

## DESEJO E INTERDIÇÃO NO CONTO “SENHOR DIRETOR”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES<sup>1</sup>

Josye Gonçalves Ferreira<sup>2</sup>

**Resumo:** O conto “Senhor Diretor” traz o desnudamento dos desejos de uma professora aposentada que planeja enviar uma carta a um diretor de jornal reclamando do excesso de exposição erótica na mídia. Vítima de uma educação altamente repressora, a protagonista nunca se relacionou com homem algum e ainda se mantém virgem. Mesmo assim, ela é atraída por tudo o que expõe sensualidade, atribuindo teor erótico a tudo que vê. A protagonista escreve uma carta imaginária censurando o comportamento sexual da sociedade, as propagandas apelativas e a liberação sexual. Mas suas críticas e condenações revelam suas próprias fantasias e sexualidade reprimida. O artigo discute como repressão e erotismo se articulam aos dilemas que o envelhecimento causam na protagonista.

**Palavras chave:** Lygia Fagundes Telles; desejo; interdição, velhice.

**Abstract:** The tale “Senhor Diretor” brings the stripping of the desires of a retired teacher that plan to send a letter to a newspaper, complaining director of erotic excess exposure in the media. Victim of a highly repressive education, Maria Emilia never related with any man and still remains a virgin. Even so, she is attracted by everything that exposes sensuality. And everything for her is erotic. The protagonist writes an imaginary letter decrying the sexual behavior of society, advertisements appealing and sexual liberation. But their criticisms and condemnations reveal their own fantasies and repressed sexuality. The article discusses how repression and eroticism articulate the dilemmas that aging causes the protagonist.

**Key words:** Lygia Fagundes Telles; desire; prohibition; old age.

<sup>1</sup> Este trabalho faz parte da dissertação intitulada “Velhice desejante: sexualidade e envelhecimento na ficção de Lygia Fagundes Telles”, defendida em Junho de 2014.

<sup>2</sup> Mestre em Literatura Brasileira pela UNIMONTES, professora do IFNMG- campus Januária. josyeg@yahoo.com.br

O conto “Senhor Diretor” veio a público no final da década de setenta, período em que os valores patriarcais ainda vigoravam fortemente, apesar das importantes mudanças de comportamento que começaram a se operar na sociedade brasileira no século XX. Entre as décadas de sessenta e setenta a moral sexual do brasileiro começa a se flexibilizar e já se nota um comportamento mais “moderno”, principalmente entre os jovens, que passam a difundir ideias de rebeldia e de sexualidade livre. O movimento feminista defende com vigor a emancipação feminina e, especialmente, a liberação sexual. No campo político, o país está sob um regime de ditadura militar que limita a liberdade de expressão e censura a produção cultural e intelectual.

Nessa sociedade em transformação, os valores familiares tradicionais entram em conflito com os novos valores que começam a surgir. Nas palavras da pesquisadora Cláudia Castanheira, “toda essa movimentação favoreceu uma mudança de paradigmas acerca do lugar social da mulher, mas gerou também uma crise de identidade, refletida em grande parte da literatura de autoria feminina daquele período” (CASTANHEIRA, 2013, p. 157). É nesse contexto que Lygia Fagundes Telles publica *Seminário dos ratos* (1977), do qual faz parte o conto “Senhor Diretor”. Nessa coletânea de contos, Telles se aproxima dos temas sociais sem perder de vista o comprometimento com o humano, oferecendo ao leitor um leque de diferentes realidades. No conto “Senhor diretor”, a velhice feminina é apresentada sob o olhar de Maria Emília, uma velha mulher virgem que se depara com a realidade de um mundo cada vez mais erótico.

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

em termos educados” (TELLES, 1998, p. 16). A carta vai sendo composta mentalmente à medida que a protagonista vai caminhando pelas ruas da cidade de São Paulo, criticando tudo o que vê. Entretanto, suas críticas e condenações vão revelando as frustrações e os preconceitos de uma mulher educada sob uma moral rígida e repressora.

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

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

aborde de alguma maneira assuntos relacionados à sexualidade. Essa postura radical de não aceitar a educação sexual das crianças indica que a personagem é fruto de uma educação repressora, em uma época em que sexo era assunto proibido.

