

Sombra silenciosa

Impotência e solidão em dois contos de Lygia Fagundes Telles

Mabel Knust Pedra¹

RESUMO:

Este ensaio apresenta uma leitura interpretativa dos contos “Um chá bem forte e três xícaras” e “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles. A interpretação dos contos volta-se para um traço marcante de obra da escritora: a questão da impotência e da solidão do sujeito moderno, solidão aprofundada pela condição feminina.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles; conto; papéis de gênero.

1. Dois perfis femininos

“Coma com as asas fechadas, mamãe me dizia. Viva com as asas fechadas, podia ter dito.” (SD², p.20)

Os conflitos que se encerram e se desdobram, recorrentes, nos contos e romances de Lygia Fagundes Telles, prenunciam uma desestruturação maior que vai se instaurar a partir de meados do século XX e que perdura até hoje, revelando as profundas crises de identidade que marcam os sujeitos individuais e sociais. No contexto de crise de uma ordem burguesa patriarcal, Lygia capta, registra e representa o drama da construção social da mulher como sujeito e o duplo conflito que daí advém e que a divide: o desencontro entre o desejo de construir uma identidade que a defina como sujeito íntegro e a superação das limitações sociais impostas pelos papéis de gênero. A angústia e o sentimento de desamparo do sujeito

¹ Doutoranda em Literatura Comparada – Universidade Federal Fluminense.

² Os contos *Um chá bem forte e três xícaras* e *Senhor Diretor* serão abreviados como CBF e SD. Esses contos encontram-se, respectivamente, nos livros “Antes do baile verde” e “Seminário dos ratos.”.

moderno que a escritora põe em cena - insistentemente desenhado na sua dimensão mais desolada e patética - compõem a idéia de solidão que percorre toda a obra e lhe dá unidade. A questão da impotência e da solidão é aprofundada pela condição feminina: nos textos que vamos analisar, fixa-se a angústia da mulher dividida entre as tarefas que lhe são impostas pela sociedade e pelas instituições e a sua necessidade de autodeterminação. Nesse sentido, vamos observar como, nos contos *Um chá bem forte e três xícaras* e *Senhor Diretor* Lygia aborda, num momento de agudo mal-estar social, o tema da impotência da mulher num quadro de crise dos valores patriarcais e emergência do feminino.

Na dolorosa situação da mulher que se vê envelhecer restrita ao espaço doméstico se desenha o drama de Maria Camila, protagonista de *Um chá bem forte e três xícaras* (1965). Maria Camila espera, apenas. No restrito mundo de uma domesticidade alienante, entre a conversa com a empregada e a espera da “amiga” do marido (provável amante) que vem para o chá, Maria Camila alcança a súbita e aguda consciência de sua impotência. Seu casamento a faz prisioneira de um sufocante espaço familiar e social, “o mundo da privacidade recalçada e até mórbida da mulher” (GOTLIB, 2003, p. 131). No diálogo entre as duas mulheres, que sustenta a trama, vai-se desvendando o sentido daquela espera.

Em *Senhor Diretor* (1977), num monólogo ressentido, Maria Emília, professora solteira e aposentada, investe, ácida, contra o que julga a perversão da sociedade, e vai revelando as frustrações que evidenciam o fracasso de sua vida. Em uma imaginária carta a um jornal, seus questionamentos vão desfolhando uma agora surpreendente e amarga reavaliação dos valores éticos pelos quais se pautara. No esboço inconcluso da carta, o desnudamento completo da enormidade de sua solidão explica a rigidez de um discurso moralista, vazado em inveja e amargura. Os sentimentos de aguda carência que se evidenciam realçam o descompasso entre sua escassez afetiva e íntima e o “excesso” geral: na dicotomia segura/umidade, o desvendamento de uma vida desperdiçada.

2. “A perigosa solidão”

“Olhou as próprias mãos enluvadas. Ainda bem.” (SD, p. 11).

Em meio às transformações que marcam a construção de um sujeito feminino e sua dessimetria no gênero, as personagens de Lygia – em sua grande maioria, protagonistas femininas - se interrogam sobre o vazio; tais personagens são ativas participantes da cena íntima e social, ainda que, em última instância, se vejam vencidas pela impotência e pela solidão.

