colocas tua blusa trançada de branco e
dourado e soltando o cabelo, assim, vem cá
estão ralos
estão lindos. E compramos um vinho e
Quem foi, Ehud, que apagou meu envoltório de
luz, quem em mim pergunta o irrespondível, quem
não ouve, quem envelhece tanto, quem desgasta a
ponta dos meus dedos tateando tudo, quem em
mim não sente?
sabe que o mocinho verdureiro passou hoje pela ja-
nela dela e a porca quis tocar a cabeça do boneco?
porque ele é bem bonitinho o boneco verdureiro
quem que cê disse?
o Zico, tô dizendo, a bruxa quis afagar a cabeci-
nha dele, hoje ela tava sem máscara, com a cara
dela mesma, toda amarfanhada, e aquela blusa cor
de bosta toda trançada, o mocinho olhou com o
zóio assim ó, parou, e cuspiu na mão dela
credo, que gente ruim também
tu defende a porca?
é caridade, né gente, a mulher tá sozinha, escure-
cendo (AOSD, 73)

O uso de um linguajar popular, denotativo de um grupo menos favorecido socialmente, com um sotaque caipira, para retratar o discurso dos que falam da protagonista, daqueles que estão fora de seu espaço privado, ou estão do outro lado de sua janela, marcam a presença do povo no contexto ficcional. Hillé não está completamente isolada. Ela se esconde, mas há os momentos em que se mostra, em que se coloca em contato com esse povo e este também tem o espaço enunciativo.

A presença, em sua narrativa, desse *povo*, que “na sua evolução cresce e se renova constantemente”, enquanto “porta-voz do princípio material corporal”, tão “magnífico, exagerado e infinito”, tem um “caráter *positivo e afirmativo*. O centro capital de

²⁶¹ Id., *ibid.*

todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância”²⁶². Daí a figura da porca²⁶³, que aparece em diversos textos de Hilda Hilst. A protagonista de *A obscena senhora D* coloca-se na posição de uma porca, ora repetindo como é vista: “diante da vila, das casas quase coladas, entre as gentes sou como uma grande porca acinzentada”, ora se autodescrevendo a partir do ponto de vista de muitos a quem conheceu: “sou como uma pequena porca ruiva, perguntante”, (AOSD, 29). A Senhora D acolhe em sua casa a Senhora P, uma porca escapulida de algum quintal da vizinhança. Ela a alimenta, olha-a no olho e é olhada por ela: “e me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a” (AOSD, 88). E a voz do *povo* pontuando as ações de Hillé: “deixa a porca pra louca, tu tens tantas, porca e louca se entendem” (AOSD, 86).

No romance, a figura do *porco* aparece sob forma de um menino, o “Porco-Menino” ou o “Menino-Porco”²⁶⁴, que representa deus. Há, portanto, uma ambivalência na simbologia do porco. Diante da visão popular, o porco é impuro, porém, para a protagonista, essa imagem compõe a figura de deus. A idéia de divino é concebida para ela a partir da materialidade do corpo, como é recorrente na obra de Hilda Hilst.

Corpo porco. A idéia de que porco é o “corpo às avessas”²⁶⁵ leva-nos a estabelecer relação entre deus e corpo, já que porco é deus. Deste modo, o discurso da protagonista conduz à idéia de que “para conhecer Deus é preciso conhecer o corpo”²⁶⁶, pensar no corpo por dentro:

fecha os olhos e tenta pensar no teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. Pega o microscópio. Ah, eu não. Que coisa gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? Tô olhando a barriga. É horrível Ehud. E você? Tô olhando o pulmão. Estufa e espreme. *Tudo entra dentro de mim, tudo sai*. Não tem nada que só entra? Não. E Deus? *Deus entra e sai*, Ehud? (AOSD, 42, grifos meus).

²⁶² BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 17.

²⁶³ “A *porca* foi divinizada como um símbolo de fecundidade e abundância, rivalizando com a vaca”; “ela é a vítima predileta oferecida a Deméter, a deusa maternal da terra. A porca simboliza o princípio feminino reduzido exclusivamente a seu papel de reprodução”. CHEVALIER e GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, p. 734.

²⁶⁴ Id., *ibid.* O *porco* simboliza “a voracidade: ele devora e engole tudo o que se apresenta (...) é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo. Pois, escreve São Clemente de Alexandria citando Heráclito, *o porco tira o seu prazer da lama e do esterco (estrômato)* (...) a carne de porco (...) *está reservada àqueles que vivem sensualmente* (...) Para os quirguizes – o porco é símbolo da perversidade, da sujeira e da maldade (...) os sino-vietnamitas fazem do porco um símbolo da abundância.

²⁶⁵ MORAIS, “Da medida estilhaçada”, p. 121.

²⁶⁶ SOUZA, “O corpo às avessas em *A obscena senhora D*”, p. 59.

Como já foi dito, a dimensão dentro/fora percorre grande parte da trajetória do discurso de Hillé, como um caminho para sua busca. Voltar-se para o interior e olhar-se no exterior são gestos que abrem o espaço da enunciação dessas perspectivas. Ao trabalhar com a idéia de divino e humano, a voz narrativa remete-nos a outros dois planos, o alto e o baixo, o de cima e o debaixo, na medida em que traz para o cenário ficcional tanto as questões tidas como inferiores, do corpo, do lado animal da existência, quanto das ditas superiores, como as questões metafísicas. De acordo com Bakhtin, “o traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”²⁶⁷. O discurso de Hillé subverte a ordem do inferior/superior, colocando ambos num mesmo plano, ao tentar entender Deus via corpo. No trecho a seguir, sob forma de diálogo rememorado por Hillé, Ehad é que lhe fala da impossibilidade de encontrar o que ela tanto procura, em qualquer plano: “a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não compreende que não há resposta?” (AOSD, 18-19).

A narrativa de *A obscena senhora D* dá-se em grande parte na forma de diálogos, ora entre ela e Ehad, ora dela com deus, ora dos vizinhos entre si, figurando a voz popular. De acordo com Bakhtin, há textos sagrados em que se encontram “detalhes materiais e corporais degradantes e terra-a-terra” e que “em certos diálogos cômicos muito populares na Idade Média como, por exemplo, os que mantêm Salomão e Marcul, há um contraponto entre as máximas salomônicas, expressas em tom grave e elevado, e as máximas jocosas e pedestres do bufão Marcul que se referem todas premeditadamente ao mundo material (bebida, comida, digestão, vida sexual)”²⁶⁸. Nesse sentido, o dialogismo de caráter degradante está presente nos diálogos de Hillé e Ehad: “É horrível comer, não? Tudo vai descendo pelo tubo, depois vira massa, depois vira bosta” (AOSD, 42). Bakhtin afirma que “numerosas degradações da ideologia e do cerimonial cavaleiresco que aparecem no *Dom Quixote* são inspiradas pela tradição do realismo grotesco”²⁶⁹. Do mesmo modo, o tom grotesco percorre muitos dos diálogos de Hillé como esta enunciação dela aos vizinhos:

²⁶⁷ BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 17.

²⁶⁸ Id., p. 18.

²⁶⁹ Id., *ibid.* Segundo o autor, “os diálogos de Salomão e Marcul, degradantes e pedestres, são muito semelhantes aos diálogos que entretêm D. Quixote e Sancho Pança”.

E agora vejamos as frases corretas para quando eu
Abrir a janela à sociedade da vila:
o podre cu de vocês
vossas imagináveis pestilências
bocas fétidas de escarro e estupidez
gordas bundas esperando a vez de quê? de cagar
nas panelas
sovacos de excremento
buraco de verme no oco dos dentes
o pau do porco
a buceta da vaca
a pata do teu filho cutucando o ranho
as putas cadelas
imundos vadios mijando no muro
o pó o pinto do socó o esterco o medo, olha a can-
çãozinha dela, olha o rabo da víbora, olha a morte
comendo o zóio dela, olha o sem sorte, olha o es-
queleto lambendo o dedo
o sapo engolindo o dado
o dado no cu do lago, olha, lá no fundo
olha o abismo e vê
eu vejo o homem (*OSD*, 48).

As paródias e outras formas do realismo grotesco que rebaixam, aproximam da terra e corporificam. O riso popular, que as organiza, foi sempre ligado ao baixo material corporal, ele degrada e materializa²⁷⁰. “No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo”. O “alto” e o “baixo” possuem um sentido *topográfico*: no aspecto cósmico, “o ‘alto’ é o céu; o ‘baixo’ é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno)”²⁷¹; no aspecto *corporal*, que não é separado do seu aspecto cósmico, “o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro”²⁷². Deste modo, diversas enunciações de Hillé são construídas sob a estética da degradação:

degradar significa entrar em comunhão coma vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem

²⁷⁰ Cf. BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 18.

²⁷¹ Cf. *Id.*, *ibid.*

²⁷² Cf. *id.*, pp. 18-19.

somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação²⁷³.

Nessa perspectiva, o uso de uma imitação própria do discurso nobre para enunciar o grotesco subverte a ordem entre o alto e o baixo, remontando a um dos “procedimentos típicos da comicidade medieval”, que consistia em “transferir cerimônias e ritos elevados ao plano material e corporal”²⁷⁴, muito próprios dos bufões em ocasiões solenes. Esse tipo de “degradações da ideologia” aparecem em *Dom Quixote*. Tal figura é lembrada na relação de Hillé com Ehud, na medida em que a protagonista encarna o aspecto idealista do “cavaleiro da triste figura”; e seu companheiro, apesar de descrito como o próprio Dom Quixote, alto e magro, encarna a figura de Sancho Pança, por suas abundantes necessidades naturais: Ehud é lembrado por Hillé sempre com apetite para as coisas do “inferior absoluto”, o sexo, a comida:

sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava
cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos
frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças,
nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo,
nos mínimos, um dia de luz, o entender de nós todos
o destino, um dia vou compreender, Ehud
compreender o quê?
Isso de vida e morte, esses porquês
escute senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu
me fizesses um café, hen? E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas,
encostava a boca nos pêlos, no meu mais fundo, dura boca de Ehud, fina úmida e aberta
se me tocava, eu dizia olhe espere, queria tanto te falar da morte de Ivan Ilitch, da
solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de
nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que
não existe mas é crua, é viva, o Tempo (AOSD, 17-18).

Se aludirmos ao par de Cervantes, Hillé e sua constante busca, seu perguntar eterno, em seu isolamento para pensar a vida, seu mascaramento da realidade para viver outras possibilidades de ser, assim como Dom Quixote, faz um movimento de “morrer para renascer novo”²⁷⁵; Ehud busca Hillé em suas elucubrações idealistas e traz para o baixo corpóreo, tal como Sancho que “é o corretivo natural, corporal e universal das pretensões

²⁷³ Id., p. 19 (grifos do autor).

²⁷⁴ Cf. id., p. 18.