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

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

Consciente da natureza íntima de algumas informações, Maria Emília censura seu próprio texto, escolhendo o que pode ou não se tornar público, o que podemos comprovar pelo uso de expressões como “não vou escrever esse pedaço” (p. 22) ou “não era pra escrever” (p. 26). Para pesquisadora Suzana Moreira de Lima, “ela recorta o que deverá escrever para que, ao ser lido, seu texto desenhe uma imagem de mulher virtuosa e defensora de um comportamento capaz de manter a ordem social e a moral sexual” (LIMA, 2008, p. 118). O texto que aparece para o leitor do conto, no entanto, é composto tanto pelas partes que ela publicaria quanto pelas partes censuradas, desvelando assim os pensamentos da personagem.

Tem-se, então, um texto contraditório na medida em que revela o descompasso que existe entre o discurso da personagem e o que ela realmente deseja.

A narrativa é constantemente interrompida pela repetição do vocativo “Senhor Diretor”, suposto destinatário da carta a quem a personagem confessa suas frustrações e até as lembranças mais íntimas. Para Carmen L. T. Secco, o interlocutor da carta “é metáfora da censura evocada por Maria Emília, a todo instante, para combater a “imoralidade”, segundo ela, reinante na sociedade” (SECCO, 1994, p. 91). O vocativo “Senhor Diretor”, portanto, simboliza a Ordem, a moral instituída com base em valores tradicionais, a que Maria Emília recorre para defender os bons costumes. Não se pode esquecer que, durante a ditadura, todo tipo de produção intelectual e cultural deveria passar pela censura do governo. O pesquisador Carlos Fico informa que, durante o regime militar, não houve uma censura, mas duas: a censura da imprensa (visando temas políticos) e a censura de diversões públicas, que “amparava-se em longa e ainda viva tradição de defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira” (FICO, 2004, p. 37). Esse tipo de censura representava os setores conservadores da sociedade, entre os quais se inclui Maria Emília, que não admitiam certas mudanças de comportamento (como por exemplo, a liberação sexual). É esse tipo de censura que Maria Emília evoca quando avista um cartaz de cinema: “filme nacional? Nacional, claro, se tem cama, mulher com cara de gozo e homem em trajes menores só pode ser cinema brasileiro, uma verdadeira afronta, incrível, *como a censura permite?*”<sup>3</sup>.

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

<sup>3</sup> Grifo nosso.

que sente. Nesse sentido, o leitor torna-se uma espécie de cúmplice da personagem, pois penetra em seu mundo interior e descortina seus desejos mais íntimos.

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

Maria Emília é caracterizada no conto como uma mulher extremamente conservadora, que tem dificuldade de se adaptar aos “novos tempos”. Entretanto, a partir das discussões do grupo feminista, a personagem começa a refletir sobre sua própria condição e acena para uma possibilidade de mudança, como mostra a afirmação: “Se frequentasse esse grupo, ia acabar como a Mariana, de *jeans* e dedos cheios de anéis” (TELLES, 1998, p. 21). Sugerindo que poderia ser influenciada pelas modernas ideias feministas, a protagonista dá uma pista de que deseja romper com o antigo padrão de comportamento, mas ainda se sente presa aos valores tradicionais.

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

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

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

No grupo feminista, ela toma conhecimento de que em alguns lugares do mundo as mulheres eram submetidas a uma incisão no clitóris para que não sentissem prazer. Para Maria Emília, o sexo dessas mulheres era transformado em um “agulheiro - simples instrumento de penetração” (TELLES, 1998, p. 21). Essa informação faz a protagonista lembrar a experiência

da própria mãe, que nunca sentiu nenhum prazer e que também teve o sexo transformado em “agulheiro”, mesmo sem ter sofrido incisão no clitóris. A expressão “agulheiro” indica como a relação sexual estava ligada à dor e ao sofrimento em seu imaginário. Também se refere ao universo feminino construído no imaginário da época: a costura era uma função-profissão considerada eminentemente feminina. Para Maria Emília, a mãe era um “agulheiro calado”, pois suportou quarenta anos de casamento sem poder reivindicar o direito ao prazer, vivenciando o sexo como um amargo dever. A experiência sexual da mãe, e de tantas outras mulheres de sua geração, talvez desperte na protagonista não um simples “medo de sexo”, mas um “medo do sexo sem prazer”, medo de também ser transformada em agulheiro.