Na sua literatura intimista, em tom enganosamente baixo, a escritora vai além, contudo, da tematização do drama da construção social da mulher como sujeito, e se debruça sobre a reflexão maior que subjaz a todas as questões de que vem tratando: a dolorosa relação entre os sujeitos. A partir da incapacidade do sujeito de escapar a códigos e normas e da impotência que o leva a experimentar a alienação e o vazio que configuram sua trajetória existencial, Lygia desvenda o momento em que o percurso da vida das personagens faz um desvio. A escritora explicita esse desvio pelo recurso a uma oposição cotidiano/revelação que marca o rompimento da personagem com antigos modelos comportamentais.

Partindo de um súbito vislumbre, da percepção reveladora de uma certa realidade, a personagem experimenta um *momento de iluminação*, aquilo que Joyce chamou de epifania, ou manifestação espiritual súbita. Nádia Gotlib argumenta que essa manifestação trata, em última instância,

“(...) do modo de ajustar um foco ao objeto, pelo sujeito” – ou, como esclarece uma personagem de Stephen Hero, do mesmo Joyce, “Imagine meus olhares sobre esse relógio como experiências de um olho espiritual tentando fixar a própria mirada através de um preciso foco de luz. No momento em que o foco é ajustado, o objeto é epifanizado.” (GOTLIB, 1985, pp. 51-2).

Com grande frequência, a personagem lygiana desdobra-se em um questionamento que estabelece um conflito entre os papéis socialmente dados e o eu – irrecorrível travessia de uma fronteira desconhecida. Desestabilizam-se certezas, e o resultado daquela iluminação da consciência pode ser, muitas vezes, o adensamento da solidão inicial, daquele desequilíbrio: começam as personagens imersas em isolamento e solidão, alcançam uma epifania - em que se vislumbram saídas – e retornam à sua solidão. Configura-se, ainda, menos frequentemente,

porém, a superação de uma situação limitadora, apontando para um rompimento com antigos modelos comportamentais. Na economia dos textos de Lygia, os elementos se encadeiam de forma que os fatos passados configurem aos poucos uma realidade de significação agora alargada, iluminando o presente com surpreendente força dos sentidos. O tom banal e ameno dos diálogos que antecedem e sucedem os momentos agudos de percepção das personagens reforça, por contraste, a dramaticidade do conflito, e a fragmentação de frases e palavras revela a representação de um mundo igualmente fragmentado.

Nas narrativas aqui estudadas, vamos observar como se encenam, para cada protagonista, flagradas em um agudo momento de solidão, esses momentos de revelação.

Nos contos *Um chá bem forte e três xícaras* e *Senhor Diretor*, Lygia questiona um modelo familiar patriarcal desgastado, em que aos valores conservadores que reproduzem uma repressora socialização dos sujeitos se aliam as difíceis relações de gênero. Em *Um chá bem forte e três xícaras*, uma cena banal vai se adensando e ganhando contornos imprevisíveis, e à ação, mínima, vão se entrelaçando detalhes significativos. Na banalidade da conversa entre Maria Camila e Matilde, a empregada, se insinua, súbita e displicentemente, o tema pesado de que vão tratar de modo alusivo. E é quase com suavidade que o drama se expõe na aparentemente ociosa conversa que mantêm:

“Fixou o olhar vadio nos ombros estreitos da patroa. – A senhora não quer que traga o chá?
- Estou esperando a menina.
- Mas a que horas ela ficou de aparecer?
- Às cinco – disse Maria Camila apertando os olhos. Inclinou-se para o relógio-pulseira. E escondeu no regaço as mãos fechadas. - Às cinco em ponto.” (CBF, p. 75).