²⁷⁵ Id., p. 20

individuais, abstratas e espirituais”²⁷⁶: “vida, morte, teu trânsito daqui pra lá, porra, esquece, segura meu caralho e esquece” (AOSD,35). O realismo grotesco cumpre ainda no Renascimento “suas funções unificadoras, degradantes, destronadoras, mas ao mesmo tempo regeneradoras”. Esse espírito é a base da construção da narrativa de Hillé. Em sua velhice, a procura do sentido da vida decorre de seu esvaziamento, - daí sua recorrente busca de resposta no *oco* das coisas - o qual percebe desde o corpo e sua degradação até a compreensão do movimento vida/morte, a partir de suas perdas. Ela quer saber, então, o que irá compensá-las. Nessa perspectiva, é preciso que haja um renascimento na morte. Por isso Hillé é definida pelo Menino-Porco como “um susto que adquiriu compreensão”. Ela passa a vida buscando a resposta para o sentido da vida, que nunca separa da morte.

A voz obscena da senhora V, de velhice

Hilda Hilst coloca sua personagem Hillé como “sujeito da enunciação” e toma para si as rédeas de um trabalho de “sujeito produtor de cultura”²⁷⁷, na medida em que escreve a história de uma mulher que constitui e enuncia o próprio discurso, a qual o faz na velhice e fala da velhice com o peso da experiência que vive, embora traga para essa narrativa episódios de outros momentos de sua vida. Porém, a velhice é tão estigmatizada pela sociedade que é preciso carnavalizá-la para poder falar dela literariamente.

O discurso de Hillé é enunciado num tom blasfematório dirigido a deus, ou degradante aos vizinhos, acompanhado do uso de máscaras para ser vista à janela, e traz ao romance um Porco-Menino. Essa *performance* da personagem Hillé pode remeter-se à figura da chamada Aelwaer, a santa Toda-Verdade, que é “uma paródia blasfema da Virgem”²⁷⁸. Conhecida como a “santa padroeira da desordem e das brigas”²⁷⁹ esta “zomba das

²⁷⁶ Id., *ibid.* No entanto, a similitude maior entre a Senhora D e Dom Quixote está no fato de ambos estarem envolvidos numa penumbra de imaginação, pois o “cavaleiro andante”, sabe-se, lutava com moinhos de vento, albergues, rebanhos de ovelhas e tonéis de vinho, imaginando que entrava em combate com gigantes, em castelos, contra exércitos de cavaleiros com os quais travava batalhas sangrentas. Já Hillé fala apenas imaginariamente com os outros, dialoga sempre com Ehad, que está morto há tempo, ou com deus. Com os vizinhos, há uma espécie de monólogo, ora ela fala imaginariamente, ora “ouve-se” a voz deles falando entre si sobre ela. Trata-se de uma narração de diálogos, ocorridos em sua mente, pois ela vive só.

²⁷⁷ Cf., SCHMIDT, “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar”, p. 96.

²⁷⁸ Essa imagem foi “concebida pelo artista Cornelis Antonisz num volante feito em torno de 1550, em Amsterdã. Cf. WARNER, *Da fera à loira*, pp. 58-9.

²⁷⁹ WARNER, *Da fera à loira*, pp. 52.

convenções sagradas; anda em um asno como a Virgem Maria em fuga para o Egito, leva um porco guinchando sob o braço, em vez do menino, enquanto uma pega pousa sobre sua cabeça, em vez de pomba do Espírito Santo”²⁸⁰. Percorrer a narrativa, invocando um deus a quem questiona e iguala ao humano, com um discurso que mescla palavras de fé e de dúvida, que aludem ao sublime e apresentam o bizarro, levam essa personagem a preencher o espaço narrativo com atitudes carnavalescas, que emolduram um quadro representativo da posição da mulher velha em nossa sociedade e suas relações com o outro ou consigo própria a partir de uma matriz marginalizante.

Deste modo, a escrita de *A obscena senhora D* faz a crítica às convenções da sociedade, especialmente no trato da mulher em sua velhice, dentre outras quebras de paradigmas, aproximando as estratégias discursivas do romance de elementos do riso da cultura popular na Idade Média e no Renascimento²⁸¹. O tom blasfematório e o simbólico “baixo” material e corporal do realismo grotesco, “que cumprem suas funções unificadoras, degradantes, destronadoras, mas ao mesmo tempo regeneradoras”²⁸², pontuam toda a narração de uma história que apresenta o cômico e o ridículo, incorporado pela personagem, para poder contar uma história que, tal à *imagem grotesca*, signifique um “estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento e da evolução”²⁸³, já que

a atitude em relação ao *tempo*, à *evolução* é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: *os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma*”²⁸⁴.

Nesta perspectiva, busca-se desestabilizar a marginalidade da imagem/voz da mulher velha num contexto literário contemporâneo, mergulhando a narrativa em contornos estéticos cuja significação escarifique e sangre a pele do discurso literário para falar dessa mulher, a partir não só de um lugar de fala mas de um estado renovado de enunciação.

²⁸⁰ Cf. id., *ibid.*

²⁸¹ Numa reflexão minha acerca da construção desse romance à luz do que apresenta Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, pp. 1-50.

²⁸² BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 21.

²⁸³ Cf. id., p. 21 (grifos do autor).

²⁸⁴ Id., pp. 21-22 (grifos do autor).

Hillé compõe uma cena em que falar da velhice é falar da solidão. Porém, sua fala é vigorosa e lúcida, mesmo produzida num contexto que beira à loucura. Hillé pronuncia o interdito, impreca o dito sagrado e extrai dessa aparentemente confusa narrativa a narração possível. Sua solidão é a mesma da atriz em solilóquio. Há uma única figura no palco, porém sua enunciação é dada a ouvir-se por muitos e muitas. É esse o papel da janela em *A obscena senhora D*, promover a passagem entre a mulher velha, solitária com seu movimento para a renovação e o olhar automatizado sobre ela, desestabilizando-o. De acordo com Maingueneau: “através de sua narrativa, o romancista constrói metodicamente a possibilidade do evento enunciativo constituído pela própria narração”. Segundo esse lingüista, aquilo que é descrito, os costumes ou um lugar, “não é apenas para descrever um meio, mas para instaurar o espaço de sua própria enunciação”²⁸⁵.

A crítica às representações literárias convencionais, traço marcante na obra de Hilda Hilst, configura-se em *A obscena senhora D* na medida em que a escrita irreverente dessa escritora e a voz blasfematória da personagem Hillé rompem o silêncio da enunciação da mulher velha, de maneira chocante, o que promove outros modos de vê-la, delineados pelas estratégias narrativas forjadas em moldes carnavalescos. Além do aspecto caótico da narrativa, há também a transgressão às normas gramaticais. Deste modo, ela subverte a ordem, pois “quebrar padrões narrativos também é subversão da ordem estabelecida”²⁸⁶. E a autora o faz tanto na criação postura da personagem quanto na forma do texto.

Em *A obscena senhora D* a velhice é dada numa visão escatológica da vida beirando à morte, encena-se a degradação do corpo na velhice, mimetizando a miséria humana pelo seu aspecto deteriorante frente à recusa de sua aceitação pelo outro e o preconceito. Assim, pode-se afirmar que essa é uma estratégia performática, no sentido apresentado por Luciene Azevedo²⁸⁷, já que “se não se pode mudar o conjunto explícito de regras ideológicas, pode-se tentar mudar o conjunto subjacente de regras obscenas não

²⁸⁵ MAINGUENEAU, *O contexto da obra literária*, p. 183.

²⁸⁶ SOUZA, “O corpo às avessas em *A obscena senhora D*”, p. 57.

²⁸⁷ AZEVEDO, “Representações e performance na literatura contemporânea”, pp. 203-17. A autora explica, com base na visão de Judith Butler, que “uma performance deve ser entendida como sendo atravessada pela historicidade inerente ao gesto ou à fala. Sendo assim, o desempenho performático se caracteriza por personificar uma constelação de citações de outros discursos, de outros gestos”.

escritas”²⁸⁸. Além disso, o aspecto plurivocal da narrativa é constituído de modo a “servir-se das repetições naturalizadas”²⁸⁹.

Nesta perspectiva, Hilda Hilst performa a velhice quando personifica a degradação humana na figura de Hillé e “investe na reprodução das falas dos personagens tal como se dão, fazendo questão de apresentar a linguagem de uma escrita ordinária, em ambos os sentidos, banal, cotidiana, e também de má qualidade, chula”²⁹⁰. Ao passo que a narração carnavalesca a linguagem, o discurso e o próprio processo narrativo, repetindo o que se dá na velhice, configura-se “um ataque (...) à realidade demagógica e hipócrita que ela descreve”²⁹¹.

Ainda na chave do mimetismo característico do processo performático da narrativa, observe-se a corporalidade da velhice no discurso de Hillé, materializado no aspecto aparentemente confuso de sua apresentação estética: desordem temporal, mescla de vozes, mosaico de falas, descontinuidade de idéias e sobreposição de imagens, afigurando-se um confuso relato, ao sabor da memória, tão comumente atribuído às falas de velhos e velhas. Este recurso desestabiliza “as questões sobre a representação do outro”²⁹².

Vida/morte

Hilda Hilst trabalha em sua obra a questão da velhice, do abandono, do significado da existência humana e sua materialidade precária. A escritora lida poeticamente com o lodo, com o estado de putrefação das coisas e do ser humano, que tende a se deteriorar. Ela quer saber o que sobra. A escritora trabalha a idéia da existência dos seres, da vida e da morte por meio de uma escatologia literária do corpo. É em contato com as vísceras que ela pode buscar respostas para suas intermináveis perguntas sobre o que é a vida, já que esta se encaminha desde sempre para a morte.

²⁸⁸ Cf. ZIZEK apud AZEVEDO, “Representações e performance na literatura contemporânea”, p. 215.

²⁸⁹ AZEVEDO, op. cit., p. 209.

²⁹⁰ Id., op. cit., p. 213.

²⁹¹ Cf. CARVALHO apud AZEVEDO, op. cit., p. 213.

²⁹² Cf. AZEVEDO, op. cit., p. 209.

De acordo com Schiller²⁹³, “o poeta sentimental sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Idéia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte”. Tal conflito está presente na constituição da personagem Hillé, que vive numa constante busca de compreensão do Deus nas coisas dos homens:

Ehud, porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, en el cielo, a salvo de todas as perdas e tiranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria? que amor é esse que empurra a cabeça do outro na privada e deixa a salvo pela eternidade a própria cabeça? (*AOSD*, 75).

Ou:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito
te deita, te abre, finge que não quer mas quer, me dá tua mão, te toca, vê? Está toda molhada, então Hillé, abre, me abraça, me agrada
Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia
porque acreditava, mas nem porisso compreendia (*AOSD*, 19).

Neste último caso, comungar, copular, comungar intercalam-se no ato, na memória e na narrativa, que coloca lado a lado mais uma vez o que é “do homem” e o que é “de Deus”.

Tal como essa, atitudes transgressoras permeiam todo o texto, materializando-se na forma, transgredindo também gramaticalmente: a escrita de “derepente” e “porisso” são grafadas dessa maneira em todo o romance e repetem-se muitas vezes, além da pontuação e do uso de maiúsculas e minúsculas fora das normas gramaticais, afrontando-as como afronta amarras sociais. A autora imprime na escrita a irreverência de desafiar idéias. Ela interliga a sua escrita com a tradição mística na literatura, ora aborda a questão divina afrontando Deus,

²⁹³ SCHILLER, *Poesia ingênua e sentimental*, p. 64.

ora questionando-o, ou questionando-se, num trabalho impregnado da mística alusiva à Jesuítica²⁹⁴.