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

Professora, formada para servir de modelo, Maria Emília tornou-se reprodutora daquilo que aprendeu, preocupando-se em vigiar não só a si mesma, mas também suas alunas, além de censurar as propagandas, a televisão, o cinema. Para Maria Emília, sua função enquanto professora era fiscalizar, vigiar, educar suas alunas sob as mesmas regras em que foi ensinada. O próprio fato de ser professora indica, de certo modo, a educação severa e tradicional à qual, provavelmente, a protagonista foi submetida. As professoras deveriam ser modelo de virtude para suas alunas, o que representava um pesado encargo social para a vida dessas profissionais, pois eram obrigadas a controlar seu comportamento e “silenciar” sua vida pessoal em favor do magistério. Segundo Guacira Lopes Louro, para algumas mulheres, a opção pelo magistério implicava renunciar ao casamento, mas, em outros casos, representava uma alternativa viável para aquelas que não tinham expectativas de se casar. Produziu-se, então,

uma imagem da mulher professora como “mulher pouco graciosa, solteirona e retraída” (LOURO, 2001, p. 464). O adjetivo “solteirona” tinha, e ainda tem, uma conotação negativa, pois representa não apenas a mulher que não é casada, mas que também é virgem, ou seja, aquela que não cumpriu seu destino “natural” de mulher.

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

Maria Emília também recrimina o comportamento das amigas sexagenárias que se deixaram influenciar pelos modismos, que usam *jeans* e fazem plásticas para parecerem mais jovens. Recrimina, especialmente, o comportamento ousado da amiga Mariana, que, ao contrário dela, se permite viver o amor e o sexo. Mariana, que teve três maridos e vários amantes, continua com um comportamento livre mesmo na maturidade, ao que é criticada pela amiga. Enquanto Mariana tenta parecer jovial no jeito de falar e de vestir, Maria Emília tem um estilo moderado, com roupas e penteado sóbrios, demonstrando rigidez e controle também na aparência. A única extravagância que se permitiu foi usar uma flor na lapela do casaco no dia do seu aniversário, mas não sem antes justificar que ainda era uma “senhora sóbria”. Ao final da citação anterior, porém, Maria Emília admite que também sente medo, reconhecendo que envelhecer não é fácil. Mais adiante, expressa seu descontentamento com os efeitos causados pelo tempo em seu próprio corpo: “meus cabelos branquearam, meus dentes escureceram, e minhas mãos [...] foram sempre o que tive de mais bonito [...]. Ainda bem que estão enludadas” (TELLES, p. 17). Assim como as amigas, Maria Emília também não aceita as próprias rugas, e, mesmo com menor intensidade, também tenta escamotear a velhice escondendo as mãos envelhecidas.

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

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

Ao final do conto, a protagonista percebe que de nada adiantou tanta disciplina, tanto rigor em condenar as pessoas, já que acabou solteira, virgem, sozinha em uma sala de cinema no dia de seu aniversário. E infeliz. Agora, na condição de mulher madura e solitária, reconhece que as rigorosas condenações que destinava à amiga Mariana eram fruto da frustração com o rumo que sua vida havia tomado: “Condenei-a, sim, e com que rigor. Não seria pura inveja? Esse meu sentimento de superioridade. Desprezo. Inveja, meus céus? Eu tinha inveja da sua vida inquieta, imprevista, rica de paixão – era então inveja?” (TELLES, 1998, p.28). O sentimento de inveja expresso pela protagonista revela que, embora seus desejos tenham sido castrados por uma profunda repressão, sua sexualidade não foi completamente anulada. Os desejos recalçados retornam por meio das fantasias eróticas despertadas pelas

propagandas, pelos aplausos em defesa do direito ao prazer das mulheres ou pelas cenas eróticas do filme a que assiste sozinha.