O título do conto já insinua um triângulo amoroso que confirma a cristalização de um discurso ideológico que, construído nas três primeiras décadas do século XX, iria vigorar por muitos anos. O modelo conjugal da família burguesa que aqui se representa baseia-se numa assimetria de poder entre os sexos e, portanto, na diferença dos privilégios usufruídos. As mudanças efetivas que se produziram, a partir do movimento feminista, no papel desempenhado pela mulher na sociedade, não apagaram, contudo, padrões comportamentais da velha ordem de dominação patriarcal. Nesse sentido, observa-se uma hierarquia posicional,

em que se situam Maria Camila e seu marido, típica de uma ordem em que atribuições e direitos, na economia do casamento, são diferentes para homens e mulheres. Como nos informam Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, o vigoroso discurso que limitava a mulher ao “recôndito do lar” enquadrava-a em rígidos papéis sociais. “A mulher que é, em tudo, o contrário do homem” foi, de acordo com as historiadoras, o bordão que sintetizou uma época que construiu e difundiu representações do comportamento feminino ideal, limitando a mulher à esfera doméstica, reduzindo-lhe as aspirações e encaixando-a no papel de “rainha do lar”. Ainda segundo as historiadoras, essa representação foi além: “(...) acabou por recobrir o ser mulher – e a sua relação com as suas obrigações passou a ser medida e avaliada pelas prescrições do dever ser.” (MALUF e MOTT, 1998, p. 374).

De acordo com Roger Chartier, a submissão imposta às mulheres pode ser definida como uma *violência simbólica*: no processo de construção da identidade feminina há uma interiorização, pelas mulheres, das normas que se veiculam pelos discursos masculinos, e a eficácia desses discursos vai ser efetiva se houver uma predisposição anterior para o seu reconhecimento (CHARTIER, 1995, p.40). Isso nos remete ao conceito de *violência simbólica* utilizado por Pierre Bourdieu para expressar todo poder que impõe significações e as impõe como legítimas. Nesse sentido, o dominado não se opõe ao seu dominador, uma vez que não se percebe como vítima desse processo. De acordo com Bourdieu,

O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras (BOURDIEU, 1989, p. 15).

As formas de dominação masculina e o autoritarismo que definem diferentes papéis associados ao sexo revelam-se, portanto, como violência dissimulada, tão mais violenta exatamente porque dissimulada. O drama de Maria Camila é revelador da força de um discurso ideológico que construiu uma identidade feminina a partir de relações permanentes de desigualdade. Em um casamento considerado modelar, direitos distintos para homens e mulheres reafirmam o desequilíbrio no acesso aos recursos socialmente valorizados, ao poder e à autoridade. Confrontada com a iminência da intromissão de uma amante – mulher jovem – no seu casamento, Maria Camila se vê presa de um conformismo que a incapacitou, pelo jugo

patriarcal, à construção de uma identidade (própria) forte. A protagonista reafirma as funções de dominação masculina na economia do casamento e sua submissão quando, aturdida e ignorante quanto a como proceder face à amante, chama pelo marido:

Maria Camila relaxou a posição tensa. Olhou o relógio, sacudiu a cabeça e fechou com força os olhos cheios de lágrimas. ‘Que é que eu faço agora?’, murmurou inclinando-se para a rosa. ‘Eu gostaria que você me dissesse o que é que eu devo fazer!’ Apoiou a nuca no espaldar da cadeira. ‘Augusto, Augusto, me diga depressa o que é que eu faço! Me diga!’ (CBF, p. 78).

Em *Senhor Diretor*, pelo recurso a um fluxo de consciência que vai revelando a vida psíquica de Maria Emília, Lygia desnuda, com grande contundência, o desencanto e a impotência de uma mulher igualmente presa a estreitos papéis de gênero, e cuja postura passiva repete e reduplica a linguagem ideológica dominante: Maria Emília é a representação da submissão da mulher a um paradigma opressor.

No discurso da personagem entrecruzam-se lembranças que vão configurar um quadro de solidão e impotência; num questionamento marcado pela amargura e que vai se tingindo, progressivamente, de exasperação, aponta a enormidade do desperdício que fora a sua vida, marcada pelo medo e pela impossibilidade de viver plenamente seu papel social - porque alienada de si mesma e desconhecadora de sua posição dentro das relações sociais. No esboço da carta inconclusa, já se esboça uma lucidez que vai alcançar o ápice mais adiante, dentro do cinema, ao lembrar suas alunas: “A verdade é que eu tinha medo delas como elas tinham medo de mim mas seu medo era curto. O meu foi tão longo, Senhor Diretor. Tão longo.” (SD, p. 16).