Influenciada pelo pensamento de Nikos Kazantzakis, uma “paradoxal inversão” – *Deus precisa dos homens para manter-se vivo*, na literatura de Hilda Hilst; há a “busca de Deus nas coisas terrestres”²⁹⁵, cuja expressão encontra em Hillé sua grande difusora: “suportaria guardar no peito esse reservatório de dejetos (...) esse caminhar nítido para a morte, o vaidoso gesto sempre suspenso em ânsia para te alcançar, Menino-Porco? Suportaria o estar viva, recortada, um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras, o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdades (...) o dia a dia do homem do meu século?” (*AOSD*, 34-5); “há lugar para a carne no teu coração, senhor?” (*AOSD*, 60). Nessa perspectiva, pode-se evocar o pensamento de Martin Buber, acerca da criatura e do criador “sem reservas e juntos”:

não sabes também que Deus necessita de ti na plenitude de sua eternidade? Como existiria o homem se Deus não tivesse necessidade dele; como tu existirias? Necessitas de Deus para existir e Deus tem necessidade de ti para aquilo que, justamente, é o sentido de tua vida²⁹⁶.

A escrita hilstiana deixa-se penetrar fundo pela experiência existencial religiosa. A busca do Eu e do Sagrado leva a uma “diluição de fronteiras entre Erotismo e Misticismo”. Deus e Homem, diferentes faces de um mesmo fenômeno. É esse “sentir metafísico-religioso que irrompe na voz de Hillé. Hilda Hilst, uma alta voz contemporânea a perscrutar “o *oculto*. Sua criação se tece em busca do Sagrado, do Absoluto e do Amor – noções e vivências que (...) se perderam ou se deterioraram em nossos tempos-em-mutação, mas, sem as quais, é bem possível que o ser humano jamais se revelará a si mesmo, em plenitude”²⁹⁷.

²⁹⁴ Em *Exercícios espirituais*, observa-se a presença sutil de sementes da indagação da voz narrativa ao próprio Deus sobre a desigualdade e sobre a detenção do poder pelas mãos dos ‘representantes de Deus’ na terra:

Verei sucessivamente as pessoas. Primeiramente os homens que vivem na face da terra, tão diversos nos trajes e nas atitudes: uns brancos, outros negros, uns em paz, outros em guerra; uns chorando, outros rindo; uns com saúde, outros sem ela; uns nascendo, outros morrendo etc.

Em segundo lugar, verei e considerarei como as Pessoas divinas, assentadas no trono de sua divina Majestade, contemplam na vasta superfície da terra todos os povos mergulhados em tão profunda cegueira, como morrem e descem ao inferno. (Cf. LOYOLA, *Exercícios espirituais*, pp. 72-3).

²⁹⁵ COELHO, “Da poesia”, pp. 66-79.

²⁹⁶ BUBER, *Eu e Tu*, p. 106.

²⁹⁷ COELHO, “Da poesia”, 78.

A impressão sinestésica na escrita completa a proposta de experiência corpórea do trabalho de Hilda Hilst²⁹⁸. A partir desta idéia, pode-se interpretar a utilização do sentido gustativo em trechos de *A obscena senhora D* como estratégia discursiva de sua autora para possibilitar que a protagonista fale da morte como uma forma de, em vida, preparar-se para ‘assimilar’ a morte, que é inevitável, para “interiorizá-la”, e, assim, fazer parte de seu ser, figurada pelo ato de comer, engolir, levar para dentro de si, ruminar, digerir para ser capaz de, como ensina Sto. Inácio, “tirar proveito disso”: “se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? e uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? Na comida não se põe pé de porco? por que tudo deve morrer hen Ehud? Por que matam os animais hen? Pra gente comer. É horrível comer, não?” (AOSD, 42).

A presença dos cinco sentidos na escrita de Hilda Hilst mostra que a subjetividade poética coloca-se de corpo inteiro na obra, perscruta a existência humana olhando, ouvindo, cheirando, degustando, apalpando, com a imaginação criadora da artista, todas as possibilidades de vida, via corpo, via morte, que são a materialidade do ser, para compreender o sentido da vida, para tocar o sopro que a anima ou a transmuta.

Ao falar de morte conhecida na vida, Hillé une as duas coisas. A vida é feita também de amor, prazeres e estes se perdem, partem, trazem a dor, o sofrimento e acabam; assim como a vida do ser chega ao fim e este passa para outra dimensão, a morte. Ao viver, já se morre um pouco, a cada perda, a cada partida. A vida já contém a morte. Encaminha-se para o fim, como tudo que é vivo, que percorre um ciclo, começo e fim, nascer e morrer. Vida e morte, unidos no discurso de Hillé, atualizam o pensamento freudiano acerca de suas idéias contrapostas de pulsão de vida (*Eros*) e pulsão de morte (*Tanatos*). Em consonância com esse pensamento, destaca-se, acerca do tema freudiano, uma afirmação de Naham Armony: “a morte se faz presente a cada passo dado em direção à vida. Caminha-se para a vida e para a morte. / Vida e morte se entrelaçam”²⁹⁹. Tal referência reforça a idéia de

²⁹⁸ Sabe-se que Hilda Hilst era ligada ao misticismo e dada às experiências espirituais. A busca de Deus é um caminho percorrido pela escritora na vida e está figurada em sua obra. No texto *Exercícios Espirituais*²⁹⁸, Santo Inácio de Loyola sugere a prática de se ficar atento aos cinco sentidos ao meditar. Segundo o autor, a aplicação especialmente do sentido gustativo, explicitado no romance em análise, simboliza a interiorização, a assimilação. LOYOLA, *Exercícios espirituais*, pp. 76-7.

²⁹⁹ Cf. Armony, “Eros e Tanatos”, pp. 120-1. Segundo Armony, para Freud: “a pulsão de morte precede a pulsão de vida. Nesta perspectiva, a pulsão de vida está sempre sendo reabsorvida pela pulsão de morte e sempre se independentizando dela; neste processo, a pulsão de vida ao se independentizar arrasta consigo turvações da pulsão de morte, partilhando ao mesmo tempo com ela o seu halo”.

transitividade entre a vida e a morte, tão presentificada em *A obscena senhora D* pelo discurso de Hillé que, obcecada pela busca do sentido da vida, aponta o vazio, a fragilidade, revela o perecível no ser humano e sua complexidade; expõe desejos da carne e aflições do espírito; tenta compreender deus e a existência humana via corpo.

Hillé enuncia sua busca ora cantando, ora imprecando um deus que não nomeia, antes, dá a ele vários nomes e não o diferencia frente ao homem ou ao animal, nem o separa do diabo. Trabalha com as duas idéias que, afinal, são uma só força, dual, como tudo no universo. De acordo com Martin Buber³⁰⁰, o mundo “se nos revela duplo, visto que nossa atitude é dupla”. O discurso que permeia a obra de Hilda Hilst constitui uma tensão constante de bipolaridades, como a idéia de que vida e morte são parte de um mesmo todo.

A fala de Hillé, embora culta, mescla à linguagem erudita vocábulos de uma variante “caipira” e palavrões; faz referência a intelectuais de alto nível, dos quais evoca idéias em que mistura tanto elementos figurativos do belo quanto do escatológico; fala de amor e natureza atrelados a vísceras, gosma, excrementos, carne, num processo de criação que decompõe e compõe poeticamente o humano. A ligação que a voz narrativa em primeira pessoa estabelece com elementos da natureza, com um bicho, *a porca*, revelando querer ser a outra, denota “desejo de transmutação”, ânsia de retorno ao natural, ao simples, ao espontâneo, que o espírito crítico impede, ao homem pensante, fruir com plenitude. A busca de reencontro da natureza, presente em sua obra, denota um sentimento de tentativa de retorno ao eu³⁰¹. Ela busca o eu no outro. Quer encontrar o humano na vida e na morte, junto ao constante perguntar “Quem sou?”, “Eu sou esta ou outra?” e exprime-se na voz de um sujeito figurado de diversas formas.

³⁰⁰ BUBER, *Eu e Tu*, p. 102.

³⁰¹ Cf. Nelly Novaes Coelho, *Cadernos de Literatura Brasileira*, n.º 8, p. 70. Neste sentido, pode-se ler o *poeta sentimental* de Friederic Schiller (SCHILLER, *Poesia ingênua e sentimental*, p. 60) na escrita de Hilda Hilst, na medida em que nesta há esse sentimento de perda e a busca de um Ideal, a busca da natureza perdida.

Corpo

Para avançar eu me volto sobre mim mesmo

Jean Tardieu

*A busca de si*³⁰² é a tônica de Hillé, buscando o *eu*, que pergunta “quem eu sou”, e questiona “sou esta ou outra”, “esta mulher sou eu?”. Ela incorpora essa pergunta numa representação da mulher velha, que sabe estar no fim da vida, e, diante da própria transformação pelo tempo, quer saber onde vai tudo isso. E, voltando o olhar para si, ela se vê.

Ao ler-se Farhad Khosrokhavar, falando a respeito do quadro *O grito*, de Edvard Munch³⁰³ sobre um “sujeito só, totalmente abandonado, alquebrado pela dor, entre a morte e a loucura”, pode-se remeter imediatamente à Hillé. Estão reunidas na figura da Senhora D, a subjetivação e a dessubjetivação, como fala Touraine. O “D”, de derrelição, resume a intensidade de dessubjetivação da personagem, porém a subjetivação dá-se a partir de sua concretude de ser sujeito no verbo, na atitude, na força que, ao mesmo tempo, questiona, subverte, duvida, mostra a fragilidade do ser humano. Interrogar-se “Quem sou eu”, buscar-se no outro, buscar Deus, o encontro de si no outro, tudo isso passa pela corporeidade: a víscera, o avesso, o excremento, a carne, a gosma, a dor, o gozo.

Em *A obscena senhora D*, exploram-se várias dimensões das idéias, da corporificação, da materialidade do corpo concretizada na palavra para se buscar compreender a existência humana. Alain Touraine fala do corpo como mercadoria, o não-corpo; que “a sociedade está se apoderando do corpo”. Nesse aspecto, pode-se relacionar a forte presença do corpo no texto de Hilda Hilst com a “intenção”³⁰⁴ de manter a consciência a partir do corpo, de ocupar um espaço na relação que as pessoas têm com seus corpos”, como fala Gumbrecht, “transformando mentalidades”³⁰⁵. Há uma possível preocupação da autora em não se alienar nem deixar que se alienem, mantendo-se consciente da presença do corpo, chamando a atenção do leitor ou da leitora para si. A figuração do sujeito na escrita de Hilda

³⁰² Título do livro que abarca os diálogos entre Farhad Khosrokhavar e Alain Touraine, “A emergência do sujeito” e “O sujeito como relação de si”

³⁰³ TOURAINE, “A emergência do sujeito”. Em: op. cit., p. 100.

³⁰⁴ GUMBRECHT, *Modernização dos sentidos*, p. 85.

³⁰⁵ Id., p. 71.

Hilst passa por um processo de mascaramento e desmascaramento, de um desnudar, que vai desde o corpo até a palavra, para se deixar ver e, com esse gesto, fazer ver a postura da mulher escritora, subvertendo o processo da indústria cultural, ao utilizar os próprios mecanismos desta para neutralizá-la.