Apesar das críticas severas, as reflexões moralistas de Maria Emília deixam escapar seus desejos, revelando um descompasso entre o que ela sente e o que diz. No íntimo, a protagonista é atraída por tudo o que expõe sensualidade, deixando-se seduzir pelas imagens que condenava. O desejo reprimido aparece, por exemplo, na fantasia erótica que a aposentada tem com um anúncio de refrigerante, transformando uma garrafinha de refrigerante em um símbolo fálico. A protagonista parece “viver” sua sexualidade através dos outros, absorvendo a sensualidade das propagandas, do cinema e das revistas. As cenas que ela criticava acabam estimulando suas fantasias eróticas, descortinando os desejos interditados. O discurso da protagonista nega sua sexualidade, mas seu corpo deseja e seus pensamentos estão constantemente ocupados com “assuntos de sexo”, demonstrando que sua sexualidade está viva e que tudo a faz aflorar. Embora pudica e virgem, o imaginário de Maria Emília é povoado por imagens eróticas: o filme com a cena da manteiga, a notícia do moço que “enfiou” uma garrafa de coca-cola inteira em uma menina ou do artista de Hollywood enfiando uma garrafa de champanhe na namorada. Cenas que despertam as fantasias eróticas de Maria Emília e levam-na a enxergar um “fálus” em ereção em vez de uma garrafa de refrigerante.

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

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

A imagem dos corpos oleosos remete Maria Emília às orgias de Sodoma e Gomorra e também à cena erótica do filme a que Mariana assistiu. Segundo conta a Bíblia, as cidades de

Sodoma e Gomorra foram destruídas por causa dos graves pecados de seus moradores. Entende-se que esses “pecados” eram de natureza sexual, sendo representados pelas perversões sexuais como as orgias e as relações homossexuais. Essa referência a Sodoma e Gomorra, cidades associadas à perversão do sexo, indica que o olhar da protagonista está direcionado pelos preceitos religiosos cristãos.

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

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

de quem já passou dos sessenta anos” (SECCO, 2003, p. 101). É a própria personagem quem faz a associação da velhice à seca:

Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que a fonte secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia, no nordeste, volta a chuva. (TELLES, 1998, p. 27).

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

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

evidenciada na sua escassez de afeto e de sexo, contrastando com o excesso de sensualidade e de amantes da amiga Mariana.

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

É significativo fato de a personagem decidir passar o resto da tarde em um cinema. Primeiro porque é um programa que não exige companhia, o que seria o mais adequado para ela. Além disso, a escuridão da sala lhe permitiria se comportar mais livremente, uma vez que ninguém estaria prestando atenção nela. É no escuro do cinema, longe dos olhares acusadores, que Maria Emília consegue liberar uma pequena parte dos seus desejos sublimados. Para Lima, “ver projetado na tela do cinema o sexo que não pratica é a escolha que Maria Emília faz para viver o dia de seu aniversário” (LIMA, 2008, p.123). Embora não viva plenamente sua sexualidade praticando o sexo, no cinema, Maria Emília se permite experimentar sensações sensuais e se abre para uma experiência erótica. Além de usar uma camélia presa na lapela do casaco, o que, para Lima, indica a existência de “alguma volúpia dentro de si” (LIMA, 2008, p. 111), Maria Emília abre um botão da blusa e se deixa ficar descomposta por alguns instantes. Na tela, sexo explícito; nas poltronas ao lado, casais em carícias sensuais.

Esses apelos eróticos despertam sensações sensuais na personagem, que parece se erotizar com o que vê e o que ouve. Para ela, o som “pegajoso” do beijo torna-se mais nítido do que a própria cena de sexo na tela, assim como as carícias ousadas do casal recém-chegado lhe parecem mais interessantes, porque são reais. Na penumbra do cinema, Maria Emília se comporta como *voyeur*, pois encontra na observação uma maneira de viver sua sexualidade. Seus sentidos são aguçados, o olfato se sensualiza, a visão e a audição ficam mais apuradas e o tato mais sensível. Ela observa, ouve, sente e se excita com a prática da sexualidade alheia.

Mas, mesmo tão envolvida, a personagem ainda tenta resistir, pensar em outra coisa, “mas que coisa”? Ela não resiste aos apelos eróticos, por isso não consegue desviar a atenção do que desperta sua sensualidade.