Já a situação-limite de Maria Camila se insere no contexto de uma severa “pedagogia do casamento”, em que a sexualidade feminina se restringe ao espaço do casamento. É dentro desse ambiente de sublimação de seus sentimentos que a protagonista vai se deparar não apenas com a ameaça de uma amante potencial de seu marido, mas de uma mulher mais jovem, o que lhe traz a aguda consciência de seu envelhecimento. Construído por uma cuidadosa articulação de índices que vão desvelando o drama latente, o jardim de Maria Camila, microcosmo de vida vibrante, se materializa como o contraponto ao espaço opressivo que se revela o casamento da protagonista. Diferentemente do homem, a mulher, quando

envelhece (e supostamente já não exerce o poder de atrair o sexo oposto), deve sublimar desejos e sentimentos, internalizando e reproduzindo padrões perversos de desigualdade. No sensual jardim de Maria Camila, a borboleta que suga a rosa com avidez insinua o confronto entre velhice e juventude, uma das faces do drama que vivencia. É através do delicado e minucioso descrever do sugar da rosa pelo inseto que a comparação da jovem amante com a borboleta se desenha.

A borboleta pousou primeiramente na haste de uma folha de roseira que vergou de leve. Em seguida, voou até a rosa e fincou as patas dianteiras na borda das pétalas. Juntou as asas que se colaram palpitantes. Desenrolou a tromba. E inclinando o corpo para frente, num movimento de seta, afundou a tromba no âmago da flor.” (CBF, p. 74).

Nas longas digressões que vão pontuando as tentativas de Maria Emília de escrever objetivamente uma carta ao jornal, a questão sexual emerge, insistente, e a exemplo daquela energia sexual que adivinha em suas alunas – “(...) por que me fazem pensar num rio sem princípio nem fim?” (SD, p. 16) - invade todo o discurso, e faz aflorar a imagem de um corpo negado, silenciado pelo recato imposto por uma moral burguesa conservadora: o discurso construído sobre a sexualidade feminina se impõe inequívoco sobre Maria Emília. Na percepção de seu fracasso como mulher não plenamente realizada, a imagem da constatação do desperdício que fora sua vida se reforça na oposição *secura* (sexo é “*fonte selada*”) *versus* *umidade* (“*alegria úmida dos corpos*”): “Os poros fechados retendo a água da carne sumorosa, que fruto lembra, pêssego? Que outros morderam, que sei eu desse fruto? Entrelaçou as mãos no regaço. Assim no escuro as luvas pareciam tão brancas, como se nunca tivessem tocado em nada.” (SD, p. 20).

Pontuam o discurso corrosivo de que se serve Maria Emília na crítica ao que julga ser uma permissividade que tudo invade – e em que insistentemente apela às autoridades (“Não tem mais polícia nesta terra?”; “...como a censura permite?”; “...mas onde anda o juizado de menores?” p. 17) - referências que desnudam e reafirmam a repressão sexual de que fora vítima e a enormidade de sua solidão: “Mas sou sozinha e às vezes, a solidão. A perigosa solidão” (SD, p. 11) Nas dobras de um discurso moralizante, o embate entre a força do desejo e os mecanismos sociais de repressão sexual. Nesse sentido, cabe a observação: “O erotismo

deriva de impulsos sexuais, mas é capaz de ultrapassá-los e de se revelar mesmo em contextos onde é grande a repressão à sexualidade, mesmo em caso de extrema sublimação dos impulsos sexuais.” (CASTELO BRANCO, s.d., p. 69).

Vão-se amiudando, assim, no seu discurso, palavras e expressões que integram um mesmo campo semântico: o apelo do sexo – reprimido – se insinua, potente, e se revela com clareza. Em seu discurso de viés moralizante, em que o sexo assume contornos de baixa animalidade - “Estavam molhados como se tivessem saído juntos de uma ducha. Sérios. (...) Emendados feito animais.” (SD, p. 10) -, o prazer recalcado e negado se revela:

Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumando no céu de fogo – horror, horror, nunca vi nenhum fálus mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo? (SD, p. 13).