O aspecto fragmentário do corpo difundido pela mídia é apontado por Alain Touraine, que afirma: “o corpo é o que resta do sujeito quando ele perdeu tudo. O sujeito é, em primeiro lugar, um olhar sobre o próprio corpo; ele se descobre, inicialmente, em sua corporeidade. Ele se constrói unindo seu corpo à consciência desse corpo e, portanto, descobrindo sua singularidade”³⁰⁶. Touraine destaca que “um dos pensamentos mais antigos que existem” é “o laço estreito entre o prazer e a morte. As pulsões de vida e de morte estão ligadas uma à outra, mas a libido escapa por ser orientada para o outro”³⁰⁷. Deste modo, a figuração do sujeito no texto hilstiano “cata os pedaços” desse corpo fragmentário e o expõe nu, inteiro, pelo avesso, numa tentativa de, pela identificação do humano, recuperá-lo.

A dor, o prazer, o envelhecimento, a morte são as experiências corpóreas com as quais a voz enunciativa do romance de Hilda Hilst eleva o tom da linguagem, ora para um canto erudito, ora para um jorro de imprecações, mas é por meio da palavra que é feito esse jogo para a produção de sentido.

Ao responder a Farhad Khosrokhavar sobre a possibilidade de o sujeito intimista, a partir de experiências com o amor, partilhando momentos intensos com o outro, separar-se dos outros e de estar apto a construir uma intersubjetividade e ir além de si, “o ponto de partida é a relação de si consigo”³⁰⁸. A partir da relação de si consigo, passa-se à relação de si com o outro”³⁰⁹. Estas reflexões tratam do indivíduo em face de si mesmo, tema presente em *A obscena Senhora D*. Segundo Alain Touraine, “a subjetividade é a interiorização do mundo exterior”, ele fala do “sujeito vazio”, pois, explica: “na base de tudo não há uma subjetividade, mas um olhar sobre si, que libera a subjetivação”³¹⁰. É por isso que Hillé volta-se para si: “Deslizo para dentro de mim (*AOD*, 25); “escuto-me a mim mesma (...) espio-me” (*AOD*, 21).

³⁰⁶ TOURAINE, “O sujeito como relação de si”, em: op. cit., p. 112.

³⁰⁷ Id., p. 133.

³⁰⁸ TOURAINE, op. cit. p. . “Meu olho observa e diz: trata-se de meu corpo. Assim, eu não sou eu, sou aquele que me nomeia esse eu”.

³⁰⁹ TOURAINE, “O sujeito como relação de si”. Em: *A busca de si*, p. 116.

³¹⁰ Id., p. 118.

Nessa perspectiva, Hillé busca compreender a existência “no oco dos intervalos”³¹¹. O vazio da vida é um ponto de investigação recorrente de Hillé, que verbaliza muitas vezes esse espaço, que seria o nada, como o espaço que pode conter sentido “assim veremos o que se passa nos teus ocos” (*AOSD*, p. 47); ou “um oco ardente de luz, o nome das coisas” (...) Menino-Porco, dois vazios teus olhos” (*AOSD*, 58-9); “o corpo é quem grita esses vazios tristes” (*AOSD*, 32); (ou ainda: não há coisa alguma dentro delas / Das conchas? / Dentro das pérolas, Ehud, nada, ocas, entendes? (*AOSD*, 69).

Essa busca de Hillé através do oco percorre o romance, apresentando suas experiências e, assim, a voz narrativa lança Hillé como se numa viagem desordenada pelo tempo, mergulhada na velhice:

inutilidades. Caminho com pés inchados, (...) e encontro o quê? Memórias, **velhice**, tateio **nadas**, amizades que se foram, objetos que foram acariciados, pequenas luzes sobre eles nesta tarde, neste agora, cerco-os com minha pequena luz, uma que me resta, ínfima, amarela, e eles continuam estáticos e **ocos** (...) vou indo, meu passo pobre, meu olho morrendo antes de mim, a pálpebra descida, crestada, os ralos cabelos, os dentes que parecem agrandados, as gengivas subindo, **procuro um naco de espelho e olho para Hillé sessenta**, Hillé e emoções desmedidas, fogo e sepultura, e falas falas, desperdícios **a vida foi** (*AOSD*, 71, grifos meus).

Esse percurso leva-a até a morte, narrada sutilmente, dada por meio de palavras descoordenadas, tal como ela se desligando da conexão vida/morte. Aproxima-se a morte e isso é dito pela voz do povo:

incrível o sol de hoje e ela morrendo
à noite ela tem muita dor e é noite daqui a pouco
na luz vê-se mais palidez, ela resiste até quando?
até amanhã disseram
estranho, os cães ficam todos ao redor, eles sabem
sabem sim, os cães de Hillé sabem
como todos os cães
(..)
Hillé era turva, não?
um susto que adquiriu compreensão.
que cê disse, menino?
o que você ouviu: um susto que adquiriu compreensão.
isso era Hillé.
Ahn. Cê é daqui, menino?

³¹¹ Cf. NOVAES, “De olhos vendados”, em *O olhar*, p. 14. Tomo emprestada a expressão de Merleau-Ponty: “O sensível não é feito somente de coisas. É feito também de tudo o que nelas se desenha, mesmo **no oco dos intervalos**, a tudo o que nelas deixa vestígio, tudo o que nelas figura, mesmo a título de distância e como uma certa ausência” (grifos meus).

eu moro longe. Mas conheci Hillé muito bem.
como ce chama?
me chamam de Porco-Menino” (AOSD, 89-90).

A desinência verbal em “era” e em “conheci”, na voz do Porco-Menino ao referir-se a Hillé, dão indício da morte dela. Porém, todo o romance pode ser lido como seu delírio, daí toda a conturbação narratória, várias vozes, tempos descontínuos, memória e vivência atual, imagens, recortes de falas, de reflexões entrecortadas de outras falas, gestos, num grande mosaico. Toda a narrativa prenuncia sua morte, fala dessa que antecede a morte, a vida e, mais perto da morte ainda, a velhice.

Hillé busca compreender a morte, mas antes quer entender a vida. A narrativa trabalha a questão da velhice, do abandono, do significado da existência do homem e sua materialidade tão perecível, lidando poeticamente com o lodo, com a podridão do ser humano, com sua perspectiva de se deteriorar. Ela quer saber o que sobra. O romance discute a idéia da existência dos seres, da vida e da morte por meio de uma escatologia literária do corpo. É em contato com as vísceras que a voz narrativa pode buscar respostas para suas intermináveis perguntas sobre o que é a vida, cujo percurso leva desde sempre para a morte. Faz sua abordagem do mundo interrogando Deus, buscando um Eu que, sabe, irá encontrar no Outro – e, segundo Martin Buber³¹², Deus é o “totalmente Outro”. A relação direta com o outro é caminho para o sublime, e Hillé é consciente de que essa passagem é feita também via matéria, via corpo. Assim, no tecer poético de Hilda Hilst a morte é transmutação, portanto, outra vida.

De acordo com Heidegger, “o ser humano é um ser-para-a-morte”³¹³. Hillé sabe disso, sua trajetória de vida é marcada pela busca da resposta sobre o sentido da vida. Nesta perspectiva, ela vive intensamente o percurso para a morte, como a entende Platão: “o processo de morrer é uma busca permanente da verdade, uma impaciência sempre crescente de conhecer a verdadeira natureza das coisas. A Morte abre a porta do saber absoluto”³¹⁴. Por isso que “Hillé é um susto, adquiriu compreensão” (AOSD, 89). Daí a escolha da autora pelas expressões *de repente* e *por isso* para insistir na alteração da grafia das mesmas. Estas

³¹² BUBER, *Eu e Tu*, p. 104.

³¹³ HEIDEGGER apud LOUREIRO, *A velhice, o tempo, e a morte*, p. .98.

³¹⁴ PLATÃO apud LOUREIRO, op. cit., p. 99.

anunciam todo o texto que a morte vem “derepente”, é uma questão de tempo e traz consigo a resposta: “porisso”.

Conclusão

Corpo, solidão e memória destacam-se na configuração da velhice feminina representada nas narrativas da literatura brasileira contemporânea analisadas neste trabalho. As perdas, a exclusão, o abandono, o confronto consigo e com o outro, os conflitos geracionais, a submissão e as escolhas, o desejo sexual, o preconceito, a resistência e a morte tematizam as discussões. Neste contexto, analisaram-se as relações interpessoais, ao perceber-se o jogo de aproximação e distanciamento das pessoas com a mulher velha, de acordo com interesses e conceitos que variam, dependendo do interlocutor e da ótica do narrador.

É importante saber sobre o que se narra ao falar de velhice feminina na literatura brasileira contemporânea, mas é preciso saber também quem narra, de onde se narra, como esta voz conduz a personagem na história, e para onde, e qual a razão. Para tanto, observaram-se as construções das personagens e seus gestos manifestos nos espaços e tempos em que estão inseridas, bem como os objetos significativos que enunciam suas relações com a velhice; e as estratégias discursivas, na medida em que estas configurações estéticas compõem as obras literárias para produção de sentidos.

Em suas trajetórias ficcionais, as mulheres velhas das narrativas analisadas neste trabalho palmilham o chão de suas casas. Todas tiveram perdas, umas mais, outras menos. Tiveram ganhos também, poucos, mas as narrativas dão ênfase às suas perdas, que começam (e terminam) pelo corpo. Estas personagens, com exceção de Maria Emília, protagonista de “Senhor Diretor” (de Lygia Fagundes Telles) e de Natividade, personagem de *Avalovara* (de Osman Lins), encontram-se em suas casas. É nesse lugar que vivem suas experiências narradas em cada conto.

A protagonista de “Senhor Diretor” está caminhando nas ruas de São Paulo, escolha dela para o dia de seu aniversário. A personagem de *Avalovara*³¹⁵, está também percorrendo as ruas, porém não foi uma escolha. Natividade, apesar do significado de seu nome, está sendo levada em seu caixão para um cemitério, tendo passado a vida toda encerrada em uma casa que não é sua, embora cuidasse como se fosse, e da qual só saía para

³¹⁵ Natividade é a única personagem do *corpus* desta pesquisa que não é protagonista.

ir ao cemitério, no dia de finados. Uma resolve sair de casa para ver o mundo. A outra não só sai de casa, mas “sai do mundo”. Maria Emília está descobrindo um novo mundo, Natividade será enterrada.

Maria Leonor, protagonista de “Boa noite, Maria” (de Lygia Fagundes Telles), sai do aeroporto, onde encontra Julius, e vai para casa, onde se dá o restante da história. Ela faz esse movimento de fora para dentro. Voltar para casa é voltar-se para si. Ela se aceita na velhice e encontra o equilíbrio na relação com ele, com quem passa seus últimos dias de vida em sua casa. Luisiana, a protagonista de “Apenas um saxofone” (de Lygia Fagundes Telles), passou a vida nas ruas, pelo menos simbolicamente, por ser prostituta. Agora, rica, vive numa casa de ostentação, de onde conta sua história e repensa sua vida. Ela estabelece com a casa uma relação de simbiose: “é que fomos escurecendo juntas, a sala e eu. Uma sala de uma burrice atroz, afetada, pretenciosa” (AUS, 61); e revê sua trajetória, observando os objetos de sua casa. Liga-se à mesma imagem, ao perceber que perdera a juventude e o amor desse tempo (sonho), enquanto ganhara dinheiro, e dá-se conta de que era feliz, antes: “Meu tapete é persa (...) fazia menos frio no nosso quarto com as paredes forradas de estopa e o tapetinho de juta no chão” (AUS, 60).