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

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

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

*Se ao menos tivesse entrado para um convento, me abrasado nas vigílias, nos jejuns, dilacerando pés e mãos na piedade<sup>4</sup> – que provas dei eu da minha devoção? É a vontade de Deus, mamãe costumava dizer e eu fiquei repetindo, é a vontade de Deus, mas seria mesmo? Que sei eu dessa Vontade? (TELLES, 1998, p. 28).*

Maria Emília não pôde viver sua sexualidade plenamente, mas também não conseguiu neutralizá-la com disciplina e rigor. A protagonista ocupa um entre-lugar, uma vez que não vivenciou os prazeres carnavais, nem, tampouco, atingiu a santidade. A alternativa imaginada pela personagem para escapar dessa realidade seria a entrada para um convento, onde ela poderia ter se “abrasado nas vigílias, nos jejuns, dilacerando pés e mãos na piedade”. A solução encontrada pela protagonista deixa margem para duas interpretações possíveis. Uma que aponta para a prática religiosa como forma de sublimar a sexualidade e outra que aponta para a possibilidade de vivenciar o erotismo na religião, por meio de um gozo erótico-místico. A expressão “abrasado” indica que a sexualidade da personagem está viva e “arde”, o que sugere a necessidade de descarregar sua energia libidinal, seja pela prática do sexo, seja pela experiência religiosa. Maria Emília, no entanto, não vivenciou nenhuma dessas experiências plenamente, daí a sua frustração.

Ao pressentir que a sessão chegava ao fim, a protagonista deseja que o filme não acabe e a luz não se acenda, como se a claridade tivesse o poder de interromper sua disponibilidade para uma experiência erótica. Ela não quer voltar para a vida real, pois sente prazer em se identificar com a representação: Constatando que se deixou levar pelos apelos eróticos, a protagonista procura se recompor, arruma o cabelo e guarda a camélia no fundo da bolsa, numa tentativa de esconder as marcas de sua volúpia. Em um gesto autorrepressivo, Maria Emília esconde os desejos no fundo de sua intimidade, longe do olhar dos outros e de si mesma. Nas palavras de Lima, “seu gesto de esconder no fundo da bolsa o objeto simbólico de sua disponibilidade para o sexo materializa a impossibilidade de concretização de seu desejo num plano de visibilidade coletiva” (LIMA, 2008, p. 115). Sua disponibilidade para vivenciar o

<sup>4</sup> Grifo nosso.

erotismo se encerra com o final do filme e o acender das luzes. Ironicamente, a umidade tão desejada pela personagem é alcançada no final do conto por meio de uma lágrima. No escuro do cinema, a protagonista consegue se transportar para uma outra realidade mais satisfatória que a sua, buscando na arte uma forma de fuga de sua própria experiência de mulher reprimida e censurada. Da mesma maneira, a autora do conto consegue imprimir nas páginas da ficção sua leitura do mundo da maioria das mulheres daquele contexto.

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

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

## Referências

- CASTANHEIRA, Cláudia. Conflitos femininos em “Apenas um saxofone”. In: **Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias**. GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos (orgs.). Aracaju: Editora Criação UFS, p.157-167.
- TELLES, Lygia Fagundes. Senhor Diretor. In: **Seminário dos ratos**. 8. ed. Rocco: Rio de Janeiro, 1998, p. 15-29.
- DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. In: **Estudos avançados**, vol. 17, n. 49, dezembro de 2003, p. 151-172.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, p.29-60 – 2004.
- GOLDENBERG, Mirian. Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira. In: **Caderno Espaço Feminino** - Uberlândia-MG - v. 25, n. 2 - Jul./Dez. 2012, p. 46-56.
- LIMA, Suzana Moreira de. **O Outono da Vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas**. Tese de Doutorado. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira/UNB, 2008.
- MENEZES, Paulo. Heranças de 68: cinema e sexualidade. In: **Tempo Social – Revista de sociologia**. São Paulo: USP, outubro de 1998, p. 51-62.
- LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (org.). 5ª ed. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Além da idade da razão: longevidade e saber na ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Grafia, 1994.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. No compasso de Rugas e desejos: erotismo e envelhecimento no imaginário das literaturas africana e brasileira. In: BARBOSA, Maria José Somerlate (Org.). **Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 83-105.

(Recebido em 30/09 – Aceito em 22/10/2014)