De forma similar, o drama de Maria Camila é revelador da força do discurso ideológico que construiu uma identidade feminina a partir da divisão social entre público e privado. Na hierarquia do lar, Maria Camila, a quem falta perspectiva vivencial mais alargada, está apequenada pela posição “superior” do marido, confinada, portanto, a uma domesticidade sufocante. A estreiteza de sua vida tem a exata dimensão daquele pequeno jardim, e seu mundo está diminuído pela dependência ao marido. Os espaços (público e privado) inequivocamente delimitados - o marido, na rua, Maria Camila, em casa – confirmam a restrição da mulher ao lar, condenando-a, portanto, à invisibilidade social. Cabe ressaltar que, a exemplo de diversas narrativas da escritora, em *Um chá bem forte e três xícaras* a construção do espaço físico ganha importância por revelar estreita correlação com a interioridade das personagens. Assim, é relevante a ambiência nesse conto, e o recurso ao jardim como palco do drama que apenas se insinua é especialmente significativo. Espaço de restrição – à invisibilidade da vida doméstica - e domesticação – contenção de desejos -, o jardim é também um lugar de revelação. Na espera pela “menina”, que se tece em torno de imagens vibrantes dos minúsculos habitantes do jardim, e à medida que o céu vai ganhando diferentes tonalidades, vão-se aprofundando em Maria Camila a perplexidade e o desconcerto, marcados por uma súbita consciência de seu envelhecimento: “Examinou com espanto as

próprias mãos cheias de sardas.” (CBF, p. 75). O zunido da abelha – “Foi emergindo do silêncio da tarde o zunido poderoso de uma abelha.” (CBF, p. 76) -, que pontua o diálogo entre as duas mulheres e sublinha momentos de tensão, configura, na sua intromissão sonora, a incômoda interferência do espaço externo (mulher jovem) na paz daquela domesticidade: “O zunido da abelha voltou mais nítido, fechando o círculo ao redor de um único ponto. Maria Camila respirou com força.” (CBF, p. 77).

O sutil desvendamento do sentido da espera pela jovem que vem tomar chá vai se dar através de curtos diálogos com a empregada, reveladores da conformada aceitação, por parte de Maria Camila, do adultério do marido, cujas aventuras eróticas extraconjugais são avalizadas por regras sociais liberais em relação ao homem. Na estreita moldura dos valores burgueses tradicionais, o papel dominante da família na vida da mulher e sua dependência aos laços conjugais ganha contornos especialmente perversos quando a mulher se confronta com mais uma dessimetria na sua relação com o homem: a questão da idade. Nesse sentido, como já observamos, as expectativas desenvolvidas pelos estereótipos vão regular o comportamento social, sendo usadas como estratégias de controle. Envelhecer no casamento tem, portanto, conotações diversas para umas e outros: se para a mulher a vida sexual se esgota na meia-idade (banida da esfera do jogo amoroso), para o homem é socialmente aceito que permaneça ativo e satisfazendo suas necessidades sexuais “naturalmente” mais intensas do que as da mulher. Impotente para questionar as regras sociais sob as quais vive e consciente do poder diferenciado que tem relativamente ao homem, Maria Camila parece tomar como quase natural o adultério do marido. É pelo recurso a um diálogo pontuado por referências à natureza que o sentido latente do drama de Maria Camila se desenha. O contraste jovem/velho que marca o diálogo se estabelece especialmente na energia inesgotável da borboleta, a que se opõem as marcas que o tempo foi impondo a Maria Camila:

– E essa borboleta ainda...

- Deixa – atalhou Maria Camila. Uniu as mãos espalmadas no mesmo movimento com que a borboleta unira as asas. Suas mãos tremiam. – Há de ver que a rosa está feliz por ter sido escolhida. (CBF, p. 75).