O contraponto entre estas duas personagens é o fato de estarem caminhando em direções opostas. Luisiana vai do espaço externo para o espaço interno. Recolhe-se de um mundo ilusório. Maria Emília, professora aposentada, e fica mais restrita ao espaço da casa, resolve sair em direção ao espaço externo. Ela que teve uma vida de repressão, agora ousa expressar-se, embora os esboços de cartas denunciando a imoralidade fiquem só em sua cabeça, mas é nela que ocorrem mudanças. Junto às denúncias ela vai percebendo a inutilidade de seu recato moral, vai compreendendo o jogo ideológico a que fora submetida, vai quebrando a rigidez de seus julgamentos morais, vai cedendo aos apelos de seu corpo. É justamente em seu discurso que se lê a abertura de perspectiva a que ela se propõe. Maria Emília, virgem aos 62 anos, fez com seu corpo o oposto de Luisiana, prostituta. Enquanto uma segrega, a outra vende o próprio corpo.

Maria Emília desperdiça sua juventude em nome da manutenção de uma moral vazia, porém, na velhice, adquire flexibilidade, passa a aceitar algumas idéias antes inadmissíveis. Luisiana sempre fez suas escolhas. Maria Emília está ousando falar, mudar. Por isto ambas são mulheres velhas que têm voz narrativa. Tal como Maria Leonor, Maria

Emília, não se prende tanto ao passado. Está mais impressionada com o presente. A voz narradora quer mostrar o que ela está vendo nas ruas, nas revistas, no cinema, enfim, o que ela está vivendo no momento, por isso caminha, anda pelo mundo e, na medida que o vê, narra. Fala do mundo e de si.

A velha protagonista de “Amanhã eu volto” (de Luiz Vilela) recebe em sua casa, a curta visita do neto. Ela perdeu a beleza e capacidade física para sair ou fazer as tarefas diárias, seu corpo é apresentado como “inútil”. Perdeu os sentidos, as pessoas de seu tempo e, com tanta solidão, a força de viver. Porém, sente necessidade de falar, mesmo sem ouvir ou ver. Só se sabe o que ela fala pela voz do narrador. Anita, a velha de “Feliz aniversário” (Clarice Lispector), vive sua história na casa onde mora com uma filha. Ela também fica sentada onde a colocam. Seu corpo, inútil, cerceado, é tratado como se fosse uma peça da casa. Não tem voz narrativa, porém quando toma a palavra é para imprecisar a família. Anita perde a autonomia, a autoridade, o poder e a paciência com a hipocrisia da própria família, daí perde a compostura e a capacidade de amar, ou de fingir, diante das pessoas. De outro modo, D. Amélia, a velha senhora de “Formigas de apartamento” (de Sérgio Sant’Anna), também perde o controle de seu corpo, ela precisa usar fraldas à noite. Ela divide sua casa com sua filha, genro e neto. Nesse espaço, caminha como quem pode incomodar.

A Velhinha de “Preocupações de uma Velhinha” (Luiz Vilela) vive em sua casa, espaço seguro, cuidando da horta, mas perde o sossego ao sentir-se ameaçada pelo desconhecido. Ela sofre o preconceito dentro de casa, por querer saber acerca do que está acontecendo no mundo. Seu corpo sofre com o medo, ao sentir-se ameaçada pelo desconhecido, e ter cerceada a explicação para essa invasão. Trata-se de uma mulher velha estigmatizada intelectualmente. O descrédito dos mais jovens sobre ela dá-se pelo preconceito de julgar inútil sua opinião, já que ela não faz parte do mercado de trabalho do mundo capitalista, e, portanto, ela não precisa inteirar-se das informações que não dizem respeito ao seu mundo doméstico. Já que sua opinião não é importante para os outros, a voz dessa personagem não se faz ouvir na narrativa, a não ser para perguntar, como aprendiz, e sendo cortada com respostas ásperas de seu filho. Seu corpo “funciona” perfeitamente, não se zangam que ela faça as tarefas domésticas, mas incomodam-se com o que ela fala ou quer saber. Sua voz é controlada pela família e pelo narrador.

Dona Cândida, de “Ruído de passos”, e Maria Angélica, de “Mas vai chover” (contos de Clarice Lispector), buscam realizar seus desejos sexuais, em suas casas, uma sozinha, a outra com um jovem. Com os corpos envelhecidos, ambas perderam a beleza da juventude, mas não perderam o desejo nem a vitalidade para o prazer do sexo. Perderam a possibilidade de realizá-lo, porque o conceito de beleza equivocado e o preconceito contra a sexualidade da mulher velha colocam barreiras para que as pessoas se relacionem sexualmente na velhice. Assim, elas ficam condenadas à solidão, mesmo com o desejo acompanhando-as até o fim. Esse tema é um interdito, por isso suas histórias são narradas por vozes alheias.

É interessante observar que as personagens que têm voz narrativa falam de sexo, de corpo, enfim, falam de tabus. Nesta seara entra também Clarice Lispector cujas personagens apresentam de modo cortante essas temáticas, mesmo sendo narradas. Nesse caso, a ausência de voz é significativa, na medida em que a escolha da autora, a partir de estereótipos para mostrar o grotesco da situação da vida sexual feminina na velhice, recai sobre a repetição dos mesmos. Daí ela colocar mulheres caladas do ponto de vista narrativo, porém estas agem. E suas ações, no contexto literário, “falam” muito alto.

A mulher velha de “A casa é a casa” (de Helena Parente Cunha) vive em sua casa há cinqüenta anos, porém é pressionada para mudar-se. Ela passa narrativa nesse espaço, pelo menos em sua memória, e revê a casa, antes, cheia de pessoas; agora, vazia. O texto volta-se para a questão da casa como o próprio ser que nela habita. A protagonista cede aos apelos para mudar-se e, exilada de sua casa, entra em depressão. Perde, portanto, além das pessoas, a casa, que é o espaço das lembranças, e, sem isto, ela perde o gosto em viver. O espaço centraliza a narrativa, trazendo-lhe, pela memória, toda sua vida que lá viveu. Deste modo, encerra também o tempo. Estes elementos configuram a personagem, desdobram-se nela mesma, constituindo-a. A apresentação gráfica de “A casa é a casa” materializa essa postura da protagonista do conto, pois a narrativa termina com o texto encolhido no canto da página, como ela em seu novo lugar.

Tal resistência à mudança encontra seu oposto na reação de outra mulher exilada de seu espaço. Trata-se da velha-do-laço-de-fita no cabelo, do conto “A festa” (também de Helena Parente Cunha), que chega ao asilo, lugar que normalmente é propício à depressão, mas ela adota outra postura, leva a música para o ambiente, desmonta a rotina, conquista

novos amigos, enfim, busca melhorar o espaço onde vive o presente. Passa a relacionar-se amorosamente com um velhinho, mas ele morre. Deste modo, a narrativa aponta o fato de que nessa fase da vida as perdas continuam, são inevitáveis, porém sugere mudança de paradigmas frente a essa realidade, indicando que há modos de se chegar ao fim com posicionamentos diferentes: mesmo que seja para se viver por pouco tempo ainda, mas que se viva bem esse tempo.

As mulheres velhas exploradas e excluídas Belmira, de “Belmira e o tempo” (de Renard Perez), Biela, de *Uma vida em segredo* (de Autran Dourado), e Natividade, de Avalovara (de Osman Lins), passam suas vidas na dedicação ao vazio. Escondem-se nas cozinhas e espremem-se em quatinhos, vivendo nas “casas dos outros”, porém a narrativa dá-lhes a rua por alguns momentos. A configuração do tempo de vida delas na narrativa é de efemeridade na verdade elas se desgastam mais, deterioram-se logo. Assim, chegam precocemente à velhice. Esse formato de organização do tempo ficcional permite que se vejam suas vidas inteiras ao longo da narrativa, apresentando o vazio de seus dias, repetitivos nas atividades cotidianas, constituindo um caminhar em círculo, chegando-se sempre no mesmo lugar. Além da juventude, da identidade e da saúde de seus corpos, moldados para o trabalho doméstico pesado, as agregadas nem têm mais o que perder. Nunca tiveram espaço próprio. Elas não têm voz. Seus corpos são para o trabalho, não têm vida própria. Não vivem o prazer: o corpo de Belmira é resguardado para manter a dignidade; o de Biela está sempre “fora do lugar”, não se ajusta aos ambientes, não se amolda às roupas, é desengonçado, é desprovido de beleza aos olhos dos outros; e o de Natividade tem o ventre seco. Aliás, nenhuma delas é mãe. São corpos estéreis, servem para o trabalho e, depois que envelhecem, são corpos para enterrar, apontam-nos as vozes narrativas. Elas não são “donas de si”, por isso não se narram.

Maria Emíla resguardou-se tanto que perdeu de viver intensamente as experiências de prazer que o corpo pode proporcionar em nome de um pudor, que, ela mesma conclui, não a levou a nada. Com a velhice, Maria Leonor perde a disposição para agradar o olhar masculino construído socialmente com base nos conceitos da indústria da beleza. Ela perde a saúde, nem por isso deixa de vislumbrar novos rumos. Seu desejo é de viver bem com o próprio corpo e com o outro. Encontra alguém com quem pode relacionar-se sem o peso da obrigação de sexo e da beleza construída. Apenas vivem harmoniosamente, e, assim,

chegam à plenitude sexual, livres do preconceito que ronda as mulheres velhas, especialmente as que se relacionam com homens mais jovens. Além disso, ela decide sobre sua morte, assim como sempre pudera decidir sobre a própria vida, para morrer antes da degradação total de seu corpo. As duas Marias: Emília e Leonor falam a respeito de plástica, criticando, mas tocam nesse assunto como algo que passa a ser obrigatório para as mulheres. Luisiana também fala disso, referindo-se à impossibilidade de recuperar a juventude, mesmo com esse recurso.

Caminham para onde? Em direção à morte. Mas esse é o fim de todos nós. A diferença está na perspectiva de vida com que cada uma caminha. A morte chega nas narrativas para quase todas as velhas. Numas, declaradamente; noutras, esta idéia fica apenas sugerida. Porém, a morte ronda todas elas. Por mais diversos que sejam os percursos de cada personagem, todas vivem a solidão na velhice. Outro traço comum nessas narrativas é a presença forte da memória. A memória é o que elas têm. Curiosamente, embora a perda da memória seja um dado presente na velhice, este não aparece nestas narrativas. Perde-se tudo, menos a memória, que funciona como elemento de conexão ao mundo no qual a velha “tinha outro valor”.

Em muitos dos contos analisados, a voz narrativa apresenta a idéia de que as mulheres velhas são insignificantes, pelo menos para o olhar dos outros. A metáfora disto é materializada pela imagem das “formigas”, do conto “Formigas de apartamento”, em que Sérgio Sant’Anna cria uma voz narrativa irônica, cortante e esta sugere que, para viver daquele jeito, é melhor morrer, referindo-se ao fato de a protagonista usar fraldas, e coloca esta idéia como se fosse um pensamento da velha senhora.

Viver ou morrer? Nessa questão da morte entra de viés a postura do narrador ou narradora de “Formigas de apartamento”, que deixa entreaberta essa resposta para a o dilema: viver mesmo com a degradação máxima do corpo? Ou morrer. Este aspecto liga-se à discussão de “Boa noite, Maria”, no contraponto, pois Maria Leonor não tem dúvida, não quer a indignidade da doença comendo-lhe o corpo. Ela se nega a viver como é descrita a velha senhora de “Formigas de apartamento”, que fica sujeita ao limite do corpo. Esta não fica sujeita apenas a esse limite, mas também ao jogo de confusão sobre a subjetividade desse desejo de morte entre o discurso da protagonista e do narrador, o qual insinua que ela se sente

insignificante. Porém, a contradição aparece quando a velha verbaliza que até as formigas podem morrer de velhice, resgatando a importância de se viver até o fim.

Ao falar de velhice feminina, alude-se a mãos que teceram, cozinham, limpam, acariciaram e que perdem suas funções, desencadeando o sentimento de inutilidade e solidão; a pés que caminharam ligeiros no decorrer do percurso da vida e, no presente ficcional, arrastam-se lentamente em direção à morte. A velhice não é algo que abarca todas as pessoas da mesma maneira. Esta chega para todas, mas para cada uma como resultado de suas vidas, que são diferentes entre si. São, portanto, velhices. Então, sua representação não poderia aparecer uniformizada, tampouco as interpretações a respeito das mesmas.

Homens e mulheres, escrevendo sobre a velhice feminina, apresentam algumas semelhanças e diferenças. Quando o escritor elege uma protagonista velha, geralmente, seu narrador conta essa história em terceira pessoa. E poucas escritoras colocam a protagonista velha como narradora de sua própria história. Mas, em todas as narrativas de mulheres analisadas neste trabalho, há uma saída ou um questionamento das próprias atitudes ou de sua condição feminina em algum contexto, ou um modo diferente de encarar as situações. A narrativa não se apresenta como um mero quadro em que se pode apenas ver o problema, mas como um espaço para reflexão e busca de ruptura e mudanças.

Mesmo os narradores que não estão em primeira pessoa, ou estão, mas são personagens secundárias narrando as histórias de mulheres velhas, também não se encaixam em fôrma única. Apesar das diferenças, há semelhanças significativas, como em “Amanhã eu volto”, de Luiz Vilela, e em “Belmira e o tempo”, de Renard Perez: ambos os narradores tentam retratar-se um pouco, na medida em que narram a desventura das protagonistas. Uma, da agregada explorada; outra, da avó velhinha, abandonada e inútil. Porém, ambos se colocam na narrativa, expondo suas atitudes mesquinhas com elas. O filho da dona da casa em que Belmira vive e trabalha, recebe sua atenção e carinho sinceros e seus bons presentes, ouve suas histórias, mas revela que não se interessa muito, não retribui e deixa claro que, embora ele esteja mostrando a injustiça e a exploração dessa mulher, a vida dela não muda nada. O neto da velhinha solitária surda e cega confessa que faz a visita olhando no relógio, fica com ela por apenas trinta minutos. Mesmo revelando que sabe o quanto é importante a presença dele, para ela sentir-se viva, ele vai embora; promete voltar, mas ela sabe que ele

não volta. Os dois narradores-personagens parecem incomodados com as próprias atitudes, mas não fazem mais que confessarem-nas. As duas narrativas em si não trazem a ação de novas posturas frente ao trato com a velhice. Podem leitores e leitoras incomodarem-se com isso e mudarem suas posturas – a exemplo de narrativas que apresentam personagens como Maria Leonor, de "Boa noite, Maria" –, mas, no âmbito ficcional de "Belmira e o tempo" e "Amanhã eu volto", a mudança não acontece.

No **CORPUS** analisado:

os **contos**:

- "Amanhã eu volto", em *Contos escolhidos*, 1985, e "Preocupações de uma Velhinha", em *Tarde da noite*, 1970, de Luiz Vilela;
- "Formigas de apartamento", 2003, de Sérgio Sant'Anna;
- "A casa é a casa" e "A festa", em *A casa e as casas*, 1998, de Helena Parente Cunha;
- "Apenas um saxofone", em *Oito contos de amor*, 1996; "Boa noite, Maria", em *A noite escura mais eu*, 1995; e "Senhor Diretor", em *Seminário dos ratos*, 1997, de Lygia Fagundes Telles;
- "Feliz aniversário", em *Laços de família*, 1960,; "Mas vai chover" e "Ruído de passos", em *A via crucis do corpo*, 1974, de Clarice Lispector;
- "Belmira e o tempo", em *Trio*, 1982, de Renard Perez;

a **novela**:

- *Uma vida em segredo*, 1964, de Autran Dourado; e

os **romances**:

- *Avalovara*, 1973, de Osman Lins; e
- *A obscena senhora D*, 1982, de Hilda Hilst.

As protagonistas **têm voz**, narram as próprias histórias, somente em:

- "Apenas um saxofone", de 1996, e "Senhor Diretor", de 1997, de Lygia Fagundes Telles; e
- *A obscena senhora D*, de 1982, de Hilda Hilst.

Quanto à voz da mulher velha nas narrativas analisadas neste trabalho, temos, nos dois primeiros capítulos, a percepção de uma estética do “não digo”, já que a voz feminina não aparece, com exceção de uma narrativa, “Apenas um saxofone”, que é escrita por Lygia Fagundes Telles, a mesma autora de outras, do terceiro capítulo. As demais narrativas dessa parte apresentam as questões que envolvem o universo da velhice feminina, discutidas sob diferentes aspectos, mesmo sem darem a ouvir a voz dessas mulheres. Seus narradores, de pontos de vista diversos, contam as histórias dessas personagens com olhar sensível aos problemas enfrentados pelas mulheres na velhice. No terceiro capítulo, encontra-se a estética do “deixo você pensar”, mas a voz feminina narrativa em primeira pessoa já se faz ouvir, porém, diz e não diz ao mesmo tempo, vela e desvela. E, no último, a estética do “berro” vem à tona. A obscena senhora D toma a palavra e vocifera a dor de ser mulher velha neste mundo e, quando uma mulher velha toma a palavra, ficcionalmente, sua enunciação tem muita força.

Hillé, a protagonista de *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, narra a própria história. Ela também está em sua casa. Porém, embora esteja mais confinada ainda que as outras personagens, pois vive num canto embaixo da escada, ela abre a janela e projeta-se para o mundo. É desse local que Hillé fala. E o discurso dela não tem nada de muito diferente das outras mulheres. A diferença está em dois pontos: no fato de que ela possui voz narrativa no texto e na *performance* dessa enunciação. Apesar da irreverência de seu discurso, Hillé é uma mulher em sua velhice, sofrendo a dor, o preconceito, a solidão. Assim como outras protagonistas velhas, ela teve várias perdas, passa pela degradação do corpo, ficando apenas com a memória e a solidão. Além disso, a casa para Hillé, mais que seu espaço de refúgio, é seu *locus* de enunciação. Ela é uma mulher velha, descreditada, porém tem um espaço onde pode estar-no-mundo e de onde pode dizer de si para esse mundo. Ela vive embaixo da escada, volta-se para si, pensa nesse canto, depois abre a janela e enuncia-se. Hillé perde a saúde e a juventude. Trata-se de um corpo degradado, não só física, mas mentalmente, pelo julgamento dos outros e, por isso, perde também o respeito das pessoas. Toda sua reflexão metafísica e existencial, passa pelo corpo até a morte, por isso perde a vida e adquire “compreensão”.

Pensar a velhice feminina representada em narrativas de ficção abre-nos várias perspectivas. Os textos abordados apresentam diferentes formas de lidar com situações de

embaraço semelhantes, por exemplo, na performance sexual da mulher velha. Apesar da distância entre as datas de publicação de alguns contos: os primeiros discutidos no capítulo III, de *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector, são de 1974; os seguintes, de Lygia Fagundes Telles, são, de 1977, *Senhor Diretor*, em *Seminário dos ratos*; de 1995, “Boa noite, Maria”, e em *A noite escura e mais eu*, guardadas as óbvias diferenças de estilo e projeto literário das autoras, inclusive culturais, pode-se perceber a “ousadia” da exposição na escrita de todas e a postura para além das expectativas do olhar social. A ditadura da beleza “pasteurizada” a que são submetidas as mulheres, pelo olhar do outro, especialmente da beleza como sinônimo de juventude, impele as mulheres a se verem também por essa ótica. De acordo com Naomi Wolf, “a próxima fase do nosso progresso como indivíduos, como uma união de mulheres e como habitantes do nosso corpo e deste planeta depende agora do que decidirmos ver quando olharmos no espelho”³¹⁶. E, no que depender da ótica proposta na literatura dessas escritoras, a mulher velha terá um novo olhar para ver-se. E, já que a visão constitui “o laço vivo entre nós e o mundo, entre nós e os outros”, Hillé, exterioriza e estende seu questionamento a respeito do mundo ao escandalizar o outro, ao desestabilizar as relações, primeiro dentro dela, depois dentro de casa, e no mundo, ao abrir a janela e mostrar-se.

A superação da condição de “obscenidade” da velhice como ordem estabelecida, desmonta-se no momento em que se “ouve” a voz dessa mulher vociferando e podendo dizer dessa fase da vida. O fato de ela ter voz, narrar, dá a ela outra posição, liberta-a de ser representada. É esse também o significado de seu gesto de mascarar-se para ir à janela. É a teatralização de sua tomada de posição no universo discursivo literário. Agora eu escolho como quero me representar e digo o que quero dizer, mas para isto constrói um discurso todo recortado de outros discursos e ora lança mão de um, ora de outro, justapondo linguagens e idéias diversas, tal como o faz a escritora.

Se a mulher velha nos contos de fadas clássicos é vista como “bruxa”, “faladeira”, Hillé encarna justamente uma figura assustadora e fala, fala. A protagonista incorpora essa imagem estereotipada para exorcizá-la na medida em que faz uso dos mesmos elementos que segregaram mulheres por tanto tempo para colocar-se em evidência exatamente pelo veículo que às mulheres fora vetado, a voz. Por isso Hillé precisa falar tanto, tão forte e sua voz vem de um lugar tão sombrio. Durante muito tempo era num cantinho,

³¹⁶ WOLF, *O mito da beleza*, p. 389.

acuada, que se encontrava a voz feminina, como Hillé, quando está embaixo da escada. Porém, ela rompe esse silêncio ao abrir a janela e fazer o seu discurso: “porisso falo falo. Pra te exorcizar, porisso trabalho com as palavras também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia” (AOSD, 55). Para isto ela usa um artifício, veste-se da imagem que se quis perpetuada para representar a mulher velha para mostrar, a partir dessa estética, uma mulher que pensa, tem conflitos, tem medos, dores, dúvidas, prazeres, enfim, tudo o que envolve qualquer pessoa, e o faz por meio de um corpo degradado, deixando exposta a vida num discurso visceral a caminho da morte.