Na profunda crise que domina Maria Camila, os desordenados movimentos de suas mãos montam-se como imagens essenciais ao desvelamento do drama. A insistência no detalhe das *mãos* da protagonista – que carregam uma conotação de força e domínio – revela uma mulher que parece, contudo, ter renunciado à própria força; em Maria Camila, essa dominação se esvaiu na impotência da mulher restrita a um sufocante círculo familiar, “o mundo da privacidade recalcada e até mórbida da mulher.” (GOTLIB, 2002, p. 131). A placidez e tranqüilidade do jardim estabelecem o contraponto ao desespero de Maria Camila, traduzido pelo angustiante e repetitivo bailado de suas mãos, reveladoras de sua angústia: estão ora abertas, fechadas, - “Abriu e fechou as mãos num movimento exasperado.” (CBF, p. 77) -, espalmadas - “Uniu as mãos espalmadas no mesmo movimento com que a borboleta unira as asas” (CBF, p. 75) -, trêmulas – “E cruzou os braços tentando dominar o tremor das mãos.” (CBF, p. 76); “Suas mãos tremiam” (CBF, p. 75) -, entrelaçadas – Entrelaçou novamente as mãos no regaço (...)” (CBF, p. 74) -, estendidas – “Maria Camila estendeu as mãos até a corola da flor.” (CBF, p. 76) -, recolhidas - “Recolheu as mãos ...” (CBF, p. 76) – ou escondidas – “E escondeu no regaço as mãos fechadas.” (CBF, p. 75).

Outro detalhe significativo e igualmente pertinente no delineamento da impotência de Maria Camila: à eloqüente linguagem das mãos, no seu sentido de tensão, fragilidade e desamparo, soma-se, de forma repetitiva, o gesto de consulta ao relógio. Na delicada questão do inevitável fluxo vital, marca-se o forte apelo do tempo no contraponto velhice da esposa *versus* juventude da amante. Impotente diante de uma situação que se configura ameaçadora, Maria Camila tenta recuperar o (falso) equilíbrio que organiza a sua experiência conjugal cotidiana, sem, contudo, disfarçar a perplexidade e a amargura que a dominam: “Maria Camila fixou no céu o olhar perplexo. Voltou a examinar o relógio-pulseira. E cruzou os braços tentando dominar o tremor das mãos.” (CBF, p. 76).

Ainda uma vez os elementos da natureza que pulsam em seu jardim interferem na compreensão do momento que vive. A plasticidade e o equilíbrio dos movimentos da borboleta – e sua perfeita inserção no microcosmo que habita – e as variações do céu vão trazendo a Maria Camila, porém, aos poucos, uma serenidade inesperada, que se aprofunda à medida que observa os reflexos que o sol vai desenhando em suas mãos. A personagem reconhece em si uma inusitada força, e experimenta uma nova compreensão. Maria Camila

vive um momento de ruptura, em que percebe sua fragilidade e impotência – e sua força. A aguda conscientização da derrota – tem de aceitar o adultério do marido – desperta o desejo de encarar o medo e a si mesma; transformada agora, é com firmeza que vai ao encontro da jovem, mas é ainda dentro de um pequeno círculo – o da domesticidade – que vai travar suas lutas.

Passou a esponja em torno dos olhos. E vagarosamente lançou um olhar em redor. Examinou as mãos. Sorriu: - Veja, Matilde, minhas mãos estão ficando da cor da tarde, tudo nesta hora vai ficando rosado... (...)
- A gente vai ficando rosada também – disse atirando a cabeça para trás. Expôs a face à luz incendiada do crepúsculo. – E riu de repente: - Acho a vida tão maravilhosa!” (CBF, p. 78).

Se falta à protagonista, talvez, identidade própria, e sua condição é de sombra - apequenada em uma relação desigual, marcada pela superioridade do homem face a mulher -, há o momento de uma aguda conscientização, momento de ruptura em que percebe sua fragilidade e impotência, e uma inesperada força. Da frustração surge o desejo de encarar o medo e a si mesma. Agudamente vivido, o momento revelador de Maria Camila (experimentado em curto espaço de tempo cronológico, mas de larga extensão emocional) está, por ora, completo, e a personagem é a mesma, e já é outra. Atingiu-se o clímax da narrativa. Prestes a desencadear-se, o encontro entre Maria Camila e a provável amante do marido, contudo, apenas se esboça. E é de forma sutil e contundente que se suspende a narrativa:

Passos ressoaram na calçada. Quando ficaram mais próximos, a empregada pôs-se na ponta dos pés, tentando ver além do muro da casa vizinha:
- Deve ser ela... É ela! - sussurrou excitadamente. – É ela!
Maria Camila levantou a cabeça. E caminhou decidida em direção ao portão. (CBF, p. 79).