As três mulheres narradoras de si, pertencentes ao *corpus* desta pesquisa, fazem perguntas, expõem-se, deixam à mostra suas dores e angústias, como vísceras num ventre aberto. Duas delas perguntam a deus, enfrentando-o, profanando-o, duvidando da ordem estabelecida. Hillé invoca Deus o tempo todo mas é para questioná-lo. O oposto do que seria o estereótipo das velhinhas que passam sua vida rezando. Hillé tem uma busca de compreensão da vida diferente da projetada por imagens estereotipadas de velhas, que apenas põem-se a rezar fervorosamente diante de um deus a quem se submetem. Ela o desafia a ser o todo-poderoso encarnado, vivendo a deterioração a que estão sujeitos os seres humanos, questiona sua superioridade, tendo em vista os sofrimentos humanos. Não entende o porquê de se estar nessa condição em contraposição à deus, que não se deteriora fisicamente. Nem tão veemente, mas também questionadora é a forma como Maria Emília, de “Senhor Diretor”, invoca deus. Ela o faz a todo momento, mas interrogando-o e coloca seus diálogos com ele, assuntos que mais o desafiam do que o chamam. A dualidade da enunciação narrativa dá-se entremeada na própria fala da protagonista, na medida em que até mesmo a ligação ao sagrado, que invoca a todo instante, é questionada por ela: “é a vontade de Deus, mamãe costumava dizer e eu fiquei repetindo, é a vontade de Deus, mas seria mesmo? Que sei eu dessa Vontade?” (SD, 28). Luisiana invoca Deus apenas superficialmente, como força de expressão: “Onde, meu Deus”, quando se mortifica ao lembrar-se da própria atitude com o amado na juventude.

Neste contexto, vem juntar-se a tal grupo Maria Leonor, que toca sutilmente na questão do nome de deus presente no discurso, na medida em que revela que acredita em deus e é muito religiosa, mas esconde isto de Julius. Porém, suas atitudes denotam o oposto,

nenhuma sujeição à “vontade de Deus”, já que resolve morrer quando bem entender, sem esperar que o “divino” decida por ela, ou dê-lhe o castigo do sofrimento pela doença. As três personagens de Lygia Fagundes Telles e a de Hilda Hilst trazem algumas posturas comuns apesar de falarem a partir de lugares diferentes e com estéticas muito diversas. É interessante observar que Maria Leonor, mesmo sem ter voz narrativa, recebe pelo discurso narrador de sua história um tratamento semelhante ao de Luisiana, Maria Emília e Hillé, narradoras da própria história, decorrente da performance tão independente e inovadora de Maria Leonor. Sua postura denota “gestos” que lhe dão contornos de condutora da própria história.

A senhora D pensa sobre questões existenciais a partir da experiência corpórea, e traz para o centro da discussão as polaridades divino/humano para essa vida, para colocá-la em xeque. Para isto não é preciso ser mais do que é Hillé, uma mulher que viveu muito e vai mostrando, por meio de um discurso aparentemente caótico e altamente poético, o dia-a-dia de uma vida como a de muitas de nós. Fala de sua vida com o companheiro, Ehud, suas dualidades e levezas. Ora revela-o terno e harmonizado com ela, apesar da permanente diferença entre ambos, ora ela mostra os desajustes dessa relação. Não o coloca nem melhor nem pior que ela, apenas diferente. Deste modo, essa literatura é do encontro, mostrando que não é preciso ser igual nem melhor que o outro, mas garantindo que cada um possa ser um e possa também falar por si.

Neste aspecto, esse romance de Hilda Hilst dialoga com o conto “Boa noite, Maria”, de Lygia Fagundes Telles, na medida em que este traz uma protagonista, Maria Leonor, que dá as cartas de sua vida, sem conflito com o homem, buscando uma harmonização para esse tipo de relação e, mais que isso, ela é alguém que decide sobre a própria vida. A morte está presente em ambas as obras, apresentada sob perspectivas diferentes: numa, põe-se em questão o direito de escolha sobre a mesma, para abreviar os sofrimentos, discute a eutanásia; noutra, expõe-se a vida até a última gota, deixando à mostra a que ponto chega a degradação humana, daí a animalidade tão forte presente na atmosfera narrativa. A narradora deste romance não nos nega a velhice, ela a expõe cruamente e nos dá a morte.

A visão unívoca da velhice, como se esta fosse sempre igual para todos e tivesse uma marca a partir da qual todos fossem velhos, deve e pode ser quebrada. A literatura é capaz de exibir essa possibilidade, como se pôde observar com a análise das obras que tratam

da questão da sexualidade da mulher velha, examinadas neste trabalho. Percebe-se que já se esboça uma representação da força para ruptura e mudanças, o que se vê mais concretamente nos dois últimos capítulos, em que aparece o rompimento desse olhar e a resposta em atitude literária a todas essas indagações, na medida em que as personagens são sujeito de sua enunciação e cujos discursos subvertem a ordem estabelecida.

Sob essa ótica, percebe-se a literatura escrita por mulheres, examinada na segunda parte desta tese, como um trabalho de ruptura das estruturas discursivas dominantes e a instituição de novos saberes, a partir do momento em que essas escritoras colocam suas personagens para narrar a própria história ou criam uma persona narradora que o faz com uma voz posicionada na perspectiva feminina. Desse modo, a mulher “escritora como sujeito da enunciação” pode também ser “sujeito produtor de cultura”³¹⁷.

As análises dos textos estudados neste trabalho apontam um dado curioso acerca do ponto de vista narrativo. Personagens mulheres velhas, quando narradas por vozes criadas por escritores, vão envelhecendo e não há saída para seus problemas e conflitos, a exemplo de Biela, Belmira, Natividade e de Dona Plácida, todas criadas por homens³¹⁸. Quando narradas por vozes criadas por escritoras, há outro tom um tanto confessional, uma “exposição de motivos” que não condena as mulheres a um fim sem nenhuma luta, mostra seu drama, dá espaço para falar de si, para arejarem-se os estereótipos. Há muitos questionamentos que abrem perspectivas para a possibilidade de mudança, como se vê em Luisiana, Ana Luísa, Maria Leonor e Maria Emília, dos contos de Lygia Fagundes Telles, ou em Dona Cândida e Maria Angélica, dos contos de Clarice Lispector, que mesmo vivendo o preconceito, elas tomam atitudes ou, ainda, em Hillé, do romance de Hilda Hilst, que em meio à segregação a que leva o corpo degradado (e também a mente), ela toma a palavra, rompe o silêncio. O que se percebe nessas vozes narrativas femininas é uma tônica na necessidade de busca, seja de compreender-se, seja de soluções ou transgressões, seja de explicações de várias ordens. Deste modo, a narrativa não é um mero quadro em que se pode apenas ver o problema, pode ser um espaço para reflexão e busca de ruptura e mudanças. Enquanto as narrativas, deste corpus, escritas por homens, apontam a decrepitude da mulher

³¹⁷ SCHMIDT, op. cit., p. 196.

³¹⁸ Essas personagens referem-se aos contos, citados no início do segundo capítulo desta tese, escritos por Autran Dourado, Renard Perez, Osman Lins e Machado de Assis, respectivamente.

sem perspectivas, as escritas por mulheres, delineiam personagens cujas atitudes projetam-nas no espaço ficcional para romper o silêncio.

A crítica às representações literárias convencionais, traço marcante na obra de Hilda Hilst, configura-se em *A obscena senhora D* na medida em que a escrita irreverente dessa escritora e a voz blasfematória da personagem Hillé rompem o silêncio da enunciação da mulher velha, de maneira chocante, o que promove outros modos de vê-la, delineados pelas estratégias narrativas forjadas em moldes carnavalescos. Nesta narrativa, a velhice é dada numa visão escatológica da vida beirando à morte, encena-se a degradação do corpo na velhice, mimetizando a miséria humana pelo seu aspecto deteriorante frente à recusa de sua aceitação pelo outro e o preconceito. A figuração do sujeito na escrita de Hilda Hilst passa por um processo de mascaramento e desmascaramento, de um desnudar, que vai desde o corpo até a palavra, para se deixar ver e, com esse gesto, fazer ver a postura da mulher escritora, subvertendo o processo da indústria cultural, ao utilizar os próprios mecanismos desta para neutralizá-la.

Deste modo, Hillé compõe uma cena em que falar da velhice é falar da solidão. Sua fala vigorosa e lúcida, mesmo produzida num contexto que beira à loucura, pronuncia o interdito, impreca o dito sagrado e extrai dessa aparentemente confusa narrativa a narração possível. Sua solidão é a mesma da atriz em solilóquio. Há uma única figura no palco, porém sua enunciação é dada a ouvir-se por muitos e muitas. É esse o papel da janela em *A obscena senhora D*, promover a passagem entre a mulher velha, solitária com seu movimento para a renovação do olhar automatizado sobre ela, para desestabilizá-lo, bem como à marginalidade da imagem/voz da mulher velha, num contexto literário contemporâneo. Para isto, ela mergulha a narrativa em contornos estéticos cuja significação escarifica e sangra a pele do discurso literário para falar dessa mulher, a partir não só de um lugar de fala mas de um estado renovado de enunciação.

Bibliografia

ALMEIDA, Angela Maria de Oliveira. “A trama da vida: maturidade e gênero”. *Revista Humanidades*, Brasília, Editora UnB, n. 46, outubro, 1999, pp. 120-131.

ALVES, Andréa Moraes. *A dama e o cavaleiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ARMONY, Nahan. “Eros e Tanatos”. *Revista Humanidades*, Brasília, Editora UnB, Vol. 7, n. 2, 1991, pp. 117-121.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1984.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1971.

AZERÊDO, Sandra. “Dores e delícias da menopausa: o que ‘a feminilidade’ tem a ver com isso?”. *Revista Estudos Feministas*, jan-abr., ano/vol. 12, número 001, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 2004.

AZEVEDO, Luciene. “Representações e performance na literatura contemporânea”. *Revista Cerrados*, Brasília, Editora UnB, ano 16, n.º 24, 2007, pp. 203-17.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio Pádua Danesi; revisão. e trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller]. – 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Editora Hucitec/Editora UnB, 1987.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. (do russo) Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBOSA, Maria José Somerlate (org.). *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

- BARRENO, Maria Isabel. “Significado oculto de um corpo velho”, em: *O círculo vicioso*. Lisboa: Caminho, 1996.
- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Trad. de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERNARDO, Kátia Jane Chaves. “As relações intergeracionais e a violência familiar contra o idoso”, em BRITTO DA MOTTA, Alda et al. (org.). *Reparando a falta: dinâmica de gênero em perspectiva geracional*. Salvador: UFBA / Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a mulher, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BIRMAN, Joel. “Futuro de todos nós: temporalidade, memória e terceira idade na psicanálise”, em: VERAS, Renato (org.). *Terceira idade: um envelhecimento digno para o cidadão do futuro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/UnATI/UERJ, 1991.
- BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas, o que falar quer dizer*. Trad. de Sérgio Miceli et al. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- _____. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979, a.
- _____. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, b.
- _____. *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- BRITTO DA MOTTA, Alda; AZEVEDO, Eulália Lima; GOMES, Márcia Queiroz (orgs.). *Reparando a falta: dinâmica de gênero em perspectiva geracional*. Salvador: UFBA / Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a mulher, 2005.

- BRUNEL, Pierre. (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Trad. do alemão, introdução e notas por Newton Aquiles Von Zuben. 8ª ed. São Paulo: Centauro, 2004.
- CAMPANGON, Antoine (1998). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2 v. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.
- _____. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CARVALHO, José Jorge. “O olhar etnográfico e a voz subalterna”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 7, n. 15, julho, 2001, pp. 57-106.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. de Ephain Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CLARICE LISPECTOR. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, edição especial, números 17 e 18, dez. 2004.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina contemporânea*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. “Da poesia”. HILDA HILST, *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, outubro, 1999, pp. 66-79.
- COLASSANTI, Marina. *Fino sangue*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.
- CUNHA, Helena Parente. “A casa é a casa”; “A festa”, em *A casa e as casas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998, pp. 13-20 e 69-74.

- DALCASTAGNÈ, Regina. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 21. Brasília, janeiro-junho de 2003, pp. 33-5.
- _____. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.
- DEFRANCE, Jacques (1998). “Donner la parole: la construction d’une relation d’échange”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 73. Paris, pp. 52-66.
- DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- DRUMMOND, Théo. *Os velhos precisam morrer*. Rio de Janeiro: Editoração, 2003.
- DUBY, Georges e PERROT, Michele (orgs.). *História das mulheres. O século XX*. São Paulo: EBRADIL.
- FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucoapapo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- FETTERLEY, Judith. (1978). *The resisting reader: a feminist approach to American fiction*. Bloomington: University of Indiana Press
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Trad. de Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995, vols. 1 e 3.
- _____. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “‘Antes da ponte Rio-Niterói’ e o projeto literário de Clarice Lispector em *A via crucis do corpo*”. *Revista Cerrados: literatura e presença – Clarice Lispector*, n.º 24, ano 16, 2007, pp. 33-48.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4ª ed. Trad. de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- _____. *A representação do eu na vida cotidiana*. 5ª ed. Trad. de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1992.
- GOMES, André Luís. “Entre focos: correspondências e textos literários”. *Revista Cerrados: literatura e presença – Clarice Lispector*, n.º 24, ano 16, 2007, pp. 17-31.
- GOMES, Márcia Queiroz de Carvalho. “Temporalidades e relações geracionais: reconstruindo a imagem”, em BRITTO DA MOTTA, Alda et al. (org.). *Reparando a falta:*

dinâmica de gênero em perspectiva geracional. Salvador: UFBA / Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a mulher, 2005.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. Trad. de Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro: velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HILDA HILST. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.º 8, out. 1999.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUNIOR, Arnaldo Franco. “‘Antes da ponte Rio-Niterói’ e o projeto literário de Clarice Lispector em *A via crucis do corpo*”. *Revista Cerrados*, n.º 24, ano 16, 2007, Universidade de Brasília, pp. 33 – 48.

KALACHE, Alexandre. Um mundo mais velho. *Revista Veja*, 06/07/2005, pp. 11-15.

LARSEN, Neil (1995). *Reading North by South: on Latin American Literature, culture, and politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica diante da ilusão)*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1985.

LINS, Osman. *Avalovara*. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. “O tempo em ‘Feliz aniversário’”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, maio de 1974.

_____. “Lima Barreto e o espaço romanesco”. São Paulo: Ática, 1973.

LISPECTOR, Clarice. “Ruído de passos”; “Mas vai chover” e “Miss Algrave”, em *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, pp. 55-6; 75-9 e 13-20.

_____. “Feliz aniversário”. *Laços de família*. 28ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985, pp. 71-86.

- LOUREIRO, Altair Macedo Lahud. *A velhice, o tempo e a morte: subsídios para possíveis avanços de estudo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- _____. *Terceira idade: ideologia, cultura, amor e morte*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- LOYOLA, Santo Inácio de. *Exercícios espirituais de Santo Inácio*. São Paulo: Loyola, 1985.
- LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na sala de aula”, em *História das mulheres no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2002, p. 467.
- LUCAS, Fabio. “O conto no Brasil moderno”, em: *O livro do Seminário Bienal Nestlé: ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1982.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. de Marina Appenzeller: revisão de tradução Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LYGIA FAGUNDES TELLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.º 5, março, 1998.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Trad. de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MALUF, Marina. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano, 1995.
- _____. & MOTT, Maria Lúcia – “Recôndito do mundo feminino”, em SERVCENKO, Nicolau – *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MESSY, Jack. *A pessoa idosa não existe: uma abordagem psicanalítica da velhice*. 2ª ed. Trad. de José de Souza e Mello Werneck. São Paulo: ALEPH, 1999.
- MILLER, Nancy (ed.). *The poetics of gender*. New York: Columbia University Press, 1987.
- MORAIS, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n.º 8, out. 1999, pp. 114-126.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NOVAES, Adauto. “De olhos vendados” em *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. “Imagens Impossíveis”. *Humanidades*, n.º 49. Brasília, janeiro de 2003, pp. 106-113.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVEIRA, Paulo de Salles. “Avós e netos nas classes populares: a recusa de não se sentir em lugar algum e a redescoberta de novo projeto de vida”, em BRESCIANI, Stella e

- NAXARA, Márcia. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001, pp. 269-286.
- PEREZ, Renard. “Belmira e o tempo”, em *Trio*. São Paulo: LR Editores, 1982, pp. 9-30.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. de Angela Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.
- PHILLIPS, Anne, *The politics of presence*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- PIRES, Maria Isabel Edom (org.). *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- PITKIN, Hanna Fenichel. *The concept of representation*. Bekeley: University of California Press, 1967.
- PRIORE, Mary del. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olímpio; Brasília: Edunb, 1993.
- _____. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- _____. *Histórias do cotidiano*. São Paulo: Contexto, 2001.
- PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- QUEIROZ, Vera. “Crítica feminista e a construção do sujeito sob o modernismo e o pós-modernismo”. *Gragoatá*, nº. 3. Niterói, 1997, pp. 35-46.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. *Memórias: uma oportunidade poética*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1990.
- _____. “Melhor idade com cinco letras: sábio, chato, velho...”. I Simpósio Internacional de Literatura Contemporânea, 2003, Brasília. *Dilemas da Representação*. Brasília: UnB, 2003. v. 01. pp. 98-9.
- RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. *Revista Cadernos de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles*, nº 5, março de 1998, pp. 84-97.
- SÁ, Olga de. “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”. *Revista Cadernos de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles*, edição especial n.º 17 e 18, dez/2004, pp. 280-91.
- SANCHES NETO, Miguel. “Vermelho envelhecido”. *Hóspede secreto*. Rio de Janeiro: Record, 2003, pp. 39-45.

- SANT'ANNA, Mara Rúbia. *O velho no espelho: um cidadão que envelheceu*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.
- SANT'ANNA, Sérgio. "Formigas de apartamento". *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 77-86.
- SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno", em *Nas malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. (org.). "Introdução", em *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. "O objeto do olhar", em *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Tempo presente: notas sobre mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SCHILLER, Friederic. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. "Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?" *Letras*, Porto Alegre, janeiro/junho/1998.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Além da idade da razão: longevidade e saber na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.
- SHOWALTER, Elaine. "A crítica feminista no território selvagem", em HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. "O corpo às avessas em *A obscena senhora D*". *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, XX / jan-mar 2007, pp. 56-71.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- SWAIN, Tania Navarro. "Velha? eu? auto-retrato de uma feminista". *Labrys, Estudos Feministas*, nº 4, agosto/dezembro 2003.
- TELLES, Lygia Fagundes. "Apenas um saxofone", "A chave" e "As pérolas", em *Oito contos de amor*. São Paulo: Ática, 1996, pp. 60-69; 50-9 e 32-41.
- _____. "Boa noite, Maria", em *A noite escura e mais eu*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, pp. 55-78.

_____. “Senhor Diretor”, em *Seminário dos ratos*. 8ª ed. Rocco: Rio de Janeiro, 1998, pp. 15-29.

_____. “O espartilho”, em *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, pp. 39-79.

_____. “A presença”, em *Seminário dos ratos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, pp. 90-4.

TOURAINÉ, Alain e KHOSROKHAVAR, Farhad. *A busca de si: diálogo sobre o sujeito*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. *A matemática da formiga (ou a sua biografia)*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

VIANNA, Lúcia Helena. “Um sopro todo seu: de Clarice e suas irmãs contemporâneas”. *Gragoatá*, nº 3. Niterói, julho-dezembro de 1997, pp. 69-89.

VILELA, Luiz. “Amanhã eu volto”, em *Contos escolhidos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, pp. 35-39.

_____. “Preocupações de uma Velhinha”, em *Tarde da noite*. São Paulo: Vertente, 1970, pp. 95-97.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Velhice, marginalidade e oralidade: resistência e/ou exclusão. Em: *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, pp. 23-36.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WILLIAMS, MELISSA S. *Voice, trust, and memory: marginalized groups and failings of liberal representation*. Princeton University Press, 1998.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres*. Trad. de Waldéia Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOORTMANN, Klass; WOORTMANN, Ellen F. “Velhos camponeses”. *Revista Humanidades*. Brasília: Editora UnB, n. 46, outubro, 1999, pp. 132-141.

ANEXO

Dados da pesquisa sobre personagens na Literatura Brasileira Contemporânea³¹⁹ realizada pela Prof.^a Regina Dalcastagnè

Foram lidos 285 romances de 165 autores diferentes. Todos romances publicados entre 1990 e 2004 pelas editoras Cia das Letras, Rocco e Record. Foram fichadas 1245 personagens.

Sobre os autores:

A maior parte dos autores são nascidos na década de 1940 (26,7%) ou de 1950 (21,8%), reduzindo-se a proporção paulatinamente conforme se chega aos muito velhos (1,2% nascidos antes de 1920) ou muito jovens (3,6% nascidos a partir de 1970; nenhum depois de 1980). Como o período que a pesquisa abrange é amplo – 15 anos – é mais significativo observar a idade dos autores no momento em que publicaram cada título do *corpus*. Conforme a tabela III demonstra, mais da metade das publicações se concentra na faixa intermediária, entre 40 e 59 anos.

Idade ao publicar

menos de 30 anos	6	2,3%
de 30 a 39 anos	50	29,4%
de 40 a 49 anos	64	24,8%
de 50 a 59 anos	73	28,3%
de 60 a 69 anos	38	14,7%
de 70 a 79 anos	18	7,0%
80 anos e mais	4	1,5%
sem resposta	5	1,9%
Total	258	100%

³¹⁹ DALCASTAGNÈ, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho de 2005, pp. 13-71.

Faixa etária das personagens, por sexo

	sexo masculino	sexo feminino
infância	60 (7,8%)	32 (6,8%)
adolescência	68 (8,8%)	53 (11,2%)
juventude	154 (20,0%)	160 (33,8%)
idade adulta	374 (48,5%)	205 (43,3%)
maturidade	229 (29,7%)	101 (21,4%)
velhice	75 (9,7%)	40 (8,5%)
múltiplas idades	48 (6,2%)	31 (6,6%)
sem indícios	13 (1,7%)	4 (0,8%)