Se Maria Camila percebe, há um tempo, sua fragilidade e sua força, Maria Emília constata a dolorosa decadência do corpo, e sua agora irreversível inutilidade: “O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada.” (SD, p. 20) Há, porém, na impotência de Maria Emília uma amarga lucidez. Nesse sentido, vale lembrar aqui a observação de Maria Bernadette Porto ao articular a significação do corpo na história da vida cotidiana: “Alvo de investimentos múltiplos da ideologia dominante e do olhar do Outro, o

corpo não representa apenas o espaço onde se evidencia a opressão alheia, mas também a sede onde nascem os gestos de resistência.” (PORTO, 1995, p. 72). Maria Emília inventaria, afinal, as perdas desse corpo negado, e o faz à imagem dos estreitos limites em que vivera: na contenção de um espaço fechado – entre quatro paredes, na sala escura do cinema, sob a proteção do anonimato e ao abrigo do olhar do outro:

Virgem. Fechou os olhos, virgem, virgem verdadeira, não é pra escrever mas não seria um dado importante? (...) Virgem, Senhor Diretor. Que sei eu desse desejo que ferve desde a Bíblia, todos conhecendo e gerando e conhecendo e gerando, homens, plantas, bichos. (SD, p. 19).

Na prosa de Lygia, qual um mosaico, o drama que se desenrola no momento da ação, recortado do fluxo vital, vai tendo a sua significação esclarecida através de uma cuidadosa montagem dos diálogos e por *índices metafóricos* que compõem a cena textual, elementos de grande eficácia na estruturação das narrativas da escritora. Assim, no drama de Maria Emília, a metaforização da negação do corpo como instrumento de prazer sexual se constrói através do significativo *luva*, cuja força da imagem de *proteção* (contra a vida) e *proibição* (sexo não tocado) vai ser reforçada pelo determinante *branca*, que carrega a noção de pureza: “Entrelaçou as mãos no regaço. Assim no escuro as luvas pareciam tão brancas, como se nunca tivessem tocado em nada.” (SD, p. 20).

Como contraponto ao drama banal que se desenvolve na tela, encena-se o horror miúdo da realidade de Maria Emília; se o desperdício de sua vida não se revela brutal e avassalador, aponta, porém, perverso, nas dobras de uma rotina de impotência e negação:

Desabotoou o segundo botão (...). Sentiu-se desalinhada, descomposta mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro(...) E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. Esse arfar espumante como o rio das meninas lá atrás, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e ele transbordou inundando tudo, camas, casas, ruas...” (SD. p. 19).

Ao inventariar seu fracasso existencial, Maria Emília aprofunda a desestabilização de certezas já esgarçadas. Resta-lhe a consciência da enormidade de sua solidão. A exemplo de

numerosas protagonistas de Lygia, marginalizadas pelo não cumprimento de seu “destino de mulher”, Maria Emília é sombra silenciosa que se desloca na clandestinidade.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CANEVACCI, Massimo (org.) *Dialética da família*. Gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é erotismo*. Col. Primeiros Passos. São Paulo: Círculo do Livro [s.d]

CHARTIER, Roger. “Diferenças entre os sexos e dominação simbólica.” In: Cadernos Pagu (4): Campinas: PAGU – Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 1995

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino.” In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) *História da vida privada no Brasil* ;3 República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós*. Ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

PEDRA, Mabel Knust. *O círculo de giz: a família burguesa patriarcal em Lygia Fagundes Telles*. 2005. 115f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005.

PORTO, Maria Bernadette. “Aprendizagens do cotidiano. A vivência da exclusão e da sujeira em La Sagouine, de Antonine Maillet.” In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.) *A escrita feminina e a tradição literária*. Niterói: EDUFF/ ABECAN, 1995.

SHARPE, Peggy (org.) *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.3.ed.

_____. *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

